

# Carl Philipp Emanuel Bachs Rezeption neuer Entwicklungen im Klavierbau Eine unbekannte Quelle zur Fantasie in C-Dur Wq 61/6\*

Von Peter Wollny (Leipzig)

Wie sein Vater hat auch Carl Philipp Emanuel Bach sich zeitlebens ein waches Interesse an allen Fragen des Klavierbaus bewahrt und Neuentwicklungen besonders auf dem Gebiet der Mechanik aufmerksam verfolgt. Aus zahlreichen Anmerkungen in den beiden Teilen seines *Versuchs über die wahre Art das Clavier zu spielen* wissen wir von seiner intimen Kenntnis der spezifischen klanglichen Vorzüge und Nachteile von Cembalo, Fortepiano, Clavichord und dem zu Beginn der 1750er Jahre neu entwickelten Bogenklavier. Nach seinem Tod verkaufte seine Witwe aus dem Nachlaß nicht weniger als vier wertvolle Tasteninstrumente: einen „fünf Octävigen Flügel von Nußbaum Holz, schön und stark von Ton“, ein „Fortepiano oder Clavecin Roial vom alten Friederici, von Eichenholz und schönem Ton“, ein „fünf Octäviges Clavier von Jungcurt, von Eichenholz und schönem Ton“ und ein „fünf Octäviges Clavier vom alten Friederici, von Eichenholz, der Deckel von Feuernholz, schön von Ton“.<sup>1</sup> Doch es gibt noch weitere Belege für Bachs Vertrautheit mit den verschiedenen Instrumententypen seiner Zeit – etwa mit dem berühmten Silbermannschen Clavier, das er, nachdem er selbst 35 Jahre darauf gespielt hatte, an seinen Schüler Dietrich Ewald von Grotthuß verkaufte und dem er in einem elegischen Rondo (Wq 66) wehmutsvoll nachtrauerte.<sup>2</sup> Und dem Autograph der 1749 komponierten Sonate in d-Moll Wq 69 ist zu entnehmen, daß deren letzter Satz für ein in Berlin verfügbares zweimanualiges Cembalo mit einer Reihe neuartiger Registerzüge eingerichtet wurde. In einem Brief vom 10. November 1773 an Johann Nikolaus Forkel schließlich äußert Bach seine Vorlieben und Abneigungen bezüglich verschiedener Clavichord-Modelle.<sup>3</sup> Der vorliegende Beitrag möchte nun anhand einer bisher nicht berücksichtigten Quelle das Thema „C. P. E. Bach und der Klavierbau seiner Zeit“ um eine weitere Facette bereichern und daran einige Beobachtungen zur Datierung seiner spätesten Hamburger Kompositionen anknüpfen.

---

\* In memoriam Christopher Hogwood (1941–2014).

<sup>1</sup> NV, S. 92. Die Beschreibung des letztgenannten Instruments trägt den Zusatz „An diesem Claviere sind fast alle in Hamburg verfertigte Compositionen componirt worden.“

<sup>2</sup> CPEB Briefe I, S. 381; CPEB Briefe II, S. 891–893 und 900 f.

<sup>3</sup> CPEB Briefe I, S. 343. In diesem Brief werden auch „Fortbiens“ (Fortepianos) erwähnt (Suchalla liest „Farbbillet“).

Die Durchsicht einiger Konvolute mit – zum Teil nur vermeintlichen – „Bruchstücken“ anonymer Handschriften in der Staatsbibliothek zu Berlin förderte neben anderen bemerkenswerten Quellen (siehe die Aufstellung im Anhang) die bislang verschollen geglaubte Hauskopie von C. P. E. Bachs Fantasie in C-Dur (Wq 61/6) aus der sechsten Sammlung von Werken „für Kenner und Liebhaber“ zutage. Es handelt sich um eine saubere und akkurate Abschrift von der Hand seines wichtigsten Hamburger Kopisten Johann Heinrich Michel (siehe Abb. 1–2). Die Chiffren in der oberen rechten Ecke der ersten Seite erlauben uns, die Handschrift als Bachs persönliches Exemplar zu identifizieren:<sup>4</sup> Die Angabe „No. 207“ und der auf Hamburg als Entstehungsort deutende Buchstabe „H.“ weisen die charakteristischen leicht zittrigen Schriftzüge seiner späten Hand auf. Die etwas kleinere und mit feinerem Federstrich geschriebene Signatur „(207.)“ stellt eine Zutat von Bachs Tochter Anna Carolina Philippina dar und reflektiert deren Arbeit am Nachlaßverzeichnis von 1790.

Die Bedeutung der Handschrift liegt weniger in der Textkritik – gegenüber dem 1787 erschienenen Erstdruck lassen sich nur unbedeutende Divergenzen feststellen – als in einigen bemerkenswerten autographen Zusätzen. Das rondoartig wiederkehrende Presto di molto wurde von Bach mit der Angabe „Claveçin“ versehen, während die langsamen Abschnitte dem „Pianoforte“ zugewiesen sind. Insgesamt ergibt sich folgende Verteilung:

Takt	Tempoangabe	Zusatz
1	Presto di molto	„Claveçin“
49	Andante	„Pianoforte“
72	Presto di molto	„Claveçin“
125	Larghetto sostenuto	„Pianoforte“
154	Presto di molto	„Claveçin“
215c		„Pianoforte“

Diese beiden Begriffe zielen anscheinend auf die Verwendung eines kombinierten Instruments, das in einem gemeinsamen Korpus sowohl die Mechanik eines Cembalos als auch die eines Hammerklaviers enthielt. Derartige Kombinationsinstrumente erfreuten sich in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts großer Beliebtheit, allerdings war die vorherrschende Bauart die des „vis-a-vis“-Typs: Solche Klaviere wiesen an jedem Ende eine Tastatur auf, wurden also von zwei Spielern gleichzeitig bedient. Für seine C-Dur-Fantasie aber hatte Bach kein „vis-a-vis“-Instrument im Sinn (andernfalls hätte er zwei separate

<sup>4</sup> Zu C. P. E. Bachs Hauskopien siehe die Ausführungen in meinem Beitrag *Eine Klaviersonate von C. P. E. Bach aus dem Besitz J. S. Bachs*, BJ 2012, S. 181–201, speziell S. 185–188.

Stimmen anfertigen müssen), sondern er wollte das Werk von einem einzigen Spieler vorgetragen wissen, der zwischen zwei Manualen wechselte.

Bei der Suche nach einem Instrument dieser Ausprägung, zu dem Bach in den 1780er Jahren in Hamburg Zugang gehabt haben könnte, stoßen wir auf verschiedene Kandidaten:

1. Im ersten Band von Carl Friedrich Cramers *Magazin der Musik* (1783) findet sich eine Anzeige des Instrumentenbauers Johann Christian Jürgensen (1744–1825) aus Schleswig, in der ein neu erbautes „Clavecín Royal“ mit zwei Registern und zwei Pedalen sowie ein „Bellsonoreal“ mit fünf Registerzügen beschrieben wird.<sup>5</sup> Wie Jürgensen ausführt, erlaubten die unterschiedlichen Kombinationen der Register dem Spieler, den Klang der Instrumente auf verschiedene Weisen zu modifizieren:

Liebhavern Fortepianoartiger Instrumente, d. i. solcher deren Ton Hämmerchen hervorbringen, wird bekannt gemacht, daß bey mir fertig geworden sind: Erstens, ein Clavecín-Royal, von meiner Erfindung, von dem schönsten Mahagonyholz, und alle innerliche Arbeit dem äusserlichen an Schönheit übereinstimmend gemacht; von ungewöhnlichen und in einem so kleinen Instrumente nicht zu erwartendem starken und schönem Ton, mit vielen Veränderungen, die durch zwey Züge und zwey Fußtritte regiert, und durch ihre Verwechselungen und Verbindungen zwölf Veränderungen, als Flügel, Fortepiano, Harfen, Lauten und andern Instrumenten ähnliche Töne hervorbringen. Durch den einen der erwähnten Fußtritte, der durch Oefnung der Bedeckung über den Resonanzboden ein stärkeres Forte macht, entstehen nach den Willen des Spielers über vier und zwanzig Veränderungen; wovon eine jede ihren Liebhaber finden, und sich nach Beschaffenheit gut anwenden lassen wird. Es ist besonders leicht und angenehm zu spielen, und das Forte und Piano auf einem jeden Ton, und nach eines jeden Spielers Verlangen, im hohen Grad fähig. Das Instrument ist nur 2 1/4 Elle hamburger Maaß lang, keine Elle breit, mit einem bequemen und schönen Fuß, einem Notenstuhl, der im Instrumente liegen bleibt, wenn man es verschließt, wie ein Clavier gestaltet und mit einem gebrochnem Deckel versehen. Der Preis ist sechszig dänische Ducaten. Zweytens, ein Bellsonoreal, auch von schönen Mahogonyholz und inwendiger Arbeit, auch von meiner Erfindung; 2 1/2 Elle und 2 Zoll lang, und sonst wie eine Clavier gestaltet. Es thut die Wirkung eines guten Flügels, Dresdener Clavecín Royal, Friederischen Fortpiens, und aller Arten Fortepiano vollkommen, ohne deswegen zu sehr zusammengesetzt zu seyn. Es hat nur fünf Züge, wovon zwey durch Fußtritte regiert werden können, und über acht und vierzig Veränderungen hervor gebracht werden. Es hat einen vollen und männlichen Ton, und das, was Musicverständige Silberton nennen, zeichnet sich bey den meisten Zügen besonders aus. Deswegen nannte einer unserer ersten Clavierspieler, diese Art Instrumente, wovon schon vor ein paar Jahren einige nicht so vollkommene nach Norwegen gesandt worden, Bellesonore; und da ich dieses mit mehr Veränderungen gemacht, nenne ich es Bellesonoreal; um es von jenem zu unterscheiden. Es kostet 75 Ducaten. Schleswig im März 1783.

<sup>5</sup> *Magazin der Musik* I/2 (1783), S. 661–662.

[Fußnote:] Ich habe beyde hier von dem Verfertiger bekanntgemachte Instrumente gesehen; und kann sowohl ihre Güte, als die Simplicität des Mechanismus darinn, und die ausnehmende Zierlichkeit der äusserlichen Arbeit daran bezeugen. Ueberhaupt gehört Herr Jürgensen, obgleich sein Name noch nicht öffentlich genannt worden ist, zu den allereminentesten Künstlern, die sich jetzt mit Instrumentmachen beschäftigen. Besonders sind auch seine Claviere von einer Sangbarkeit und Kraft, daß sie sich den Friedericischen, Krämerschen, Lemmischen, und Möllerschen (letzterer in Copennhagen) nicht allein an die Seite stellen können, sondern sie vielleicht in einigen Stücken nach übertreffen. C. F. C[ramer].

In Anbetracht der räumlichen Nähe von Hamburg und Schleswig ist eine persönliche Bekanntschaft zwischen Bach und Jürgensen durchaus vorstellbar. Diese Annahme wird durch weitere Indizien unterstützt: J. C. Jürgensens Name findet sich auf der Pränumerantenliste des zweiten Teils der Sturm-Lieder Wq 198 (1781). Auch kann ein „Musikus“ namens Jürgensen anhand der Pränumerantenliste der zweiten Sammlung „für Kenner und Liebhaber“ (Wq 56) um 1780 in Hamburg nachgewiesen werden. Offenbar handelte es sich hierbei um jenen Jürgen Jürgensen, der zur gleichen Zeit einige Kompositionen aus Bachs Bibliothek kopierte und der auch die autographen Verzierungen zum Schlußsatz der Sonate Wq 50/3 besaß.<sup>6</sup> Bei dem Hamburger Jürgensen könnte es sich um einen Verwandten (einen jüngeren Bruder?) des Schleswiger Instrumentenbauers gehandelt haben. Zu beachten ist auch, daß J. C. Jürgensen am Ende seiner Anzeige die lobende Äußerung eines „unserer ersten Clavierspieler“ erwähnt. Sollte hier ein Hinweis auf Bach vorliegen?

2. Das in Bachs Besitz befindliche Clavecin Royal des in Gera ansässigen Christian Ernst Friederici (1709–1780) bezeichnet einen Instrumententyp, bei dem der Klang durch mehrere Dämpfmechanismen aus Papier, Seide oder Leder modifiziert werden konnte. Von Friedericis Instrumenten sind keine Beschreibungen oder anderweitigen Belege greifbar; eine im dritten Band von Forkels *Musicalisch-kritischer Bibliothek* (1779) veröffentlichte umfangreiche Anzeige des Dresdner Instrumentenbauers Johann Gottlob Wagner vermittelt aber eine genaue Vorstellung von den mechanischen Raffinessen, die in gleicher oder ähnlicher Form auch die Instrumente Friedericis ausgezeichnet haben mögen:<sup>7</sup>

Dieses Clavecin Roial ist, dem äußerlichen Ansehn nach, nichts anders, als ein ordinaires aus 5. complete Octaven von F bis f bestehendes Clavier, eben so bezogen, mit nicht mehr und nicht weniger Drahtsaiten, 3. Ellen lang, 23. Zoll breit, 10. Zoll hoch. Statt der Kiele und meßingen Tangenten werden die Töne der verschiedenen Züge oder Register, deren sechse in allem sind, durch hölzerne Hämmerchen hervorgebracht; der

<sup>6</sup> D-LEb, Ms. R 12; siehe Krause I, S. 46–48

<sup>7</sup> J. N. Forkel, *Musikalisch-kritische Bibliothek*, Bd. III, Gotha 1779, S. 322–328.



Resonanzboden hat eine leichte Decke von Tafft mit dünner Pappe unterlegt, so wie auch der übrige obere Theil des Instruments, auf welcher Decke ein Pult dergestalt angebracht ist, daß nicht der mindeste Staub hinein dringen kann. Es steht auf einem Gestelle, an welchem sich unten linker Hand drey Pedaltritte, No. 1. 2. und 3. befinden, rechter Hand aber noch ein dergleichen Tritt No. 4. angebracht ist. Vermittelst dieser Pedaltritte, welche durch Abstracte oben in das Maschinenwerk eingreifen, werden alle Veränderungen in der größten Geschwindigkeit, mitten im Spielen bewirkt, ohne daß der Künstler eine Hand von dem Manual wegrühren darf, ja er kann sogar, jeden einzeln Ton, stark oder schwach, angeben.

I. Wenn der Musikverständige das Instrument an und für sich, wie es ist, ohne einen von obigen Tritten zu berühren, bearbeitet, so hat es die völlige Stärke eines Flügels oder Clavecins, mit dem Unterschiede, daß die Töne im Baß weit länger nachhalten. Ist er geschickt im Selbsterfinden, reich an eigenen Gedanken, und weiß dieses Nachhalten der Bässe kunstmäßig zu nutzen, so wird er dem Ohre die angenehmsten Harmonien vorzutragen im Stande seyn. Erfordert sein Thema, oder wenn er vom Papiere spielt, daß er mit Geschwindigkeit aus einem Ton in den andern gehen muß, wo das Nachklingen in den Bässen eine Verwirrung der Töne verursachen könnte, so nimmt er es weg, indem er den linken Fuß auf den mittelsten Pedaltritt No. 2. setzt. Durchs bloße, stärkere oder schwächere, Anschlagen der Claves hat er die Gradation des pianissimo, piano, forte, und des fortissime, wenn er den Tritt No. 4. mit dem rechten Fuß berührt, wodurch sich die leichte Decke über den Resonanzboden, weniger oder mehr, nach seinem Belieben, erhebt, in seiner Gewalt.

II. Wenn der mittelste Tritt No. 2. angetreten wird, und der Fuß darauf stehen bleibt, so ist dieses Instrument einem Flügel oder Clavecin gleich, eben so starck im Klang, und kann bey einer vollständigen Musik so gut gebraucht werden, als bey dem Accompagnement der Recitative; die Töne schneiden sich ab, so rein, als durch Federkiele, und halten nach, sobald man die Hände liegen läßt; man ist Herr von dem piano und forte bloß durch den Anschlag, und von dem fortissime, durch Berührung des Pedaltritts No. 4. welcher die Decke über den Resonanzboden öffnet, und dem Klange freyern Ausbruch verschafft: ein Vorzug, dessen sich das Clavecin nicht rühmen kann, und wo ich allemal, doch nur forte und piano nicht anders haben kann, als daß ich von einem Manual aufs andere gehe.

III. Wird der linke Fuß auf den Pedaltritt No. 1. gesetzt, so habe ich den Klang einer Harfe vollkommen rein und natürlich, die Töne kurz abgesetzt und schnarrend, als wären sie von Darmsaiten gezeugt, die schönsten arpeggio im Discant und Baß, so wie hier zugleich die gebrochenen Octaven. Der Harfeniste selbst, falls er dieses Instrument höret, ohne zu sehen, und es zumalen von einem Künstler gespielt wird, der das, was auf der Harfe auszudrücken ist, kennt, kann hintergangen werden. Er wird Töne und Harmonien zu vernehmen kriegen, die entweder auf seinem Instrumente gar nicht, oder mit großer Mühe und kaum halbvollkommen, hervorzubringen sind.

IV. Läßt man den linken Fuß auf dem Tritt No. 1. liegen, und nimmt dazu den Tritt No. 3. so entsteht dadurch der Klang einer Laute, und ein Kenner dieses Instruments, wird einen Zuhörer in der Ferne gar leicht dahin bringen können, daß er glaubt, er höre wirklich eine Laute, nur muß er sich bloß auf gebrochene Ausdrücke einlassen, die Bässe allemal doppelt nehmen, und nicht zu viel damit machen wollen. Auf Schwebungen und Bebugen kann er sich nicht einlassen; es bleiben diese allemal ein, der Laute,

unnachahmlicher Vorzug. Durch Aufhebung des rechten Fußes vom Tritt No. 3. und wiederdraufsetzen, kann der Spieler die Harfe und Laute, auf eine dem Ohre angenehme Art, ohne die Hand vom Manual zu bringen, abwechseln lassen. Auch hier bleibt das forte und piano, durch den Anschlag in seiner Hand.

V. Der Pedaltritt No. 3. allein mit dem rechten Fuße niedergedrückt, macht den Pantalón, dieses nunmehr fast ganz, wegen seiner vielen Schwierigkeiten, abgekommene Instrument aus. Diejenigen denen es nicht ganz fremd ist, werden nicht in Abrede seyn, daß sie etwas sehr ähnliches zu hören bekommen. Die Töne in den Bässen sind stark, voll und nachhaltend; man kann sie aber, durch Hülfe des Trittes No.2. so oft abschneiden, als man will, so wie oben, wenn dieses Clavecin roial ohne Zuthun eines Registers, gespielt wird. Die Hauptsache, und wo die Nachahmung des Pantalons glücklich seyn soll, kömmt hier freylich wiederum auf den Kenner dieses Instruments an.

VI. Endlich entsteht, wenn ich zu dem niedergedrückten Pedaltritt No.3. den Tritt No.2 zu Hülfe nehme, und beyde Füße darauf ruhen lasse, das sogenannte Piano forte, welches lediglich durch den schwächern und stärkern Anschlag erzeugt wird. Es sind bisher so verschiedene Arten von diesem Instrumente, in Ansehung der Größe, der Construction und der Töne, zum Vorschein gekommen, daß es fast unmöglich ist, eine bestimmte, und auf alle dieselben passende Beschreibung davon zu geben. Hier ist es bloß eine an dem Clavecin roial angebrachte Veränderung, der ich den Namen Piano forte zu geben, um so weniger Bedenken getragen habe, weil der dadurch verursachte Klang demjenigen ganz ähnlich ist, welchen die unter diesem Namen bisher bekannt gewordene Instrumente, gemeinlich zu haben pflegen. Der stärkere Anschlag bringt halb gedämpfte, der schwächere ganz gedämpfte Töne hervor; bey jenen hört man ein metallenes scharfes Mitnachklingen, bey diesen aber ist es stumpf, sanft, und in beyden Fällen, zum Accompagnement bey dem Singen, vorzüglich geschickt. So viel und auch nicht mehr hat man bisher durch das Piano forte als ein besonderes Instrument betrachtet, bewerkstelligen können.

Vermutlich war Bachs eigenes Clavecin Royal aus der Werkstatt Friedericis mit ähnlichen Mechanismen ausgestattet; mithin ist durchaus anzunehmen, daß seine Fantasie Wq 61/6 auf die in der Handschrift angegebene Weise realisiert werden konnte.<sup>8</sup> Allerdings bliebe in diesem Falle ungeklärt, warum Bach nur zwei verschiedene Registrierungen verwendete (bei Wagner werden sechs genannt).

3. Von einem weiteren Instrumententyp erfahren wir aus einem Bericht in Carl Ludwig Junkers *Musikalischem und Künstler-Almanach* über verschiedene experimentelle Instrumente aus der Werkstatt des Wetzlarer Instrumentenbauers Johann Carl Greiner:

---

<sup>8</sup> Eine scharfe Kritik des Clavecin Royal findet sich im *Magazin der Musik* 1/2 (1783), S. 1009–1013.

„Auch hat er ein Instrument vollendet, das in einem Korpus den Kieflügel und das *forte piano* in zwey Clavieren zugleich enthält [...]“.<sup>9</sup>

Greiner scheint sich auf die Anfertigung solcher Kombinationsinstrumente spezialisiert zu haben. Cramers *Magazin der Musik* von 1783 beschreibt ein Bogenhammerklavier, das Greiner auf einer „Reise von Wetzlar nach Copenhagen (welches das unvermuthete Ziel desselben war; indem die Erbprinzeßin von Dännemark das Instrument für 600 Rthlr. in B. B. gekauft hat [...])“<sup>10</sup> in verschiedenen Städten vorstellte, darunter auch Hamburg.<sup>11</sup> Für die Annahme, daß Greiner in Hamburg mit Bach zusammentraf, gibt es triftige Gründe.<sup>12</sup> Die bei Cramer veröffentlichten Berichte scheinen anzudeuten, daß Greiner seine Reise nicht mit nur einem einzelnen Instrument unternahm, sondern daß er eine Auswahl von Clavieren mit sich führte, die seinen potentiellen Kunden einen Eindruck von seinen handwerklichen Fähigkeiten und seinem Experimentiergeist vermitteln konnten. Angesichts seiner Vorliebe für Kombinationsinstrumente wäre somit denkbar, daß sich unter seinen Modellen auch eines seiner bei Junker beschriebenen Cembalo-Hammerklaviere befand.<sup>13</sup>

<sup>9</sup> Junker, *Musikalischer und Künstler-Almanach auf das Jahr 1783*, [Leipzig 1782], S. 151 f.

<sup>10</sup> *Magazin der Musik* I/2 (1783), S. 661.

<sup>11</sup> *Magazin der Musik* I/2 (1783), S. 954–958; siehe auch G. Kinsky, *Hans Haiden, der Erfinder des Nürnbergischen Geigenwerks*, in: *ZfMw* 6 (1923/24), S. 193–214, speziell S. 214.

<sup>12</sup> Siehe hierzu M. Bärwald, „... ein Clavier von besonderer Erfindung“ – *Der Bogenflügel von Johann Hohlfeld und seine Bedeutung für das Schaffen Carl Philipp Emanuel Bachs*, *BJ* 2008, S. 271–300, speziell S. 294–298; dort auch weitere Angaben zur Biographie Greiners. Siehe außerdem E. F. Schmidt, *Carl Philipp Emanuel Bach und seine Kammermusik*, Kassel 1931, S. 68; ferner H. Welcker von Gontershausen, *Der Clavierbau in seiner Theorie, Technik und Geschichte*, Frankfurt/M. 1864, S. 164f. Einen Beleg für die Verbreitung von Greiners Bogenhammerklavier in Norddeutschland bietet W. Freytag, *Musikgeschichte der Stadt Stettin im 18. Jahrhundert*, Greifswald 1936, S. 111.

<sup>13</sup> Zur Geschichte des Cembalo-Hammerklaviers liegen bislang anscheinend keine systematischen Untersuchungen vor. Dietrich Hein verdanke ich den Hinweis auf zwei erhaltene Instrumente (Giovanni Ferrini, Florenz, 1746 und Johann Ludwig Hellen, Bern, vor 1779). Siehe J. H. van der Meer, *Clavicembali e spinette dal XVI al XIX secolo. Collezione L. F. Tagliavini*, Bologna 1986, S. 186–200 (Beschreibung des Instruments von Ferrini); und K. Restle, *Bartolomeo Cristofori und die Anfänge des Hammerclaviers. Quellen, Dokumente und Instrumente des 15. bis 18. Jahrhunderts*, München 1991 (Münchener Arbeiten zur Musiktheorie und Instrumentenkunde. 1.), S. 301–319 (Beschreibung der Instrumente von Ferrini und Hellen sowie weitere Belege). Eszter Fontana wies mich freundlicherweise darauf hin, daß die Hammerklaviere von Silbermann ein Cembalo-Register hatten; es handelte sich

Georg Kinskys plausibel erscheinende Vermutung, daß Bachs Zusammen treffen mit Greiner die Komposition der „Sonate für das Bogenklavier“ Wq 65/48 angeregt haben könnte, wäre dann auf die Fantasie Wq 61/6 auszuweiten.

Wenn wir diese biographischen Indizien ernstnehmen, stoßen wir allerdings auf ein Datierungsproblem. Denn laut NV entstand Wq 61/6 erst 1786, mithin drei Jahre nach Greiners Besuch in Hamburg. Eine kritische Durchsicht der entsprechenden Einträge nährt jedoch den Verdacht, daß das NV – ähnlich wie bei den frühen Kompositionen<sup>14</sup> – für die Chronologie von Bachs Spätwerk nicht immer zuverlässige Angaben bietet. Soweit sich dies an den wenigen Belegen ablesen läßt, pflegte Bach auf die Hauskopien seiner in den 1780er Jahren entstandenen größeren Stücke neben einer entsprechenden Inventar nummer auch Ort und Jahr der Entstehung zu vermerken; diese Angaben wurden später von den Erben ins NV übernommen. In Anbetracht der großen Sorgfalt, mit der Bach über seine künstlerische Arbeit Buch führte, ist allerdings auffällig, daß die Hauskopien von vier seiner spätesten Werke (2 Sonaten und 2 Fantasien) keinerlei Angaben zum Entstehungsjahr enthalten. Dieses Fehlen erstaunt umso mehr, als die Autographe der Fantasien sehr wohl den Kennbuchstaben „H.“ (für Hamburg) aufweisen. Die folgende Übersicht zeigt die originalen chronologischen Angaben zu den sieben letzten Klavierwerken im NV (No. 205–210 und No. 48) und auf den Hauskopien (No. 205–211).<sup>15</sup>

Werk	NV 1790	Hauskopie <sup>15</sup>
Wq 65/49: Sonate in c-Moll	No. 205. H. 1786	P 771: a) „H. 86“; „No. 205“; b) „(205.)“
Wq 65/50: Sonate in G-Dur	No. 206. H. 1786	P 771: [ohne Ort, ohne Jahr]; a) „No. 206“; b) „(206.)“
Wq 61/6: Fantasie in C-Dur	No. 207. H. 1786	D-B, <i>Mus. ms. 38141 (1)</i> : a) „H.“ [ohne Jahr]; „No. 207“; b) „(207.)“
Wq 61/3: Fantasie in B-Dur	No. 208. H. 1786	US-Wc, <i>ML96.B18 Case</i> : a) „H.“ [ohne Jahr]; „No. 208“; b) „(208.)“

nicht eigentlich um Kombinationsinstrumente, doch konnte durch Verwendung des Registers der Klang entsprechend modifiziert werden.

<sup>14</sup> Vgl. U. Leisinger und P. Wollny, „*Altes Zeug von mir*“. *Carl Philipp Emanuel Bachs kompositorisches Schaffen vor 1740*, BJ 1993, S. 127–204, speziell S. 163 und 166 f.; sowie BJ 2012, S. 188 f. (P. Wollny). Es hat den Anschein, als seien nur die Datierungen der Werke aus der mittleren Periode zuverlässig.

<sup>15</sup> Die Zusätze unter a) stammen von der Hand C. P. E. Bachs, die unter b) wurden von A. C. P. Bach nachgetragen.

Wq 61/4: Rondo in d-Moll	No. 209. H. 1786	Schloß Fasanerie Fulda: a) „86., H.“; „No. 209“; b) „(209.)“
Wq 67: Fantasie in fis-Moll	No. 210. H. 1787	<i>P</i> 359: a) „H. 87“; „No. 210“; b) „(210.)“
Wq 65/19: Sonate in F-Dur	No. 48. B. 1746 (vermutlich erst 1787 oder 1788 entstanden)	<i>P</i> 771: [ohne Ort, ohne Jahr]; a) „No. 211“; b) „(48.)“

Auf eine Diskussion der beiden Sonaten Wq 65/50 und Wq 65/19 kann an dieser Stelle verzichtet werden; es scheint, daß sie gemeinsam mit anderen Stücken eine Gruppe von kleinen und anspruchslosen Werken bilden sollten, die Bach in einer – geplanten, aber nicht mehr realisierten – Sammlung von „Leichten Sonaten“ veröffentlichen wollte. Bei den beiden Fantasien Wq 61/6 und Wq 61/3 wäre hingegen zu überlegen, ob die – nicht durch die Hauskopien gestützten – Datierungen im NV spätere Zutaten darstellen. Vernachlässigen wir diese Daten und suchen nach einem wahrscheinlicheren Entstehungskontext, so wäre naheliegend, sie mit den übrigen Fantasien aus der vierten und fünften Sammlung „für Kenner und Liebhaber“ zu gruppieren und wie diese in dem Zeitraum 1782/83 anzusiedeln.

C. P. E. Bach hätte demnach die in den sechs Sammlungen „für Kenner und Liebhaber“ vereinigten Werke in Serien ausgearbeitet: Die Sonaten entstanden größtenteils zwischen 1772 und 1774, die Rondos wurden zwischen 1778 und 1780 komponiert und die Fantasien markieren die letzte Phase seiner kreativen Arbeit an diesem großen Projekt. Wie wir aus einem Brief an Johann Nikolaus Forkel vom 10. Februar 1775 wissen, hatte Bach sich gedanklich bereits längere Zeit mit der Gattung der freien Fantasie beschäftigt und „sechs oder zwölf“ dieser Werke in Skizzen oder Entwürfen (der Komponist spricht von einem „Haufen collectanea“) konzipiert, die er aus Furcht vor einem finanziellen Mißerfolg zunächst zurückhielt.<sup>16</sup> Die Ausarbeitung scheint dann in rascher Folge um 1782/83 stattgefunden zu haben, also in zeitlicher Nähe zu dem Besuch Greiners und den Experimenten von Jürgensen. Die Vermutung, daß Bach Werke gleicher Gattung gerne in Serien ausarbeitete (Sonaten, Rondos, Fantasien), bietet somit – über den hier vorgestellten Einzelfall hinausgehend – neue Anhaltspunkte für unser Verständnis seiner kreativen Strategien und für die vergleichende Analyse seines Schaffens.

<sup>16</sup> CPEB Briefe I, S. 486.

## Anhang: Bachiana in den Berliner Fragmentkonvoluten

*Mus. ms. 38141 (2)*

J. S. Bach, Fragment einer (Teil-)Abschrift des Wohltemperierten Klaviers II  
4 Bl. (34 × 21,5 cm); ohne Wasserzeichen

Inhalt: Präludium in h-Moll BWV 893/1 (ab T. 34 b); „Præludio. H dur.“ BWV 892/1; „Præludio. B dur.“ BWV 890/1; „Fuga a 3.“ BWV 890/2 (T. 1–50)

*Mus. ms. 38141 (3)*

C. P. E. Bach, „Sonata II“ in B-Dur Wq 48/2

4 Bl.; ohne Wasserzeichen

*Mus. ms. 38141 (4)*

C. P. E. Bach, „Allegretto I con Variationi“ in A-Dur Wq 118/2

1 Bl. (nur Thema und Variationen 1–4; Notentext unabhängig vom Erstdruck im *Musicalischen Mancherley*)

Schreiber: Anon. V 19; Besitzvermerk: „Z. Wulff née Itzig“

*Mus. ms. 38141 (5)*

C. P. E. Bach, Fragment einer Abschrift mit Klaviersonaten

Inhalt: Wq 62/9/iii; Wq 62/16/ii–iii; Wq 62/19/iii; Wq 62/9/i–ii

*Mus. ms. 38177 (1)*

(a) C. P. E. Bach, Fragment einer Viola-Stimme zur Sonatine in D-Dur Wq 109; Schreiber: Anon. 343, mit Revisionen von der Hand C. P. E. Bachs

(b) Skizze zum Chor „Zeige du mir deine Wege“ (siehe Abb. 3); Konzeptpartitur der Überarbeitung von Wq 196/9 zu Wq 223 (aufgeführt am 8. Sonntag nach Trinitatis 1777); die Skizze bildete die Vorlage für die in D-Bsa, SA 258 erhaltene reinschriftliche Partitur.

Abb. 1 und 2. C. P. E. Bach, Fantasie in C-Dur Wq 61/6, Abschrift von J. H. Michel mit eigenhändigen Zusätzen. *Mus. ms. 38141 (1)*, S. 1 und 4

Abb. 3. C. P. E. Bach, Skizze zum Chor „Zeige du mir deine Wege“ Wq 223. *Mus. ms. 38177 (1)*, S. 2

Ms. No. 38 141, A

(207)  
No. 207.  
ff.

*Fantasia.*  
*Presto di molto.*

Clavecin

*Amante.*  
*Piano forte*

Abb. 1.



A handwritten musical score for piano, consisting of six systems of staves. The notation includes treble and bass clefs, various note values (quarter, eighth, sixteenth notes), rests, and dynamic markings such as *p* (piano) and *pp* (pianissimo). The score is written in a cursive, handwritten style. The first system shows a melodic line in the treble clef and a bass line in the bass clef. The second system continues the melodic line with some trills and grace notes. The third system features a more complex texture with multiple voices. The fourth system has a prominent bass line with many sixteenth notes. The fifth system shows a melodic line with a trill and a grace note. The sixth system concludes with a melodic line and a bass line, ending with a double bar line. The word "Pianoforte" is written in a cursive hand at the bottom of the page.

Abb. 2.



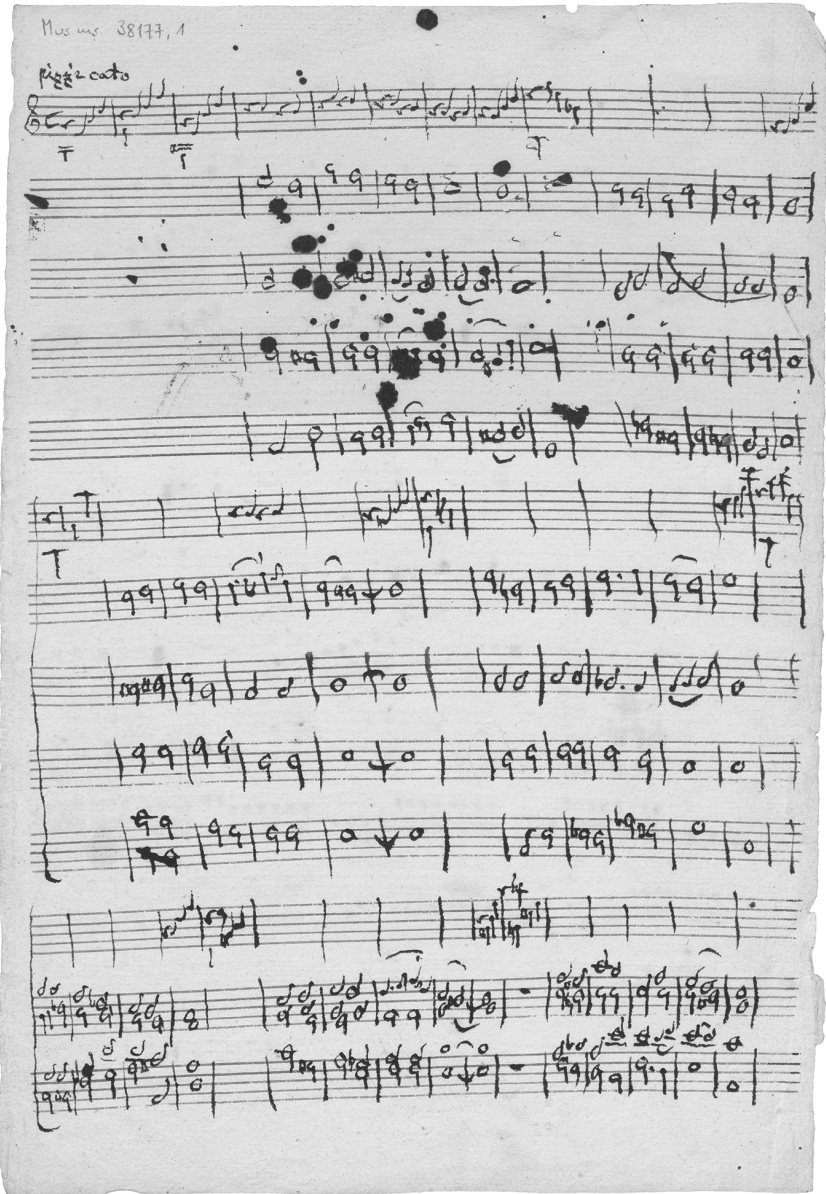


Abb. 3.