

Wolfgang Horn

Carl Philipp Emanuel Bach

Frühe Klaviersonaten

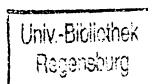
Eine Studie zur „Form“ der ersten Sätze
nebst einer kritischen Untersuchung der Quellen.



Verlag der Musikalienhandlung
Karl Dieter Wagner - Hamburg

2012/2013

73 LP 38160 H 813



370 2664

Alle Rechte des Nachdrucks, der Vervielfältigung
und der Übersetzung vorbehalten,
Fotomechanische Wiedergabe, auch auszugsweise,
nur mit Genehmigung des Verlages
All rights reserved.
© 1988 by Karl Dieter Wagner, Hamburg
ISBN 3-88979-039-9

Ohne Zusammenhang, ohne die innigste Verbindung
aller und jeder Teile ist die beste Musik
ein eitler Sandhaufen, der keines dauerhaften
Eindrucks fähig ist; nur der Zusammenhang
macht sie zu einem festen Marmor, an dem sich
die Hand des Künstlers verewigen kann.

Lessing, Hamburgische Dramaturgie, 27. Stück

Inhalt

Verzeichnis der Notenbeispiele im I. Teil.....	VIII
Verzeichnis der Abbildungen.....	IX
Vorwort.....	X

I. Teil: Zur "Form" der ersten Sätze.....	1
1. Eingrenzung des Untersuchungsbereichs.....	1
2. Rückbesinnung und Neubeginn: zu den Voraussetzungen der Klaviersonaten C. P. E. Bachs.....	7
3. Die Gestaltung der ersten Hauptperiode in den frühen Sonaten....	25
A. Der ungefährdete Zusammenhang: der einheitlich-figurative Satztyp....	25
Einschub: Heinrich Christoph Kochs Beschreibung von Absätzen und Kadenzten....	35
Absatz (38) - Zäsurnote ohne Beiwerk (39) - Zäsur- note mit Überhang (40) - Zäsurnote mit Vorhalt (41) - Zäsurnote mit Überleitung (42)	
Kadenz (43)	
B. Der gelockerte Zusammenhang: der gegliedert-kontrastive Satztyp....	45
C. Der gestaltete Zusammenhang: der gegliedert-einheitliche Satztyp....	61
4. Die zweite und dritte Hauptperiode.....	79
5. Sonatensätze der frühen und mittleren Berliner Zeit und die "Einheit des Affekts"....	93

II. Quellenkritischer Teil.....115

1. Einleitung115

- A. Werkverzeichnisse und bibliographische Hilfsmittel.....115
- B. Erneuerungs- und Änderungsvermerke im Nachlaß-Verzeichnis...119
- C. Die untersuchten Werke;
 Schriftproben in den "Collected Works"...124
 Übersicht über die untersuchten Werke (125) - Die
 Schreiber in der Reihenfolge der Quellenvergleiche (127)
 Schriftproben Carl Philipp Emanuel Bachs (128)
 Schriftproben wichtiger Kopisten (129)
- D. Bibliothekssiglen.....130
- E. Zu den Angaben in den Quellenvergleichen.....131
- F. Stemmata.....134

2. Die Quellenvergleiche.....138

- 1.) Sonata B-Dur (Wq. 62, 1; H. 2).....138
- 2.) Sonata F-Dur (Wq. 65, 1; H. 3).....145
- Einschub: Bemerkungen zur Handschrift C. P. E. Bachs.....155
- 3.) Sonata a-Moll (Wq. 65, 2; H. 4).....168
- 4.) Sonata d-Moll (Wq. 65, 3; H. 5).....172
 Anonymus 301 (176) - Schlichting (178)
- 5.) Suite e-Moll (Wq. 65, 4; H. 6).....181
- Einschub: Vorbemerkungen zu den "Sechs Sonatinen" (Nr. 6-11)...184
 Satztausch (184) - Die Bezeichnung "Sonatina" (186)
 Sollten die "Sechs Sonatinen" gedruckt werden? (189)
- 6.) Sonat<in>a F-Dur (Wq. 64, 1; H. 7).....192
 Anonymus 303 (194) - Anonymus V19 (196)
- 7.) Sonat<in>a G-Dur (Wq. 64, 2; H. 8).....200
- 8.) Sonat<in>a a-Moll (Wq. 64, 3; H. 9).....203
- 9.) Sonat<in>a e-Moll (Wq. 64, 4; H. 10).....205
- 10.) Sonat<in>a D-Dur (Wq. 64, 5; H. 11).....208
- 11.) Sonat<in>a c-Moll (Wq. 64, 6; H. 12).....214
 Anonymus 401 (216)
- 12.) Sonata e-Moll (Wq. 65, 5; H. 13).....219
 Anonymus 311 (221)
- 13.) Sonata G-Dur (Wq. 65, 6; H. 15).....226
- 14.) Sonata Es-Dur (Wq. 65, 7; H. 16).....232
- 15.) Sonata C-Dur (Wq. 65, 8; H. 17).....241
- 16.) Sonata B-Dur (Wq. 65, 9; H. 18).....244
 Huberti (246)
- 17.) Sonata A-Dur (Wq. 65,10; H. 19).....256
 Homilius, Müthel (258)

3. Resümee.....266

- Literaturverzeichnis.....279
- Register I: Namen, Orte289
- Register II: Werke294
- Register III: Quellen.....299

Verzeichnis der Notenbeispiele im I. Teil

Bsp. 1:	a) C. P. E. Bach, PS 4, III, T. 1-5	
	b) J. S. Bach, Zweistimmige Invention d-Moll, T. 1-7	
	c) J. S. Bach, 5. Englische Suite e-Moll, Gigue, T. 1-9	
	d) J. S. Bach, Präludium D-Dur (W. Kl. II), T. 1-5.....	10
Bsp. 2:	a) J. A. Hasse, Cleofide, Arie "S'è ver che t'accendi", T. 1-6 und 17-22	
	b) C. P. E. Bach, Wq. 65,7 (H. 16), I, T. 1-6 (älteste Form)	
	c) C. P. E. Bach, PS 2, I, T. 1-6	
	d) J. A. Hasse, Cleofide, Arie "Appena Amor", T. 1-3	
	e) C. P. E. Bach, Wq. 65,9 (H. 18), I, T. 1-4.....	12
Bsp. 3:	NV 5 (Wq. 65, 4; H. 6), Allemande, 1. Hauptperiode.....	21
Bsp. 4:	NV 1 (Wq. 62, 1; H. 2), I, 1. Hauptperiode.....	26
Bsp. 5:	NV 4 (Wq. 65, 3; H. 5), I, 1. Hauptperiode.....	32
Bsp. 6:	NV 14 (Wq. 65, 6; H. 15), I, T. 5f.....	39
Bsp. 7:	NV 17 (Wq. 65,10; H. 18), II, T. 5ff.....	40
Bsp. 8:	NV 9 (Wq. 64, 4; H. 10), I, T. 5f.....	40
Bsp. 9:	NV 1 (Wq. 62, 1; H. 2), II, T. 5f.....	40
Bsp. 10:	NV 13 (Wq. 65, 5; H. 13), I, T. 55f.....	40
Bsp. 11:	NV 16 (Wq. 65, 8; H. 17), III, T. 7f.....	40
Bsp. 12:	NV 3 (Wq. 65, 2; H. 4), III, T. 7f.....	41
Bsp. 13:	NV 3 (Wq. 65, 2; H. 4), II, T. 3f.....	41
Bsp. 14:	NV 10 (Wq. 64, 5; H. 11), III, T. 11f.....	41
Bsp. 15:	NV 11 (Wq. 64, 6; H. 12), III, T. 3f.....	41
Bsp. 16:	NV 6 (Wq. 64, 1; H. 7), II, T. 3f.....	41
Bsp. 17:	NV 1 (Wq. 62, 1; H. 2), II, T. 19ff.....	42
Bsp. 18:	NV 18 (Wq. 65,10; H. 19), I, T. 69ff.....	44
Bsp. 19:	NV 14 (Wq. 65, 6; H. 15), I, T. 26ff.....	44
Bsp. 20:	NV 7 (Wq. 64, 2; H. 8), II, T. 25ff.....	44
Bsp. 21:	NV 7 (Wq. 64, 2; H. 8), I, T. 35f.....	44
Bsp. 22:	NV 13 (Wq. 65, 5; H. 13), I, 1. und 2. Hauptperiode.....	48
Bsp. 23:	NV 6 (Wq. 64, 1; H. 7), I, 1. Hauptperiode.....	51
Bsp. 24:	J. S. Bach, Flötensonate E-Dur, BWV 1035, II, T. 1-8.....	51

Bsp. 25: NV 6 (Wq. 64,1; H. 7), I, T. 31-37.....	53
Bsp. 26: NV 15 (Wq. 65,7; H. 16), I, 1. und 2. Hauptperiode.....	57
Bsp. 27: zu NV 15 (Wq. 65,7; H. 16), T. 7-10.....	58
Bsp. 28: NV 14 (Wq. 65,6; H. 15), I, T. 6-10.....	58
Bsp. 29: NV 9 (Wq. 64,4; H. 10), I, 1. Hauptperiode.....	66
Bsp. 30: zu NV 9 (Wq. 64, 4; H. 10); T. 1-6.....	67
Bsp. 31: zu NV 9 (Wq. 64,4; H. 10), I, T. 6-11.....	69
Bsp. 32: zu NV 9 (Wq. 64,4; H. 10), I.....	70
Bsp. 33: zu NV 9 (Wq. 64,4; H. 10), I.....	71
Bsp. 34: zu NV 9 (Wq. 64,4; H. 10), I.....	73
Bsp. 35: NV 17 (Wq. 65,9; H. 18), I, 1. und 2. Hauptperiode.....	75
Bsp. 36: NV 15 (Wq. 65,7; H. 16), I: Fassung I (1736), T. 34-42; Fassung II/III (1744/ nach 1768), T. 36-52.....	82
Bsp. 37: NV 15 (Wq. 65,7; H. 16), I: Fassung I (1736), T. 41-51; Fassung II (1744), T. 51-61; Fassung III (nach 1768), T. 51-69.....	88
Bsp. 38: NV 67 (Wq. 65, 27; H. 68) III, T. 1-16.....	96
Bsp. 39: WS 5, I, 1. Hauptperiode.....	98

Verzeichnis der Abbildungen

Abb. 1: St 350, BWV 1052a, Violino I (um 1734), 1. Satz.....	160
Abb. 2: P 771, Wq. 65,2; H. 4, 1. Satz.....	161
Abb. 3: St 350, BWV 1052a, Viola (um 1734), 2. und 3. Satz.....	162
Abb. 4: P 771, Wq. 65,7; H. 16, 1. Satz.....	163
Abb. 5: St 350, BWV 1052a, Cembalo certato (nach 1734), 3. Satz...	164
Abb. 6: P 771, Wq. 65,8; H. 17, 1. Satz.....	165
Abb. 7: P 359 (wohl 1743), Wq. 65,13; H. 35, 2. Satz.....	166
Abb. 8: P 746, Wq. 65,4; H. 6, 3. Satz.....	167
Abb. 9: Wq. 65,9; H. 18, II (C. P. E. Bach?) nach Huberti 1761....	252

Vorwort

Die frühen Klaviersonaten Carl Philipp Emanuel Bachs stehen nicht nur am Anfang des Schaffens eines später hochberühmt gewordenen Komponisten; sie gehören auch zu den frühesten Werken einer Gattung, die gemeinsam mit der Symphonie zum Inbegriff der Instrumentalmusik der klassisch-romantischen Epoche wurde.

Bachs frühe Klaviersonaten sind mit einem Problem behaftet, das in erster Linie den Philologen anzugehen scheint. Sämtliche vor dem Jahr 1739 entstandenen Sonaten wurden Bachs eigenen Angaben zufolge in den Jahren 1743 und 1744 "erneuert". Die Untersuchung aller überlieferten Quellen der frühen Klaviersonaten (einschließlich einer Suite) führte zu dem Ergebnis, daß - von wenigen Ausnahmen abgesehen - die Werke wohl nicht mehr in ihrer ursprünglichen Gestalt vorliegen. Die frühen Sonaten werden erst in der "erneuerten Gestalt" greifbar.

Diese Feststellung tangiert auch den Analytiker. Denn der Unterschied zwischen der Entstehungszeit der ursprünglichen Fassung einer Sonate und dem Datum der "Erneuerung" durch Bach kann bis zu dreizehn Jahren betragen. Die Differenz zwischen den Jahren 1731 und 1744 ist jedoch entscheidend, wenn es darum geht, Carl Philipp Emanuel Bachs kompositorischen Werdegang zu verfolgen.

Die vorliegende Arbeit behandelt zunächst unter dem Stichwort "Zusammenhang" die Frage, wie Bach sich angesichts der zunehmenden Tendenz zur geschlossenen Gestaltung kleiner und kleinster Abschnitte zum Problem der Kontinuität oder "Einheit" des Ganzen stellt. Den Erfahrungen der Quellenuntersuchungen nach wird dieser Aspekt von der "Erneuerung" der Werke allenfalls an der Oberfläche, nicht aber im Kern berührt.

Die Kompliziertheit der Quellenlage macht die Beschäftigung mit einigen grundsätzlichen Fragen der Überlieferung erforderlich; dies mag die Ausführlichkeit des zweiten Teils der Arbeit rechtfertigen. Es ist ein ebenso glücklicher wie verpflichtender Umstand, daß man

sich dabei auf die Forschungsergebnisse der "eigentlichen Bach-Philologie" stützen kann, die sich seit Jahrzehnten systematisch um die Erschließung der Werke Johann Sebastian Bachs bemüht.

Die beiden Teile der vorliegenden Arbeit können weitgehend unabhängig voneinander gelesen werden.

*

Zu danken ist den Bibliotheken für die Erlaubnis zur Auswertung der in ihrem Besitz befindlichen Quellen. Im einzelnen seien genannt: die Bibliothèque Royale Albert 1^{er} und die Bibliothèque des Conservatoire Royal de Musique in Brüssel, die Forschungsbibliothek in Gotha, die Schleswig-Holsteinische Landesbibliothek in Kiel, die Bayerische Staatsbibliothek in München, die Wissenschaftliche Allgemeinbibliothek in Schwerin, die Kungliga Musikaliska Akademiens Bibliotek in Stockholm, die Library of Congress in Washington, die Bibliothek der Gesellschaft der Musikfreunde sowie die Österreichische Nationalbibliothek in Wien.

Mein besonderer Dank gilt der Musikabteilung der Deutschen Staatsbibliothek Berlin, der Biblioteka Jagiellońska in Krakau und vor allem der Musikabteilung der Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz Berlin.

Schließlich danke ich dem Johann-Sebastian-Bach-Institut in Göttingen für freundliches Entgegenkommen; insbesondere danke ich Herrn Dr. Yoshitake Kobayashi für großzügige und selbstlose Unterstützung.

Die vorliegende Arbeit sei Herrn Prof. Dr. Georg von Dadelsen zum siebzigsten Geburtstag am 17. November 1988 zugeeignet. Er gab vor etlichen Jahren die Anregung zur Beschäftigung mit dem Gebiet. Seiner Skepsis gegenüber voreiliger Hypothesenbildung im Bereich der Quellenkritik fühlen sich die Ausführungen des zweiten Teils verpflichtet.

Tübingen, im Frühjahr 1988

I. Teil: Zur "Form" der ersten Sätze

1. Eingrenzung des Untersuchungsbereichs

Über C. P. E. Bachs Jugendzeit bis zu seiner Anstellung als "Capell-Bedienter" bei Friedrich dem Großen <1> sind wir nur spärlich unterrichtet. Nach Kindheitsjahren in Weimar und Köthen kam er in seinem zehnten Lebensjahr nach Leipzig, wohin die Familie Bach 1723 übersiedelte. Dort besuchte er die Thomasschule. Weitere Auskünfte gibt Bach selbst in einer kurzen Lebensskizze, die er für die deutsche Übersetzung von Charles Burneys Reisetagebüchern auf Verlangen der Übersetzer entwarf. Dort heißt es: "Nach geendigten Schulstudien auf der leipziger Thomasschule, habe ich die Rechte sowohl in Leipzig als nachher in Frankfurt an der Oder studirt, und dabey am letztern Orte sowohl eine musikalische Akademie als auch alle damals vorfallenden öffentlichen Musiken bey Feyerlichkeiten dirigirt und komponirt" <2>. Bach war im Herbst 1734 nach Frankfurt gezogen.

Über die Zeit, die auf die Frankfurter Jahre folgte, sagt Bach: "Als ich 1738 meine akademischen Jahre endigte und nach Berlin ging, bekam ich eine sehr vortheilhafte Gelegenheit einen jungen Herrn in fremde

1 Bach nennt das Jahr 1740 als Datum seines "förmlichen Dienstantritts", sein Name erscheint im "Etat von denen Besoldungen derer Capellbedienten von Trinitatis 1744 bis Trinitatis 1745" jedoch unter der Rubrik "Denen neuen Capell-Bedienten, so anno 1741 zugekommen". Der Etat ist abgedruckt bei Carl Hermann BITTER, Carl Philipp Emanuel und Wilhelm Friedemann Bach und deren Brüder, 2 Bände, Berlin 1868 (Faksimile-Nachdruck Leipzig 1973), I, S. 20ff.; zu den abweichenden Daten vgl. a.a.O., S. 19. - Einen sehr guten und sorgfältig belegten Überblick über Leben und Werk nebst ausführlichem bibliographischem Anhang gibt Hans-Günter OTTENBERG, Carl Philipp Emanuel Bach, Leipzig 1982; zu dem hier behandelten Lebens- und Schaffensabschnitt vgl. dort insbesondere S. 13-53.

2 Carl Philipp Emanuel BACH, Selbstbiographie, in: Carl BURNEYs der Musik Doctors Tagebuch seiner musikalischen Reisen, deutsch von Christoph Daniel EBELING und Johann Joachim Christoph BODE, 3 Bände, Hamburg 1772f. (Faksimile-Nachdruck hrsg. von Richard SCHAAAL, Kassel u. a. 1959). Die zitierte Stelle steht in Band III, S. 199. Im folgenden zitiert als: BACH in BURNEY-EBELING-BODE III.

Länder zu führen: ein unvermutheter gnädiger Ruf zum damaligen Kronprinzen von Preussen, jetzigen König, nach Ruppin, machte, daß meine vorhabende Reise rückgängig wurde. Gewisse Umstände machten jedoch, daß ich erst 1740, bey Antritt der Regierung Sr. preussischen Majestät, förmlich in dessen Dienste trat, und die Gnade hatte, das erste Flötensolo, was Sie als König spielten, in Charlottenburg mit dem Flügel ganz allein zu begleiten. Von dieser Zeit an, bis 1767 im November, bin ich beständig in preussischen Diensten gewesen (...)"

Bald nach seiner Anstellung bei Friedrich dem Großen ließ Bach zwei Sammlungen mit jeweils sechs Klaviersonaten im Druck erscheinen, die als "Preußische" (1742) und "Württembergische" (1744) Sonaten bekannt wurden. Vor diesen Sammlungen, deren Sonaten in den Jahren 1740 bis 1744 entstanden sind, hatte Bach schon eine ganze Reihe von Klaviersonaten komponiert, die jedoch größtenteils zu seinen Lebzeiten nicht gedruckt wurden. Diejenigen Sonaten, die noch in der Leipziger und Frankfurter Jugendzeit entstanden waren, hat Bach, wie das für Datierungsfragen maßgebliche "Nachlaß-Verzeichnis" <3> ausweist, 1743 und 1744 in Berlin umgearbeitet, zur Zeit der Entstehung der Württembergischen Sonaten. Die Leipziger und Frankfurter Werke werden im folgenden als "frühe Sonaten" bezeichnet, auch wenn im einzelnen eine spätere Umarbeitung vorliegen mag.

3 "Verzeichniß des musikalischen Nachlasses des verstorbenen Capellmeisters Carl Philipp Emanuel Bach", Hamburg 1790; Neudruck: Heinrich MIESNER, Philipp Emanuel Bachs musikalischer Nachlaß, Bach-Jahrbuch 1938, S. 103-136; 1939, S. 81-112; 1940-48, S. 161-181; Faksimile: The Catalog of Carl Philipp Emanuel Bach's Estate. A Facsimile of the Edition by Schniebes, Hamburg 1790. Annotated, with a Preface, by Rachel W. WADE, New York-London 1981. - Unsere Bewertung der überlieferten Fassungen unterscheidet sich von derjenigen bei Darrell M. BERG, Carl Philipp Emanuel Bachs Umarbeitungen seiner Claviersonaten, Bach-Jb. 1988, S. 123-161 (zitiert als: BERG, Umarbeitungen); vgl. zu allen philologischen Fragen den Quellenkritischen Teil der vorliegenden Arbeit.

Ein kritischer Vergleich aller verfügbaren Quellen zu diesen Werken erbrachte zwar zahlreiche Varianten verschiedenen Ausmaßes. Eine redliche Interpretation der Ergebnisse unter Berücksichtigung aller philologischen Argumente muß jedoch zu der Befürchtung führen, daß in den meisten Fällen die ursprünglichen Fassungen nicht mehr vorhanden sind. Die relativ frühesten erhaltenen Fassungen repräsentieren in der Regel wohl den in Berlin überarbeiteten, "erneuerten" Notentext. Die Varianten innerhalb der Überlieferung knüpfen demgemäß nicht an die Urfassungen an; sie stammen aus einer oft beträchtlich späteren Zeit und beziehen sich bereits auf ein Zwischenstadium der jeweiligen "Werkgeschichte". Ein Vergleich der ursprünglichen mit den 1743/44 erneuerten Werkfassungen hätte wohl Aufschluß über die Richtung von Bachs Streben nach kompositorischer Vervollkommenung geben können; angesichts der Ergebnisse der Quellenkritik erscheint ein derartiger Vergleich jedoch nur in einem Umfang möglich, der keine allgemeingültigen Schlußfolgerungen erlaubt.

Doch sollte man Bachs Frühwerk auch nicht voreilig preisgeben. Die frühen Klaviersonaten - so, wie sie überliefert sind - heben sich deutlich von den Preußischen und insbesondere den Württembergischen Sonaten ab: sie sind in der Regel kleiner dimensioniert und in ihrer ganzen Haltung einfacher. Es ist daher zu vermuten, daß trotz der durch das Nachlaß-Verzeichnis bezeugten "Erneuerung" diese Werke den Kern ihrer Identität bewahrt haben.

C. P. E. Bachs Gesamtwerk scheint sich einer Interpretation, bei der "früh und undifferenziert" einerseits, "spät und hochentwickelt" andererseits in eindeutiger Weise einander zugeordnet wären, zu verschließen. So sind etwa die relativ früh entstandenen Württembergischen Sonaten an künstlerischem Wert einem Großteil von Bachs späterer Berliner Produktion weit überlegen. Bekannt sind seine Klagen, er habe in Berlin "meist fürs Publicum arbeiten müßen". Und an Forkel schreibt er im Jahre 1775, nachdem er diesem etliche seiner Klavierwerke, darunter auch die Württembergischen Sonaten, übersandt hat:

"nun haben Sie das von meinen Solos, was ich fürs Beste halte, zusammen" <4>. Die Feststellung, daß das differenziertere Werk nicht das spätere Werk sein muß, findet sich denn auch in etlichen Arbeiten über Bachs Musik <5>.

Es wird in den folgenden Abschnitten um die Konstatierung einzelner Satztypen gehen, deren Erscheinungsweise und Bedeutung in Bachs Sonatenschaften bis zum Beginn der mittleren Berliner Zeit (als Grenze gelte das Jahr 1750) charakterisiert werden soll. Die Zugehörigkeit eines Satzes zu einem bestimmten Typ in dem später zu definierenden Sinn dürfte durch die "Erneuerung" nicht tangiert worden sein. Die Konstatierung von Satztypen kann zunächst ohne Berücksichtigung einer personalstilistischen Entwicklung erfolgen; sie präeterminiert auch nicht in unzulässiger Weise die Bewertung dieser Entwicklung. Gewiß basiert sie - wie alles Reden über Musik - auf bestimmten Voraussetzungen und Grundannahmen, doch werden die Begriffe ihre Angemessenheit nur im konkreten Zusammenhang erweisen können. Wo die Bewertung einer "Entwicklung" ein so offenkundiges Problem ist wie im Falle

4 Beide Zitate aus einem Brief an Forkel, Hamburg, 10. Februar 1775; abgedruckt bei Ernst SUCHALLA (Hrsg.), Briefe von Carl Philipp Emanuel Bach an Johann Gottlob Immanuel Breitkopf und Johann Nikolaus Forkel, Tutzing 1985 (Mainzer Studien zur Musikwissenschaft, Band 19; im folgenden abgekürzt: SUCHALLA, Briefe), S. 242. Ähnliche Klagen über erzwungene Konzessionen an den Publikumsgeschmack finden sich in Bachs Selbstbiographie in BURNEY-EBELING-BODE III, S. 208f.

5 Angeführt seien nur drei Belege aus Arbeiten verschiedener Entstehungszeit: Ernst Fritz SCHMID, Carl Philipp Emanuel Bach und seine Kammermusik, Kassel 1931, S. 108; Ekkehard RANDEBROCK, Studie zur Klaviersonate Carl Philipp Emanuel Bachs, masch. Diss. Münster 1953, S. 34; David SCHULENBERG, The Instrumental Music of Carl Philipp Emanuel Bach, Ann Arbor/Michigan 1984 (Studies in Musicology, hrsg. von George J. BUELOW, No. 77), S. 161 ("even in his late works Bach rarely overstepped the essential bounds of a style which he had mastered by the early 1740's").

C. P. E. Bachs, erscheint es angebracht, zunächst auf die Beschreibung (und weniger auf die "wissende Erklärung") musikalischer Sachverhalte zu vertrauen <6>.

In der folgenden Liste sind die systematisch untersuchten Klavier-sonaten der Jahre 1731-1744 zusammengestellt <7>; in den folgenden Untersuchungen werden jedoch nur ausgewählte Beispiele besprochen. Bei den frühen Sonaten meint das erste Datum die ursprüngliche Fassung, das zweite die "Erneuerung" laut dem Nachlaß-Verzeichnis.

6 Die materialreiche und verdienstvolle Arbeit von Erich Herbert BEURMANN, Die Klaviersonaten Carl Philipp Emanuel Bachs, masch.Diss. Göttingen 1953, der auch die vorliegende Arbeit einige Anregungen verdankt, argumentiert zunächst in die gleiche Richtung: "Eine methodische Formuntersuchung, die ihr Ziel in einer fortschreitenden Entwicklung sähe, wäre demnach verfehlt. Im folgenden sind daher die phänomenologischen Grundzüge der Satzformen und deren musikalische Syntax an einigen prototypischen Beispielen systematisch zusammengestellt" (S. 22; Hervorhebungen original). Allerdings schlagen in späteren Kapiteln von Beurmanns Arbeit dann immer wieder die zuvor ausdrücklich abgelehnten gängigen Entwicklungsvorstellungen durch (so z. B. im Abschnitt: "Die erste klassische Sonatenform", S. 41f.). Günther WAGNER, Traditionsbezug im musikhistorischen Prozeß am Beispiel von Johann Sebastian und Carl Philipp Emanuel Bach. Musikalische Analyse und musikhistorische Bewertung, Neuhausen-Stuttgart 1985 (im folgenden abgekürzt: WAGNER, Traditionsbezug), hat diese Unterordnung der "personalstilistischen Entwicklung" unter ein "idealtypisches Modell", das eine einsinnige Entwicklung suggeriere, als Vereinfachung kritisiert (vgl. a.a.O., insbesondere S. 48ff. und S. 64, Anm 21).

7 NV: Nachlaß-Verzeichnis; Wq.: Wotquenne, Thematisches Verzeichnis; H.: Helm, A New Thematic Catalog (zitiert nach The New Grove Dictionary of Music and Musicians, hrsg. von Stanley SADIE, London 1980, Band 1, S. 855; das Verzeichnis selbst lag bis zum Abschluß der vorliegenden Arbeit leider noch nicht vor). Die wichtigsten Verzeichnisse werden zu Beginn des Quellenkritischen Teils besprochen. - NV 5 (Wq. 65,4; H. 6) ist eine - auch als solche bezeichnete - Suite. NV 32 (Wq. 65,13; H. 35) ist - wie auch WS 3 und WS 5 - bei einem Kur-aufenthalt Bachs in "Töplitz" entstanden. - Alle aufgeführten Werke sind im Faksimile nach handschriftlichen Quellen oder frühen Drucken zugänglich in Darrell BERG (Hrsg.), Carl Philipp Emanuel Bach. The Collected Works for Solo Keyboard, 6 Bände, New York 1985.

Das untersuchte Repertoire

Frühe Sonaten	NV 1	(Wq. 62, 1; H. 2)	1731/1744
	NV 2	(Wq. 65, 1; H. 3)	1731/1744
	NV 3	(Wq. 65, 2; H. 4)	1732/1744
	NV 4	(Wq. 65, 3; H. 5)	1732/1744
	NV 5	(Wq. 65, 4; H. 6)	1733/1744
	NV 6	(Wq. 64, 1; H. 7)	1734/1744
	NV 7	(Wq. 64, 2; H. 8)	1734/1744
	NV 8	(Wq. 64, 3; H. 9)	1734/1744
	NV 9	(Wq. 64, 4; H. 10)	1734/1744
	NV 10	(Wq. 64, 5; H. 11)	1734/1744
	NV 11	(Wq. 64, 6; H. 12)	1734/1744
	NV 13	(Wq. 65, 5; H. 13)	1735/1743
	NV 14	(Wq. 65, 6; H. 15)	1736/1743
	NV 15	(Wq. 65, 7; H. 16)	1736/1744
	NV 16	(Wq. 65, 8; H. 17)	1737/1743
	NV 17	(Wq. 65, 9; H. 18)	1737/1743
	NV 18	(Wq. 65, 10; H. 19)	1738/1743
Die ersten Berliner Sonaten	NV 19	(Wq. 62, 2; H. 20)	1739
	NV 20	(Wq. 65, 11; H. 21)	1739
	NV 21	(Wq. 62, 3; H. 22)	1740
	NV 22	(Wq. 65, 12; H. 23)	1740
	NV 32	(Wq. 65, 13; H. 35)	1743
Preußische Sonaten (PS)	NV 23	(Wq. 48, 1; H. 24; PS 1)	1740
	NV 24	(Wq. 48, 2; H. 25; PS 2)	1740
	NV 25	(Wq. 48, 3; H. 26; PS 3)	1741
	NV 26	(Wq. 48, 4; H. 27; PS 4)	1741
	NV 27	(Wq. 48, 5; H. 28; PS 5)	1741
	NV 28	(Wq. 48, 6; H. 29; PS 6)	1742
Württembergische Sonaten (WS) <8>	NV 29	(Wq. 49, 1; H. 30; WS 1)	1742
	NV 30	(Wq. 49, 2; H. 31; WS 2)	1742
	NV 33	(Wq. 49, 3; H. 33; WS 3)	1743
	NV 31	(Wq. 49, 4; H. 32; WS 4)	1742
	NV 34	(Wq. 49, 5; H. 34; WS 5)	1743
	NV 35	(Wq. 49, 6; H. 36; WS 6)	1744

8 Die beiden Sammlungen liegen in von Rudolf STEGLICH herausgegebenen Neudrucken vor: PS 1-3, Hannover 1927 (Nagels Musik-Archiv Nr. 6); PS 4-6, WS 1-3, WS 4-6, jeweils Hannover 1928 (Nagels Musik-Archiv Nr. 15, 21, 22); beide Sammlungen im Reprint bei Bärenreiter (WS: 1987; PS: 1988). WS 6 ist - in synoptischer Wiedergabe mit Auszierungen aus Bachs Feder - ediert in: C. Ph. E. Bach, Klavier-sonaten, Auswahl, Band I, hrsg. von Darrell M. BERG, München 1986 (Henle; im folgenden zitiert als: BERG, Auswahl I). Weitere bibliographische Angaben im Quellenkritischen Teil.

2. Rückbesinnung und Neubeginn: zu den Voraussetzungen der Klaviersonaten C. P. E. Bachs

Daß das in der Musiktheorie des 19. Jahrhunderts formulierte "klassische Sonatenmodell" mit seinen Komponenten "Exposition (mit zwei Themen) - Durchführung - Reprise" die Formvorstellungen, die C. P. E. Bachs Sonatenkomposition leiteten, nicht zutreffend benennt, ist mittlerweile eine allgemein bekannte und akzeptierte Erkenntnis ⁹. Mit dem Verzicht auf ein offenkundig inadäquates Modell, für das kein "gleichwertiger" Ersatz zu finden ist, tritt die Frage nach den historisch beglaubigten Normen und Grundlagen des Komponierens in den Vordergrund ¹⁰. Der vorliegenden Arbeit kommt es darauf an, einige der Probleme zu benennen, die sich dem Sonatenkomponisten in der

9 Niemand würde wohl heute noch einen Standpunkt vertreten wie der Riemann-Schüler Carl MENNICKE, Hasse und die Brüder Graun als Symphoniker, Leipzig 1906. In dieser im übrigen so inhaltsreichen und auch heute noch wertvollen Arbeit heißt es über die "Sonatenform": "Die spezielle Geschichte der Sonatenform darf mit derjenigen des 'zweiten Themas' identifiziert werden, da das zweite Thema als Kontrastelement der eigentlich formgebende Faktor ist" (S. 74). Kritik an Mennicke, der ein ungemein kenntnisreicher Autor war, darf es sich jedoch nicht zu leicht machen: es geht nicht um die Frage, ob Mennickes Formvorstellungen von Komponisten des 18. Jahrhunderts akzeptiert worden wären (die Antwort "nein" gibt Mennicke selbst). Es geht vielmehr um die Frage, ob man "Form" als eine Kategorie auffaßt, deren Gehalt sich jeweils in dem erschöpft, was bestimmte Zeiten darunter verstanden haben, oder ob "Form" als überzeitliche Kategorie betrachtet wird. Eine Kritik, die den Anspruch der (Geschichts-)Philosophie auf den Formbegriff zugunsten einer konsequenten Historisierung ausschalten möchte, löst das Problem nicht; sie leugnet es lediglich. Die Formvorstellung, wie sie in den folgenden Abschnitten der vorliegenden Arbeit entwickelt wird, folgt Vorgaben des 18. Jahrhunderts. Es handelt sich um einen historiographisch angemessenen, weil historisch eingegengten Formbegriff, dessen lediglich relative Geltung von vornherein zugestanden wird.

10 Skizziert haben die damit zusammenhängenden Fragen und die daraus sich ergebenden Folgen für die Analyse etwa Hans Heinrich EGGBRECHT, Zur Methode der musikalischen Analyse, in: Erich Doflein - Festschrift zum 70. Geburtstag, hrsg. von Lars Ulrich ABRAHAM, Mainz 1972, S. 67-84, wiederabgedruckt in: Hans Heinrich EGGBRECHT, Sinn und Gehalt. Aufsätze zur musikalischen Analyse, Wilhelmshaven 1979, S. 7-42 und Ulrich SIEGELE, Normative und historische Satzlehre, in: Bericht über den 1. internationalen Kongreß für Musiktheorie Stuttgart 1971, erschienen Stuttgart 1972, S. 40-46.

ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts stellten, und die Art zu beschreiben, wie sich umgekehrt C. P. E. Bach als Sonatenkomponist diesen Problemen stellte.

Erich H. Beurmann bemerkt völlig zu Recht, daß es für "das Satzganze" in den Klaviersonaten C. P. E. Bachs um 1730 keine "gattungsgleichen Vorbilder" gegeben habe <11>. Verzichtet man umgekehrt darauf, in Bachs Sonaten die Vorbilder späterer Nachbildungen zu suchen - also Bachs Sonaten im Rahmen einer "Entwicklungsgeschichte der Sonatenform" zu betrachten -, so kann man weitgehend unbelastet von einem vielleicht nicht einlösbaren Anspruch nach Querverbindungen zwischen den Sonaten und anderen Kompositionsgattungen der Zeit suchen. Dabei ergeben sich mannigfaltige Anknüpfungspunkte. Der entstehende Eindruck des Eklektizismus wird durch C. P. E. Bach bestätigt, der in der Selbstbiographie unter impliziter Berufung auf einen altehrwürdigen Topos schreibt, er sei "jederzeit der Meinung gewesen (...), man möge das Gute, es stecke wo es wolle, wenn es auch nur in geringer Dosi in einem Stücke anzutreffen ist, annehmen (...)" <12>.

Bedenkt man ferner, daß die Kompositionslehre der Zeit (und nicht nur dieser Zeit) ein allgemeines, übergeordnetes Wissen vermittelte, in welchem das Komponieren in einzelnen Formen und Gattungen gleichsam aufgehoben war - und dies gilt gleichermaßen für die Lehrart, die von

11 Vgl. BEURMANN, Klaviersonaten, S. 40; weitere Überlegungen zu diesem Punkt bei Darrell M. BERG, *The Keyboard Sonatas of C. P. E. Bach: An Expression of the Mannerist Principle*, Ph. D. diss., State University of New York at Buffalo 1975 (im folgenden zitiert als: BERG, *Mannerist Principle*), S. 182ff. - William S. NEWMAN gibt seinem monumentalen Werk *"The Sonata in the Classic Era"*, Chapel Hill 1963, den Untertitel *"The Second Volume of a History of the Sonata Idea"*. Das riesige Material wird unter dezidiert diachronem Aspekt dargestellt, ohne längeres Verweilen bei einem Komponisten wie C. P. E. Bach (vgl. a.a.O., S. 412-430). Es dominiert die Methode des nüchternen Konstatierens von "external facts" (vgl. a.a.O., S. 419), die sich für Handbücher dieser Art anbietet. Konkrete Fragen der Kompositionsgeschichte der Sonate geraten dabei jedoch kaum in den Blick. Die vorliegende Untersuchung verdankt die wichtigsten Anregungen daher anderen, oft wesentlich "spezielleren" Arbeiten.

12 BACH in BURNEY-EBELING-BODE III, S. 208. - "Eclecticism" als eine Komponente von Bachs "mannerism" konstatiert auch BERG, *Mannerist Principle*, S. 45 und 159ff.

Chorälen und Generalbaß ausging wie für die Lehrart, die mit den Spezieskontrapunkten begann -, so läßt sich umgekehrt das Komponieren in bestimmten Formen und Gattungen abstrakt beschreiben als die (je verschiedene) Auswahl und Kombination bestimmter Verfahrensweisen aus dem Meer des Möglichen. So nimmt es nicht wunder, daß man zwischen der Sonate und vielen anderen Kompositionsformen der Zeit Schnittmengen bilden kann; die in diesen Schnittmengen enthaltenen Elemente sind dabei nach Art und Anzahl verschieden.

Günther Wagner hat in diesem Zusammenhang insbesondere auf die Bedeutung von "Concerto" und "Invention" hingewiesen. Die Hervorhebung gerade dieser beiden Gattungen führt ins Zentrum des Problems. Denn als das Ausschlaggebende an der Invention betrachtet Wagner - abgesehen von allen satztechnischen Vorgaben - die "Neuheit" der Gattung, die dem Komponisten einen Freiraum für die Gestaltung eröffnete. Das Charakteristikum des "Concerto" aber ist - abgesehen von allen Fragen einer "Konzertform" - die Integration verschiedenartigster Kompositionselemente <13>. Demnach sind Invention und Concerto weniger "Vorbilder" als "Ebenbilder" der Sonate hinsichtlich ihres spezifischen Verhältnisses zu der einen Kunst des Komponierens.

Anschaulicher als abstrakte Überlegungen sind zunächst einige Beispiele, die sich leicht in verschiedener Richtung vermehren ließen. So erlauben etwa die folgenden Anfangstakte des Schlußsatzes der vierten Preußischen Sonate C. P. E. Bachs die Benennung von mindestens drei Vergleichsstücken J. S. Bachs, ohne daß man diese als

13 Vgl. Günther WAGNER, Concerto-Elemente in Bachs zweistimmigen Inventionen, in: Bach-Jb. 1979, S. 37-44 und insbesondere ders., Traditionsbezug: im "Ineinander von Satztechniken unterschiedlicher Provenienz mit ihrer wechselseitigen, befruchtend ineinandergreifenden Verfügbarkeit" liegen die "Elemente, die vom Konzertschaffen <J. S.> Bachs ausstrahlten und großen Raum in seinem Gesamtwerk einnahmen, Elemente, die nicht in ihrem vereinzelter Auftreten, wohl aber in ihrer gegenseitigen und wechselseitigen Zuordnung, Beeinflussung und Ausprägung den modernen Aspekt in Bachs Werk charakterisieren" (S. 3). Mit den Inventionen "lag eine relativ neue und gestaltungsfähige Gattung vor, die, im Gegensatz zu den Suitensätzen, deren Fixierung durch die jeweilige Tanztypik (...) als lästig und hemmend empfunden wurde, ausgehend von Satztechniken der motivisch-thematischen Arbeit, die Ausgangsbedingungen für den Ausbau von Formen absoluter Musik bieten konnten" (S. 44).

Vorbilder annehmen müßte. Gemeint sind die zweistimmige Invention in d-Moll, die Gigue aus der fünften Englischen Suite und das Präludium D-Dur aus dem Wohltemperierten Klavier II.

Alle Beispiele stehen im schnellen Tripeltakt. Mit der Invention teilt das Sonatenbeispiel die Beantwortung aus der Unteroktav und die strenge Zweistimmigkeit des Satzes sowie einen identischen Kadenzplan (Presto: Kadenzen nach den Stufen III, V und I in den Takten 16, 36 und 60; Invention: Kadenzen nach denselben Stufen in den Takten 18,

Bsp. 1:

- a) C. P. E. Bach, PS 4, III, T. 1-5;
- b) J. S. Bach, Zweistimmige Invention d-Moll, T. 1-7;
- c) J. S. Bach, 5. Englische Suite e-Moll, Gigue, T. 1-9;
- d) J. S. Bach, Präludium D-Dur (W. Kl. II), T. 1-5

The image displays four musical staves, each representing a different piece of music. Each staff begins with a double bar line and a key signature change. Staff (a) is labeled 'a) Presto' and shows a piece in 3/8 time with a key signature of one sharp (F#). Staff (b) is labeled 'b)' and shows a piece in 3/8 time with a key signature of two flats (Bb, Eb). Staff (c) is labeled 'c)' and shows a piece in 3/8 time with a key signature of one sharp (F#). Staff (d) is labeled 'd)' and shows a piece in 3/8 time with a key signature of two sharps (F#, C#). Each staff contains musical notation for a specific excerpt, with various notes, rests, and bar lines.

38 und 52). Das Thema des Presto ist gebaut wie das Thema der Gigue: ein Takt Sechzehntelanlauf und drei Takte Fortführung in Achtern. Auch die Gigue ist ein gearbeiteter Satz, wenngleich die Beantwortung des Themas hier nach Fugenart eingerichtet ist. Im Präludium liegt ein weiteres Beispiel für diesen Themenbau vor (sieht man von der Richtung der Melodiekurve ab). Dabei erscheint das Thema frei von kontrapunktischer Stimmenbindung: Die Wiederholung aus der Unteroktav ist hier ein rein horizontaler Vorgang ohne jede satztechnische Obligation. Das Präludium J. S. Bachs - oder zumindest sein Anfang - ist sicher das "modernste" unter den Beispielen.

Philipp Emanuel Bach hat sich sicher nicht nur an der Musik seines Vaters orientiert; auch darf man annehmen, daß er mit vielerlei Art von Vokalmusik in Berührung kam. Zwei Zitate aus Arien der Oper "Cleofide" von Johann Adolf Hasse, die im September 1731 in Dresden für Furore sorgte <14>, lassen sich zwanglos mit Bachscher Sonatenmusik vergleichen. In den Blick geraten dabei andere Komponenten des musikalischen Satzes als bei dem Beispiel aus der vierten Preußischen Sonate.

Hier handelt es sich um Stücke in "monodischer" Schreibart. Die Verwandtschaften zwischen den Opernmelodien und den "Sonatenmelodien" betreffen einerseits die Bildung der Motive, andererseits ihre "Gruppierung" im Phrasenbau; beides ist zu berücksichtigen, wenn von "Kantabilität" die Rede ist. Die Beispiele a-d weisen ein und denselben Phrasenbau auf. Dieses bei C. P. E. Bach und seinen Zeitgenossen ungemein verbreitete sechstaktige Muster dürfte gemeint sein im Sinne von: Anfangsmotiv - Schlußmotiv (mit erneuter Öffnung) - Schlußmotiv (vgl. den Arienbeginn: "S'è ver che t'accendi/ di nobili ardori/ di

14 Wiedergabe der Beispiele nach der Quelle Mus. 2477-F-9 der Sächsischen Landesbibliothek Dresden (D-ddr-Dlb; Partiturabschrift). - Wahrscheinlich hat J. S. Bach eine Aufführung dieser Oper gehört (vgl. Bach-Dokumente, Band II, S. 214). Ob auch C. P. E. Bach das Werk kannte, ist nicht sicher; aber es kommt auch nicht darauf an, ob er gerade dieses Exempel der neuen Opernmusik kannte. - Bsp. 2a ist im "echten Allabreve" notiert (2/2, nur eine betonte Zeit auf 1), Bsp. 2d) ist im "unechten Allabreve" notiert, das metrisch identisch mit dem 4/4-Takt ist (betonte und damit zäsurfähige Zeiten auf 1 und 3) und lediglich einen geschwinderen Taktschlag fordert.

nobili ardori"; schematisch: a-b-b'; Taktgliederung: 2+2+2) <15>. Sowohl Hasses als auch Bachs Phrasen beruhen auf je identischen Baßformeln: Bach verwendet einen bekannten "Ciaconabaß", der moderne Hasse verwendet eine schlichte I-IV (bzw. II⁶) - V - I - Kadenz. Im Melodieduktus gibt sich das Beispiel aus Wq. 65, 7 nicht wesentlich anders als das erste Beispiel von Hasse, während die Eingangsphrase aus PS 2, I durchaus instrumental geprägt ist. Wie stark sich C. P. E. Bachs Sonatenanfänge an Vokal- (oder Opern-) Thematik anlehnen können, mag die Sonate Wq. 65, 9 (Bsp. e) zeigen.

Bsp. 2:

- a) J. A. Hasse, Cleofide, Arie "S'è ver che t'accendi", T. 1-6 und 17-22
- b) C. P. E. Bach, Wq. 65,7 (H. 16), I, T. 1-6 (älteste Fassung);
- c) C. P. E. Bach, PS 2, I, T. 1-6;
- d) J. A. Hasse, Cleofide, Arie "Appena Amor sen nasce", T. 1-3;
- e) C. P. E. Bach, Wq. 65,9 (H. 18), I, T. 1-4

a) Allegro VI unis.

Alto
S'è ver che t'accendi di nobili ardori, di nobili ardori

Bc || b || b' ||

15 Eine andere Deutung dieses Motivbaus aus vier "funktional" zu verstehenden Komponenten ("Eröffnungsmotiv-Hauptmotiv-Hauptmotiv wiederholt-Schlußmotiv" mit einer Taktgliederung 1+2+2+1) gibt Günther WAGNER, Motivgruppierung in der Expositionsgestaltung bei C. Ph. E. Bach und Beethoven. Zur kompositionsgeschichtlichen Kontinuität im 18. Jahrhundert, in: Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz 1978, Berlin 1979, S. 43-71, vgl. insbesondere S. 60f. - BERG, Mannerist Principle, S. 170f., gibt mit WS 3, III ein weiteres Beispiel für diesen Themenbau. Sie spricht von "stuttering repetitions, a Gallant feature with antecedents in the opera buffa of the early eighteenth century".

b) Allegro

c)

d)

e) Moderato

Die Vielzahl von Beziehungen, von verbindenden und trennenden Merkmalen auf verschiedenen Ebenen des musikalischen Satzes, erscheint zunächst verwirrend. Es kommt daher im folgenden darauf an, Fragen an den Gegenstand – Bachs frühe Klaviersonaten – möglichst präzise zu formulieren. Es geht dabei nicht um die Beschreibung und Würdigung aller stilistischen Aspekte, sondern um einen bestimmten Aspekt, den man der Kategorie der "Form" zuordnen kann und den wir unter dem Begriff des "Zusammenhangs" fassen. Dabei handelt es sich nur um eine Facette des musikalischen Gehalts einer Bach-Sonate, deren Gewicht nicht ein für allemal feststeht. In der Debatte um die Bedeutung dieser Facette können die zeitgenössischen Musikschriftsteller eine Stimme beanspruchen, aber nicht unbedingt auch das letzte Wort.

Grundlegende Norm für die Gestaltung des Anfangssatzes einer Klavier-sonate ist für C. P. E. Bach die Einhaltung eines bestimmten Kadenzplans, der sich bei der Analyse als Konstante in der Verschiedenheit der Einzelwerke zeigt. Die Bedeutung dieses Tonartengrundrisses wird auch von zahlreichen zeitgenössischen Theoretikern betont <16>.

Alle der hier untersuchten ersten Sonatensätze Bachs bestehen - nach der Terminologie der Zeit - aus zwei "Reprisen". Die Hauptteile der Sonatensätze, die mit einer regelrechten Kadenz schließen, seien im Anschluß an Heinrich Christoph Koch als "Hauptperioden" bezeichnet <17>. Da die erste Reprise in den untersuchten Sätzen in der Regel mit der ersten Kadenz innerhalb des Stückes schließt, ist sie identisch mit der ersten Hauptperiode. Die zweite Reprise weist fast immer zwei Kadenzen auf <18>: eine Binnenkadenz in einer der Haupttonart nahe verwandten Tonart und die Schlußkadenz in der Haupttonart; die zweite Reprise besteht somit aus zwei Hauptperioden.

Das folgende Schema enthält die gebräuchlichsten Kadenzpläne, wie sie in Bachs Sonaten, aber auch in unzähligen Werken seiner Zeitgenossen, begegnen. Die römischen Zahlzeichen geben an, auf welcher Stufe der

16 Vgl. etwa Heinrich Christoph KOCH, Versuch einer Anleitung zur Composition, Band I: Leipzig und Rudolstadt 1782, Band II, III: Leipzig 1787, 1793; II, S. 103. - Vgl. dazu auch Leonard RATNER, Harmonic Aspects of Classic Form, JAMS 1949, S. 159-168 sowie ausführlich Fred RITZEL, Die Entwicklung der "Sonatenform" im musiktheoretischen Schrifttum des 18. und 19. Jahrhunderts, Wiesbaden 1968.

17 Vgl. KOCHs Beschreibung der "Tonausweichung", II, S. 223ff. Die Definition der "Hauptperiode" liefert er nach in einer Fußnote, III, S. 231f.: "Unter einem Hauptperioden verstehe ich die Verbindung mehrerer Sätze, von denen der letzte mit einer förmlichen Cadenz entweder in der Haupttonart, oder in einer mit ihr nahe verwandten Tonart schließt". Eine "förmliche Kadenz" - und dies ist für das Verständnis des Folgenden von grundlegender Bedeutung - muß folgenden Kriterien gehorchen: 1) Schlußklang auf betonter Zeit; 2) Baßschritt V-I ("Grundstellungen!"); 3) die Oberstimme muß im Schlußklang die Oktav des Grundtons (Baßtons) bilden. Eine Kadenz ist solcherart eindeutig von einem "Grundabsatz" zu unterscheiden. Näheres dazu im "Einschub" zwischen Abschnitt 3A und B.

18 Lediglich einer der untersuchten Sätze (NV 14, I) weist in der zweiten Reprise keine Binnenkadenz auf.

Haupttonart die Kadenzen stehen, mit denen die einzelnen Hauptperioden schließen. Sätze in einer Durtonart steuern andere Kadenzstationen an als Sätze in einer Molltonart.

	1. Reprise	2. Reprise
	1. Hauptperiode	2. Hauptperiode/3. Hauptperiode
Dur	V Kad	VI Kad I Kad oder III Kad oder II Kad
Moll	III Kad oder V Kad	V Kad I Kad oder IV Kad oder II Kad

Der durch den Kadenzplan vorgegebene Rahmen kann intern relativ frei ausgestaltet werden; es ließen sich lediglich noch zwei weitere Bestimmungen nennen, denen ein normativer Charakter zukommt: der Beginn der zweiten Hauptperiode greift den Anfang des Satzes in der Schlußtonart der ersten Hauptperiode - zumeist wörtlich <19> - wieder auf; der Beginn der dritten Hauptperiode kann den Anfang des Satzes in der Haupttonart aufgreifen und so einem Teilaspekt des modernen Reprisesbegriffs nahekommen.

19 Beginnt die zweite Hauptperiode mit der Umkehrung des "Themas", wie dies in Suitensätzen noch oft der Fall ist, so kann dies im Bereich der Sonatenkomposition bereits wieder als Besonderheit betrachtet werden. Koch weist in diesem Zusammenhang ausdrücklich auf PS 1, I hin (vgl. KOCH III, S. 401ff.). Am Rande sei vermerkt, daß Kompositionen C. P. E. Bachs mit Vorliebe als Exempel herangezogen werden, wenn es Ausnahmen von einer Regel zu demonstrieren gilt. Auch darin erweist sich Bachs vielgepriesene "Originalität". Vgl. etwa KOCH III, S. 362f. und 376f., die Beispiele sind NV 60 (Wq. 62,10; H. 59), I entnommen; vgl. auch Johann Philipp KIRNBERGER, Die Kunst des reinen Satzes in der Musik, Zweiter Teil, Erste Abteilung, Berlin und Königsberg 1776 (Faksimile-Nachdruck Hildesheim 1968; im folgenden abgekürzt: KIRNBERGER, Kunst II/1), S. 150. Das Beispiel ist dem ersten Satz von NV 111 (Wq. 50,3; H. 138) entnommen.

C. P. E. Bach hat diese Kadenzpläne selbstverständlich nicht geschaffen; sie liegen etwa auch zahllosen barocken Suitensätzen zugrunde <20>. Sein Verdienst besteht hier eher darin, daß er den Grundriß der Suitensätze konsequent in den neuen dreisätzigen Zyklus der Klaviersonate integrierte. Es sei auch nicht behauptet, daß C. P. E. Bach der "Erfinder" der dreisätzigen Klaviersonate gewesen ist; fest steht jedoch, daß er durch konsequentes Festhalten an ihrer äußeren Gestalt und durch immer neue Variationen ihrer inneren Ausgestaltung wesentlich dazu beigetragen hat, daß die junge Gattung der Klaviersonate in relativ kurzer Zeit, vor allem im nördlichen Deutschland, ein Ansehen gewann, das ihr durchaus nicht an der Wiege gesungen war <21>.

Zwischen Sonate und Suite gibt es neben grundlegenden Gemeinsamkeiten auch gravierende Unterschiede, die sich nicht in der unterschiedlichen Anzahl und tonartlichen Aufeinanderfolge der Sätze, die die Sonate ihrerseits mit der neapolitanischen Opernsinfonie und dem Instrumentalkonzert teilt, erschöpfen. Will ein Komponist Tanzsätze komponieren, so muß er den besonderen "Charakter" der verschiedenen Tänze beachten <22>; die Möglichkeiten einer individuellen Ausgestaltung des Tonartengrundrisses sind somit durch tradierte, primär rhythmisch-metrisch bestimmte Gattungsnormen eingeschränkt. Die

20 SCHULENBERG, S. 21, verweist auf ein Demonstrationsexempel in Friedrich Erhard Niedts "Handleitung zur Variation" (Hamburg 1706) mit der Bemerkung: "Niedt's suite is derived from an original bass line which, incidentally, generates a prototype of the ternary sonata form"; Grundlage der Dreiteiligkeit sind die drei förmlichen Kadenzzen. An anderer Stelle schreibt er: "(...) full-fledged binary and ternary forms, meeting all the criteria suggested by Marpurg's, if not Koch's, discussions of musical structure, are common enough in the late Baroque works of Händel, Telemann, and J. S. Bach" (S. 27).

21 Bachs "stabilisierende" Rolle im Bereich des "north German keyboard style" hebt auch BERG, Mannerist Principle, S. 70, hervor.

22 Neben der vorgeschriebenen Taktart, bestimmten rhythmischen Mustern und einer regelmäßigen periodischen Gestaltung sprach man den Tanzsätzen auch einen bestimmten Affekt zu, ohne allerdings über dessen musikalische Realisierung mehr als allgemeine Worte zu verlieren. Vgl. etwa die Besprechung der "Tanzmelodien" bei Johann MATTHESON, Der vollkommene Capellmeister, Hamburg 1739 (Faksimile-Nachdruck hrsg. von Margarete REIMANN, Kassel und Basel 1954; im folgenden zitiert als: MATTHESON, Capellmeister), S. 224ff.

Sonate aber kann freier gestaltet werden; in ihr muß, Johann Mattheson zufolge, lediglich "eine gewisse Complaisance herrschen (...), die sich zu allen bequemet, und womit einem ieden Zuhörer gedienet ist" <23>. Diese Freiheit steht jedoch in der Gefahr, "nichtssagend" zu werden, und so vermag Mattheson der zur Zeit des "Vollkommenen Capellmeisters" noch jungen Gattung der Klaviersonate nur wenig abzugewinnen. Er schreibt: "Seit einigen Jahren hat man angefangen Sonaten fürs Clavier mit gutem Beyfall zu setzen: bisher haben sie noch die rechte Gestalt nicht, und wollen mehr gerühret werden, als rühren, d. i. sie zielen mehr auf die Bewegung der Finger, als der Herzen" <24>. Mattheson bringt noch einen weiteren Einwand vor: die Sonatenkomposition laufe "meist auf ein Flickwerk, auf lauter zusammengestoppelte Cläusulgen hinaus, und ist nicht natürlich" <25>. Die Probleme der jungen Sonatenkomposition sind also einerseits mangelnde Fähigkeit zu rühren und andererseits fehlender "Zusammenhang" im musikalischen Ablauf.

23 MATTHESON, Capellmeister, S. 233. Zu Matthesons "Sonatendefinitionen" vgl. William S. NEWMAN, *The Sonata in the Baroque Era*, Chapel Hill 1959, S. 25f.

24 MATTHESON, Capellmeister, S. 233; dieses und auch das vorhergehende Zitat hat Mattheson wörtlich übernommen aus seiner Schrift "Kern Melodischer Wißenschafft", Hamburg 1737, die er als "Vorläuffer des Vollkommenen Capellmeisters" herausgab. Die Zitate finden sich dort auf S. 124. Mattheson denkt bei seinen Äußerungen natürlich noch nicht an C. P. E. Bach; Überlegungen zu dieser Frage finden sich bei William S. NEWMAN, *A Checklist of the Earliest Keyboard "Sonatas" (1641-1738)*, Notes 1953-54, S. 201-212. - Möglicherweise verwendet Mattheson die Bezeichnung "Klaviersonate" noch in weiterem Sinn für alle Arten der "freien", nicht an bestimmte Charaktere gebundenen Klaviermusik. Friedrich Wilhelm MARPURG unterscheidet noch 1762 zwischen "Sonate" im weiteren Sinn und im "besonderen Verstande". Vgl. dazu Ernst STILZ, *Die Berliner Klaviersonate zur Zeit Friedrichs des Großen*, Diss. Berlin 1930, S. 18.

25 MATTHESON, Capellmeister, S. 234; ähnlich im "Kern", S. 124. Mattheson hat hier vor allem die Franzosen im Auge, die sich am "italienischen Geschmack" orientieren. Einen ähnlichen Vorwurf richtet bereits Couperin gegen seine Landsleute; vgl. François COUPERIN, *L'art de toucher le Clavecin*, Paris 1717, neu hrsg. und übersetzt von Anna LINDE, Wiesbaden 1933, S. 22.

Auch in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts wird die Ungebundenheit der Sonate hervorgehoben; nun sieht man aber gerade darin ihren größten Vorzug. So schreibt J. A. P. Schulz in Sulzers "Allgemeiner Theorie der Schönen Künste" <26>: "Die Symphonie, die Ouvertüre, haben einen näher bestimmten Charakter; die Form eines Concertes scheint mehr zur Absicht zu haben, einem geschickten Spieler Gelegenheit zu geben, sich in Begleitung vieler Instrumente hören zu lassen, als zur Schilderung der Leidenschaften angewendet zu werden. Außer diesen und den Tänzen, die auch ihren eigenen Charakter haben, giebt es in der Instrumentalmusik nur noch die Form der Sonate, die alle Charaktere und jeden Ausdruck annimmt" <27>.

Das Verdienst, den Freiraum, den die Sonate bietet, in idealer Weise ausgefüllt zu haben, gebührt laut Schulz - und er gibt damit nur eine weit verbreitete Ansicht wieder - C. P. E. Bach: die meisten seiner Klaviersonaten seien "so sprechend, daß man nicht Töne, sondern eine verständliche Sprache zu vernehmen glaubt, die unsere Einbildung und Empfindungen in Bewegung setzt und unterhält" <28>. Die Sonate besitzt nun das, was Mattheson an ihr noch vermißt hatte: die Fähigkeit zu rühren.

Das andere von Mattheson angesprochene Problem ist der "fehlende Zusammenhang", der den Eindruck von "Flickwerk" erweckt. Dieses Problem entstand in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts mit dem Aufkommen einer Kompositionsart, die den musikalischen Ablauf in kleine, deutlich gegeneinander abgesetzte Sinneinheiten gliederte.

26 Johann George SULZER, Allgemeine Theorie der Schönen Künste, neue vermehrte zweyte Auflage, Leipzig, Teil I, II: 1792, Teil III: 1793, Teil IV: 1794 (Faksimile-Nachdruck Hildesheim, Teil I: 1970, Teil II-IV: 1967). Die erste Auflage erschien 1771-1774.

27 SULZER IV, Art. "Sonate", S. 425 (Hervorhebung nicht original). Die musikalischen Artikel der Buchstaben A bis I entstanden in Zusammenarbeit von Sulzer und Kirnberger. Später kam Kirnbergers Schüler Johann Abraham Peter Schulz als Mitarbeiter hinzu, der die Artikel S bis Z alleine verfaßte. Vgl. dazu Siegfried BORRIS, Kirnbergers Leben und Werk und seine Bedeutung im Berliner Musikkreis um 1750, Diss. Berlin 1933, S. 69-71 und 99f.

28 SULZER IV, S. 425.

Dazu kam ein oberstimmenbetonter, in C. P. E. Bachs frühen Klavierwerken häufig zweistimmiger Satz, gekoppelt mit einem weitgehenden Verzicht auf kontrapunktische Arbeit <29>.

Mit diesen Bestrebungen, die sicherlich auch mit dem Vordringen der italienischen Oper in Zusammenhang stehen, wie sie in Bachs näherer Umgebung seit 1731 durch Hasse in Dresden glanzvoll und mit größter Wirkung vertreten wurde, dürfte Philipp Emanuel Bach schon früh bekannt geworden sein. Denn er schreibt in der Selbstbiographie - und ein apologetischer Unterton ist nicht zu überhören -: "Dieser Mangel an auswärtigen Reisen, würde mir bey meinem Metier mehr schädlich gewesen seyn, wenn ich nicht von Jugend an das besondere Glück gehabt hätte, in der Nähe das Vortrefflichste von aller Art von Musik zu hören und sehr viele Bekanntschaften mit Meistern vom ersten Range zu machen (...)". Er erwähnt dann, daß praktisch jeder durchreisende Musiker im Leipziger Vaterhaus Station machte und fährt fort: "Von allem dem, was besonders in Berlin und Dresden zu hören war, brauche ich nicht viele Worte zu machen" <30>.

Schließlich sei auch nicht vergessen, daß C. P. E. Bachs Patenonkel Georg Philipp Telemann war <31>. Dessen um 1732 <32> veröffentlichte und wohl auch in dieser Zeit entstandene drei Dutzend "Fantaisies

29 In den Mittelsätzen der Sonaten Bachs begegnet jedoch häufig die Triosatzstruktur, zuweilen mehr in der "gelehrten", zuweilen mehr in der "galanten" Spielart. Auch gibt es einige Ecksätze (z. B. PS 1, I; WS 6, III), die sich so auffällig kontrapunktischer Techniken bedienen, daß man sie einem "Inventionstypus" zugerechnet hat (der Begriff findet sich bei BEURMANN, Klaviersonaten, S. 36ff.; auf S. 40 fällt der Begriff "Inventionssonate"; vgl. dazu auch den Abschnitt "Der barocke Satz" bei RANDEBROCK, S. 35ff.). Diese Benennung verweist direkt auf J. S. Bach, den "Vater der Invention".

30 BACH in BURNEY-EBELING-BODE III, S. 200f.

31 Das Verhältnis zwischen beiden war offenbar herzlich; vgl. SCHMID, Kammermusik, S. 29ff.

32 Zur Datierung vgl. Käte SCHÄFER-SCHMUCK, G. Ph. Telemann als Klavierkomponist, Diss. Kiel 1934, S. 24.

pour le Clavessin" <33> stehen in Satztechnik und innerer Struktur zahlreichen frühen Klavierwerken C. P. E. Bachs nahe <34>. Man könnte sich gut vorstellen, daß eine derart einfache, aber von Spielfreude überquellende Musik, die auch heute noch zum großen Teil frisch und unverbraucht wirkt, den Klavierspieler in Philipp Emanuel besonders angesprochen hat.

Die einfache und zuweilen nur locker reihende Schreibart ergriff nicht nur Stücke, die sich relativ unverbindlich "Fantasien" nannten, sondern auch die traditionellen Gattungen der Komposition. Dies ist deutlich zu sehen am Beispiel der Allemande aus der frühen Suite NV 5 (Wq. 65,4; H. 6), die C. P. E. Bach 1733 in Leipzig komponiert und 1744 in Berlin überarbeitet hat <35>.

33 Georg Philipp TELEMANN, Fantaisies pour le Clavessin, 3 Douzaines, Neudruck hrsg. von Max SEIFFERT, Berlin 1923.

34 Lothar HOFFMANN-ERBRECHT, Deutsche und italienische Klaviermusik zur Bachzeit, Leipzig 1954 (Jenaer Beiträge zur Musikforschung, hrsg. von Heinrich BESSELER, Bd. 1), S. 41, konstatiert im Hinblick auf die nach italienischem Vorbild gestalteten Fantasien: "Kennzeichnend für die neuitalienische Schreibweise ist das strukturell lockere Satzgefüge". Diese Tendenzen zur Lockerung des Zusammenhangs spielen auch in den frühen Sonaten C. P. E. Bachs eine wichtige Rolle. - Für eine stärkere Beachtung der möglichen Vorbildwirkung Telemanns plädiert SCHULENBERG, S. 14.

35 Wiedergabe der Allemande nach dem Autograph der Fassung von 1744, das in der Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz Berlin unter der Signatur Mus. ms. Bach P 746 aufbewahrt wird. Die Fassung von 1733 ist nicht überliefert. Vgl. dazu den Quellenkritischen Teil; dort auch Nachweis des Faksimiles. - Hier soll gezeigt werden, wie sich im alten Gewand Spuren des Neuen zeigen. WAGNER, Traditionsbezug, S. 76f., kommentiert diese Allemande unter umgekehrten Vorzeichen: er will zeigen, in welchem Umfang man "retrospektive Züge" in der frühen Klaviermusik C. P. E. Bachs finden kann. Die unterschiedliche Akzentuierung resultiert somit lediglich aus den gleichermaßen zu rechtfertigenden Ausgangspunkten des "Gattungsstils" einerseits, des "Personalstils" andererseits.

Bsp. 3: NV 5 (Wq. 65,4; H. 6), Allemande, 1. Hauptperiode



Mattheson charakterisiert die spätbarocke Allemande als "eine gebrochene, ernsthaftte und wol ausgearbeitete Harmonie, welche das Bild eines zufriedenen oder vergnügten Gemüths trägt, das sich an guter Ordnung und Ruhe ergetzt" <36>. Auf die Allemanden der Klaviersuitensammlungen J. S. Bachs trifft diese allgemeine Charakteristik durchaus zu <37>. Die "gebrochene Harmonie" zeigen besonders die Allemanden der Französischen Suiten deutlich, sorgfältige Ausarbeitung äußert sich in motivischer Verwebung der Einzelstimmen über den ge-

36 MATTHESON, Capellmeister, S. 232; ähnlich im "Kern", S. 121.

37 Vgl. dazu auch Ernst MOHR, Die Allemande. Eine Untersuchung ihrer Entwicklung von den Anfängen bis zu Bach und Händel, Zürich und Leipzig 1932, Kapitel VI, S. 115ff.

samen Satzverlauf hinweg oder in kontrapunktischer Arbeit <38>. "Gute Ordnung" zeigt sich etwa in den einfachen Verhältnissen, in denen die Taktzahlen der beiden Reprisen des Einzelsatzes zueinander stehen <39>, und eine gemüts-ergötzende Ruhe erzeugt in der Regel der gleichmäßige, zumeist komplementär-rhythmische Bewegungsfluß, der keine deutlichen Zäsuren aufkommen läßt.

In Philipp Emanuels Allemande ist der Vorrang der Oberstimme deutlich, von gebrochener Harmonie ist kaum etwas zu spüren. Der Satz ist fast durchweg zweistimmig, im Gegensatz zu den häufig freistimmigen Allemanden seines Vaters. Die beiden Stimmen weisen kaum motivische Bezüge auf, kontrapunktische Arbeit findet nicht statt. Die erste Reprise umfaßt zehn Takte gegenüber dreizehn Takten der zweiten. Der einheitliche Bewegungsfluß ist gestört, einzelne charakteristische Rhythmen kontrastieren gegeneinander und fördern so die Bildung von abgegrenzten Taktgruppen <40>. Diese Allemande ist nicht mehr Abbild des "vergnügten Gemüts"; an die Stelle von Ordnung und Ruhe ist eine unruhige, kurzatmige Nervosität getreten <41>.

Gemessen an Matthesons Charakteristik segelt Philipp Emanuel Bachs Allemande unter falscher Flagge; sie verstößt gegen die tradierten Gattungsnormen, indem sie den dem Tanzsatz eigenen Charakter mißachtet. Vorausgreifend läßt sich feststellen, daß zwischen dieser Allemande und vielen der frühen Sonatensätze Bachs kein prinzipieller Unterschied besteht; die kompositorischen Probleme, die der neue

38 Besonders deutlich in der Allemande der 5. Englischen Suite.

39 Verhältnis 1:1: ES 1-6; FS 1, 3-5; P 2, P 3. Verhältnis 2:3: P 6. Verhältnis 3:4: FS 6; P 4, P 5. Verhältnis 9:10: P 1 (ES: Englische Suiten; FS: Französische Suiten; P: Partiten).

40 Der Anfang der Allemande FS 5 stimmt mit dem Anfang der Allemande Philipp Emanuels annähernd überein. Trotz des ähnlichen Anfangs sind die beiden Allemanden verschieden angelegt, denn bei J. S. Bach gewährleistet die durchgehende Sechzehntelbewegung einen einheitlichen Ablauf, während bei Philipp Emanuel von dieser Gleichmäßigkeit nichts mehr vorhanden ist.

41 Ähnliche Tendenzen konstatiert HOFFMANN-ERBRECHT bei einem Vergleich von Allemanden J. S. Bachs und Chr. Graupners (a.a.O., S. 55).

Stil mit sich brachte, waren hier wie dort die gleichen. Und so erscheint es nur folgerichtig, daß man wenige Jahre später (1737) einem ganz ähnlichen Stück unter der "angemessenen" Bezeichnung "Sonate" begegnet <42>.

C. P. E. Bachs frühe Sonaten entstanden in einer Zeit, deren Ästhetik die unreflektierte Hingabe des Komponisten an seine "Einbildungskraft" nicht gelten ließ <43>. Mögen einige der im folgenden zu betrachtenden Sonatensätze auch noch so unscheinbar und anspruchslos erscheinen: an ihrer "vernünftigen" Anlage kann kein Zweifel bestehen. Gerade im Hinblick auf die Herkunft <44> und das Umfeld Bachs sind Scheibes Worte aus dem Jahre 1737 ernst zu nehmen: "Ein angehender Componist kann sich alle diese Untersuchungen zur Lehre dienen lassen, daß er alle seine Arbeiten, bevor er sie bekannter machet,

42 Gemeint ist der Beginn des 1. Satzes der C-Dur-Sonate NV 16 (Wq. 65,8; H. 17; 1737/43; vgl. das Incipit im Quellenkritischen Teil). Auf die Ähnlichkeit weist bereits hin WAGNER, Traditionsbezug, S. 77f. (mit Notenbeispiel). Wagner diskutiert die Verwandtschaft dieser Satzanfänge mit dem Beginn des 1. Satzes aus J. S. Bachs C-Dur-Konzert für 2 Klaviere (BWV 1061). Man könnte ergänzen, daß das "tertium comparationis" der motivischen Übereinstimmungen ein spezifischer Allemandentopos ist. Anstelle weiterer Begründungen vgl. man die oben, Anm. 40, bereits erwähnte Allemande aus J. S. Bachs fünfter Französischer Suite in G-Dur.

43 Von besonderer Relevanz für die Beurteilung des geistigen Umfelds, in dem die frühen Sonaten Bachs entstanden sind als Werke, die sich mit Traditionen auseinandersetzen, dürften die Ansichten Johann Adolph Scheibes sein, der als Leipziger Schüler Gottscheds dessen rationalistische Kunstauffassung für die Verfertigung und Beurteilung von Musik fruchtbar zu machen versuchte; vgl. Johann Adolph SCHEIBE, *Critischer Musicus*, zweite, vermehrte Auflage, Leipzig 1745 (Faksimile-Nachdruck Hildesheim-New York 1970; im folgenden zitiert als: SCHEIBE, *Musicus*). Daß Scheibes Verhältnis zu J. S. Bachs Musik nicht im Sinne einer generellen Ablehnung zu charakterisieren ist, betont Günther WAGNER, J. A. Scheibe - J. S. Bach: Versuch einer Bewertung, in: Bach-Jb. 1982, S. 33-49; vgl. auch WAGNER, Traditionsbezug, S. 120-160.

44 J. S. Bachs Musik bietet aufgrund ihres strukturellen Reichtums mannigfache Anknüpfungspunkte für die Reflexion. Die geistige Konzentration und Disziplin, die sich im Werk J. S. Bachs spiegelt, dürfte in der künstlerischen Ernsthaftigkeit, die das Wesen C. P. E. Bachs prägt, ihre Spuren hinterlassen haben.

auf eine fleißige und genaue Art wol prüfen möge, weil er sich so gar nicht allemal auf seine eigenen Gedanken zu verlassen hat. Alle seine Sätze, alle seine Erfindungen, alle seine Gedanken muß er auf die Wagschale der Vernunft legen. Wo er nur den geringsten Abschlag merket: so kann er so fort versichert seyn, er habe nicht so gedacht, wie er hätte denken sollen" <45>. Und Marpurg, ein Vertreter der rationalistischen Berliner Ästhetik, schlägt in die gleiche Kerbe: "Die Musik enthält die Sprache der Empfindungen und der Leidenschaften. Ihre Sprache muß verständlich seyn, und der Verstand muß also auch bey der Musik die Anordnung aller Gedanken und das Verhältniß der kleinsten Theile des Ausdrucks untereinander einsehen" <46>.

Die folgenden Abschnitte orientieren sich an den hier knapp angedeuteten Aspekten. Die den Ausführungen zugrunde liegende Leitfrage kann im Anschluß an Marpurg formuliert werden: Wie ist die "Anordnung der Gedanken" beschaffen, wie äußert sich der musikalische Zusammenhang über dem vorgegebenen bzw. vorgefaßten Kadenzplan in den grundsätzlich an keinen bestimmten Charakter gebundenen Sonatensätzen? Dabei werden die ersten Hauptperioden im Mittelpunkt stehen, denn hier entscheidet sich gleichsam das Schicksal des gesamten Satzes.

45 SCHEIBE, *Musicus* (1737), 2/1745, S. 93.

46 Friedrich Wilhelm MARPURG, *Critischer Musicus an der Spree*, Berlin 1750 (Faksimile-Nachdruck Hildesheim-New York 1970), S. 208.

3. Die Gestaltung der ersten Hauptperiode in den frühen Sonaten

A. Der ungefährdete Zusammenhang: der einheitlich-figurative Satztyp

Der Zusammenhang innerhalb der einzelnen Hauptperioden ist grundsätzlich, d.h. ohne daß es besonderer kompositorischer Maßnahmen bedürfte, gewährleistet, wenn der musikalische Ablauf nicht durch merkliche Zäsuren unterbrochen wird. Der Weg bis zur ersten Kadenz wird zurückgelegt, ohne daß bestimmte harmonische Stationen am Rande dieses Weges deutlich akzentuiert würden; der Richtungsaspekt dominiert. Derartige Sätze sind in den frühen Sonaten C. P. E. Bachs zwar kaum mehr vertreten, sie können jedoch gut zur Illustration seiner bekannten Aussage dienen: "In der Komposition und im Clavierspielen habe ich nie einen andern Lehrmeister gehabt, als meinen Vater" <47>.

Dies wird besonders deutlich an dem in der Literatur vielzitierten Anfangssatz der Sonate NV 1 (Wq. 62,1; H. 2). Die Sonate ist 1731 entstanden und wurde 1744 umgearbeitet; noch 1761 erschien sie mit Philipp Emanuels "Wissen und Willen" <48> im Druck <49>. In den überlieferten handschriftlichen Quellen finden sich keine Abweichungen von der Druckfassung, die hier der Erwähnung wert wären.

Wenn man diesen Satz als "inventionsartig" bezeichnen will <50>, so ist dabei zu beachten, daß "Invention" bei J. S. Bach "keine Form, sondern ein Prinzip des Komponierens meint, das auf der

47 BACH in BURNEY-EBELING-BODE III, S. 199. - Eine nützliche Zusammenstellung "barocker" Sätze findet sich bei RANDEBROCK, S. 35f.

48 BACH in BURNEY-EBELING-BODE III, S. 203 und 206.

49 Musikalisches Allerley von verschiedenen Tonkünstlern. Erste Sammlung. Berlin 1761, S. 159-163, Neudruck in: Tréscr 4. Recueil, Nr. 3 (vgl. zur Zitierweise dieses wichtigen Sammelwerks den Quellenkritischen Teil, S. 132). Die Wiedergabe erfolgt nach dem Erstdruck, der auch dem Neudruck zugrunde liegt. - Zur ergänzten Aufwärtsbildung der Oberstimme in den Takten 5 und 6 vgl. weiter unten.

50 Vgl. oben, Anm. 29.

Bsp. 4: NV 1 (Wq. 62,1; H. 2), I, 1. Hauptperiode

kontrapunktischen Durchführung eines Einfalls beruht" <51>. Die Bezeichnung ist also formal unscharf; nicht selten beherrscht die "kontrapunktische Durchführung" bei C. P. E. Bach nur einige wenige Anfangstakte, um dann rasch in ungebundenes Figurenwerk überzugehen.

51 Art. "Invention" (H. H. EGGBRECHT), in: Riemann Musik-Lexikon, Zwölfte völlig neubearbeitete Auflage in drei Bänden, Sachteil, hrsg. von Hans Heinrich EGGBRECHT, Mainz 1967 (im folgenden zitiert als: RML III), S. 416.

Als Vorbild des "Soggetto" <52>, der dem Sonatensatz zugrunde liegt, kann man wohl den Soggetto der zweistimmigen Invention F-Dur von J. S. Bach betrachten <53>. Lediglich die Reihenfolge der beiden Bauelemente ist vertauscht, wodurch die Melodiekurve gleichsam gespiegelt erscheint. Erreicht J. S. Bach über das aufsteigende Dreiklangsmotiv in Achtelnoten die Oberoktav des Ausgangstones, um dann in einer absteigenden Sechzehntelgirlande wieder auf den Ausgangston zurückzukehren, so fällt C. P. E. Bachs Soggetto gleich zu Beginn in die Unteroktav und steigt anschließend wieder in den Ausgangston.

Während man bei J. S. Bach von einer zweimaligen ausgedehnten Auftaktbewegung sprechen kann, die jeweils auf den folgenden Taktschwerpunkt zielt, trifft dies im Werk des Sohnes nur für die erste Hälfte des Soggetto zu. Das Ende der zweiten Hälfte aber fällt nicht auf den folgenden Taktschwerpunkt, sondern noch auf das letzte Achtel des vorhergehenden Taktes, während der folgende Taktschwerpunkt durch eine Pause gleichsam verschwiegen wird. Das durch Dreiklangstöne aufsteigende Achtelmotiv hat seinen zielenden Charakter verloren, es wird zum Anhang. Die Bewegung versandet im zweiten Takt, der Zusammenhang der Stimme wird durch die folgende Pause unterbrochen <54>:

J. S. Bach

C. P. E. Bach

52 "Soggetto" meint allgemein den "thematische Vorwurf eines kontrapunktischen Werkes" (RML III, Art. "Soggetto", S. 878). In diesem Sinne ist die Bezeichnung auch hier verwendet, jedoch mit der Einschränkung, daß sich unsere Abgrenzung des Soggetto an der Geschlossenheit des melodischen Verlaufs orientiert.

53 Darauf weisen bereits BEURMANN, Klaviersonaten, S. 36, und RANDEBROCK, S. 37, hin.

54 Nach rechts zugespitzte Dreiecke bezeichnen den Zielpunkt der Bewegung, nach links zugespitzte Dreiecke die Unterbrechung der Bewegung.

Hier greift die Imitation helfend ein, denn die Unterstimme, die die Oberstimme streng imitiert, führt den Zusammenhang mit dem folgenden Takt herbei, da sie den Taktstrich und die Zäsur der Oberstimme überläuft. Doch die Bindung ist schwächer geworden. Während bei J. S. Bach die Unterstimme erst einen ganzen Takt nach der Oberstimme einsetzt, so daß die beiden rhythmisch kontrastierenden Bauteile des Soggetto übereinander zu stehen kommen (T. 2), beträgt bei Philipp Emanuel der Abstand nur ein Viertel. Die rhythmisch gleichartigen Bauteile überlagern sich und verschmelzen in T. 1 zu Sextparallelen, während in T. 2 durch die simultan erklingenden Dreiklangsachtel der vorwärtsdrängende Sechzehntelfluß unterbrochen wird. Das hat zur Folge, daß die beiden Stimmen, die sich in der Invention durch rhythmischen Kontrast im gleichzeitigen Erklingen klar voneinander abheben, im Sonatensatz Philipp Emanuels weniger selbständig erscheinen <55>.

Da bei Philipp Emanuel der Soggetto im Abstand nur eines Viertels imitiert wird, wird er in der Unterstimme gegen den Takt verschoben. Während in J. S. Bachs Invention die beiden in T. 2 simultan erklingenden Soggettohälften ihre gleichgerichteten Bewegungen vereinigen und gemeinsam auf den folgenden Taktschwerpunkt zielen, schwächen sich bei Philipp Emanuel die Bewegungen gegenseitig ab, denn die metrisch verschobene Unterstimme erreicht ihr Ziel erst nach dem Taktschwerpunkt. Dadurch wird der zweite Schlag des zweiten Taktes akzentuiert; das Metrum, das bei J. S. Bach auf festen Fundamenten ruht, gerät bei C. P. E. Bach ins Zwielficht.

Auch dies ist ein Symptom für die geringer gewordene Selbständigkeit der Einzelstimmen. Während sich bei J. S. Bach die Stimmen in der Imitation gleichberechtigt profilieren - die imitierende Unterstimme

55 In der Invention tritt der Verschmelzungsprozeß zwar auch ein (T. 5/6), jedoch erst nachdem der Soggetto bereits vollständig durchgeführt ist. Dabei wird deutlich, wie durch die Sextparallelen das Gefühl für die Selbständigkeit der Stimmen, die noch immer streng imitatorisch geführt sind, schlagartig nachläßt. - RANDEBROCK, S. 37, sieht denselben Sachverhalt und beschreibt ihn als "Nachlassen der 'kinetischen Energie' (...) und damit zugleich das Nachlassen der polyphonen Führung". Randebrocks insgesamt anregende Bemerkungen sollen im folgenden durch die Beschreibung der kompositorischen Gegebenheiten präzisiert und ergänzt werden.

wahrt die Gestalt des Soggetto in melodischer, rhythmischer und metrischer Hinsicht -, verliert C. P. E. Bachs Soggetto bei der Imitation sein Profil: die imitierende Stimme gibt sich sofort als untergeordnet zu erkennen, indem sie von der ursprünglichen metrischen Gestalt des Soggetto abweicht und der Oberstimme nicht "gegenübertritt", sondern sich in Sextparallelen an sie "anhängt".

Schließlich ist auch die von der Imitation bewirkte Verzahnung der Taktgruppen <56> schwächer geworden. Während bei J. S. Bach die Unterstimme in T. 3/4 noch die gesamte zweite Soggettohälfte hören läßt, über der sich das Material für die Weiterführung der Imitation aufbaut, reichen bei Philipp Emanuel lediglich die beiden Schlußbachtel des - metrisch verschobenen - Soggetto in den dritten bzw. fünften Takt hinüber <57>:

J. S. Bach

C. P. E. Bach

56 KIRNBERGER, Kunst II/1, S. 151, beschreibt den hier angesprochenen Sachverhalt so, daß "das Ende der Einschnitte [=Phrasen] der einen Stimme mit dem Anfang derselben in der andern" zusammenfallen. Er fährt fort: "Wo aber viele Stimmen und jede mit ihrem eigenen Rhythmus [= 'Periodisierung'] zugleich gehört werden, da wird schon das geübte Ohr eines Kenners erfordert, wenn der Gesang nicht als ein verworrenes Geräusche soll vernommen werden". In dieser Äußerung spiegelt sich das Mißtrauen gegenüber polyphonen Satztechniken deutlich wider, dem Kirnberger als Kind seiner Zeit nicht entgehen konnte, obwohl er andererseits gerade für J. S. Bachs Musik um Verständnis warb.

57 Der Bereich der Verzahnung der Taktgruppen, die durch die Weiterführung des Soggetto in der Unterstimme nach seinem Ende in der Oberstimme bewirkt wird, ist durch Schraffur angedeutet.

Verlassen wir nun den Vergleich mit der Invention des Vaters und betrachten wir den weiteren Verlauf des Sonatensatzes bis zum Ende der ersten Hauptperiode. Auf die in der Imitation angelegte Verknüpfung der Takte 4 und 5 wurde bereits hingewiesen, doch es ist nachzutragen, daß das Ende des Soggetto in der Unterstimme (die ersten beiden Achtel in T. 5) aus harmonischen Gründen abgeändert ist. Damit ist Bach bereits zu Beginn des fünften Taktes wieder im Bereich der Tonart B-Dur, der in den beiden vorhergehenden Takten durch die Wiederholung des Soggetto in der Oberquint kurzzeitig in Frage gestellt war. Die Takte 5 und 6 sind jedoch noch auf andere Weise mit dem Vorhergehenden verbunden, denn die Oberstimme kann als rhythmische Vergrößerung der Sechzehntelgirlande des Soggetto betrachtet werden (in Notenbeispiel 4 durch zusätzliche Aufwärtshalsung angedeutet).

Die folgende Figuralpartie auf sequenzharmonischer Grundlage verbleibt zunächst im Bereich der Ausgangstonart B-Dur (T. 7-10: Baßfolge es-a/d-g/c-f/b, wobei die Baßtöne a, d, g, c und f Septimen tragen), moduliert dann aber, bei veränderter Figuration in beiden Stimmen, über chromatisch aufsteigender Baßlinie nach F-Dur, das in T. 14 erreicht ist. Dort erscheint in der Oberstimme eine Zäsur, die jedoch durch den Einsatz des Soggettobeginns in der Unterstimme überbrückt wird, ohne daß die Bewegung unterbrochen würde. Die Oberstimme folgt im Abstand eines Viertels, so daß die beiden Stimmen gegenüber T. 1 bzw. T. 3 im doppelten Kontrapunkt der Oktav versetzt erscheinen. Doch dies ist hier "keine Kunst", denn aus Sextparallelen ergeben sich in der Umkehrung zwanglos Terz- bzw. Dezimenparallelen. Freies Spiel mit den Bauteilen des Soggetto führt schließlich zur Kadenz in F-Dur (T. 19), die die erste Hauptperiode beendet.

Für den Gesamtzusammenhang der ersten Hauptperiode ist die Behandlung der "Grenzzonen" <58> zwischen den einzelnen Taktgruppen von ausschlaggebender Bedeutung. Die ersten drei Zweitakter - die

⁵⁸ Der Begriff begegnet bei Robert WYLER, Form- und Stiluntersuchungen zum ersten Satz der Klaviersonaten Carl Philipp Emanuel Bachs, Biel 1960; vgl. insbesondere S. 47ff. Wylers nüchterne Bestandsaufnahme läßt sich auf Fragen nach dem Kompositionsprozeß und der Intention des Komponisten nicht ein. Aufgrund ihres konsequent durchgeführten Ansatzes stellt sie eine Materialsammlung dar, auf die man immer wieder mit Gewinn zurückgreifen kann.

zweimalige Durchführung des Soggetto und die anschließende, durch rhythmische Vergrößerung abgeleitete Taktgruppe - sind imitatorisch verknüpft, wenn auch die Verknüpfung gegenüber der zum Vergleich herangezogenen F-Dur-Invention J. S. Bachs an Kraft verloren hat. Das Ende des sechsten Taktes geht aufgrund der auf der zweiten Schlagzeit eingeführten "Dominant"-Septime as' auch harmonisch bruchlos in die folgende Quintfallsequenz über, die als das wohl gängigste Harmoniemodell des 17./18. Jahrhunderts über einen inneren Zusammenhang verfügt, der keiner weiteren Begründung bedarf <59>. Ohne Unterbrechung geht der in B-Dur verbleibende Sequenzteil (T. 7-10) in die modulierende Sequenz über (T. 10-14), an die sich der zur Schlußkadenz führende Abschnitt, der wieder auf den Soggetto zurückgreift, ebenso nahtlos anschließt.

Der Gesamtablauf aber wird geprägt durch den einheitlichen Sechzehntelfluß, der - abgesehen von der Stockung bei den anfänglichen Durchführungen des Soggetto - den Satz uneingeschränkt beherrscht. Keine der einzelnen Taktgruppen ist durch rhythmisch oder melodisch prägnante Gestaltung aus dem kontinuierlichen Ablauf herausgehoben. Der Zusammenhang im "inventionsartigen Satztyp" wird hier also nur am Rande vom kompositionstechnischen Charakteristikum der "Invention", der imitatorischen Verknüpfung der Stimmen, gewährleistet. Viel wichtiger ist die kontinuierlich fortströmende Bewegung, die - um einen mittlerweile zum Gemeingut gewordenen Begriff Heinrich Besseles aufzugreifen - das Wesen des "barocken Einheitsablaufs" ausmacht. Insofern besteht zwischen diesem "inventionsartigen" Satz <60> und dem im folgenden zu besprechenden Satztyp kein wesentlicher Unterschied. Die rhythmische Gleichförmigkeit des Verlaufs überlagert den Unterschied zwischen der partiell imitatorischen Schreibart einerseits und dem konsequent durchgeführten "Diskantsolosatz" andererseits.

⁵⁹ Vgl. Georg REICHERT, Harmoniemodelle in Johann Sebastian Bachs Musik, in: Festschrift Friedrich Blume zum 70. Geburtstag, hrsg. von A. A. ABERT und W. PFANNKUCH, Kassel u. a. 1963, S. 281-289.

⁶⁰ Wesentlich strenger gearbeitet sind etwa PS 4, III und WS 6, III, die mit wesentlich besseren Gründen als "inventionsartig" bezeichnet werden könnten.

Eine andere, auf kontrapunktische Arbeit verzichtende Spielart des einheitlich-figurativen Satztyps besteht aus einer rhythmisch gleichförmig verlaufenden "Diskantsolo-" und einer "gehenden" Baßstimme <61>. Als Beispiel diene der erste Satz der Sonate NV 4 (Wq. 65,3; H. 5; 1732/44) nach der früheren der erhaltenen Fassungen, die wahrscheinlich diejenige von 1744 ist <62>.

Bsp. 5: NV 4 (Wq. 65,3; H. 5), I, 1. Hauptperiode



61 BEURMANN, Klaviersonaten, S. 40, hat den Begriff des "homophonen Diskantsolosatzes" geprägt. Weniger brauchbar, da zu uncharakteristisch und vieldeutig, ist dagegen sein Terminus "generalbaßmäßige Sonate". - BERG, *Mannerist Principle*, S. 190, bezeichnet Sätze wie NV 4, I als "movements in perpetual motion".

62 Nach der Quelle Mus. ms. Bach P 371 der Deutschen Staatsbibliothek Berlin. Außer dieser Fassung ist noch eine spätere Überarbeitung erhalten; diese liegt in *Trésor II. Recueil*, Nr. 4 als Neudruck vor. Vgl. dazu den Quellenkritischen Teil.

Der Satz beginnt auf der Grundlage eines Harmoniemodells, das sich auch bei J. S. Bach häufig am Anfang eines Stückes findet <63> und das als vollständige Kadenz in der Haupttonart über einem "Tonika"-Orgelpunkt zu beschreiben ist. Im fünften Takt <64> schließt sich an den Orgelpunkt nahtlos eine Sequenz an, die in T. 8 in einen deutlichen "Quintabsatz" <65> in der Haupttonart führt. Die Baßstimme überbrückt die Zäsur der Oberstimme durch komplementäre Ergänzung des Sechzehntelflusses. Es folgt eine Quintfallsequenz, die in die Gestalt einer absteigenden Tonleiter in der Baßstimme eingekleidet ist (die Kerntöne im fallend gedachten Quintabstand finden sich auf dem ersten Achtel eines 2/4-Taktes; sie lauten, beginnend mit T. 10: d-G-c-F-B). Wie die Kadenz über einem Orgelpunkt zu Beginn des Satzes, so gehört auch dies zum harmonischen "Grundwortschatz" J. S. Bachs und seiner Zeit <66>.

63 Vgl. etwa das d-Moll-Präludium aus dem Wohltemperierten Klavier I. Weitere Beispiele nennt REICHERT, S. 282f.

64 C=2 x 2/4 (vgl. dazu das nächste Kapitel). Dabei ist allerdings darauf hinzuweisen, daß in allen Quellen, die die spätere Fassung überliefern, Allabreve vorgezeichnet ist. Dies könnte - falls kein Fehler vorliegt - allenfalls auf ein sehr schnelles Tempo hinweisen (diese Quellen schreiben ohnedies "Allegro di molto" vor). Für C. P. E. Bach bedeutet Allabreve zwar grundsätzlich "doppeltes Tempo", doch scheint er auch auf andere Auffassungen, denen zufolge die Tempobeschleunigung nicht exakt festliegt, bei der Drucklegung seiner Werke Rücksicht zu nehmen (vgl. Briefe an Breitkopf vom 13. Juni 1775, 11. Juli 1775 und 30. Januar 1779 bei SUCHALLA, Briefe, S. 46, 47 und 94f.). - Übrigens dürften im "echten" Allabrevetakt der zeitgenössischen Lehre zufolge die Zäsuren nicht auf die zweite Takthälfte fallen, wie es hier in T. 8 und 26 (nach unserer Zählung) der Fall ist.

65 Vgl. dazu den auf diesen Abschnitt folgenden "Einschub".

66 Bezeichnenderweise findet sich das Modell etwa in J. S. Bachs "Dorischer Toccata" (BWV 538; vgl. T. 43ff. und 73ff.), einem Stück mit improvisatorischer Attitüde.

Nach dem Erreichen der Tonart B-Dur (T. 14) ändert sich die Figuration, sie verweist teilweise zurück auf die Takte 5-8. Nun wird über chromatisch aufsteigender Baßlinie weiter sequenziert, bis in T. 18 die Zieltonart der ersten Hauptperiode, F-Dur, erreicht ist, was durch die - hier erstmals in diesem Satz auftretende - Baßklausel in der Unterstimme, unterstützt von der vorhergehenden Unterbrechung des gleichförmigen Baßverlaufs (T. 17), unterstrichen wird <67>. Die Schlußkadenz wird in T. 20 vorbereitet, im folgenden Takt jedoch trugschlüssig umgangen; in T. 26 ist die Kadenz erreicht.

Bei dem einheitlichen Bewegungsablauf entstehen keine in rhythmischer oder melodischer Hinsicht charakteristischen Taktgruppen. Zwar läßt sich der Gesamtablauf in drei Teile mit jeweils verschiedener Funktion innerhalb des vorgegebenen harmonischen Rahmens gliedern: T. 1-8 Ausprägung der Haupttonart d-Moll, T. 9-18 sequenzierendes Erreichen der Zieltonart F-Dur, T. 19-26 Ausprägung der Zieltonart (mit den trugschlüssig harmonisierten Takten 21-24), doch der verschiedenen Funktion der Teile steht ihre grundsätzlich gleichartige Gestaltung gegenüber. Die Zäsur in T. 8 und die leichte Akzentuierung der erreichten Zieltonart (T. 18) sind in die gleichförmige Bewegung eingebettet. Die Gliederung ist für den Hörer kaum merklich; der Bewegungsstrom trägt bis zur Kadenz. Der Zusammenhang des Ganzen kann nicht zum Problem werden.

Die beiden bislang besprochenen Sätze weisen stilistisch zurück in die Umgebung, in der C. P. E. Bach groß wurde. Innerhalb der ersten Hauptperiode bilden sich keine deutlich voneinander abgesetzten Taktgruppen aus. Von "kantabler Melodik" kann keine Rede sein, die Oberstimme besteht vielmehr aus uncharakteristischem Material wie Dreiklangsmotiven, Tonleitern und Tonleiterausschnitten in verschiedenen Formen oder auch aus Arpeggien, die die mit dem Baßton zugrunde gelegte Harmonie gleichsam ausfalten, ohne jedoch mehr zu sein als die - mehr oder weniger absichtsvoll gewählte - Konkretisierung einer Form aus einer Anzahl von Möglichkeiten, die mit dem beziffert ge-

67 Die spätere Fassung vermeidet diese Akzentuierung durch Änderung des Baßverlaufs in T. 17 in zwei Viertel E-e, so daß in T. 17/18 im Baß lediglich eine "Diskantklausel" e-f erscheint.

dachten Baß gegeben sind <68>. All dies geschieht aber in neuem Rahmen: in der ersten von drei Hauptperioden, aus denen der in zwei Reprisen unterteilte Anfangssatz der neuen, dreisätzigen Klavier-sonate besteht.

Einschub:

Heinrich Christoph Kochs Beschreibung von Absätzen und Kadenzen

Im einheitlich-figurativen Satztyp wird der Weg von der Ausgangs- zur Zieltonart zurückgelegt, ohne daß der primär durch den gleichförmigen Bewegungsfluß gegebene Zusammenhang gefährdet wäre. Die erste Hauptperiode kann hier lediglich aufgrund der feststellbaren Verschiedenheit der harmonischen Stationen innerhalb des Modulationsverlaufs untergliedert werden. In den im folgenden zu untersuchenden Sätzen begegnet nun eine Gestaltungsweise, die die funktionell verschiedenen Abschnitte durch deutliche Zäsuren voneinander absetzt. Die potentielle Unterteilung der ersten Hauptperiode äußert sich nun als reale, d. h. deutlich hörbare Gliederung in eine bestimmte Anzahl kurzer Abschnitte. Der Bewegungsstrom wird unterbrochen.

68 SCHULENBERG benennt in seiner souveränen Studie das hier nur in bezug auf den "barocken Satz" mit seinem Einheitsablauf und seiner uncharakteristischen Motivik beschriebene Verfahren als "variation" einer "abstrakten" harmonischen Grundsubstanz und gesteht ihm fundamentale Bedeutung zu: "But for Bach and his North German colleagues variation, in the sense used here, seems to have been the principal means of converting an abstract harmonic progression, in the form of a figured bass, into an individual composition. (...) Bach's reliance on this technique has important consequences for the nature of his melodic material and its relationship to the work as a whole" (a.a.O., S. 25). Dies führt an anderer Stelle zu der Behauptung einer "inessentiality of Bach's motivic work" (S. 49). Schulenberg's These ist im Rahmen seiner Argumentation überzeugend. Im Hinblick auf die vorliegende Arbeit ist aber zu präzisieren, daß die "Zufälligkeit" der "surface"-Motivik als einer bestimmten Konkretion unter prinzipiell zahlreichen Möglichkeiten, die der "background" bietet, primär auf die lokal begrenzt gedachte Ausformung der Motivik (gleichsam "hic et nunc") zu beziehen ist. Die Bedeutung "horizontaler" Motivbezüge, das Weitertragen von Motivkomponenten muß damit nicht von vornherein ausgeschlossen sein. Das unter mehreren Möglichkeiten einmal (und sei es willkürlich) gewählte Motiv kann dennoch für den weiteren Verlauf eines Satzes wesentlich und verbindlich werden.

Eine angemessene Beschreibung des durch Zäsuren gegliederten Satzes bedarf einer Terminologie, die das Wesentliche erfassen und leicht zu handhaben sein muß. Diese soll bereitgestellt werden im Anschluß an die Lehre Heinrich Christoph Kochs, die in ihrer Beschreibung musikalisch-technischer Sachverhalte ein auch für das spätere 18. Jahrhundert noch ungewöhnliches Maß an Präzision erreicht <69>.

Koch stützt sich in starkem Maße auf die bereits in den 1750er Jahren entstandenen Schriften Joseph Riepels <70>. Man hat sogar davon gesprochen, daß Kochs "von Riemann so sehr gerühmte Formenlehre nicht mehr als eine selbständige Arbeit zu gelten hat, sondern als die - freilich in bedeutendem Maße - ausgebaut und erweiterte Takt- und Tonordnung Josef Riepels" <71>. Koch hat jedoch gegenüber Riepel den großen Vorzug, daß er den Stoff mit bewundernswerter Systematik gliedert und abhandelt <72>. Wir erwarten von Koch keine "Erklärung" der Bachschen Musik; daher muß das Verhältnis zwischen dieser und der Lehre Kochs hier nicht weiter erörtert werden.

69 Man vergleiche das Folgende etwa mit den recht vagen Aussagen bei KIRNBERGER, Kunst I, Sechster Abschnitt: "Von den harmonischen Perioden", S. 91-102, und Kunst II/1: "Von dem Rhythmus", S. 137-153.

70 Darauf weist Koch selbst hin; vgl. KOCH II, S. 11.

71 Ernst SCHWARZMAIER, Die Takt- und Tonordnung Josef Riepels, Diss. München 1934 (Druck: Wolfenbüttel 1936), S. 96. - Vgl. auch Arnold FEIL, Satztechnische Fragen in den Kompositionslehren von F. E. Niedt, J. Riepel und H. Chr. Koch, Diss. Heidelberg 1955.

72 Wolfgang BUDDAY, Grundlagen musikalischer Formen der Wiener Klassik. An Hand der zeitgenössischen Theorie von Joseph Riepel und Heinrich Christoph Koch dargestellt an Menuetten und Sonatensätzen (1750-1790), Kassel u. a. 1983 (vgl. dazu die Rezension von Christian MÜLLERS in: Musica 1984, S. 368f.) hat akribisch und insgesamt überzeugend gezeigt, daß und wie sich die von Riepel und Koch gelehrt Maximen des "Periodenbaus" an die (Klavier-) Musik der "Vorklassik" herantragen lassen (vgl. zum folgenden insbesondere S. 21-37 in BUDDAY, Grundlagen). In dem Aufsatz: Über "Form" und "Inhalt" in Menuetten Mozarts, AfMw 1987, S. 58-89, hat Budday das Verhältnis von Koch zu Riepel präzisiert (vgl. a. a. O., S. 69ff.). Der Autor ist ein konsequenter Verfechter historistischer Positionen, wenn er glaubt, daß man mit der alten "Formtheorie" der "Wahrheit" (oder der "wahren Grundlagen") habhaft werden könne, die andernfalls verborgen bliebe (vgl. dazu auch Möllers' einsichtsvolle Rezension). Unsere Erwartungen an Koch sind bescheidener; er gilt hier nur als Lieferant einer als hilfreich erachteten Terminologie. Sie decken sich mit den

Koch geht in seiner Darstellung von dem Grundgedanken aus, daß man eine Komposition aufgrund der auftretenden Zäsuren, die er bildhaft "Ruhepunkte des Geistes" nennt, in einzelne Perioden und diese wiederum in kleinere Abschnitte - "Sätze" oder "melodische Teile" - auflösen könne (II, S. 342f.) <73>. Die kleineren Abschnitte, die als "enge", "erweiterte" oder "zusammengeschobene" Sätze die Bausteine der Komposition darstellen, werden unter den beiden Aspekten betrachtet, von denen ihre Verbindungsfähigkeit abhängt: zum einen ist dies der Umfang, zum anderen die Qualität der Zäsuren (vgl. II, S. 10 und 342-464). Für uns ist nur der zweite Aspekt von Interesse <74>.

Das Prinzip, den musikalischen Ablauf durch deutliche Zäsuren in kleine und überschaubare Sinneinheiten zu gliedern, bezeichnet Koch in Analogie zur Gliederung der Rede als "melodische Interpunktion" (II, S. 345). Nach dem Grad der Schlußfähigkeit ihrer Zäsur unterscheiden sich die Glieder der Komposition in "Absätze" und "Schlußsätze". Absätze <75> können nur "Theile des Ganzen endigen" (II, S. 391), da ihre Zäsur weniger vollkommen ist als diejenige eines Schlußsatzes, der das Ganze schließen kann (II, S. 358). Demgemäß ist die Zäsur eines Schlußsatzes eine regelrechte Kadenz.

Erwartungen, die David Schulenberg in dem ungemein konzisen Kapitel "The Theoretical and Literary Background: Eighteenth-Century Writing on Music in Germany" (SCHULENBERG, S. 17-29) formuliert: "Thus the eighteenth-century writings can suggest channels of speculation or re-open perspectives that are now unfamiliar, but they will not provide direct answers for most of the questions that concern the modern reader" (a.a.O., S. 17).

73 In diesem Abschnitt wird Kochs Werk lediglich nach Band- und Seitenzahl zitiert.

74 In Kochs Lehre ist - von Ausnahmen abgesehen - jeder Abschnitt, der mit einer Zäsur endet, ein metrisch geschlossener "Satz" oder er kann auf einen solchen (mehr oder weniger zwanglos) zurückgeführt werden. Diese Reduktion ist bei C. P. E. Bach oft nicht möglich. Denn viele Abschnitte seiner Kompositionen stehen nicht auf dem Boden einer von Tanz und Lied geprägten Periodizität. Sequenzharmonik, die ein aperiodisches, "fortspinnendes", korrespondenzarmes Gestalten fördert, ist in den frühen Werken Bachs allgegenwärtig.

75 "Absatz" meint ursprünglich einen Abschnitt oder "Satz"; im Verlaufe der Darstellung verwendet Koch den Begriff aber zunehmend zur Bezeichnung der Schlußformel, also im Sinne von "Absatzzäsur".

Absatz

Die Zäsuren der Absätze sind dadurch gekennzeichnet, "daß der genaue Zusammenhang der Melodie in dem guten Tacttheile <76> vermitteltst eines Tones eines dabey zum Grunde liegenden wesentlichen Dreyklanges <77> derjenigen Tonart, in welcher sich die Modulation befindet, oder in welche sie sich hinwendet, unterbrochen wird" (II, S. 391). Koch unterscheidet "Grundabsatz" und "Quintabsatz". Der Unterschied zwischen beiden ist in der jeweils verschiedenen harmonischen Grundlage der Zäsur begründet: der Grundabsatz findet über dem Dreiklang des Grundtones einer Tonart statt, der Quintabsatz dagegen über dem Dreiklang der V. Stufe (II, S. 414f.) <78>.

Die der Absatzzäsur vorausgehende Harmonie ist in einem engen Rahmen variabel. Einem Grundabsatz geht in der Regel die Harmonie der V. Stufe voraus, während dem Quintabsatz sowohl die I. auch auch die IV. Stufe - mit der Bezifferung 5/3, 6 oder gelegentlich auch 7 versehen und zuweilen chromatisch erhöht - vorausgehen kann.

76 Koch rechnet grundsätzlich nur mit "einfachen Taktarten", und dies ist für das Verständnis seiner Lehre von ausschlaggebender Bedeutung. Das für ihn grundlegende Bauelement, der "Vierer", besteht aus vier einfachen Takten, d. h. er erscheint im 4/4-Takt in der Gestalt von zwei Takten, da der 4/4-Takt prinzipiell aus zwei 2/4-Takten zusammengesetzt ist. Dies ist nach Koch daran zu erkennen, daß im 4/4-Takt die Zäsuröne der Absätze und Kadenzen sowohl auf die erste als auch auf die dritte Schlagzeit fallen können, d. h. die zweite Takthälfte ist mit der ersten identisch (vgl. dazu II, S. 333). Wir werden in den Notenbeispielen den 4/4-Takt jeweils in zwei 2/4-Takte unterteilen, denn erst dadurch werden die einzelnen Sätze vergleichbar. Vgl. auch das bereits besprochene Bsp. 5: NV 4 (Wq. 65,3; H. 5), I.

77 Die Dreiklänge auf den Stufen I, IV und V jeder Tonart; vgl. I, S. 53. Absätze auf der IV. Stufe einer Tonart kommen aber praktisch nicht vor (vgl. II, S. 415). Bei Bach begegnen sie in den untersuchten Stücken nicht.

78 Wir verwenden folgende Abkürzungen: römische Ziffern zur Bezeichnung der Tonart im Verhältnis zur Haupttonart (I), sowie "GrA" und "QuA" für "Grundabsatz" und "Quintabsatz". "V QuA" bedeutet also: Quintabsatz in der Tonart der V. Stufe (in C-Dur ein Absatz oder "Halbschluß", der auf dem D-Dur-Dreiklang zur Ruhe kommt).

Im folgenden seien Beispiele für die verschiedenen Möglichkeiten der Ausgestaltung von "Absatzformeln" aus den frühen Sonaten Bachs zusammengestellt. Diese typischen, formelhaften Endungen, in denen das Prinzip der melodischen Interpunktion materiell greifbar wird, sind als Kennzeichen des "galanten Stils" dem "barocken Einheitsablauf" grundsätzlich fremd. Der wesentliche Unterschied liegt dabei im Gestaltungsprinzip der deutlichen Gliederung selbst; die Endungsformeln sind nur dessen Außenseite. Vielleicht stellt dieses kompositionstechnische Detail das am deutlichsten vernehmbare Unterscheidungsmerkmal zwischen der Musik Johann Sebastian Bachs und der Musik seines Sohnes Carl Philipp Emanuel dar. Daran ändert auch die Tatsache, daß man in einigen Werken Johann Sebastian Bachs ähnlichen Wendungen begegnen mag, grundsätzlich nichts.

a. Zäsurnote ohne Beiwerk

Der Zäsurton eines Absatzes - meist die Terz, seltener die Quint, fast nie die Oktav des Baßtons, da diese der Kadenz vorbehalten ist - kann ohne jedes Beiwerk sein. Als Zäsurton gilt, wenn kein Vorhalt vorhanden ist, die erste im Zäsurtakt anschlagende Melodienote (in den Beispielen durch einen Pfeil kenntlich gemacht).

Bsp. 6: NV 14 (Wq. 65,6; H. 15), I, T. 5f.



Unverzierte Zäsurnoten sind jedoch bei Bach die Ausnahme; auch Koch schreibt, daß sie zumeist mit Nebennoten versehen würden, wodurch die "verschiedenen Endigungsformeln der Absätze" entstehen (II, S. 392). Er nennt drei Hauptarten der "Zäsurnotenverzierung".

b. Zäsurnote mit Überhang

Die Töne der dem Absatz zugrunde liegenden Harmonie können der Zäsurnote als Nachschlag folgen, wodurch diese einen Überhang, einen "weiblichen Ausgang" bekommt (II, S. 393f.). In Bsp. 7 findet sich vor dem Ende des Überhangs zusätzlich ein Vorschlag (h'). In den meisten Fällen ist der Überhang auf vielerlei Weise mit Durchgangs- und Wechselnoten <79> vermischt (II, S. 394; Bsp. 8 und 11). Die Schlußformel in Bsp. 8 ist besonders typisch; sie begegnet ungezählte Male in der Musik der "galanten" Komponisten.

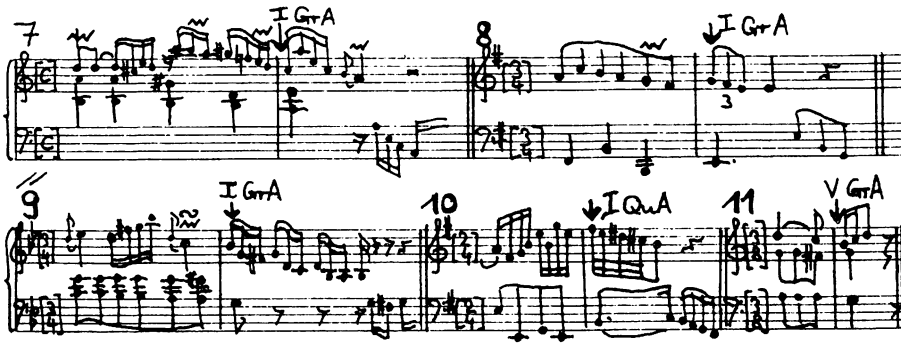
Bsp. 7: NV 17 (Wq. 65, 10; H. 18), II <80>, I. 5ff.;

Bsp. 8: NV 9 (Wq. 64, 4; H. 10), I, I. 5f.;

Bsp. 9: NV 1 (Wq. 62, 1; H. 2), II, I. 5f.;

Bsp. 10: NV 13 (Wq. 65, 5; H. 13), I, I. 55f.;

Bsp. 11: NV 16 (Wq. 65, 8; H. 17), III, I. 7f.



79 Wechselnote hier im Sinne von (relativ) betontem Durchgang, "transitus irregularis".

80 Dieser Satz ist nur in der spätesten Fassung der Sonate überliefert; vgl. dazu den Quellenkritischen Teil.

c. Zäsurnote mit Vorhalt

Die zweite Hauptart der Zäsurnotenverzierung besteht darin, daß die Zäsurnote durch einen Vorhalt oder Vorschlag von ihrem angestammten Platz, dem guten Takteil, verdrängt wird. Sie ist daher nicht mehr die erste im Zäsurtakt anschlagende Melodienote (II, S. 402; Bsp. 12). Meist wird dieser Vorschlag seiner Geltung entsprechend ausgeschrieben (II, S. 403; Bsp. 13 und 14), und dies ist bei Bach die Regel. Zwischen Vorschlag und Zäsurnote können wiederum Nebennoten eingeschaltet werden (II, S. 403; Bsp. 15); dies begegnet allerdings in den untersuchten Sätzen Bachs nicht besonders häufig. Auch vor eine Zäsurnote, auf die ein Überhang folgt, kann ein Vorschlag treten (II, S. 403f.; Bsp. 16).

- Bsp. 12: NV 3 (Wq. 65,2; H. 4), III, T. 7f.;
 Bsp. 13: NV 3 (Wq. 65,2; H. 4), II, T. 3f.;
 Bsp. 14: NV 10 (Wq. 64,5; H. 11), III, T. 11f.;
 Bsp. 15: NV 11 (Wq. 64,6; H. 12), III, T. 3f.;
 Bsp. 16: NV 6 (Wq. 64,1; H. 7), II <81>, T. 3f.



81 Nach der späteren Fassung; vgl. dazu den Quellenkritischen Teil.

d. Zäsurnote mit Überleitung

Eine dritte Art der Zäsurnotenverzierung besteht darin, daß der Raum von der Zäsurnote bis zum Beginn des folgenden Abschnitts mit überleitenden Noten ausgefüllt wird. Dadurch wird "der nachfolgende Satz genauer an den vorher gehenden gekettet" (II, S. 410f.). In Bsp. 17 ist die Zäsurnote durch einen Vorschlag aufgehalten; der Raum zwischen ihr und dem Anfang des folgenden Abschnitts - es handelt sich um den Wiedereintritt des "Hauptsatzes" - ist durch eine melodische Überleitungsfloskel ausgefüllt. Derartige Überleitungsfloskeln zwischen einzelnen Abschnitten begegnen in den Bachschen "Melodien" selten; die Aufgabe der Aneinanderkettung der Abschnitte, d. h. die "lokale" Überbrückung der zwischen ihnen entstehenden Zäsur, obliegt bei Bach in der Regel der Baßstimme.

Bsp. 17: NV 1 (Wq. 62,1), II, T. 19ff.



*

Bei Bach lassen sich noch weitere Arten der Ausgestaltung von Absatzformeln finden, die nicht durch die von Koch genannten Verfahren erfaßt werden. Und auch Koch sagt, daß es "theils viel zu weitläufig, theils aber auch ohnmöglich seyn würde, alle Figuren der Noten aufzusuchen, mit welchen die Cäsurnoten der Absätze und Einschnitte verziert werden können" (II, S. 392).

Kadenz

Eine Kadenz unterscheidet sich von einem Grundabsatz in erster Linie dadurch, daß ihre Zäsurnote die Oktav des Grundtones der zugrunde liegenden Harmonie sein muß (I, S. 240f.). Auch muß die Baßfortschreitung stets V-I sein; weder der vorletzte noch der letzte Klang können bei der Kadenz (wohl aber beim Grundabsatz) durch Sextakkorde vertreten werden. Die Bedeutung des kompositionstechnischen Unterschiedes von Grundabsatz und Kadenz in der Praxis eines Komponisten wie C. P. E. Bach kann nicht genügend betont werden.

Die Kadenzen "schließen ein Ganzes" (II, S. 390); die erforderliche Schlußwirkung kann nun einerseits durch eine formelhafte, die Erwartung des Hörers leitende - oder bei einem Trugschluß absichtlich in die Irre leitende - Ausgestaltung verstärkt werden, wie sie andererseits durch eine den Absätzen entsprechende Zäsurnotenverzierung an Kraft einbüßen würde. So ist die melodische Zäsurnote einer Kadenz in der Regel ohne jedes Beiwerk; Beispiele für den Normalfall finden sich in den weiter unten mitgeteilten Hauptperioden. Lediglich Überhänge begegnen des öfteren, da sie als Anhänge an den bereits abgeschlossenen Kadenzvorgang die Schlußwirkung nicht wesentlich abschwächen (Bsp. 18 und 19).

Vorschläge oder Vorhalte, bei den Absätzen eines der gebräuchlichsten Verzierungsmittel, begegnen bei den Kadenzen naturgemäß kaum, da sie die Schlußwirkung stark beeinträchtigen. Das folgende Beispiel ist eine der seltenen Ausnahmen. Es gibt die Schlußtakte eines im Sinne der Zeit überaus "affektuösen" Stückes wieder, das sich in der Kadenz gleichsam "seufzend" im pianissimo aushaucht. Die Schlußwirkung ist zusätzlich dadurch beeinträchtigt, daß die Baßnote ebenfalls erst auf dem schlechten Taktteil eintritt. Der Affekt dominiert und liefert zugleich die Begründung für diese Abweichung von der Norm (Bsp. 20).

Zwar finden sich auch sonst gelegentlich am Ende eines Stückes Vorhaltsbildungen vor dem Schlußklang. Diese unterscheiden sich jedoch vom letzten Beispiel dadurch, daß ihnen eine "reguläre" Kadenzbildung vorausgegangen ist, so daß sie lediglich im Rahmen von Anhängen erscheinen, die die bereits erreichte Schlußwirkung nicht

mehr zu beeinträchtigen vermögen. Das folgende Beispiel wäre nach Koch als erweiterter Schlußsatz "mit einem Anhang, der eine uneigentliche Cadenzformel hat" (II, S. 442), zu bezeichnen (Bsp. 21).

Bsp. 18: NV 18 (Wq. 65,10; H. 19), I <82>, T. 69ff.;

Bsp. 19: NV 14 (Wq. 65,6; H. 15), I, T. 26ff.;

Bsp. 20: NV 7 (Wq. 64,2; H. 8), II, T. 25ff.;

Bsp. 21: NV 7 (Wq. 64,2; H. 8), I, T. 35f.

The image displays handwritten musical notation for three examples and an appendix. Example 18 (top) is in 3/4 time, key of D major, and consists of a single melodic line. Example 19 (middle) is in 3/4 time, key of D major, and consists of a single melodic line. Example 20 (bottom) is in 3/4 time, key of D major, and consists of a single melodic line. The appendix (Anhang) is in 3/4 time, key of D major, and consists of a single melodic line. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

82 Nach der spätesten der überlieferten Fassungen; vgl. dazu den Quellenkritischen Teil.

B. Der gelockerte Zusammenhang: der gegliedert-kontrastive Satztyp

Die ersten Sätze der frühen Sonaten sind im Durchschnitt kleiner dimensioniert als die Anfangssätze der Preußischen und Württembergischen Sonaten. Hat hier die erste Hauptperiode einen durchschnittlichen Umfang von vierzig bis sechzig Takten, so liegt dort der Wert bei zwanzig bis vierzig Takten. Der kleinere Umfang bringt leichter überschaubare Verhältnisse mit sich.

Die erste Hauptperiode weist in den durch deutlich ausgeprägte Absätze gegliederten Sätzen der frühen Sonaten meist drei merkliche Zäsuren auf, entsprechend der Gliederung in drei Abschnitte auf verschiedenem harmonischem Niveau. Die Zäsuren der ersten beiden Abschnitte sind Absätze, der letzte Abschnitt schließt mit der Kadenz in der Zieltonart. Nur gelegentlich finden sich vier Zäsuren. In NV 17 (Wq. 65, 9; H. 18; siehe Bsp. 35) lautet die Zäsurenfolge in der ersten Hauptperiode des ersten Satzes: I GrA - V QuA - V GrA - V Kad. In diesem Satz spielt Sequenzharmonik kaum eine Rolle; es dominiert das Arbeiten mit geschlossenen Taktgruppen. Das äußerliche Merkmal von metrischer Geschlossenheit ist die Zäsur. Je stärker die Neigung zum Verzicht auf Sequenzpartien und zur Bevorzugung geschlossener Taktgruppen wird, desto größer kann die Anzahl der Zäsuren werden. Das ohnedies unscharfe Modell eines zwei- oder dreiteiligen "Fortspinnungstypus" taugt nicht zur Beschreibung der "Sonatenform", ja nicht einmal zur Beschreibung der ersten Hauptperiode.

Aus Anzahl und Qualität der aufeinanderfolgenden Abschnitte bzw. Zäsuren ergibt sich in der Lehre Kochs die "interpunktische Form" der ersten Hauptperiode. Dieser Formbegriff ist zwar historisch verbürgt, doch sollte sein Erkenntniswert deshalb nicht überschätzt werden. Friedrich Blume unterscheidet zwei Verwendungsweisen des Begriffes "Form" in der Musiktheorie <83>: "a) allgemein: die in einem Tonstoff vorhandene Ordnung, die Gestaltung eines Tonstoffs oder die daraus resultierende Gestalt selbst, das Prinzip dieses Gestaltens wie auch

⁸³ Friedrich BLUME, Art. "Form", in: MGG, Band 4, Sp. 523-543; das Zitat: Sp. 525.

überhaupt jeder geistige Vorgang, der das potentielle Chaos des Tonstoffs zu jenem virtuellen Kosmos ordnet, den wir 'Musik' nennen; b) speziell: ein tektonisches oder architektonisches Schema, das als ungefähres, wenn auch noch so vages Modell, der Komposition eines Musikstückes zugrunde liegt". "Interpunktische Form" ist demnach "Form im speziellen Sinn". Ihre Ermittlung ist die Grundlage - nicht mehr, nicht weniger - für die Beschreibung der Art und Weise, in der Bach den Zusammenhang stiftet. Erst im Aspekt des "Zusammenhangs" schwingen Momente der "Form im allgemeinen Sinn" (oder auch: des "Inhalts") mit <84>.

Der erste Absatz gehört in den Bachschen Sonatensätzen in den meisten Fällen noch in den Bereich der Ausgangstonart; er ist entweder ein Quintabsatz (I QuA) oder, häufiger, ein Grundabsatz (I GrA). Der zweite Absatz hat dagegen mehrere Möglichkeiten; er kann noch in der Ausgangstonart verbleiben - dann ist er in der Regel ein Quintabsatz (I QuA) -, jedoch gehört er in der Mehrzahl der Fälle bereits zum Bereich der Zieltonart entweder als Quintabsatz (V QuA) <85> oder als Grundabsatz (V GrA). Die Ordnung der Absätze ist im gegebenen Rahmen variabel, wie die folgenden Beschreibungen verdeutlichen werden. Zur Ausbildung einer "interpunktischen Hauptform", einer festen Ordnung der Absätze mit normbildender Kraft, kommt es in Bachs frühen Sonatensätzen nicht.

Auf dem Boden der durch "Interpunktion" erzeugten Gliederung der ersten Hauptperiode in einzelne, voneinander getrennte Abschnitte kann der melodische Zusammenhang des Ganzen zum Problem werden. Nun erst, da die Kontinuität nicht mehr im Kompositionsprinzip selbst angelegt ist, wie es in den "barocken" Sätzen noch der Fall war, kann aber

84 In dieser Weise dürfte auch Darrell M. Bergs apodiktisches Statement zu verstehen sein: "Form and content are, on the whole, separable aspects of Emanuel Bach's keyboard sonatas; the relationship between them is not an essential one" (BERG, Mannerist Principle, S. 88).

85 Bei Mollsätzen, die zur Durparallele modulieren, sind die entsprechenden Absätze III QuA bzw. III GrA.

auch die Schaffung dieses Zusammenhangs in den Bereich künstlerischer Gestaltung treten. Im gegliedert-kontrastiven Satztyp ist davon aber kaum etwas zu spüren.

Zunächst sei hier der erste Satz der Sonate NV 13 (Wq. 65,5; H. 13) besprochen, die 1735 in Frankfurt entstanden ist und 1743 in Berlin überarbeitet wurde. Sie ist in drei Abschriften überliefert, die wahrscheinlich auf die bereits überarbeitete Fassung zurückgehen. Der Notentext wird nach einer Abschrift wiedergegeben (siehe Bsp. 22), die Bach selbst revidiert hat, ohne jedoch bedeutendere Änderungen vorzunehmen <86>. Die zweite Hauptperiode dieses Satzes wird in Abschnitt 4 besprochen werden.

Nach ihrer Funktion innerhalb des Verlaufs von e-Moll nach G-Dur können drei Abschnitte unterschieden werden: der erste Abschnitt (T. 1-6) verbleibt in der Ausgangstonart, der zweite Abschnitt (T. 7-14) bewerkstelligt den Übergang, der dritte Abschnitt (T. 15-22) befestigt die erreichte Zieltonart.

Die rhythmisch-melodische Ausgestaltung der einzelnen Abschnitte ist verschieden, dennoch erscheint der Zusammenhang nicht völlig gelockert. Dies ist in erster Linie darin begründet, daß die Binnenzäsuren jeweils Quintabsätze der betreffenden Tonarten sind (T. 6: I QuA <87>, T. 14: III QuA). Die Abschnitte, die mit diesen "Halbschlüssen auf der Dominante" enden, sind somit gegen den weiteren Verlauf des Satzes geöffnet; die melodisch-rhythmische Selbständigkeit der Glieder ist noch in die Konsequenz des harmonischen Gesamtablaufs eingebettet.

⁸⁶ Mus. ms. Bach P 772 der Musikabteilung der Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz Berlin. Die einzige Note, die Bach in der ersten Hauptperiode geändert hat, ist das erste Sechzehntel in der Unterstimme von T. 14, das ursprünglich d (statt fis) lautete. Eine Begründung für diese Änderung ist leicht zu geben: sie macht aus der im zweistimmigen Satz leer klingenden Quinte d-a die Terz fis-a.

⁸⁷ Der "offene Schluß" des Anfangsabschnitts begegnet in den ersten Sätzen der frühen Sonaten nur noch in NV 3 (Wq. 65,2; H. 4), I und NV 18 (Wq. 65,10; H. 19), I.

Bsp. 22: NV 13 (Wq. 65,5; H. 13), I, 1. und 2. Hauptperiode

[ohne Tempoangabe]



Der erste Abschnitt ist geprägt von stufenweiser Melodik der Oberstimme. Auch die Unterstimme, die den Rhythmus der Oberstimme komplementär zu gleichmäßiger Sechzehntelbewegung ergänzt, ist in den ersten Takten als Kontrapunkt der Oberstimme - man beachte die Synkopen - melodisch gestaltet. Sie geht jedoch bei der Ausbildung der Absatzformel zu sprungweiser Achtelbewegung über (T. 5/6) und unterbricht dadurch den kontinuierlichen Ablauf. Die Baßformel in T. 6 ist eines jener typischen "Interpunktionszeichen", mit denen die Baßstimme die melodischen Gliederungspunkte unterstreicht <88>.

Der zweite Abschnitt (T. 7-14) besteht aus drei relativ selbständigen Taktgruppen. Die erste Gruppe (T. 7/8) wird in stufenweiser Sequenz wiederholt (T. 9/10), während die dritte Taktgruppe die Modulation in die gewünschte Richtung leitet (T. 11-14) und in einen Quintabsatz der Zieltonart führt. Dieser ist allerdings weniger deutlich ausgeprägt als der Quintabsatz in T. 6, da in T. 14 die harmonische Unterstützung durch einen entsprechenden Baßschritt fehlt.

Innerhalb dieses zweiten Abschnitts macht sich zwar die Tendenz zur Lockerung des Zusammenhangs in der Reihung von Taktgruppen bemerkbar. Die ersten beiden dieser Taktgruppen stehen jedoch durch die Sequenzierung miteinander in Verbindung. Es kommt hinzu, daß diese zweitaktigen Glieder harmonisch geöffnet sind: sie enden zwar nicht mit einem dissonanten Akkord <89>; die Harmonie ist aber dennoch auflösungsbedürftig. So ist auch innerhalb des zweiten Abschnitts die Selbständigkeit der Glieder in die harmonisch begründete Notwendigkeit ihrer Weiterführung eingebunden.

88 Vgl. auch BEURMANN, Klaviersonaten, S. 28: "Für das Erkennen der inneren Struktur der Sonaten Bachs ist die Kenntnis seines geradezu stereotypen Floskelwesens, als musikalische Interpunktion aufzufassen, von ausschlaggebender Bedeutung". Beurmann verfolgt diesen Gedanken jedoch nicht weiter. - Koch berücksichtigt bei seiner Erläuterung der melodischen Interpunktion die Baßfloskeln nicht.

89 Der "Sextenaccord" aus kleiner Terz und großer Sext wird von Bach als konsonant beschrieben. Vgl. Carl Philipp Emanuel BACH, Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen, 1. Teil: Berlin 1753; 2. Teil: Berlin 1762 (Faksimile-Nachdruck mit den Zusätzen der späteren Auflagen hrsg. von Lothar HOFFMANN-ERBRECHT, Leipzig 3/1976); das betreffende Kapitel ist in Versuch II, S. 45ff. zu finden.

Der Schlußabschnitt der ersten Hauptperiode schließlich steht in deutlichem melodischem Kontrast zu den beiden vorhergehenden Abschnitten; lediglich der trugschlüssige Takt 20 nimmt Bezug auf bereits Dagewesenes: die rhythmische Gestaltung der Oberstimme verweist auf die Takte 12 und 13.

Trotz einiger Reminiszenzen an den "selbsttätigen" Ablauf im Sinne barocker Einheitsgestaltung ist der Bewegungsfluß in dieser ersten Hauptperiode gebrochen, aufgesplittet in kleine rhythmische Einheiten, deren Aneinanderreihung das Bewegungsbild des Satzes bestimmt. Der vorwärtsdrängende Impetus, der in den "barocken" Sätzen noch eine mit langem Atem durchgehaltene Bewegung in Gang setzte, reicht nun gerade noch hin, das Geschehen zwei, vier oder sechs Takte lang weiterzutreiben.

Eine andere Anordnung der Zäsuren weist der erste Satz der "Sonatine" <90> NV 6 (Wq. 64,1; H. 7) auf, die 1734 in Leipzig entstanden ist und 1744 in Berlin umgearbeitet wurde. Dem folgenden Beispiel 23 liegt die frühere der überlieferten Fassungen zugrunde <91>.

Die erste Zäsur, ein Grundabsatz in der Haupttonart F-Dur (I GrA), findet sich bereits im vierten Takt (gezählt werden 2/4-Takte). Der durch diese Zäsur begrenzte erste Abschnitt wird in der Gestalt einer "veränderten Reprise" wiederholt (I. 5-8); wörtliche Wiederholungen eines Abschnittes innerhalb einer Hauptperiode sind bei C. P. E. Bach kaum zu finden <92>.

90 Zwischen den im NV als "Sonatinen" bezeichneten frühen Stücken NV 6-11 (Wq. 64,1-6; H. 7-12) und übrigen frühen "Sonaten" besteht kein wesentlicher Unterschied. Vgl. auch den Quellenkritischen Teil.

91 Nach den Quellen Mus. ms. Bach P 1001 der Musikabteilung der Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz Berlin und Mb 51,2 der Schleswig-Holsteinischen Landesbibliothek Kiel. Diese Fassung von Wq. 64,1 wird in der Literatur auch als Wq. n. v. 31 zitiert; vgl. dazu den Quellenkritischen Teil.

92 Der "doppelte Eingangsabschnitt" unter Beibehaltung der Zäsurformel findet sich noch in den Sätzen NV 7 (Wq. 64,2; H. 8), I und NV 11 (Wq. 64,6; H. 12), I. Ein anderer Fall liegt dagegen vor in NV 17 (Wq. 65,9; H. 18; vgl. Bsp. 2e und 35), I: hier führt die Wiederholung in eine andere Zäsur (I GrA - V QuA).

Bsp. 23: NV 6 (Wq. 64,1; H. 7), I, 1. Hauptperiode

Allegro

1 3 5 7 9 11 13 15 17 19 21 23 25 27 29 31 33 35 37

<2. Hauptper.
etc.

Bsp. 24: J. S. Bach, Flötensonate E-Dur, BWV 1035, II, T. 1-8

Allegro

1 2 3 4 5 6 7 8

Ein genaues Gegenstück zu diesem Sonateneingang findet sich in Johann Sebastian Bachs Flötensonate in E-Dur (BWV 1035), einem Stück, wie man es eher von Philipp Emanuel erwartet hätte. Der zweite Satz dieser Sonate (siehe Bsp. 24 auf der vorhergehenden Seite) beginnt mit einem viertaktigen Anfangsabschnitt, der mit I GrA endet und sogleich als "veränderte Reprise" wiederholt wird. Auch der Bau des Viertakters über einer beliebten Baßformel stimmt in beiden Stücken überein. Im folgenden Beispiel wird nur die Flöten- und die Generalbaßstimme wiedergegeben. Auf diese Weise kommt ein zweistimmiger Diskantsolosatz zum Vorschein, der sich in nichts vom Diskantsolosatz in den Klaviersonaten Philipp Emanuels unterscheidet <93>. Wahrscheinlich hat J. S. Bach diese Flötensonate 1741 (oder 1747) für den Hof Friedrichs des Großen komponiert <94>. So wäre die Anpassung an den dort herrschenden Geschmack, als dessen Repräsentanten er seinen Sohn Philipp Emanuel betrachten konnte <95>, verständlich.

Im Sonatensatz Philipp Emanuels findet sich die zweite Zäsur in T. 20. Die Baßstimme betont in den Takten 19/20 die Stufen I, IV und V der Zieltonart C-Dur; von der harmonischen Grundlage her deutet somit alles auf einen Quintabsatz dieser Tonart (V QuA). In der

93 Man vergleiche auch die frühen Soli für Flöte und Generalbaß von C. P. E. Bach, Wq. 123 und 124 (H. 550 und 551), die noch in den 1730er Jahren entstanden sind, jedoch später ebenfalls überarbeitet wurden. Läßt man die Ausstattung des Continuo beiseite, so ergibt sich ein zweistimmiges Stück, das ohne weiteres auch in einem "Solo per il Cembalo" stehen könnte. Die Soli liegen als Neudruck vor, hrsg. von K. WALTHER, Kassel und Basel 1936, Hortus Musicus Nr. 71.

94 Vgl. dazu Hans EPPSTEIN, Über J. S. Bachs Flötensonaten mit Generalbaß, Bach-Jb. 1972, S. 12-23 (hier: S. 18); ders., Zur Problematik von Johann Sebastian Bachs Flötensonaten, Bach-Jb. 1981, S. 77-90 (hier: S. 78); Robert L. MARSHALL, J. S. Bach's Compositions for Solo Flute: A Reconsideration of their Authenticity and Chronology, JAMS 1979, S. 463-498 (hier: S. 491-494). Beide Autoren erachten J. S. Bachs Autorschaft als unzweifelhaft.

95 Eine J. S. Bach zugeschriebene Äußerung über Philipp Emanuels Musik, die C. F. Cramer von W. F. Bach erfahren haben will, lautet: "'s is Berlinerblau! 's verschießt" (siehe Bach-Dokumente, Band III, S. 518f.; vgl. SCHMID, Kammermusik, S. 28, und OTTENBERG, S. 74). Sie zeugt immerhin von dem Bewußtsein eines "Berliner Idioms". - Die Möglichkeit einer Beeinflussung J. S. Bachs durch seine ältesten Söhne erwägt allgemein auch BERG, Mannerist Principle, S. 184.

Oberstimme entsteht hier (anders als in T. 4 bzw. 8) jedoch keine Pause. Mit Kochs "Hauptarten der Zäsurnotenverzierung" läßt sich diese Stelle anschaulich beschreiben. Die Zäsurnote des Absatzes ist durch einen der häufig vorkommenden ausgeschriebenen Vorschläge verziert. Wenn dieser Vorschlag oder Vorhalt nun so gedehnt wird, daß die eigentliche Zäsurnote erst auf dem schlechten Takteil eintritt, der folgende Abschnitt aber auftaktig beginnt, so werden die "Ruhpunkte des Geistes durch keine Pause kenntlich" <96>. Eben dies ist in T. 20 der Fall. Doch gibt es auch äußerliche Kennzeichen, die auf die Zäsur verweisen: zum einen die durch den Bogen c'' - h' geforderte Artikulation, zum andern das Interpunktionszeichen der Baßstimme.

Zur Vollständigkeit der ersten Hauptperiode ist noch die Kadenz in der Zieltonart erforderlich, die in T. 33 erreicht wird, nachdem sie in T. 28 durch einen Trugschluß umgangen wurde. Das trugschlüssige Hinauszögern der Schlußkadenz ist ein Mittel zur Erweiterung der ersten Hauptperiode, das bei C. P. E. Bach auf Schritt und Tritt und in den verschiedensten Variationen begegnet <97>. An die Kadenz in T. 33 schließen sich zwei Anhängsel an; das erste schließt mit einer "uneigentlichen Cadenzformel" <98>, während das zweite "mit der Cadenzformel der Grundstimme" <99> im Unisono der beiden Hände einen definitiven Schlußpunkt setzt.

Bsp. 25: NV 6 (Wq. 64,1; H. 7), I, T. 31-37



96 KOCH II, S. 404f.

97 Vgl. auch T. 21 in Bsp. 5 und T. 20 in Bsp. 22.

98 Vgl. KOCH II, S. 442.

99 Vgl. KOCH II, S. 422.

Die Gestaltung dieser ersten Hauptperiode unterscheidet sich nicht grundsätzlich von derjenigen der zuletzt besprochenen aus der Sonate NV 13 (Wq. 65,5; H. 13). Jedoch endet der (wiederholte) Anfangsabschnitt hier mit I GrA, er ist somit nicht mehr gegen den weiteren Satzverlauf geöffnet. Hinzu kommt seine relative metrische Geschlossenheit; dem eröffnenden Glied: Baßstimme: f-e-d (T. 1/2) korrespondiert ein schließendes Glied: Baßstimme: A-B-c-F.

Der folgende, in die Zieltonart führende Abschnitt ist jedoch kein "geschlossener Satz". Er beginnt mit einer aus zwei viertaktigen Gliedern bestehenden stufenweisen Sequenz, an die sich eine ebenfalls viertaktige "Absatzgruppe" anschließt, die den abschließenden Oktavfall der Sequenzglieder aufgreift und schließlich zum Quintabsatz führt. Bei ihrem Verzicht auf Korrespondenzen im Sinne von "Öffnen und Schließen" sind die drei Taktgruppen innerhalb des zweiten Abschnitts dennoch intern verklammert. Denn die Zäsuren in der Melodie am Ende der einzelnen Sequenzglieder (T. 12 und 16) sind gegen den weiteren Satzverlauf dadurch geöffnet, daß die Zäsurtöne zur Baßstimme in ein Sekundverhältnis treten, das der Auflösung bedarf. Das Gehör wird nicht zufriedengestellt, sondern "eilet, um zu vernehmen, was eigentlich diese aufeinander folgende Töne sagen wollen" <100>. Die "Absatzgruppe" (T. 17-20) bezieht sich durch das Aufgreifen des Oktavfalls motivisch auf die Sequenzglieder.

Die "metrische Offenheit" dieses zweiten, in die Zieltonart führenden Abschnitts ist in dem Kompositionsmuster angelegt, das ihm zugrunde liegt: das Sequenzieren mit geschlossenen Taktgruppen führt notwendig zu einer Reihungsform. Die zur Absatzzäsur führende Taktgruppe "antwortet" nicht auf die vorhergehenden Sequenzglieder, sie führt sie lediglich fort.

Das Sequenzieren, zumal auf der Grundlage von Quintschritten des Basses, ist in der Musik des Barockzeitalters allgegenwärtig <101>. Sequenzen in verschiedenster Einkleidung bleiben auch in Bachs frühen Sonatensätzen ein zentrales Mittel für die Gestaltung des in die Zieltonart führenden Abschnitts der ersten Hauptperiode. Doch nun bestehen die Sequenzen, wie im vorliegenden Beispiel, zumeist aus Gliedern, die in kleine Taktgruppen eingefangen werden; die innere Struktur der Sequenzpartien ist gegenüber dem Barockzeitalter wesentlich lockerer geworden.

Auch der letzte Abschnitt ist auf der Grundlage eines traditionellen Kompositionsmusters gebildet: er beginnt mit "durchgehenden Baßtönen" unter "liegender Harmonie", die hier in typischer Weise figurativ aufgelöst ist <102>. Da die Baßlinie diatonisch eine Quinte abwärts geht (c - F), jede Stufe dabei einen Takt beansprucht, ergibt sich ein fünftaktiges Glied, das untrennbar mit den folgenden zu Kadenz bzw. Trugschluß führenden Takten verbunden ist <103>.

¹⁰¹ Vgl. dazu Wilhelm FISCHER, Zur Entwicklungsgeschichte des Wiener klassischen Stils, in: Studien zur Musikwissenschaft, hrsg. von Guido ADLER, Heft III, Leipzig-Wien 1915, S. 24-84. Über die Bedeutung der Sequenz in der Barockmusik vgl. insbesondere S. 33ff. und 43ff. Fischers Begriff "Fortspinnungstypus" ist in unserem Zusammenhang wenig ergiebig, da er die Deutlichkeit der Gliederung nicht berücksichtigt. Eine Interpretation des Begriffs im Hinblick auf die "Expositionsgestaltung" der Bachschen Sonatensätze unternimmt RANDEBROCK, S. 88f.

¹⁰² BEURMANN, Klaviersonaten, S. 39, spricht in diesem Zusammenhang von "barocke Bewegungsfiquren, wie sie in den Klaviersonaten Ph. E. Bachs häufig am Ende der Exposition erscheinen".

¹⁰³ Der Abschnitt umfaßt bis zum Trugschluß acht Takte; er ist jedoch nicht nach den Normen der Periodizität gebildet. Koch kennt derartige Achttakter nicht: "Ein vollständiger Satz von acht Tacten ist entweder ein erweiterter, oder ein aus zwey an sich selbst vollständigen Sätzen zusammen geschobener Satz" (KOCH II, S. 383, Anm.). Beides trifft hier nicht zu.

Keiner der drei Abschnitte nimmt auf die "thematische" Substanz eines anderen Abschnitts Bezug, wenn man einmal davon absieht, daß sie alle auftaktig beginnen <104>. Die einzelnen Abschnitte sind sowohl in diastematischer als auch rhythmischer Hinsicht charakteristisch gestaltet, ein "thematischer" Zusammenhang wird offensichtlich nicht angestrebt.

Eine wiederum andere interpunktische Form weist die erste Hauptperiode des Anfangssatzes der Sonate NV 15 (Wq. 65,7; H. 16) auf. Sie wird im folgenden Bsp. 26 nach der frühesten überlieferten Fassung wiedergegeben <105>. Die zweite Hauptperiode wird im folgenden Abschnitt besprochen werden.

Der erste Abschnitt endet in T. 6 mit einem Grundabsatz in der Haupttonart (I GrA; zur internen Gliederung dieses Sechstakters vgl. Bsp. 2a-d). Die Ausgestaltung der Absatzformel zeigt die bereits bekannten Merkmale: Verzierung der Zäsurnote, hier durch einen Vorhalt, und das typische Interpunktionszeichen der Baßstimme.

¹⁰⁴ Dies ist eine Forderung, die Kirnberger unter dem Aspekt der "Einheit" erhebt: "Sonst erfordert die Einheit der Melodie, daß alle Abschnitte durch das ganze Stück in einerley Tacktzeit anfangen. Es würde die Empfindung der Einheit völlig zerrütten, wenn die Abschnitte bald im Aufschlag bald im Niederschlag anfiengen" (Kunst II/1, S. 140). Insofern stellt hier der auftaktige Beginn aller drei Abschnitte bereits ein einheitsstiftendes Moment dar. Aufschlußreich ist in diesem Zusammenhang eine Variante der späteren Fassung: Bach ändert den Auftakt zum ersten Takt, c''-Achtel, in zwei fallende Sechzehntel c''' - a'' und stellt so einen motivischen Bezug zum Auftakt des zweiten Abschnitts (T. 8, zwei fallende Sechzehntel a'' - f'') her, der in der früheren Fassung noch nicht gegeben war. Rückblickend wäre zu fragen, ob die in Bsp. 22 mitgeteilte 1. Hauptperiode der Sonate NV 13 (Wq. 65,5; H. 13) der Kritik Kirnbergers verfallen wäre (1. Abschnitt: abtaktig; 2. und 3. Abschnitt, T. 7 und 15: jeweils drei Sechzehntel Auftakt).

¹⁰⁵ Nach dem Neudruck in NBA V/4, Die Notenbüchlein für Anna Magdalena Bach, S. 104f. Mit hoher Wahrscheinlichkeit handelt es sich hier um die im Nachlaß-Verzeichnis ausgewiesene ursprüngliche Fassung. Vgl. zu weiteren Datierungs- und Quellenfragen den Quellenkritischen Teil.

Bsp. 26: NV 15 (Wq. 65,7; H. 16), I, 1. und 2. Hauptperiode

Allegro

Handwritten musical score for Example 26, showing the first and second main periods of a piece in 2/4 time. The score is written for piano on a grand staff with treble and bass clefs. It includes measures 1 through 43, with various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. The tempo is marked "Allegro". The first main period ends at measure 20, and the second main period begins at measure 23. The piece concludes with a "III Kad" (third cadence) at measure 43.

Der zweite Abschnitt weist gegenüber den beiden letzten Beispielen zwei Unterschiede auf. Zum einen führt er nicht in den Quintabsatz der Zieltonart, sondern in deren Grundabsatz (V GrA). Zum andern steht dieser Absatz nicht am Ende einer Sequenzreihe, sondern einer einfachen Viertaktgruppe. Die unterschiedliche metrische Struktur des zweiten Abschnitts in Bsp. 22 und 23 einerseits, Bsp. 26 andererseits hängt dabei nicht mit dem Niveau der Zäsur zusammen. Das "Ziel" V QuA - wie in Bsp. 22, T. 14 und Bsp. 23, T. 20 - verlangt nicht nach ausführlicherer Modulation als das Ziel V GrA, da die zu erreichende Tonart in beiden Fällen dieselbe ist und jeder Grundabsatz durch eine leichte Veränderung in einen Quintabsatz auf gleichem harmonischem Niveau verwandelt werden kann. Dies könnte hier etwa geschehen wie in Bsp. 27 angedeutet. Daß ein solcher "Satz" nicht lediglich eine realitätsferne Konstruktion ist, vermag der zweite Abschnitt der ersten Hauptperiode aus dem Anfangssatz der Sonate NV 14 (Wq. 65,6; H. 15) zu zeigen, der als einfacher Viertakter mit V QuA endet (Bsp. 28).

Bsp. 27: zu NV 15 (Wq. 65,7; H. 16), T. 7-10;

Bsp. 28: NV 14 (Wq. 65,6; H. 15), I, T. 6-10



Taktgruppen mit Korrespondenzen unterschiedlicher Ausprägung einerseits, Sequenzen andererseits - beide Gestaltungsarten haben in den Sonatensätzen eine Existenzmöglichkeit. Sie prägen die betreffenden Abschnitte in je spezifischer Weise. Die abgeschlossenen Taktgruppen wenden sich gleich zu Beginn von der Ausgangstonart ab (besonders deutlich in Bsp. 28) und bewegen sich sodann im Kreise des Tonvorrats und der Kadenzstufen der Zieltonart. Die Reihung von Taktgruppen

in den Sequenzbeispielen ist dagegen verbunden mit der Berührung von tonartlichen Nebenzentren, die kenntlich wird durch die akzidentielle Erzeugung der jeweiligen Subsemitonien <106>. Harmonisches Verhalten und metrisches Gestalten erweisen so ihre unlösbare Verbundenheit.

Das Arbeiten mit geschlossenen Taktgruppen im Bereich der Nahtstelle der beiden "Expositionstonarten" trägt nicht unwesentlich zur Lockerung des Zusammenhanges der ersten Hauptperiode bei. Während in den sequenzierenden Abschnitten das Erreichen der Zieltonart als Ergebnis eines Vermittlungsprozesses von Ausgangs- und Zieltonart erscheint, stehen im anderen Fall die beiden durch eine Zäsur getrennten Abschnitte in ihrer Zugehörigkeit zu verschiedenen Tonartbereichen tendenziell unvermittelt nebeneinander, das trennende Moment der Zäsur wird betont.

In Bsp. 26 (Wq. 65, 7; H. 16) wird in T. 20 die Kadenz in der Zieltonart B-Dur erreicht, die bereits in T. 15 vorbereitet wurde, jedoch in T. 16 in einen Trugschluß mündete. Der Sechstakter bis zum Trugschluß (T. 11-16) ist nicht aus korrespondierenden Gliedern gebildet; er ist nicht - wie andere Sechstakter (vgl. Bsp. 2) - auf das Schema a-b-b' zurückzuführen. Er setzt sich vielmehr zusammen aus 2 + 4 Takten, wobei der beginnende Zweitakter aus stufenweiser Sequenzierung eines eintaktigen Gliedes hervorgeht <107>, während der folgende

106 Bsp. 22: Nebenzentren h-Moll T. 8/9, a-Moll T. 10/11, danach Übergang in den G-Dur-Bereich; Bsp. 23: Nebenzentrum d-Moll T. 10/11, danach Übergang in den C-Dur-Bereich. Beim letzten Beispiel handelt es sich, bezogen auf die Zieltonart, um eine von Joseph Riepel so getaufte "Fonte-Sequenz" mit durchgehender Berührung der II. Stufe, in C-Dur eben d-Moll; vgl. zum Begriff BUDDAY, Grundlagen, S. 79. - Auf den "unvermittelten" Übergang in den Bereich der Zieltonart als wichtiges Verfahren in Bachs Sonatensätzen weist bereits RANDEBROCK, S. 80f., hin.

107 In den späteren Fassungen erweitert Bach die eintaktigen Sequenzglieder zu zweitaktigen ohne Änderung der harmonischen Grundlage. Der Sechstakter wird zum Achttakter: 2 x 2 + 4. Solche Erweiterungen erbrachten die Quellenvergleiche bei keinem anderen Stück. Wq. 65,7 ist hinsichtlich der Nachweisbarkeit strukturell bedeutsamer Revisionen ein Ausnahmefall im untersuchten Repertoire.

zum Trugschluß führende Viertakter aus einem Guß besteht. Die schließlich erreichte Kadenz beendet vorläufig die lockere Reihung von Taktgruppen.

Eine Bemerkung verdient die spezifische Gestaltung dieser Kadenz <108>. In dieser bei J. S. Bach wohl nur selten (wenn überhaupt) zu findenden, bei Philipp Emanuel Bach dagegen sehr beliebten Wendung - vgl. etwa auch Bsp. 23, I. 32; Bsp. 35, I. 23 - geht die Quart über der drittletzten Note nicht eine Sekunde abwärts, sondern eine Sekunde aufwärts. Unabhängig von allen theoretischen "Entschuldigungsmöglichkeiten" stellt dies ein Skandalon des "galanten Stils" dar, das nur vor dem Hintergrund des "strengen" oder "reinen Satzes" angemessen zu beurteilen ist, auf dessen völlige Beherrschung C. P. E. Bach nach Ausweis seiner Generalbaßlehre (Versuch II) wie kaum ein zweiter Autor seiner Generation pochte.

*

Der gegliedert-kontrastive Satztyp mit deutlich ausgeprägten Zäsuren und drei Abschnitten, die sich wenig um die melodische Gestaltung der jeweils anderen Abschnitte kümmern, ist im Frühwerk Bachs nicht selten zu finden. In der Berliner Zeit scheint er aber zurückzutreten. Hier tritt eine Tendenz zu neuer Einheitsgestaltung unter den Bedingungen des weitgehend homophonen, im wesentlichen zweistimmigen Satzes und der merklichen Untergliederung des musikalischen Verlaufs deutlich zutage. Die Art dieser Einheitsgestaltung schließt Kontrast und Mannigfaltigkeit keineswegs aus, wenngleich sich die zeitgenössischen Musikschriftsteller (anscheinend mehr als die Komponisten selbst) mit der Würdigung von Abwechslungsreichtum schwertaten.

108 Vgl. zu dieser Wendung auch SCHULENBERG, S. 10.

C. Der gestaltete Zusammenhang: der gegliedert-einheitliche Satztyp

Das Prinzip der Gliederung des musikalischen Ablaufs durch merkliche Zäsuren, die bestimmte Stationen innerhalb des Tonartenplans akzentuieren, liegt auch dem im folgenden zu besprechenden Satztyp zugrunde. Während aber im gegliedert-kontrastiven Satztyp die einzelnen Abschnitte ohne motivischen Bezug nebeneinanderstehen, stellt Bach in den "gegliedert-einheitlich" gestalteten Sätzen bewußt einen motivischen Zusammenhang zwischen den einzelnen Abschnitten her. Vom einheitlich-figurativen Satztyp unterscheiden sich die betreffenden Sätze nicht nur durch die merkliche Gliederung, sondern auch durch die besondere Gestalt ihres Anfangsabschnitts. Man kann zu dessen Beschreibung auf den von Heinrich Bessler geprägten Begriff des "Charakterthemas" <109> zurückgreifen, das gekennzeichnet ist "durch Gliederung in klar abgesetzte Tongruppen" und "charaktergebenden Kontrast im Rhythmus" <110>. Diese Anfangsabschnitte erlangen für den Zusammenhang des Werkes entscheidende Bedeutung.

Wenn man sich auf die Suche nach motivischen Beziehungen begibt, dann ist man zunächst angewiesen auf die Verbindlichkeit des schriftlich fixierten Notentextes. Diese Verbindlichkeit wird bei C. P. E. Bach von zwei Seiten her angefochten. Zum einen wurde vom Interpreten erwartet, daß er sich nicht sklavisch nach dem notierten Text richtete; insbesondere das "Verändern beim Wiederholen" stand in hoher

109 Vgl. Heinrich BESSELER, Charakterthema und Erlebnisform bei Bach, in: Kongreßbericht Lüneburg 1950, Kassel-Basel o. J., S. 7-32; ders., Bach als Wegbereiter, AfMw 1955, S. 1-39.

110 BESSELER, Bach als Wegbereiter, S. 17. - Bessler formuliert seine Begriffe im Hinblick auf die Themengestaltung J. S. Bachs, dem er das Verdienst zuschreibt, "das auf Gliederung und Kontrast beruhende 'Charakterthema'" geschaffen zu haben (a.a.O., S. 39). C. P. E. Bach aber habe sich "mit dem ersten Satz seines Klaviersonaten-Typus zur väterlichen Kunst des Charakterthemas bekannt" (a.a.O., S. 18). Wir übernehmen im folgenden diese weitgefaßte Bestimmung Besslers, zumal die Musiktheorie der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts über das "Thema" und seine Struktur wenig zu sagen weiß.

Blüte. Zum anderen griff Bach selbst in den Notentext seiner Werke häufig ein; viele seiner Klaviersonaten weisen Revisionen auf, die im Extremfall zur Unkenntlichkeit der ursprünglichen Version führen können. Das letztgenannte Problem soll hier zunächst nur angesprochen, aber nicht weiter erörtert werden. Seine Bedeutung im vorliegenden Kontext wird sich erst nach den folgenden Beschreibungen beurteilen lassen; sie erscheint aber insgesamt gering <lll>.

Der Veränderungslust der Interpreten aber möchte Bach Grenzen setzen. Seine bekannten Äußerungen im "Versuch" und im Vorwort zu den "Sechs Sonaten mit veränderten Reprisen" (Wq. 50; Vorwort datiert Juli 1759) betonen die Rechte des Komponisten und damit des schriftlich fixierten Textes: "Alle Veränderungen müssen dem Affeckt des Stückes gemäß seyn. Sie müssen allezeit, wo nicht besser, doch wenigstens eben so gut, als das Original seyn. *Denn man wählt bey der Verfertigung eines Stückes, unter andern Gedanken, oft mit Fleiß denjenigen, welchen man hingeschrieben hat und deswegen für den besten in dieser Art hält, ohngeacht einem die Veränderungen dieses Gedanken<s>, welche mancher Ausführer anbringt und dadurch dem Stücke viele Ehre anzuthun glaubt, zugleich der Erfindung desselben mit beygefallen sind.* (...) Ueberhaupt muß man es allezeit so einrichten, daß die Grundliniamenten des Stückes, welche den Affect desselben zu erkennen geben, dennoch hervor leuchten." "Man hat nicht mehr die Gedult, beym erstenmahle die vorgeschriebenen Noten zu spielen (...). Oft sind diese unzeitigen Veränderungen wider den Satz, wider den Affect und

lll Vgl. zur Reprisenveränderung das Schlußkapitel bei BEURMANN, Klaviersonaten, S. 93ff., das leicht verändert unter dem Titel "Die Reprisenonaten Carl Philipp Emanuel Bachs" abgedruckt ist in AfMw 1956, S. 168-179. - BERG, Mannerist Principle, S. 103f., zeigt am Beispiel des 3. Satzes der Sonate Wq. 51,1 (H. 150), die in zwei weiteren Fassungen vorliegt (Wq. 65,35, H. 156; Wq. 65,36, H. 157), wie weit sich die "variation" von der "original version" entfernen kann. SCHULENBERG, S. 45ff., bezeichnet diese Werke als "the most thoroughgoing example of literal variation as a compositional technique" (S. 45). Im Nachlaß-Verzeichnis heißt es dazu unter Nr. 119 der "Clavier-Soli": Diese Sonate ist nachhero 2 mal durchaus verändert" (Faksimile, S. 16). Für die Frage nach dem Zusammenhang, wie sie die vorliegende Arbeit stellt, wären die drei Fassungen als drei getrennte Werke zu untersuchen. Die "diachrone" Variabilität spricht nicht grundsätzlich gegen die "Einheit" innerhalb eines bestimmten Textstadiums.

wider das Verhältniß der Gedanken unter sich; eine unangenehme Sache für manchen Componisten" <112>. "Das Verhältniß der Gedanken unter sich" ist der Punkt, um dem es bei unseren Beschreibungen geht. Dieses Verhältniß ist bewußt gestaltet; von diesem Bewußtsein legt der Notentext Rechenschaft ab.

Johann Adolph Scheibe notiert in seinem frühen, wohl für den Privatgebrauch angelegten "Compendium Musices" (1730): "Jedwedes musicalisches Stück muß einen Zusammenhang haben; Dieser Zusammenhang kan nun niemahls anders geschehen, als wenn die Melodien richtig eine aus der andern fließen, alle aber insgesamt aus den zu Anfang der Piece gebrauchten Saze. Diesen Saz nun der vorausgehet, suchet man also mit neuen diesen Saze gleich förmigen Melodien durch das ganze Stück, es sey nun was es wolle, gleichsam durchzuführen und zu imitieren" <112>. Der Begriff "Imitation" ist hier "im weitläuffigen Verstande genommen", nämlich als "freye Imitation, wodurch ich, ohne mich an gewiße Gränzen zubinden, mit dem Themate oder Melodie verfahren kan, wie ich will" <113>. Und im "Critischen Musicus" schreibt Scheibe: "In allen musikalischen Stücken ist ein Hauptsatz nötig, woraus die ganze Folge desselben unumgänglich entstehen muß" <114>.

Es ist zwar fraglich, ob Scheibe mit diesen Äußerungen ausschließlich oder in erster Linie an die Verfahrensweisen der "motivischen Anknüpfung" im vorwiegend zweistimmigen, deutlich gegliederten Satz

112 Die Zitate: BACH, Versuch I, S. 132f. (durch Sternchen eingeschlossen ist ein Zusatz in der dritten Auflage, Leipzig 1787, im Faksimile zu finden auf S. 14 des Anhangs); Vorwort der Reprisen-sonaten nach der Ausgabe von Etienne DARBELLAY, Winterthur (Amadeus) 1976, S. XIII.

113 Johann Adolph SCHEIBE, Compendium Musices (1730), erstmals gedruckt als Anhang zu Peter BENARY, Die deutsche Kompositionslehre des 18. Jahrhunderts, Leipzig 1960 (Jenaer Beiträge zur Musikforschung, hrsg. von Heinrich BESSELER, Band 3). Die zitierten Stellen finden sich im Anhang zu BENARY, S. 42f. und S. 40.

114 SCHEIBE, Musicus (1737), 2/1745, S. 82. - Scheibes Kompositionsideal wird auf der Grundlage seiner Schriften herausgearbeitet von WAGNER, Traditionsbezug, S. 130-160; vgl. insbesondere S. 147-150. - Wesentliche zeitgenössische Belege zum Thema "Zusammenhang" und "Hauptsatz" stellt bereits RITZEL, S. 29ff., zusammen.

denkt; entscheidend ist jedoch die Forderung nach "Zusammenhang", der sich im Rückbezug der einzelnen Abschnitte einer Komposition auf den "Hauptsatz", das "Thema" äußert. Im gegliedert-kontrastiven Satztyp fehlt dieser Rückbezug. Im einheitlich-figurativen Satztyp ist er im Kompositionsprinzip angelegt. Im gegliedert-einheitlichen Satztyp erscheint er als Ergebnis kompositorischer Gestaltung.

Der Begriff "motivische Anknüpfung" wird hier gewählt, obwohl man auch von "motivischer" oder "thematischer Arbeit" im jenem weiteren Sinne sprechen könnte, wie er im Artikel "Thematische Arbeit" im Riemann-Musiklexikon umschrieben wird: der Terminus bezeichnet ein "Kompositionsverfahren, das darin besteht, längere Strecken eines Satzes mit wenigen, dem zugrunde liegenden Thema entnommenen Motiven zu bestreiten, die ausgesponnen, abgewandelt, umgruppiert, kombiniert werden usw., so daß das kompositorische Geschehen beständig mit dem Thema in Zusammenhang steht und aus ihm sich entwickelt". Fred Ritzel schreibt: "Die Abhängigkeit melodischer Bildungen vom Thema geht (...) im Verlauf der Entwicklung nahtlos in den Begriff der 'thematischen Arbeit' über (...)". Dennoch scheint der Begriff heute nicht mehr frei verfügbar zu sein. Vielfach wird er mit der Vorstellung von "thematisch-motivischer Arbeit" in den Werken der Wiener Klassiker assoziiert; so etwa in der folgenden Äußerung David Schulenburgs: "A work like the C-minor Concerto (H. 441) does indeed employ the techniques of Classical development, though real motivic work stands side by side with less rigorous procedures" <115>. Angesichts der heutigen "klassischen Besetzung" des Begriffs scheidet seine Verwendung in unserem Kontext aus. Der Terminus "motivische Anknüpfung" möchte bewußt unpräzise sowohl "real motivic work" als auch "less rigorous procedures" einschließen und auf eine Bewertung des künstlerischen Stellenwerts einzelner Verfahren zunächst verzichten.

*

115 Stellennachweise: RML III, S. 951; RITZEL, S. 33; SCHULENBERG, S. 52.

Die "Sonatine" NV 9 (Wq. 64,4; H. 10) ist 1734 in Leipzig entstanden; Bach hat sie 1744 in Berlin umgearbeitet. Die erste Hauptperiode des Anfangssatzes wird im folgenden Bsp. 29 nach der späteren der überlieferten Fassungen wiedergegeben <116>; die Abweichungen von der früheren Fassung spielen in unserem Zusammenhang keine Rolle.

Zu konstatieren sind auch hier zunächst drei durch deutliche Zäsuren getrennte Abschnitte: I GrA (T. 6), III QuA (T. 22) und - nach dem zweiten Absatz überraschend - V Kad (T. 32). Unter der Gleichförmigkeit des Notenbildes, die zunächst einen einheitlich-figurativ gestalteten Satz erwarten läßt, regt sich ein durchaus "unbarocker" Geist. Um die Übersicht über die folgenden Kommentare zu erleichtern, die sich bei einigen Takten länger aufhalten als bei anderen, möge zunächst ein Schema der Taktgruppen und Zäsuren folgen:

1-2	3-4	5-6	7-8	9-10	11-12	13-14	15-22	23-32
		I GrA					III QuA	V Kad

Der "Hauptsatz" ist ein sechstaktiges Gebilde, das sich in 2+2+2 Takte gliedern läßt, wobei auf das Eröffnungsglied zunächst ein potentiell schließendes Glied folgt. Dieses wird im vierten Takt durch den Rückgriff auf T. 2 in eine erneute Öffnung getrieben, worauf der tatsächlich schließende Zweitakter folgt. Möglich erscheint auch eine Beschreibung, die den mittleren Zweitakter als

116 Nach der Quelle Mus. ms. Bach P 775 der Musikabteilung der Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz Berlin. Die beiden überlieferten Fassungen unterscheiden sich in erster Linie durch einen jeweils verschiedenen Mittelsatz. Vermutlich ist die ältere überlieferte Fassung diejenige der "Erneuerung" 1744, die jüngere eine Überarbeitung hiervon. Vgl. dazu ausführlich den Quellenkritischen Teil. - BERG, Mannerist Principle, S. 187, findet in diesem Satz beiläufig "the kind of motivic working out found in allegro-movements of many baroque concertos". Aus der in der vorliegenden Arbeit gewählten Perspektive - Vermittlung des Zusammenhangs über die Zäsuren hinweg - kann man den Satz jedoch auch anders beurteilen. Insofern sind die folgenden Bemerkungen ebenso "einseitig" an einem "modernen" Kompositionsmuster orientiert, wie sich umgekehrt Bergs Urteil einseitig an der älteren Vorstellung des "Fortspinnens" orientiert. Als Werk einer Umbruchszeit ist der Satz beiden Betrachtungsweisen zugänglich.

Bsp. 29: NV 9 (Wq. 64,4; H. 10), I, 1. Hauptperiode

Allegretto

1. Hauptperiode

Measures: 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32.

Tempo: *Allegretto*

Key: G major (one sharp)

Time Signature: 3/4

"Einschub" qualifiziert. Ein Streit über die "richtige" Deutung erscheint jedoch müßig. Im folgenden Notenbeispiel 30 - a) Viertakter unter Verzicht auf die erneute Öffnung, wodurch das zweite Schlußglied überflüssig wird, b) Viertakter unter Verzicht auf den "Einschub" - sind beide Reduktionsarten angedeutet <117>. In den reduzierten Formen geht ein für die Überzeugungskraft des Themas nicht unwesentliches Element verloren: die gewaltige Tonhöhendifferenz in der Baßstimme zwischen dem Ende von Takt 2 (e') und dem Ende von Takt 5 (Contra-H), die Mitte und Ende eindringlich bezeichnet, läßt sich hier nicht ohne Zwang realisieren. Der Sechstakter ist mithin nicht einfach als ein mechanisch, baukastenartig erweiterter Viertakter zu bezeichnen <118>.

Bsp. 30: zu NV 9 (Wq. 64, 4; H. 10); T. 1-6



117 Konstruierte Beispiele sollen als "auskomponierte Norm" den Hintergrund veranschaulichen, vor dem sich das Besondere des Einzelfalles abhebt. Ein ähnliches didaktisches Konzept entwickelt C. P. E. Bach in einem Brief an Forkel vom 15. Oktober 1777, wenn er über das "Vornehmste", nämlich das "analysiren", schreibt: "Man nehme von aller Art von musicalischen Arbeiten wahrhafte Meisterstücke; zeige den Liebhabern das Schöne, das Gewagte, das Neue darin; man zeige zugleich, wenn dieses alles nicht drinn wäre, wie unbedeutend das Stück seyn würde; ferner weise man die Fehler, die Fallbrücken die vermieden sind; u. besonders in wie fern einer vom ordinären abgehen u. etwas wagen könne u. s. w." (SUCHALLA, Briefe, S. 250).

118 Ähnliches gilt wohl für viele "reduktionistische" Erklärungen, und mögen sie von den zeitgenössischen Theoretikern, die in ihren didaktischen Intentionen über diese kaum systematisierbaren (und damit in der Lehre nicht zu vermittelnden) ästhetischen Qualitätsdifferenzen hinwegsehen konnten, noch so ausgiebig kultiviert worden sein.

Bessellers Bestimmung des "Charakterthemas" benennt neben "klar abgesetzten Tongruppen" auch den "charaktergebenden Kontrast im Rhythmus". "Tongruppe" läßt sich verstehen als Einheit, die kleiner ist als das Motiv; eine Tongruppe muß nicht sinngemäß geschlossen sein. Ihr sprachliches Analogon wäre nicht das Wort, sondern die Silbe (wenn nicht der Buchstabe). Es mag zunächst genügen, beim vorliegenden Thema auf die dreifach verschiedene Teilung des Viertelwertes hinzuweisen. Mit Ausnahme von T. 6 dominiert zwischen zwei Taktstrichen stets eine Art der Teilung (berücksichtigt wird zunächst nur die Oberstimme, abgesehen wird vorerst von den Verzierungen): ungeteilte Viertel beherrschen T. 2 und 4, Achtel beherrschen Takt 1 und 5, Triolen beherrschen T. 3 und partizipieren an der Absatzformel in T. 6.

Das rhythmisch Eigentümliche, Charaktergebende besteht aber nicht in den verschiedenen Viertelteilungen an sich; Concertothemen Vivaldis oder J. S. Bachs verwenden schließlich auch nicht nur einen einzigen Notenwert. Entscheidend ist vielmehr die Vermischung von Zweier- und Dreierteilung im engen Bezirk eines Themas. Das hemiolische Moment, das in dieser Konfrontation hörbar wird, gehört zu den Vorlieben "galanter" Komponisten; in der Musik J. S. Bachs dagegen wird man dies allenfalls vereinzelt finden.

Auf den Grundabsatz in der Haupttonart (T. 6) folgt eine relativ lange Passage (der nächste Absatz erscheint erst in T. 22), die unter der Oberfläche deutlich strukturiert ist. Das viertaktige Glied T. 7-10 besteht aus zwei Zweitaktern. Die harmonische Grundlage dieser Zweitakter ist jeweils der Quintschritt e-a (T. 7/8, 9/10; Harmonieschritte benennen hier wie üblich das fallend gedachte Fundamentintervall unter Absehung von der jeweiligen Oktavlage). Über diesem Quintschritt findet eine Ausweichung nach a-Moll statt, die durch eine deutliche Zäsur in T. 10 unterstrichen wird. Dieses viertaktige Glied bildet keinen Abschnitt für sich; es ist eingebettet in den größeren Zusammenhang des Abschnitts, der aus der Haupttonart e-Moll in die Parallele G-Dur führt. Die Art, in der diese Tonart angesteuert wird, ist konventionell: Bach bedient sich auch hier eines Abschnitts aus der Quintfallsequenz. Er überläßt sich jedoch nicht deren modellhaftem Ablauf, sondern gestaltet sie auf eine Weise aus, die von den besonderen, individuellen Gegebenheiten der vorliegenden Hauptperiode bestimmt ist.

Wenn Bach nur an der Modulation in die parallele Durtonart interessiert gewesen wäre, dann hätte er etwa verfahren können wie in Bsp. 31 angedeutet. Der vorletzte Takt dieses Beispiels entspricht dem zwölften Takt des Bachschen Sonatensatzes. Man kann nicht sagen, daß das Beispiel "unnatürlich" wirkte; die Aufgabe, von e-Moll nach G-Dur zu führen, erfüllt es ebenso gut wie die originale Komposition Bachs.

Bsp. 31: zu NV 9 (Wq. 64,4; H. 10), I, T. 6-11



Im Zäsurtakt des Hauptsatzes (T. 6) weist die Unterstimme den Rhythmus: punktiertes 4tel + drei 8tel auf, der in den folgenden Takten 7 und 8 beibehalten wird. Ein rhythmisches Motiv der Baßstimme wird erkennbar an den folgenden Abschnitt weitergegeben; die Zäsur wird motivisch überbrückt. Der Zusammenhang wird dadurch verstärkt, daß der erste Baßton in T. 7, E, gleichzeitig Zielton einer auftaktigen Bewegung ist (drei Achtel e - H - G in der Unterstimme von T. 6). Der Eintritt der folgenden Zweitaktgruppe ist damit hinreichend motiviert, der Eindruck einer bloßen Anstückelung ist vermieden.

Im konstruierten Beispiel steht das neu einsetzende Glied (T. 7) auf dem harmonischen Niveau der vorangehenden Zäsur. Durch Bachs Erhöhung der Dreiklangsterz g' zu gis', die eine "durchgehende" Ausweichung nach a-Moll bewirkt, wird die "Eintönigkeit" dieses Übergangs vermieden. Allerdings wäre die Alterierung der Dreiklangsterz und die Erniedrigung des Tones fis' zu f' auch im konstruierten Beispiel möglich, doch würde dies bereits ein individuelles Moment in der kompositorischen Realisierung der Quintfallsequenz bedeuten, dessen sie zur Erfüllung ihrer harmonischen Aufgabe nicht bedarf. Die Alterierungen in T. 7 stellen somit ein Ereignis von "lokaler" Bedeutung dar.

Der im Hinblick auf den Zusammenhang entscheidende Unterschied zwischen der Konstruktion und dem Original liegt auf der Ebene des Rhythmus. Der Verlauf wird von T. 11 an von Triolen beherrscht, die im "Charakterthema" dieses Satzes ein Gestaltungselement neben anderen bilden. Der gegliedert-einheitliche Satztyp zeichnet sich nun dadurch aus, daß sich die Triolenbewegung, anders als im gegliedert-kontrastiven Satztyp, dem Vorhergehenden nicht unvermittelt als kontrastierendes Moment anfügt, sondern sich mittels motivischer Anknüpfung auf das Charakterthema des Anfangs bezieht oder beziehen läßt. Die Stelle, an der von der anfangs dominierenden Viertel- und Achtelbewegung auf den Triolenrhythmus "umgeschaltet" wird, sind die Takte 7-10, also jene Viertaktgruppe, deren zweites Glied im konstruierten Bsp. 31 weggefallen ist.

Bach fügt der Gruppe T. 7/8 einen in "freier Imitation" abgeleiteten weiteren Zweitakter an (T. 9/10); tertium comparationis ist die identische harmonische Grundlage. Die beiden Zweitakter sind durch überleitende Achtel in beiden Stimmen "aneinandergekettet" <119>. Der neunte Takt übernimmt die Triolenbewegung aus T. 3, die Baßstimme bewegt sich, ebenfalls T. 3 entsprechend, in Viertelnoten. Melodisch stellt der Takt eine freie Umkehrung seines Vorbilds dar: in T. 3 fällt die melodische Linie, während sie in T. 9 steigt. Die Vermittlung der Triolenbewegung aus T. 3 ist hier durch die identische Position gegeben, die der Triolentakt im metrischen Gefüge der beiden Abschnitte einnimmt, denn im Hauptsatz wie in der folgenden Viertaktgruppe steht der Triolentakt am Anfang eines Gliedes, das auf einen eröffnenden Zweitakter antwortet (Bsp. 32).

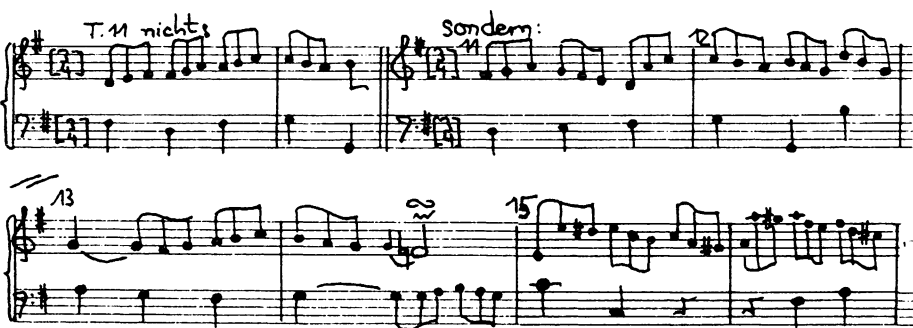
Bsp. 32: zu NV 9 (Wq. 64,4; H. 10), I



119 Vgl. Bsp. 17 und die Bemerkungen im Anschluß an H. Chr. Koch.

Die in T. 10 entstehende Zäsur wird dadurch überbrückt, daß die folgenden Takte den "Inhalt" der vorhergehenden übernehmen, indem sie die vorangehenden Takte - wenngleich in variierteter Form - sequenzierend weiterführen (Bsp. 33). Nun ist aber auch für die fortan dominierende Triolenbewegung die Bahn gebrochen; ihr Eintritt ist motiviert als Konsequenz eines Vermittlungsprozesses, der die Triolenbewegung aus T. 3 über die Takte 9 und 10 an die Folge des Satzes weitergibt. Dies bedeutet umgekehrt, daß der Bezug zum Hauptsatz hergestellt ist. Anders als im einheitlich-figurativen Satztyp wird die Triolenbewegung hier nicht schon zu Beginn, sondern erst im Verlauf des Satzes selbst zum Ausgangspunkt einer "Fortspinnung" gesetzt.

Bsp. 33: zu NV 9 (Wq. 64,4), I



Die Viertaktgruppe T. 11-14 ist nach dem Muster von T. 7-10 gebaut; die Takte 13 und 14 stellen eine variierte Wiederholung der beiden vorhergehenden Takte auf derselben harmonischen Grundlage dar. Das Erreichen von G-Dur in T. 12 ist nicht mit einer Unterbrechung verbunden; die Triolen werden fortgesponnen. Nach T. 14 ändert sich deren interne Gliederung: die Triolen erweisen sich als mehrdeutig, das einheitliche Notenbild trägt. Doch sorgen an der Nahtstelle die Weitergabe des Rhythmus einerseits, harmonische Konsequenz andererseits für eine doppelte Anbindung: die Baßstimme übernimmt komplementär den Triolenrhythmus; zugleich treten die Stimmen am Taktende zu einer Septime auseinander, die den Beginn von T. 15 zum Ziel eines Auflösungs Vorgangs bestimmt. Die mit T. 15 beginnende Achttaktgruppe

führt schließlich bis zum deutlich akzentuierten Quintabsatz in G-Dur (I. 22). Die von der Absatzformel in der Oberstimme unterbrochene Triolenbewegung wird auch hier von der Baßstimme übernommen und weitergeführt.

Auf den Quintabsatz folgt der Schlußabschnitt der ersten Hauptperiode, in dem nun einige Motive, die im Verlauf des Satzes bereits eine Rolle spielten, in veränderter Gestalt aufgegriffen und kombiniert werden. Der Abschnitt schließt nach einem Trugschluß (I. 30) mit einer Kadenz in der Tonart der V. Stufe, h-Moll, und nicht, wie man es nach dem Quintabsatz in G-Dur eigentlich erwartet hätte, in der Paralleltart.

Die Achttaktgruppe bis zum Trugschluß (I. 23-30) besteht zunächst aus einem zweitaktigen Glied, das eine Stufe tiefer als Sequenz wiederholt wird. An diese vier Takte schließt sich eine ebenfalls vier Takte umfassende Schlußgruppe an, die anfangs die Sequenz weiterzuführen scheint, dann aber in die Kadenzvorbereitung mündet. Nichts in diesem Abschnitt ist "neu", alles bezieht sich auf bereits Gesagtes.

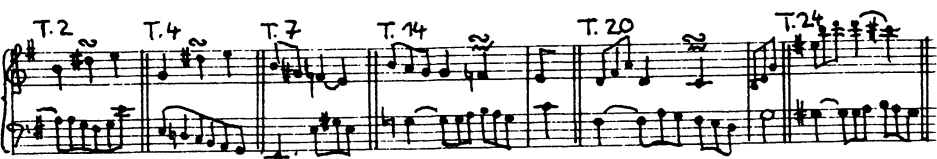
Die überleitende Baßfloskel in I. 22 erhält nicht nur die Triolenbewegung aufrecht, sondern bildet darüber hinaus den "motivischen Anknüpfungspunkt" für die Oberstimme des folgenden Abschnitts <120>. Die Triolen sind dabei in einer Weise unterteilt, die zuerst in I. 15ff. und den folgenden Takten in der Oberstimme begegnet: das jeweils erste Triolenachtel ist Zielpunkt einer aus zwei Triolenachteln gebildeten auftaktigen Bewegung. Mit der Übernahme dieser

120 RANDEBROCK findet dieses Verfahren der Zäsurüberbrückung vor allem in späteren Sätzen. Er schreibt dazu: "Sehr geeignet zum 'Anbinden' eines neuen Abschnittes an die Kadenz <in unserer Terminologie: Absatz> sind besonders Baßfiguren, da sie nicht nur thematisch werden und seinen Inhalt bilden, sondern zugleich die Pause überbrücken" (a.a.O., S. 70). - Selbst im Kadenztakt (I. 32) wird im vorliegenden Satz die Zäsur überbrückt. Durch die Rück- bzw. Überleitungsfloskeln des Basses wird die Bewegung aufrecht erhalten. In den frühen Sonaten, aber auch noch in den PS und WS, sind überleitende Voltenschlüsse selten. Wenn sie vorhanden sind, kommt die Bewegung dennoch meist kurz zur Ruhe (vgl. dazu WYLER, S. 35ff.). Ein unterbrochenes Weiterfließen der Bewegung über die Kadenz hinweg begegnet in den frühen Sonaten nur noch im einheitlich-figurativ gestalteten Satz NV 4 (Wq. 65, 3; H. 5), I, und hier ist zumindest die Rückleitung ein späterer Zusatz.

Triolengliederung geht die Übernahme des melodischen Motivs einher, das aus der Umspielung der Hauptnote mit ihrem "subsemitonium" besteht. Die Baßfloskel wird in T. 23 von der Oberstimme imitierend aufgenommen (man könnte auch umgekehrt sagen: die Oberstimme wird im Baß vorimitiert).

Auch die Fortführung der Oberstimme in T. 24 geht auf bereits Bekanntes zurück: sie stellt eine freie Umkehrung der Oberstimme aus T. 7 dar, worauf der über einen übermäßigen bzw. verminderten Intervallsprung erreichte Vorhalt verweist. Bereits der Vorhalt in T. 7 kann als Reflex des Hauptsatzes verstanden werden: als eine freie Umkehrung der Oberstimme der Takte 2 und 4 <121>. Die Baßstimme in T. 24 ist nach dem Muster von T. 14 und 20 gebildet. Dem Notenbild nach scheint auch die Oberstimme dieser Takte mit T. 24 übereinzustimmen. Doch entsteht in T. 14 und 20 keine "Seufzerwirkung", da das jeweils dritte Viertel des Taktes nicht die Auflösung eines Vorhaltes ist, sondern als Dissonanz selbst der Auflösung bedarf. Die folgenden Beispiele zeichnen die "Vorgeschichte" des Taktes 24 nach, die sich bis zum "Hauptsatz" zurückverfolgen läßt.

Bsp. 34: zu NV 9 (Wq. 64,4; H. 10), I



¹²¹ Der Doppelschlag über dis'' ist so auszuführen, daß die ersten drei Noten e''-dis''-cis'' etwa ein Achtel einnehmen, während das zweite Achtel der Hauptnote dis'' vorbehalten bleibt. Vgl. BACH, Versuch I, S. 85 und Tab. V, Fig. L, das mit "moder<ato>" überschriebene Beispiel. Die "Seufzerwirkung" wird also nicht ausgelöscht, sondern lediglich modifiziert.

Vergleicht man den Satz NV 9 (Wq. 64,4; H. 10), I mit späteren Sätzen - etwa dem Paradigma für Bachs Kunst der "thematisch-motivischen Arbeit", WS 1, I <122> -, so erweist er sich als wenig spektakulär. Der "Charakter" des Hauptsatzes ist weit weniger ausgeprägt, die Deutlichkeit seiner Gliederung und der rhythmische Kontrast sind weit geringer. Und die Elemente des Hauptsatzes werden eigentlich nicht "verarbeitet", sondern "verwendet" als vorgeprägte rhythmische oder melodische Formeln. Dennoch: der Bezug zum Anfangsabschnitt wird klargestellt. Erst jetzt wird der Anfangsabschnitt, der im gegliedert-kontrastiven Satztyp neben anderen, thematisch eigenständigen Abschnitten steht, zu jenem übergeordneten, den Satzverlauf bestimmenden "Hauptsatz, woraus die ganze Folge desselben unumgänglich entstehen muß" <123>. Die oft simplen Techniken der Zäsurüberbrückung und des Rückbeziehens lassen sich unter dem terminologischen Dach der "motivischen Anknüpfung" versammeln.

In einem anderen frühen Sonatensatz ist Scheibes Forderung, daß "die Haupterfindung überall auf das deutlichste hervorragen" müsse <124>, auf eine Weise verwirklicht, die an Eindringlichkeit nichts zu wünschen übrig läßt. Es handelt sich um den ersten Satz der Sonate NV 17 (Wq. 65,9; H. 18; Bsp. 35), in Frankfurt 1737 entstanden und in Berlin 1743 überarbeitet <125>. Die zweite Hauptperiode wird im folgenden Abschnitt besprochen.

Dieser clavichordhaft anmutende Satz ist übersichtlich gegliedert. In T. 4 endet der Hauptsatz mit I GrA, in T. 8 erscheint bereits der Quintabsatz der Dominanttonart (V QuA), in T. 14 ein Grundabsatz in

122 Vgl. dazu Rudolf STEGLICH, Karl Philipp Emanuel Bach und der Dresdner Kreuzkantor Gottfried August Homilius im Musikleben ihrer Zeit, Bach-Jb. 1915, S. 39-145; hier: S. 116ff. - Der Anfangsgedanke von WS 1, I wird von BESSELER als Beispiel für ein ideal ausgeprägtes Charakterthema genannt (Bach als Wegbereiter, S. 18).

123 SCHEIBE, Musicus (1737), 2/1745, S. 82.

124 SCHEIBE, Musicus (1740), 2/1745, S. 682.

125 Nach der Quelle Mus. ms. Bach P 368 der Musikabteilung der Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz Berlin. Vgl. im übrigen den Quellenkritischen Teil.

Bsp. 35: NV 17 (Wq. 65,9; H. 18), I, 1. und 2. Hauptperiode

Andante

1 3 5 7 9 11 13 15 17 19 21 23 25 27 29 31 33 35 37 39

< 2. Hauptperiode >

VI Kad

dieser Tonart (also V GrA). Doch ist die erste Hauptperiode hier noch nicht beendet; es folgt ein zehntaktiger Schlußabschnitt, der nach einem Trugschluß (T. 22) in T. 24 die Schlußkadenz erreicht. Erwähnenswert ist der Dur-Moll-Kontrast im Schlußabschnitt (T. 15/16 und T. 17/18), der fortan in vielen Sonatensätzen Bachs an dieser Stelle erscheint <126>. Die Schlußkadenz ist "vollkommener" als der Grundabsatz in T. 14. Beim Absatz fehlen in der Oberstimme die üblichen Vorbereitungsnote einer Kadenz; zudem schwächen Vorhalte in Ober- und Mittelstimme die Schlußwirkung ab. Schließlich deutet auch das typische Interpunktionszeichen der Absätze, das an dieser Stelle in der Mittelstimme erscheint, darauf hin, daß es noch weitergehen wird.

Die Zäsuren sind nicht durch "lokale Verknüpfungen" überbrückt, wie sie im vorhergehenden Beispiel in den Takten 6/7 und 22/23 durch die Baßstimme vermittelt wurden. Eine derartige Verknüpfung ist hier auch entbehrlich, denn der jederzeit präsente Bezug zum Hauptsatz ermöglicht das Auftreten von deutlichen Zäsuren, ohne daß dadurch der Zusammenhang des Satzes in Gefahr geriete. In diesem Satz ist jeder Abschnitt in der Art des Hauptsatzes geschlossen gebildet. Zwar gibt es kurze Motivsequenzen, doch fehlen längere Sequenzpartien in Gestalt offener Reihungen.

Alle vier Abschnitte beginnen mit zwei auftaktigen Sechzehnteln und einem anschließenden "Seufzer"-Vorhalt; dieses Motiv wird sogleich wiederholt. Auch der weitere Verlauf der einzelnen Abschnitte orientiert sich an der Gestalt des Hauptsatzes. So tritt der lombardische Rhythmus außer in T. 3 auch in den Takten 7, 11 und 22 auf. Im Schlußabschnitt wird zum einen der auftaktige Sextsprung durch Umkehrung in einen Sextfall verwandelt (T. 15 und 17), zum anderen tritt

¹²⁶ Vgl. in den Preußischen und Württembergischen Sonaten die Sätze PS 1, I, T. 18ff.; PS 2, I, T. 30ff.; PS 4, I, T. 46ff.; PS 5, I, T. 35ff.; WS 2, I, T. 45ff.; WS 3, I, T. 44ff. (die Taktangaben beziehen sich stets auf einfache Takte). STEGLICH bezeichnet den "engräumigen Wechsel von Dur und Moll" als ein "Modegewürz" der "allgemeinempfindsamen Harmonik" (a.a.O., S. 64f.). Vgl. auch BERG, *Mannerist Principle*, S. 165ff.

eine "motivische Verdichtung" dadurch ein, daß sich die auftaktigen Sechzehntel von dem nachfolgenden "Seufzer" lösen und selbständig werden (T. 19 mit Auftakt - 21).

Bach behält hier meist den "rhythmischen Kern" der Motive bei, den er diastematisch jeweils verschieden gestaltet. Bei dieser Art von motivischer Anknüpfung kann "von thematischer Verwandtschaft im engeren Sinne (...) keine Rede sein"; man kann das Verfahren präziser als "rhythmisch gebundenes Umbilden" bezeichnen <127>. Die gesamte "Verknüpfungsarbeit" wird hier von der Oberstimme geleistet, während die Unterstimme, zuweilen unterstützt von einer Mittelstimme, lediglich das harmonische Fundament bereitstellt und die Interpunktionszeichen setzt, die die Zäsuren der Oberstimme unterstreichen. Auch in zahlreichen späteren Sonatensätzen der Berliner Zeit verwirklicht Bach den Zusammenhang auf diese ostentative, dabei simple Weise, indem er jeden der durch Zäsuren getrennten Abschnitte mit dem Anfangsmotiv des Hauptsatzes in rhythmisch gebundener Umbildung beginnen läßt.

Die Verfahrensweisen der motivischen Anknüpfung sind hier lediglich an zwei Beispielen demonstriert worden. Aufgrund der nur losen Bestimmung des Begriffes ist von vornherein zu erwarten, daß sich mit weiteren Beispielen neue Möglichkeiten zeigen würden <128>. Wo die Suche nach motivischer Anknüpfung zu beginnen und zu enden hat, steht nicht fest. Die Phantasie und der Scharfsinn des einen Betrachters mögen Bezüge noch dort aufspüren, wo ein anderer Betrachter keine oder nur noch triviale Übereinstimmungen konstatieren würde. Dies

127 RANDEBROCK, S. 22. Diese Art der motivischen Anknüpfung "nimmt in der Verwandlungskunst Phil. Emanuels einen ganz besonderen und zentralen Platz ein" (a.a.O., S. 20).

128 Diesem wichtigen Aspekt von Bachs Kompositionsweise hat Ekkehard Randebrock im Jahre 1953 eine bereits mehrfach zitierte Studie gewidmet, die leider ungedruckt blieb und daher wohl nicht die Beachtung gefunden hat, die ihr gebührt.

beruht jedoch auf dem tieferen Grund, daß sich solche Untersuchungen auf einen Gedanken stützen, der selbst nicht scharf zu fassen ist. In der Zeit selbst aber stand er im Mittelpunkt der ästhetischen Diskussion: die Verfahrensweisen der motivischen Anknüpfung bilden das handwerkliche Korrelat zu jenem ästhetischen Begriff der Einheit, "die der Grund der Vollkommenheit und der Schönheit" <129> ist.

129 SULZER II, Art. "Einheit", S. 26.

4. Die zweite und dritte Hauptperiode

Die zweite Hauptperiode beginnt in der Regel mit dem Hauptsatz <130> in der Dominant- bzw. Paralleltonart und endet mit einer Kadenz <131> in einer der Haupttonart nahe verwandten Tonart. Ihr Verlauf unterscheidet sich hinsichtlich der Realisierung des Zusammenhangs nicht grundsätzlich vom Verlauf der ersten Hauptperiode.

Im einheitlich-figurativ gestalteten Satz NV 1 (Wq. 62,1; H. 2), I geht der Prozeß der kontrapunktischen Verarbeitung des Soggetto weiter: so wird zu Beginn der zweiten Hauptperiode (T. 20 und 22) der Soggetto in der Unterstimme von seiner Umkehrung in der Oberstimme kontrapunktiert, worauf eine figurative Partie folgt, die eine erneute Durchführung des Soggettobeginns nach sich zieht (in g-Moll; T. 28). Figuratives Spiel führt schließlich zur Kadenz in g-Moll, der VI. Stufe der Haupttonart, wobei der Kadenztakt (T. 33) analog zur Kadenz am Ende der ersten Hauptperiode (erste Volte) gestaltet ist. Stellen kontrapunktischer Verdichtung wechseln mit freier gestalteten Partien ab: die zweite Hauptperiode ist nichts anderes als die Weiterführung der ersten auf neuer harmonischer Ebene unter Anwendung gleichartiger kompositorischer Verfahrensweisen.

Grundsätzlich dasselbe gilt auch für den ersten Satz der Sonate NV 4 (Wq. 65,3; H. 5). Die zweite Hauptperiode beginnt mit dem Anfangssatz in der Paralleltonart; im Verlauf einer anschließenden Sequenz werden verschiedene Tonarten berührt, bis im Bereich der Tonart der V. Stufe, a-Moll, eine Stabilisierung eintritt. In dieser Tonart schließt die zweite Hauptperiode mit einer Kadenz (T. 50; C = 2 x 2/4).

130 Einzige Ausnahme: NV 1 (Wq. 62,1), I.

131 Einzige Ausnahme: NV 14 (Wq. 65,6), I. Dieser Satz weist in der zweiten Reprise keine Binnenkadenz auf, besteht somit strenggenommen nur aus zwei Hauptperioden. - Notenbeispiele von zweiten Hauptperioden der Sätze Wq. 65,5 (H. 13), 65,7 (H. 16) und 65,9 (H. 18) finden sich im Anschluß an die ersten Hauptperioden (siehe Bsp. 22, 26 und 35; S. 48, 57 und 75); ansonsten erschien die Beigabe der Noten entbehrlich.

Einzelne gegliedert-kontrastiv gestaltete Sätze führen in der zweiten Hauptperiode neues Material, neue "Gedanken" ein. Dies ist besonders deutlich im ersten Satz der Sonate NV 13 (Wq. 65,5; H. 13; siehe Bsp. 22, S. 48) zu sehen. Zwar beginnt die zweite Hauptperiode erwartungsgemäß mit dem Hauptsatz in der Paralleltonart G-Dur, der bis zu seinem Quintabsatz (T. 28) nahezu unverändert übernommen wird. Daran schließt sich eine zweigliedrige Sequenz an, die zu einem Quintabsatz in h-Moll, der V. Stufe der Haupttonart, führt (T. 32). Lediglich die Baßgestaltung der Sequenzglieder verweist auf die erste Hauptperiode zurück, nämlich auf die Takte 8-11; die Melodie jedoch ist ebenso neu wie der folgende Gedanke, der schließlich, nach einem Trugschluß in T. 38, zur Kadenz in h-Moll führt. Man findet in dieser zweiten Hauptperiode alle die Ingredienzien wieder, die auch für die Gestaltung der ersten Hauptperiode maßgeblich waren: Anfangsgedanke - er allein stellt den thematischen Bezug zur ersten Hauptperiode her -, sequenzierendes Modulieren zum Quintabsatz der Zieltonart und schließlich die Kadenz in der Zieltonart bei thematisch unterschiedlicher Gestaltung der einzelnen Abschnitte. Allein der tonartliche Verlauf weist diese zweite Hauptperiode als solche aus.

Im Anfangssatz der Sonate NV 6 (Wq. 64,1; H. 7) beschränkt sich Bach auf die Abwandlung und Umgruppierung von bereits bekanntem Material. Die zweite Hauptperiode beginnt mit dem Hauptsatz in der Dominanttonart, der wörtlich bis zu seinem Grundabsatz (T. 41; $C = 2 \times 2/4$) geführt wird ¹³²; daran schließt sich eine an die "veränderte Reprise" der ersten Hauptperiode (T. 5-8) erinnernde Umbildung des Hauptsatzes an, die in T. 49 mit dem Grundabsatz in der Haupttonart F-Dur schließt. Eine sequenzierende Partie folgt, die an die Sequenz in der ersten Hauptperiode (T. 9ff.) gemahnt, deren Glieder hier allerdings verkürzt sind. In T. 57 ist der Quintabsatz in d-Moll, der VI. Stufe der Haupttonart, erreicht, in der die zweite Hauptperiode mit einer Kadenz (T. 65) schließt. Dieser "Schlußsatz" (T. 58-65) beginnt mit dem Kopfmotiv des Hauptsatzes, spinnt sodann die "Doppelschlagfigur" fort und mündet in die Kadenzanhänge der ersten Hauptperiode.

¹³² Die zweite Hauptperiode beginnt mit T. 38 nach unserer Zählweise, da der Schlußtakt der ersten lediglich aus einem 2/4-Takt besteht. Dies bestätigt indirekt die Berechtigung einer Aufteilung des 4/4-Taktes in zwei 2/4-Takte.

Ähnlich gestaltet ist auch die zweite Hauptperiode im ersten Satz der Sonate NV 15 (Wq. 65,7; H. 16). Hier soll jedoch etwas ausführlicher auf die Umarbeitungen eingegangen werden, die Bach an diesem Satz vorgenommen hat, da sie nicht allein die rhythmisch-melodische "Oberfläche" betreffen, sondern auch den formalen Grundriß <133>.

In der frühesten Fassung (siehe Bsp. 26, S. 57) besteht die zweite Hauptperiode aus vier Abschnitten: dem sechstaktigen Hauptsatz in der Dominanttonart, der mit V GrA endet, einem viertaktigen Abschnitt, der nach VI GrA führt, und einem weiteren Viertakter, der wiederum mit V GrA endet. Soweit hat sich auch in den späteren Fassungen nichts geändert. Während nun aber in der frühesten Fassung bereits ein achttaktiger Schlußsatz folgt, der mit einer Kadenz in g-Moll (III Kad) schließt, erscheint in den späteren Fassungen ein zehntaktiger Abschnitt, der zunächst in einen Quintabsatz der Schlußtonart g-Moll (III QuA) führt. Danach erst folgt ein sechstaktiger, zur Kadenz in g-Moll führender Schlußsatz. Der Bereich der Zieltonart der zweiten Hauptperiode ist damit in den späteren Fassungen stark ausgebaut worden.

Zur Veranschaulichung diene die folgende Synopse der verschiedenen Fassungen des Periodenschlusses <134>, in der die einander entspre-

133 Vgl. zu dieser aufschlußreichen Fassungsdivergenz auch SCHULENBERG, S. 122ff. (siehe dazu auch unten, Anm. 138) und BERG, Umarbeitungen, S. 143-146 (insbesondere die Abbildung des Autographs PL-Kj P 771 auf S. 145). Unsere Bemerkungen sind nicht zuletzt deshalb so ausführlich, weil sich aus dem Grad der Umarbeitung wichtige Anhaltspunkte für die Quellenbewertung auch bei anderen Sonaten ergeben.

134 In Bsp. 36 stimmen die späteren Fassungen überein. Die wichtigste Abweichung zwischen den Fassungen II und III findet sich zu Beginn der dritten Hauptperiode des ersten Satzes. Nach der Kadenz am Ende der zweiten Hauptperiode folgt in Fassung III ein überleitender Abschnitt, der mit I GrA endet. Darauf folgt der von vier auf acht Takte erweiterte Hauptsatz. Danach verlaufen die beiden Fassungen wieder synchron (vgl. dazu Bsp. 37 und die zugehörigen Bemerkungen). Die drei Fassungen werden mitgeteilt nach den Berliner Quellen P 225, P 371 (entsprechend dem Autograph PL-Kj P 771 ante correcturam) und P 775 (entsprechend dem Autograph PL-Kj P 771 post correcturam); vgl. im übrigen den Quellenkritischen Teil.

chenden Takte übereinandergestellt sind (Bsp. 36). Man kann nicht ohne weiteres davon sprechen, daß diese Erweiterung das Ergebnis eines bloßen Einschubs sei; vielmehr hat Bach den Schlußsatz der Erstfassung in zwei Abschnitte aufgespalten, wobei sich der harmonische Verlauf der Überarbeitung deutlich an der Erstfassung orientiert <135>.

Bsp. 36: NV 15 (Wq. 65,7; H. 16), I;

Fassung I (Frankfurt 1736), I. 34-42

Fassung II/III (Berlin 1744/ Hamburg?), I. 36-52

The image displays a musical score for Example 36, comparing two versions of a piece. It is organized into three systems. The first system, labeled 'Fassung I', shows measures 34 and 35. The second system, labeled 'Fassung II/III', shows measures 36, 37, 38, and 39. The third system, labeled 'I' and 'II/III', shows measures 40, 41, and 42. Each system consists of two staves (treble and bass clef). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and bar lines. A double bar line is present between the first and second systems.

135 Auf ähnliche Weise wurde auch die erste Hauptperiode um zwei Takte erweitert; vgl. Anm. 107 der vorliegenden Arbeit. Ebenso entstand aus dem Mittelsatz dieser Sonate, ursprünglich ein "Siciliano" (6/8) von 21 Takten, ein "neuer" Mittelsatz ("Andante"), der auf zweiunddreißig Takte angewachsen ist. Man kann dieses Verfahren als "metrische Expansion" über einer vorhandenen harmonischen Grundlage bezeichnen; gelegentlich wird allerdings auch der harmonische Verlauf verändert (vgl. im folgenden Bsp. 36 die eingeschalteten Quintschritte in T. 37 und 40/41 neu sowie die Takte 42ff.).

37 38 39 40

I

43 44 45 46

II/III

47 48 49

II/III

41 42

I

50 51 52

II/III

Fassung III

Die Takte 37 (mit Auftakt) - 46 der neueren Fassungen entsprechen den Takten 35 (mit Auftakt) - 40 der Erstfassung. Der Abschnitt beginnt in B-Dur und endet in D-Dur, das als Dominante von g-Moll fungiert. Während Bach aber in den späteren Fassungen hier eine Zäsur einführt, ist in der frühen Fassung diese Tonart lediglich Durchgangsstation. In der Erstfassung begnügt sich Bach mit einem Quintschritt (a-d), um nach D-Dur zu gelangen; er steuert somit die Tonart auf kürzestem Wege an. In den neueren Fassungen aber geht er behutsamer vor, indem er nach dem Grundabsatz in B-Dur (T. 36) eine Quintfallsequenz einfügt, die bis T. 41 im Bereich ihrer Ausgangstonart verbleibt; erst in T. 42 biegt Bach aus dem Schematismus der Sequenz aus, der durch einen letzten Quintschritt f-b wieder zum Ausgangspunkt zurückgeführt hätte. Statt dessen geht Bach in T. 42 nach D-Dur und somit in den Bereich der Zieltonart über. Nach dem Muster der Erstfassung wird nun eine Zweitaktgruppe ausnahmsweise wörtlich wiederholt, wobei allerdings das zu wiederholende Glied in den neueren Fassungen einen Takt früher ansetzt (T. 42 statt "regulär" T. 43).

Während sich in der Erstfassung an Takt 40 lediglich noch die beiden Kadenzakte anschließen, folgt in den neueren Fassungen ein viertaktiger Einschub. Gewiß suchte Bach in der Überarbeitung nach einer besseren Balance zwischen den Formteilen; ebenso offenkundig aber ist sein Streben nach gesteigertem Ausdruck, nach stärkerer Individualisierung des Tonsatzes. Dafür legt dieser Einschub beredtes Zeugnis ab: nach zweitaktigem Abstieg über chromatisch fallender Baßlinie in enger Lage und im piano wird ein Arpeggio vom großen C über vier Oktaven hinweg im forte gleichsam hinaufgeschleudert, wobei innerhalb von zwei Takten nahezu der gesamte Umfang der Klaviatur damaliger Tasteninstrumente <136> durchmessen wird. Erst im Anschluß an diesen "Gefühlsausbruch" folgen die beiden Kadenzakte, die ohne bedeutendere Änderungen aus der Vorlage übernommen wurden.

¹³⁶ BACH, Versuch I, S. 9, fordert von einem guten Clavichord, daß es "die gehörige Anzahl Tasten habe, welche sich wenigstens von dem grossen C bis ins e'" erstrecken muß". Über den Umfang eines Cembalos schreibt er nichts. Einen Überblick über den Umfang damaliger Klavierinstrumente bietet etwa der Aufsatz von Alfred DÜRR, Tastenumfang und Chronologie in Bachs Klavierwerken, in: Festschrift Georg von Dadelsen zum 60. Geburtstag, hrsg. von Thomas KOHLHASE und Volker SCHERLIESS, Neuhausen-Stuttgart 1978, S. 73-88.

In diesem Satz greift die Umarbeitung massiv in das musikalische Geschehen ein; zwar bleibt die ursprüngliche Fassung als Ausgangspunkt der Umarbeitung erkennbar, doch in dieser offenbart sich ein neuer Geist, der die von der Erstfassung bereitgestellten tektonischen Grundlagen des Satzes sprengt. Wir haben dies hier deshalb so ausführlich besprochen, weil bei der vorliegenden Sonate aufgrund der Quellenlage die früheste Fassung als die ursprüngliche, laut Nachlaß-Verzeichnis auf 1736 zu datierende Fassung angesprochen werden kann. Vieles spricht dafür, daß Fassung II die Berliner Überarbeitung des Jahres 1744 darstellt, während die Veränderungen, die Fassung III gegenüber Fassung II aufweist, in einer wesentlich späteren Zeit entstanden sein dürften. <137>.

Nähme man nun die Art der beschriebenen Abweichungen als generellen Maßstab für das Verhältnis von ursprünglichen und "erneuerten" Fassungen im Sinne des Nachlaß-Verzeichnisses, so dürfte man bei kaum einer der anderen frühen Sonaten mit dem Vorliegen von beiden der im Nachlaß-Verzeichnis ausgewiesenen Fassungen rechnen. In der Regel finden sich in den Quellen nur "lokale" Änderungen, wie etwa die Wahl einer anderen Figuration der Oberstimme bei gleichbleibender harmonischer Grundlage; das satztechnische Verfahren ist damit dasselbe, das Bach in seinen Stücken mit "veränderten Reprisen" anwendet. Von "Erneuerung" hätte Bach angesichts der grundsätzlichen Variabilität seines Satzes dabei wohl kaum sprechen müssen.

Schließlich ist noch ein Blick auf den gegliedert-einheitlichen Satztyp zu werfen. Hier ist bereits die erste Hauptperiode in thematischer Hinsicht auf eine Weise gestaltet, die in der zweiten Haupt-

¹³⁷ Kronzeuge hierfür ist das Autograph der Fassung II (Schrift wohl 1744) mit Bachs eigenhändiger Revision aus später (Hamburger?) Zeit (Zusätze in sehr zittriger Schrift), die zur endgültigen Fassung III führte (Quelle: PL-Kj Mus. ms. Bach P 771; vgl. den Quellenkritischen Teil). Es sei hier darauf hingewiesen, daß die in Bsp. 37 verzeichnete Erweiterung des Satzes um eine "retransition" vom Ende der zweiten Hauptperiode zum Beginn der "Reprise" erst das Ergebnis der letzten Überarbeitung ist; die "erneuerte" Fassung des Jahres 1744 repräsentiert hier noch den ursprünglichen Stand. Die Angaben bei SCHULENBERG, S. 122ff., insbesondere S. 125, sind entsprechend zu korrigieren.

periode keine Steigerung mehr erfahren kann: die motivische Anknüpfung ist hier nicht das Privileg einer "Durchführung", sie ist vielmehr für den ganzen Satz bezeichnend. Und besonders für diese Sätze trifft die Beobachtung zu, die dann für viele Sonaten Bachs aus der Berliner Zeit ebenso gültig ist wie für die Kompositionen anderer Mitglieder der "Berliner Schule" <138>: "Die Berliner Durchführung nun ist eigentlich durch die Exposition überflüssig gemacht (...). Die Exposition ist nämlich bereits eine 'Durchführung', eine Verarbeitung des Themas oder einzelner thematischer Motive (...). Es bleibt also für die Durchführung nichts übrig, als eine harmonische Ausnutzung des thematischen Materials" <139>.

Zu Beginn der zweiten Hauptperiode des gegliedert-einheitlichen Satzes NV 9 (Wq. 64,4; H. 10), I wird der Hauptsatz in h-Moll, der V. Stufe der Haupttonart, aufgenommen und unverändert bis zu seinem Absatz geführt (V GrA, T. 38). Es folgt ein viertaktiges Glied, das mit einem Grundabsatz in a-Moll (IV GrA, T. 42) endet; zehn Takte später schließt die zweite Hauptperiode mit einer Kadenz in a-Moll (IV Kad, T. 52). Auch diese zweite Hauptperiode kommt mit den Bauelementen des Hauptsatzes - im wesentlichen Triolen und Vorhalt - aus, die hier zum Gegenstand erneuter Umbildung werden. Das Gestaltungsprinzip ist jedoch allen Hauptperioden dieses Satzes gemeinsam.

138 Von einer "Berliner Schule" sprach man schon im 18. Jahrhundert; so geht etwa Schubart ausführlich auf die "Berliner Schule" ein, obwohl zu seiner Zeit deren "Glanz ganz verblichen" sei; er rechnet u. a. folgende Musiker dazu: C. H. Graun, Agricola, Marpurg, Kirnberger, Krause, Quantz, die Bendas, J. A. P. Schulz, W. F. <1> Bach, Reichardt und - Friedrich den Großen; vgl. Christian Friedrich Daniel SCHUBART, Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst (1784), nach der Erstausgabe von 1806 neu hrsg. von Jürgen MAINKA, Leipzig 1977, S. 89ff. - C. P. E. Bach wird von Schubart nicht zur Berliner Schule gerechnet. Dies ist nicht weiter verwunderlich, denn wie sollte Schubart, der in Bach den "deutschen Orpheus" sah (a. a. O., S. 60) und ihm zubilligte, das in der Musik zu bedeuten, "was Raphael als Maler und Klopstock als Dichter" (a. a. O., S. 152), wie also sollte Schubart diesen Bach einer Schule zurechnen, die den Ruf der Pedanterie nie ganz los wurde?

139 STILZ, S. 90. Stilz selbst gebraucht die Begriffe "bloß äußerlich" und zum "Zwecke der Einteilung" (S. 108, Anm. 108).

In noch deutlicherer Weise zeigt sich die Beschränkung auf das Baumaterial des Hauptsatzes in der zweiten Hauptperiode des Satzes NV 17 (Wq. 65,9; H. 18; siehe Bsp. 35, S. 75), I. Sie beginnt "normal" mit dem Hauptsatz in der Dominanttonart F-Dur, der jedoch nach c-Moll "umgebogen" wird; dort schließt er mit einem Grundabsatz (II GrA, T. 28; C = $2 \times 2/4$). Die nächste Zäsur ist bereits die Kadenz in der Paralleltonart g-Moll, mit der die zweite Hauptperiode endet (T. 37/38). Die Motivik des Hauptsatzes, genauer: die "rhythmische Motivik" - nämlich zwei auftaktige Sechzehntel mit oder ohne anschließenden "Seufzer"-Vorhalt - beherrscht den musikalischen Ablauf.

*

Betrachtet man im Anschluß an die Theoretiker des 18. Jahrhunderts die Form eines Sonatensatzes unter dem Aspekt des Tonartenverlaufs, so läßt sich die Aufgabe der dritten Hauptperiode leicht bestimmen: sie soll die tonartliche Geschlossenheit eines Satzes gewährleisten und demgemäß mit einer Kadenz in der Grundtonart schließen. Der thematische Aspekt wird hierbei als ein "Akzidens" behandelt. H. Chr. Koch schreibt: "Der letzte Periode unsers ersten Allegro, der vorzüglich der Modulation in der Haupttonart gewidmet ist, fängt am gewöhnlichsten wieder mit dem Thema, zuweilen aber auch mit einem andern melodischen Haupttheile in dieser Tonart an" <140>. Und Leonard Ratner resümiert knapp: "Sonata-form is a key-area form; the key-area scheme is common to virtually all sonata forms" <141>.

Fraglos schärft die Beachtung der zeitgenössischen Theoretiker den Blick für die normativ geregelten Bereiche der Komposition. Zugleich aber zeigen sich die Freiräume, die der künstlerischen Gestaltung offenstehen. Zu diesen Freiräumen gehört die "thematische Besetzung" der dritten Hauptperiode. Daß die Stelle der Begegnung der zweiten

140 KOCH III, S. 311.

141 RATNER, S. 170.

und dritten Hauptperiode ein kompositorisches Problem darstellte, zeigen beispielhaft die Lösungsversuche, die C. P. E. Bach in der Sonate NV 15 (Wq. 65,7; H. 16) anbietet. Das folgende synoptische Beispiel 37 setzt einen Takt vor der Kadenz der zweiten Hauptperiode ein (vgl. auch Bsp. 36).

Bsp. 37: NV 15 (Wq. 65,7; H. 16), I
Fassung I (Frankfurt 1736), T. 41-51;
Fassung II (Berlin 1744), T. 51-61;
Fassung III (Hamburg?), T. 51-69

The image displays a synoptic musical score for three versions of the first movement of C.P.E. Bach's Sonate NV 15. The score is organized into three systems, each representing a different edition. The top system (I) shows measures 41 and 42. The middle system (II) shows measures 51 and 52. The bottom system (III) shows measures 51 through 56. Each system consists of two staves, likely representing the right and left hands. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The third system (III) includes a large bracketed 'R' at the end of the sequence, indicating a repeat or a specific ending.

Handwritten musical score for three staves, measures 43-63. The notation is in treble and bass clefs with a key signature of one flat. The first staff (I) contains measures 43, 44, and 45. The second staff (II) contains measures 53, 54, and 55. The third staff (III) contains measures 57, 58, 59, 60, 61, 62, and 63. The music features various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests.

Handwritten musical score for three staves, measures 46-67. The notation is in treble and bass clefs with a key signature of one flat. The first staff (I) contains measures 46, 47, 48, 49, 50, and 51. The second staff (II) contains measures 56, 57, 58, 59, 60, and 61. The third staff (III) contains measures 64, 65, 66, 67, and 68. The music features various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests.

Die ursprüngliche Fassung I und die in Berlin erneuerte Fassung II zeigen einen unveränderten Übergang: an die Kadenz in g-Moll (T. 42/52) schließt sich unmittelbar und unvermittelt der Hauptsatz in der Grundtonart Es-Dur an; er wird jedoch nur bis in den dritten Takt hinein verfolgt und danach in einen Grundabsatz der IV. Stufe geführt. Die Begleitung in der linken Hand grundiert die Melodie nur flüchtig; sie verharret im Bereich der Tonika und unterscheidet sich dadurch deutlich von dem kraftvollen Fundament mit häufigem Funktionswechsel, das der Hauptsatz zu Beginn der ersten Hauptperiode aufwies (vgl. Bsp. 26 sowie Fassung III, T. 57ff.). Das "variatio"-Prinzip durchkreuzt und schwächt die "Reprisenwirkung".

In der ersten Fassung wird der "umgebogene" und auf vier Takte reduzierte Hauptsatz sogleich wörtlich versetzt (T. 46: IV GrA, T. 50: V GrA; Riepel nennt dies eine "Monte"-Sequenz" <142>). Dies muß Bach später als zu gewöhnlich erschienen sein. Die zweite Fassung, die dann nicht mehr verändert wird, wandelt den zweiten Viertakter so ab, daß man die ursprüngliche Sequenz kaum mehr erahnen kann. Allenfalls die Begleitfiguren in der linken Hand lassen die Verwandtschaft der beiden Viertakter (II: T. 53-56, 57-60) erkennen. Auch das Ziel V GrA ist unverändert beibehalten, doch wird die in der ersten Fassung stereotyp ausgeprägte Zäsur in der zweiten Fassung elegant überlaufen. Der Unterschied zwischen den Fassungen I und II betrifft damit aber nicht den Einsatz der dritten Hauptperiode, sondern deren innere Ausgestaltung. Bach arbeitet bei der "Erneuerung" des Jahres 1744 nicht am Problem der Reprisenwirkung, sondern an den Grundlagen des Gestaltens im gegliederten Satz.

142 Vgl. dazu wie auch zu der weiter unten erwähnten "Fonte"-Sequenz BUDDAY, Grundlagen, S. 79.

Erst die endgültige Fassung geht auch das Reprisesproblem an. Auf die Kadenz in g-Moll folgt hier eine Überleitung <143>, die auf dem Weg einer "Fonte"-Sequenz (II-I) den Eintritt des Hauptsatzes vorbereitet. Dieser erscheint dann in T. 57 (mit Auftakt) gleichsam in voller Rüstung. Zwar ist auch hier der ursprüngliche Sechstakter als Erbschaft aus der II. Fassung zum Viertakter reduziert (und insgesamt zum Achttakter erweitert), doch handelt es sich bei diesen vier Takten um eine wörtliche und sinnfällige Wiederaufnahme des Hauptsatzes und nicht lediglich um eine "Andeutung" wie in den Fassungen I und II.

Freilich entspricht auch in Fassung III der Gesamtverlauf der dritten Hauptperiode nicht den klassischen Vorstellungen einer Reprise. Aber das Streben nach der verstärkten Ausnutzung des Effektes, den die Wiederaufnahme des Anfangssatzes in der Haupttonart mit sich bringt, ist unverkennbar. So erweist sich die Frage nach der Bedeutung des "Reprises-Erlebnisses" <144> im Rahmen der Sonatenform als berechtigt, unabhängig davon, daß die zeitgenössische Formbetrachtung aufgrund anderer Prämissen diesem Problem wenig Beachtung schenkte.

*

143 KOCH III, S. 310, bezeichnet einen solchen Übergang als "Anhang, der die Modulation zum Eintritte des letzten Perioden in die Haupttonart zurückführt". Angesichts der motivischen Gestaltung des Übergangs im vorliegenden Beispiel sträubt man sich unwillkürlich gegen die Bezeichnung "Anhang". SCHULENBERG, S. 27, nennt diesen Abschnitt neutral "retransition".

144 Erneut ist hier auf Heinrich BESSELER zu verweisen, der die Rechte des "musikalischen Hörens der Neuzeit" einfordert. In J. S. Bachs Es-Dur-Präludium (BWV 876) aus dem Wohltemperierten Klavier II sieht Bessler "ein Musterbeispiel für die Umschmelzung der Strukturform a-b-a zum wirklichen Erlebnis einer 'Reprise'" (Charakterthema und Erlebnisform, S. 29). WAGNER, Traditionsbezug, verfolgt diesen Gedanken weiter: Im Rahmen der tonartlichen Dreiteiligkeit bietet gerade die relative Freiheit in der Gestaltung der zweiten und dritten Hauptperiode die Voraussetzung dafür, daß der "erlebnishaft Charakter" der Reprise durch kompositorische Mittel geschaffen und gesteigert werden kann (a.a.O., S. 32-34 und passim).

Für die Frage nach dem Zusammenhang innerhalb der einzelnen Hauptperioden bieten die dritten Hauptperioden ebensowenig Neues wie die zweiten. Im Rückblick auf die innere Struktur eines durchschnittlichen ersten Sonatensatzes bei C. P. E. Bach kann man von "three separate and more or less equivalent waves" <145> sprechen. Insbesondere läßt sich keine Differenzierung zwischen "exponierenden" und "durchführenden", "dichter gearbeiteten" Teilen feststellen.

¹⁴⁵ BERG, Mannerist Principle, S. 148. Sinnfälligstes Merkmal für diesen Verlauf sind die "three formal statements of principal themes" (a.a.O., S. 115) zu Beginn der drei Hauptperioden.

5. Sonatensätze der frühen und mittleren Berliner Zeit und die "Einheit des Affekts"

Die Anfangssätze vieler Berliner Sonaten Bachs <146> können als gegliedert-einheitlich beschrieben werden. Anstelle des kargen zweistimmigen Diskantsolosatzes findet sich nun oft ein freistimmiger Satz, in dem die zumeist melodieführende Oberstimme häufig von "empfindsamen" Terzen und Sexten begleitet wird <147>. Die erste Hauptperiode, die in den frühen Sonaten in der Regel aus drei Abschnitten (mit ihren Zäsuren) bestand, kann in den nun generell größer dimensionierten Sätzen auch mehr Abschnitte aufweisen. Wenn gelegentlich Techniken der Polyphonie begegnen, so erscheinen sie als ein Stilmittel, das den Bedingungen des gegliederten Satzes unterworfen wird.

146 Die Dissertation von BEURMANN enthält als Anhang das neben dem Nachlaßkatalog übersichtlichste Verzeichnis der Bachschen Klaviersonaten (mit Quellenangaben). Es zählt insgesamt 146 Werke, von denen die Nummern 17-127, also weitaus die meisten, in der Berliner Zeit entstanden sind. Vgl. auch den im Anschluß an Beurmanns Katalog erstellten "Thematic Index" bei BERG, *Mannerist Principle*, Appendix B, S. 252ff. (ohne Quellenangaben, aber mit Verzeichniskonkordanz) sowie Appendix E: "Distribution of Sonatas (...)", S. 342f. Bei HELM (*New Grove Band 1*, S. 855ff.) sind die Sonaten nicht unter eigener Rubrik, sondern unter den Werken für "Solo Keyboard" mitverzeichnet. WOTQUENNES Verzeichnis ist insgesamt unübersichtlich.

147 Vgl. dazu auch den bereits besprochenen Satz NV 17 (Wq. 65,9; H. 18; Bsp. 35). Dieser Satz, laut Nachlaß-Verzeichnis noch in Frankfurt entstanden, ist in musikalischer Hinsicht bereits ein "echter Berliner". - BERG, *Mannerist Principle*, S. 90ff., unterscheidet vier Phasen des Schaffens: die 16 frühen, Vor-Berliner Sonaten, sodann die früheren Berliner Sonaten (Beurmann-Katalog Nr. 17-54); unser Grenzdatum 1750 stimmt in etwa mit dem Ende dieser zweiten Phase überein. Bei Berg folgen noch die fruchtbare spätere Berliner Zeit (74 Sonaten, Nr. 55-128) und die Hamburger Zeit (18 Sonaten, Nr. 129-146).

Polyphonie führt nicht mehr zu einheitlicher Gestaltung im alten Sinne <148>. Im folgenden soll an einigen Beispielen aus Berliner Sonaten Bachs gezeigt werden, wie die einzelnen Gestaltungsweisen in den Dienst der Einheit im gegliederten Satz treten. Im Anschluß daran wird zu überlegen sein, welchen Stellenwert diese Einheit für das Schaffen des Komponisten wie für das Urteil des "Kenners und Liebhabers" beanspruchen kann.

Zunächst sei ein Satz betrachtet, der auf den ersten Blick an den kontrapunktisch gearbeiteten Satz NV 1 (Wq. 62,1; H. 2; siehe Bsp. 4, S. 26), I erinnert, zugleich aber auch den wesentlichen Unterschied offenbart. Im ersten Satz der 1744 in Berlin entstandenen f-Moll-Sonate NV 40 (Wq. 62,6; H. 40) <149> verbindet sich polyphonisierende Gestaltung mit dem Prinzip der deutlichen Gliederung. Es geht daher nicht an, den Satz als "vollkommenes Meisterstück im Styl der alten Schule, in Erfindung und Einheit" <150> zu bezeichnen, denn die Einheit ist gerade nicht mehr die Einheit des alten Stils. Die Grenzen der einzelnen Abschnitte sind aufs deutlichste markiert; Bach verwendet hier als Interpunktionszeichen einen ausgedehnten abwärtsgerichteten Unisonogang in Sechzehntelnoten. Es entstehen dabei folgende Zäsuren <151>: T. 8 I QuA; T. 15 III GrA; T. 21 V GrA; T. 30 V Kad. Die erste Hauptperiode ist somit in vier Abschnitte untergliedert.

148 Auszunehmen hiervon sind jedoch einige prominente Beispiele "inventionsartiger" Struktur, die sich - wie übrigens auch die Nachfahren der rhythmisch gleichförmigen, "toccatenartigen" Stücke - v. a. in Schlußsätzen finden (z. B. PS 4, III oder WS 6, III). In dem vielbesprochenen Satz PS 1, I besteht eine merkliche Neigung zur lokalen Zäsurüberbrückung; auch der Anteil "gearbeiteter" Partien ist bedeutend. Dem steht aber eine ausgesprochene Buntheit der Abschnittsmotivik gegenüber. Die Verbindung dieses Satzes zu barocken Mustern sollte nicht zu stark betont werden.

149 Neudruck: Trésor 4. Recueil, Nr. 2; BERG, Auswahl I, S. 40ff..

150 BITTER I, S. 81. RANDEBROCK bezeichnet den Satz dagegen als "seltsam scheinpolyphones Gebilde" (a.a.O., S. 38).

151 Der Satz ist im C-Takt notiert; eine Teilung ist hier entbehrlich, die Taktangaben beziehen sich auf die ungeteilten 4/4-Takte.

Trotz der barock anmutenden Satzweise entsteht kein barocker, rhythmisch ungebrochener "Einheitsablauf". Die Einheit gründet vielmehr in der inneren Verwandtschaft der einzelnen Abschnitte. Die "Haupterfindung" ragt, um mit Scheibe zu sprechen, trotz der merklichen Gliederung "überall auf das deutlichste hervor" <152>. Diese Haupterfindung ist hier nicht nach dem neuesten Geschmack gebildet, sondern materialhaft angelegt im Hinblick auf kontrapunktische Verarbeitungsmöglichkeiten.

Auch die Satzart mit rhythmisch weitgehend gleichförmig verlaufender Oberstimme lebt im gegliederten Satz weiter. Doch stellt nun nicht mehr der ungehemmte, die Zäsuren überlaufende Bewegungsfluß den Zusammenhang sicher. Die Einheit erscheint als Identität der Bewegung verschiedener, deutlich voneinander abgesetzter Abschnitte. Die einheitlich-figurative Gestaltungsweise wird zum Sonderfall des gegliedert-einheitlichen Satztyps. Sätze dieser Art finden sich vor allem am Schluß des dreisätzigen Zyklus. Als Beispiel diene der dritte Satz der Sonate NV 67 (Wq. 65,27; H. 68) <153>, 1752 in Berlin entstanden. Die erste Hauptperiode ist in vier durch Zäsuren begrenzte Abschnitte untergliedert (Haupttonart: G-Dur): T. 4 I GrA; T. 8 I QuA; T. 16 V QuA; T. 24 V Kad mit einem Anhang, der in T. 29 endet und die erste Hauptperiode abschließt. Jeder der einzelnen Abschnitte paraphrasiert den "rhythmischen Kern" des Hauptsatzes, der hier aus gleichförmiger Sechzehntelfiguration besteht. Die ersten sechzehn Takte genügen, um das Prinzip zu verdeutlichen.

152 Vgl. SCHEIBE, Musicus (1740), 2/1745, S. 682.

153 Neudruck: Trésor 8. Recueil, Nr. 5. Man könnte hier auch auf den Satz Wq. 52,1 (H. 50; Neudruck: BERG, Auswahl I, S. 86ff.), III verweisen; Haupttonart: Es-Dur, Zäsuren in der ersten Hauptperiode: T. 12 I QuA, T. 20 V QuA, T. 32 V Kad. Jedoch sind in diesem originalen Satz die Zäsuren weniger stark ausgeprägt als in NV 67, III.

Bsp. 38: NV 67 (Wq. 65, 27; H. 68) III, T. 1-16



Gegliedert-kontrastive Sätze, die in den frühen Sonaten relativ häufig begegneten, sind in den Berliner Sonaten kaum mehr zu konstatieren <154>. Dies hängt zum einen mit der Bereicherung des Satzbildes zusammen: je differenzierter der Satz, desto größer das Angebot an möglichen Punkten für die motivische Anknüpfung. Zum anderen aber ist dies auch wesentlich eine Sache der Perspektive, mithin des analytischen Interesses. Wenn "Einheit" gefragt ist, dann läßt sie sich auf dem weiten Feld der motivischen Anknüpfung fast immer an diesem oder jenem Detail aufzeigen. Im einfachen, vornehmlich zweistimmigen Diskantsolosatz der frühen Sonaten bot sich der Kontrast gleichsam ungeschützt dar. Etwas überspitzt formuliert: nur unter den einfachen Verhältnissen der frühen Sonaten droht die Suche nach einheitsstiftenden Momenten zuweilen erfolglos zu bleiben.

154 Der erste Satz von PS 2 ist noch als Vertreter des gegliedert-kontrastiven Satztyps anzusprechen. Die Sonate ist laut Nachlaß-Verzeichnis 1740 entstanden, der zeitliche Abstand zu den frühen Sonaten ist daher gering. Daneben gibt es eine Reihe von Sätzen, bei denen der Kontrast auf die Anlehnung an Stileigentümlichkeiten des Solokonzerts (vgl. RANDEBROCK, S. 92ff.) oder der Orchestersinfonie zurückgeführt werden kann (vgl. BEURMANN, S. 48ff.).

Nun also ist die große Zeit für die Verfahrensweisen der motivischen Anknüpfung in Sätzen mit Charakterthema gekommen. Hier stellt der Hauptsatz einen Vorrat an Elementen bereit, die in den verschiedenen Abschnitten auf unterschiedliche Weise wirksam werden. Als Beispiel diene der erste Satz der fünften Württembergischen Sonate, die 1743 in "Töplitz" entstanden ist. Eine Aufspaltung des 4/4-Taktes in 2/4-Takte ist im folgenden entbehrlich (Bsp. 39).

Man kann drei primär rhythmisch determinierte Motivkomplexe (oder Bausteine oder Elemente) a, b und c unterscheiden, wobei a und b noch intern untergliedert werden können <155>. Es kommt dabei nicht so sehr auf eine saubere Abgrenzung an; das Komponieren spielt sich ohnedies jenseits der schematischen Einteilungen ab. Diese erste Hauptperiode weist außerordentlich viele Zäsuren verschiedener Qualität auf; eine Fermate, lange Noten und Generalpausen hemmen den Fluß. Im Gegenzug ist jedoch die "motivische Dichte" im Satzverlauf sehr groß. Die Diskontinuität ist aufgehoben in der Idee einer übergeordneten Einheit.

In den Takten A5-8 <156> wird, über dem beibehaltenen Unterstimmenkomplex c, in der Oberstimme mittels Anknüpfung an b1 ein viertöniges Motiv gewonnen, das dreimal versetzt wird und dabei kurzzeitig ausweicht nach As-Dur, f-Moll, Des-Dur und B-Dur. Von dort aus kehrt die Modulation in die Haupttonart zurück. Der Grundabsatz in Es-Dur (T. 9) wird durch Triolen überspielt, die man auf b4 zurückführen

155 Der Begriff "Motiv" wird hier nicht ohne Bedenken verwendet, da er wohl unwillkürlich mit einem bestimmten Tonhöhenverlauf, vielleicht auch einer (minimalen) metrischen Geschlossenheit assoziiert wird. Man kann ein "Motiv" durch Umkehrung, Krebs, Augmentation, Diminution, Abspaltung usw. manipulieren, ohne daß der Zusammenhang mit dem Ursprung verloren ginge. Ebenso müßte es dann aber möglich sein, einen "rhythmischen Kern" (oder eben ein rhythmisches "Motiv") festzuhalten und mit jeweils verschiedenen Tonhöhenverläufen zu "besetzen". Eben darum, um "motivische Anknüpfung" auf primär rhythmischer Ebene, geht es in den folgenden Bemerkungen.

156 "A5" bedeutet "Takt 5 mit Auftakt".

Bsp. 39: WS 5, I, 1. Hauptperiode

Allegro

a *a* *b* *b* *b* *b*

5 7 3 12 15 18 20 22 24

2 piano *pianiss.* *forte*

Handwritten musical score for piano, measures 26 to 42b. The score is written on five systems of grand staves (treble and bass clef). Measure numbers 26, 29, 31, 34, 36, 38, 40, 41, 42a, and 42b are indicated above the staves. Dynamics include 'piano' and 'forte'. There are various musical notations such as trills (tr), triplets (3), and slurs. The key signature has one flat (B-flat).

könnte. In der zweiten Hälfte von T. 9 beherrscht b2 zunächst alle drei Stimmen, wird dann aber von der Unterstimme, über die Zäsur der beiden Oberstimmen hinweg, bis T. 14 allein fortgeführt. In den Takten 11/12 und 13/14 tritt dazu gleichsam als "Kontrapunkt" in den Oberstimmen al-2, in T. 14 wird b2 von der Oberstimme übernommen, woran sich zu Beginn von T. 15 b3 anschließt. Die folgende Zäsur (T. 18) ist ein Grundabsatz in der Haupttonart, in deren Bereich der Satz lange verweilt. In der Oberstimme folgt auf die Zäsur das Motiv bl, das nun auch rhythmisch variiert ist, um dann in T. 19 in b3 auszumünden, während der charakteristische Rhythmus von bl in den Unter-

stimmen erscheint. In T. 24 folgt eine ausführlich vorbereitete und stark akzentuierte Zäsur auf der Grundlage von F-Dur. Der Bereich der Zieltonart B-Dur wird also von der Oberquinte aus angegangen, wohl als ein Ausgleich zum langen Verweilen des Satzes in der Haupttonart.

Die Kadenz wird nach einer Reihe von Trugschlüssen erst in T. 42 erreicht. Das Spiel der "Betrügereien" beginnt in T. 28, wo anstelle der in T. 27 vorbereiteten Kadenz wieder auf die vorhergehenden Takte 25 und 26 zurückgegriffen wird. Der erste Takt dieser Zweitaktgruppe (T. 25 bzw. 28) behält in den Unterstimmen den charakteristischen Rhythmus von bl bei, während in der Oberstimme ein "brillanter" Lauf erscheint, der im Charakter zwar an al erinnert: einer auf die folgende Zählzeit übergebundenen Note folgt eine weiträumige Entladung der aufgestauten Bewegung. Konkreter sind jedoch die Beziehungen zu dem Motiv, das die zweite Hälfte von T. 15 füllt.

Die Oberstimme in T. 30 greift b3 in der verwandelten Form von T. 19 auf; T. 31 bringt einen erneuten Trugschluß, wobei die Oberstimme eine Augmentation des "Seufzers", der Teil des Motivs b3 ist, darstellt. Die Takte 32-36 greifen auf den Unterstimmenkomplex c zurück; in der Oberstimme wird in T. A34-35 der gesamte b-Komplex aufgegriffen, wobei sich die beiden vorhergehenden Takte nachträglich als "veränderte Reprise" - wenn der widersprüchliche Wortgebrauch gestattet ist - entpuppen. Schließlich erscheint in T. 39 ein letzter Trugschluß; die folgenden Takte werden in der Oberstimme zunächst von den "brillanten Läufen" bestritten, die aus den Takten 15 bzw. 25 und 28 bereits bekannt sind, während die Unterstimmen den Rhythmus von bl konservieren. Der Kadenztakt 42 schließlich greift auf b2-3 zurück.

Hier zeigt sich in der Einheit des Ganzen eine staunenerregende Mannigfaltigkeit des Einzelnen. Mit der Formel "Einheit in der Mannigfaltigkeit" oder - mit leicht verschobenem Akzent - "Mannigfaltigkeit in der Einheit" betritt man das Gebiet einer ästhetischen Grundsatzdebatte, die leicht den musikalischen Satz, der Gegenstand der vorliegenden Arbeit ist, in den Tiefen großer Gedankengebäude verschwinden lassen könnte.

Die "Krise der Barockmusik" <157>, seit etwa 1730 allenthalben spürbar, wurde von einer Flut von theoretisch-ästhetischen Schriften begleitet, und zwar besonders im nördlichen Teil Deutschlands, wo Theorie und Praxis in einen regen gegenseitigen Austausch traten. Dieses Wechselverhältnis äußert sich auch darin, daß sich gerade im Umkreis der Berliner Schule viele Praktiker schriftstellerisch betätigten und umgekehrt, neben C. P. E. Bach etwa Kirnberger, Krause, Marpurg, Nichelmann, Quantz und Reichardt.

Im folgenden soll lediglich dieses Wechselverhältnis an Hand einer kleinen, aber charakteristischen Zitatenauswahl verdeutlicht werden <158>. Etliche der "Berliner" Gedanken sind keineswegs neu; das Beharren auf der "Einheit des Affekts" aber gewinnt unter den Bedingungen des deutlich gegliederten Satzes eine neue Qualität.

Die Musik soll "das Herz rühren", sie soll "Affekte erregen", indem sie Affekte "darstellt" oder "ausdrückt". Die Ansicht, daß dies in erster Linie Sache der Melodie sei, vertritt etwa Mattheson im "Vollkommenen Capellmeister", wenn auch seine Formulierung noch apologetische Züge trägt: "Da auch endlich die Music aus Melodie und Harmonie bestehet; jene aber bey weitem das vornehmste Stück, und diese nur eine künstliche Versammlung oder Verbindung vieler melodischen Klänge ist: so kan dem einfachen Gesange wenigstens sein beträchtlicher Antheil an der nachdrücklichen Bewegung empfindlicher Gemüther, auch nach den Vorschriften guter Vernunft, wol nimmermehr mit Recht abgesprochen werden" <159>.

157 Vgl. Walter GERSTENBERG, Die Krise der Barockmusik, AfMw 1953, S. 81-94.

158 Vgl. hierzu das vorzügliche zweite Kapitel bei SCHMID, Kammermusik, unter dem Titel "Philipp Emanuel Bachs Verhältnis zu seiner Zeit und ihrer Musikästhetik" (a.a.O., S. 27-86). - Die philosophiegeschichtlichen Aspekte verfolgt Walter SERAUKY, Die musikalische Nachahmungsästhetik im Zeitraum von 1700 bis 1850, Münster 1929.

159 MATTHESON, Capellmeister, S. 139; ähnlich schon 1737 im "Kern", S. 33. - Vgl. dazu Donald R. BOOMGARDEN, Musical Thought in Britain

Höchstes Ziel des Komponisten muß es sein, den Affekt möglichst deutlich darzustellen. Daraus kann ein natürlicher Vorrang der Vokal- vor der Instrumentalmusik abgeleitet werden: jene sei, "so zu reden, die Mutter, diese aber ihre Tochter" <160>. Der ästhetische Vorrang der mit "verdeutlichendem" Text verbundenen Vokalmusik äußert sich auch in Sulzers "Allgemeiner Theorie der Schönen Künste". Dort heißt es: "Wir können sehr gerührt werden, wenn wir in einer uns verständlichen Sprache, Töne der Traurigkeit, des Schmerzens, oder des Jammers, vernehmen; wenn aber der Klagende zugleich verständlich spricht, wenn er uns die Veranlassung und die nächsten Ursachen seiner Klage entdeket, und die besondern Umstände seines Leidens erkennen läßt, so werden wir weit stärker gerührt. (...) Hieraus lernen wir mit völliger Gewißheit, daß die Musik erst ihre volle Wirkung thut, wenn sie mit der Dichtkunst vereinigt ist" <161>.

Desto nötiger ist es daher für den Komponisten von Instrumentalmusik, sich darüber klar zu werden, "was das Werk, das er sich zu machen vorsetzt, eigentlich seyn soll". Deshalb tut er gut daran, "wenn er sich allemal den Charakter einer Person, oder eine Situation, eine Leidenschaft, bestimmt vorstellt, und seine Phantasie so lang anspannt, bis er eine in diesen Umständen sich befindende Person glaubt reden zu hören. (...) Er muß dabey nie vergessen, daß die Musik, in der nicht irgend eine Leidenschaft, oder Empfindung sich in einer verständlichen Sprache äußert, nichts als ein bloßes Geräusch sey" <162>.

and Germany During the Early Eighteenth Century, New York 1987, S. 77ff. "The idea that melody was the primary 'carrier' of the affections was prepared by earlier statements, but in Capellmeister Mattheson was more clear (...)" (a.a.O., S. 94).

160 MATTHESON, Capellmeister, S. 205.

161 SULZER II, Art. "Instrumentalmusik", S. 677.

162 SULZER II, S. 678.

Die Forderung nach Deutlichkeit, nach "tendenzieller" Verständlichkeit der durch die Musik ausgedrückten Empfindung, hat Konsequenzen für die musikalisch-technische Gestaltung der Instrumentalmusik: die deutliche Darstellung ihres "Inhalts" kann sie nur erreichen, wenn sie sich auf die Darstellung oder den Ausdruck eines Affekts, einer Leidenschaft, eines Charakters beschränkt. Denn anders als der Vokalmusik steht ihr kein Text zur Seite, der einen Affektwechsel begrifflich fassen und dadurch verständlich machen könnte: "In der Tat ist diese Motivierung der plötzlichen Übergänge einer der größten Vorteile, den die Musik aus der Vereinigung mit der Poesie ziehet; ja vielleicht der allergrößte. Denn es ist bei weitem nicht so notwendig, die allgemeinen unbestimmten Empfindungen der Musik, z. E. der Freude, durch Worte auf einen gewissen einzelnen Gegenstand der Freude einzuschränken, weil auch jene dunklen schwanken Empfindungen noch immer sehr angenehm sind; als notwendig es ist, abstechende, widersprechende Empfindungen durch deutliche Begriffe, die nur Worte gewähren können, zu verbinden, um sie durch diese Verbindung in ein Ganzes zu verweben, in welchem man nicht allein Mannigfaltigkeit, sondern auch Übereinstimmung des Mannigfaltigen bemerke" <163>.

Das von Lessing angesprochene Problem bewegt Reichardt noch 1782, zu einer Zeit, als der Stern der norddeutschen Schule bereits deutlich verblaßt war. Zwar scheint Reichardts Kritik an der "höchst unnatürlichen Vermischung der entgegengesetzten Leidenschaften" in erster Linie auf die Mischung der "Charaktere" (repräsentiert durch Allegro einerseits, Adagio andererseits) im Rahmen eines mehrsätzigen Zyklus gerichtet zu sein. Doch was im großen unnatürlich ist, ist es im kleineren Rahmen des Einzelsatzes desto mehr. In jedem Fall zeigen die Äußerungen Reichardts, wie tief verwurzelt das Einheitsdenken im norddeutschen Bereich war.

163 Gotthold Ephraim LESSING, Hamburgische Dramaturgie, Siebenundzwanzigstes Stück (Den 31. Julius 1767), zitiert nach der Ausgabe von Otto MANN, Stuttgart 1963, S. 109. - BERG, Mannerist Principle, S. 198, Anm. 19, hebt den dogmatischen, "despotischen" Charakter des "Einheitsdenkens" im norddeutschen Kreis hervor.

Reichardt schreibt im "Musikalischen Kunstmagazin": "Freude und Traurigkeit konnten nur der Inhalt der bessern Instrumentalmusik seyn, und beide mußten bald ihre besondere Vortragsarten erhalten. Anstatt nun in jeder Vortragsart auf die schwereren Nüancirungen dieser Leidenschaften zu denken, und die, trotz ihrer großen Schwierigkeit bey Musik ohne Worte, zu erhalten zu suchen, oder anstatt sich jedesmal mit dem Ausdruck und der Darstellung Einer dieser Leidenschaften zu begnügen, vermischte man sie beide auf eine höchst unschickliche Art, um bey jeder Ausübung beide Vortrag^sarten zu zeigen. So entstanden die höchst unnatürlichen Sonaten, Sinfonien, Konzerte und andre Stücke unsrer neuern Musik. Wo's erst lustig, denn mit einmahl traurig und straks wieder lustig hergeht. (...) Wir würden daher wahrlich gewinnen, wenn wir jedem unserer Instrumentalstücke nur Einen Charakter gäben, oder bey solchen die aus verschiedenen Stücken bestehen sollen, die wahre Nüanzirung einer Leidenschaft, oder die nüanzirten Uebergänge von der einen zu der andern, suchten (...)" <164>.

Die Instrumentalmusik - so läßt sich das Gesagte grob zusammenfassen - muß einen Affekt - allenfalls in seinen verschiedenen Modifikationen - deutlich ausdrücken; Träger des Affekts ist vor allem der "Gesang", die Melodie, die aus diesem Grunde nicht durch kontrapunktische Setzweise verdunkelt werden darf. Überträgt man diese Forderungen auf die musikalisch-technische Ebene, so ergibt sich das Bild eines aus "innerlich verwandten Gedanken" bestehenden oberstimmenbetonten Satzes.

Vor der Erstarrung der einheitlichen Gestaltung warnen jedoch Autoren wie Johann George Sulzer und auch Johann Friedrich Reichardt. Dieser schreibt: "Hauptsächlich verwechsle man (...) nicht Einheit mit Einförmigkeit, eine fest angenommene Manier mit Einerleiheit der Gedanken. Jeder gute Komponist sucht in dem Plane und in der Ausführung seiner Stücke Einheit zu beobachten, und jeder gute Komponist

164 Johann Friederich REICHARDT, Musikalisches Kunstmagazin, Erster Band, Berlin 1782, S. 25 (Faksimile-Nachdruck, Zwei Bände in einem Band, Hildesheim 1969); siehe auch: Johann Friedrich REICHARDT, Briefe, die Musik betreffend. Berichte, Rezensionen, Essays, ausgewählt und hrsg. von Grita HERRE und Walther SIEGMUND-SCHULTZE, Leipzig 1976 (zitirt als: REICHARDT, Auswahlausgabe), S. 119.

hat seine gewisse Manier, an der man ihn in allen seinen Arbeiten erkennt. Diese Manier ist nun freilich bei einem mehr oder weniger original: Wir haben nur einen <C. P. E.> Bach, dessen Manier ganz original und ihm allein eigen ist" <165>. An anderer Stelle bemerkt er, daß "viele von den berlinischen Komponisten eine Trockene und Dürre in ihren Arbeiten haben, die notwendig den Zuhörer gähnen machen muß" <166>.

Sulzer führt aus, daß "Einförmigkeit" als Grundlage der Einheit, im "Körper des Kunstwerks" unbedingt erforderlich sei. Für die Musik ergeben sich daraus die Forderungen nach "Reinheit der Harmonie" und Gleichmaß des Taktes. "Erstreckt sich aber diese Einförmigkeit auf alles, was zur Beschaffenheit oder zur Ordnung der Theile gehört", so gibt sie "der Vorstellung anstatt des Vielfältigen nur Eines. Sie zernichtet also den Reiz, den die Vorstellungskraft durch das Mannigfaltige bekommt, sie bringt eine Erschlaffung in derselben hervor, und ist die Mutter der Langenweile und des Schlafs" <167>.

"Trockene und dürre" Stücke finden sich auch in Bachs Berliner Oeuvre keineswegs selten <168>. Hier hat Bach die Einheit mit dem kleinstmöglichen Aufwand an künstlerischen Mitteln geschaffen. Die Kehrseite der Deutlichkeit ist die Erstarrung zur Einförmigkeit. Es sind wohl auch in erster Linie solche Stücke, die Bach veranlaßten, in der Selbstbiographie nachdrücklich darauf hinzuweisen, daß er in vielen Stücken nicht "er selbst", nicht "original" sei, sondern abhängig vom

165 Johann Friedrich REICHARDT, Über die deutsche Komische Oper nebst einem Anhang eines freundschaftlichen Briefes über die musikalische Poesie, Hamburg 1774, zitiert nach der Auswahlausgabe, S. 65.

166 Schreiben über die berlinische Musik, Hamburg 1775, zitiert nach der Auswahlausgabe, S. 74. Man erinnere sich an Sulzers Formulierung: allzugroße Einförmigkeit ist "die Mutter der Langenweile und des Schlafs".

167 SULZER II, S. 21, im Art. "Einförmigkeit".

168 Gedacht ist dabei an Werke wie etwa Wq. 62,7 (H. 41, komponiert in Berlin 1744; Neudruck: BERG, Auswahl I, S. 32ff.) oder auch Wq. 65,22 (H. 56, Berlin 1748; Neudruck: BERG, S. 96ff.), um nur zwei leicht erreichbare Beispiele anzuführen. Vgl. auch RANDEBROCK, S. 51ff. und passim.

Geschmack des Publikums, wohl auch seines Dienstherrn: "Weil ich meine meisten Arbeiten für gewisse Personen und fürs Publikum haben machen müssen, so bin ich dadurch allezeit mehr gebunden gewesen, als bey den wenigen Stücken, welche ich bloß für mich verfertigt habe. (...) Unter allen meinen Arbeiten, besonders fürs Clavier, sind blos einige Trios, Solos und Concerte, welche ich mit aller Freyheit und zu meinem eignen Gebrauch gemacht habe" <169>.

Das Klavierwerk Philipp Emanuel Bachs erschöpft sich keineswegs in der stereotypen Erfüllung des Einheitspostulats. Man kann - um den Gegenpol zu benennen - auf die "Freie Fantasie" verweisen, deren Geschichte unlösbar mit dem Namen Bachs verbunden ist <170>. Hier wird der Bruch mit der Einheit, der Bruch auch mit einer kontinuierlichen Satzstruktur, bewußt und radikal vollzogen. Die erste gedruckte Freie Fantasie Bachs erschien 1753 als letztes der achtzehn "Probestücke in sechs Sonaten" zum ersten Teil seines "Versuchs". In diesen Bereich gehört aber bereits der erste Satz der 1746 in Berlin entstandenen g-Moll-Sonate Wq. 65, 17 (H. 47) <171>. Solche Fantasien, in denen "der Komponist oder Spieler am unmittelbarsten sich selbst ausdrücken" konnte <172>, waren statistisch betrachtet zwar

169 BACH in BURNEY-EBELING-BODE III, S. 208f.

170 Vgl. dazu die materialreiche Arbeit von Peter SCHLEUNING, Die Freie Fantasie. Ein Beitrag zur Erforschung der klassischen Klaviermusik, Diss. Freiburg 1970 (Druck: Göppingen 1973), besonders Teil V: Die Fantasien C. P. E. Bachs als Beispiele für Formentwicklung, Ästhetik und soziale Stellung der Freien Fantasie, S. 146ff.

171 Neudruck: BERG, Auswahl I, S. 62ff. - BERG, Mannerist Principle, S. 97, konstatiert in diesem Satz "the style of a Baroque toccata". Doch scheint dieser Satz dem 18. Probestück wesentlich näherzustehen als etwa der "Toccata" aus der sechsten Partita J. S. Bachs.

172 Heinrich BESSELER, Das musikalische Hören der Neuzeit, Berlin 1959 (Berichte über die Verhandlungen der sächsischen Akademie der Wissenschaften zu Leipzig, Philologisch-historische Klasse, Band 104, Heft 6), S. 59. Bessler greift hier eine Formulierung H. H. Eggebrechts auf, der um die Jahrhundertmitte einen Übergang vom Ideal "die Musik drückt etwas aus" zu der Vorstellung "in der Musik sich selbst ausdrücken" bemerkt (vgl. Hans Heinrich EGGBRECHT, Das Ausdrucks-Prinzip im musikalischen Sturm und Drang, DVjs 1955, S. 323-349).

nur eine Ausnahmeerscheinung am Rande der allgemeinen Musikproduktion <173>. Dennoch stellen sie eine deutliche Mahnung an den Analytiker dar, neben der Ermittlung von einheitsstiftenden Momenten auch den Kontrast in seine Erwägungen einzubeziehen.

Ähnlich zwiespältig stellt sich auch das Verhältnis von Notentext und Ausführung dar. Je strenger die kontrapunktischen Bindungen sind, desto enger muß sich der Spieler an den vorgeschriebenen Notentext halten, da Veränderungen Konsequenzen nach sich ziehen können, die kaum vorhersehbar sind. Im "homophonen Diskantsolosatz" kann sich die Oberstimme dagegen relativ frei bewegen. Die Umspielung der notierten Note durch Verzierungen aller Art oder die figurative Auflösung der zugrunde liegenden Harmonie lassen sich als lediglich melodische Diminutionen erklären, die die Substanz nicht berühren und daher keiner kompositionstechnischen Rechtfertigung bedürfen. Nicht selten finden solche Diminutionen auch ihren schriftlichen Niederschlag, so etwa in den "Sonaten mit veränderten Reprisen", aber auch in den zahllosen authentischen Varianten, die sich in den Quellen vieler Bachscher Sonaten finden und die ein beträchtliches editorisches Problem darstellen <174>.

Will man die "Einheit" eines Satzes in der Substanzverwandtschaft seiner Abschnitte finden, so ist man zunächst auf den schriftlich fixierten Text angewiesen. Insofern stellt das "Verändern beim Wiederholen" kein grundsätzliches Problem da; denn hier kann man sich auf den Standpunkt zurückziehen, daß die Veränderungen, die die ursprüngliche Substanzverwandtschaft verwischen können, der eigent-

173 SCHLEUNING betont, "wie isoliert die Freie Fantasie innerhalb des musikalischen Verständnisses um die Jahrhundertmitte und noch lange danach war" (a.a.O., S. 186).

174 BERG, Auswahl I, S. 16ff., bietet WS 6 in einer Synopse der Druckfassung und einer ebenfalls von C. P. E. Bach niedergeschriebenen "ausgezierten" Fassung. Der 1. und 2. Satz weisen erhebliche Auszierungen auf, der 3. Satz blieb unverändert. Denn WS 6, III gehört zu den am strengsten gearbeiteten "inventionsartigen" Sätzen in Bachs Sonaten.

lich "gemeinten" und deshalb schriftlich fixierten Fassung zeitlich und ideell nachgeordnet sind. Wenn Bach aber im Rahmen der Überlieferungsgeschichte eines bestimmten Werkes Varianten anbringt, die die Grundsubstanz des Werkes betreffen, dann wird man in jedem Einzelfall prüfen müssen, ob durch diese Varianten motivische Anknüpfungspunkte geschaffen oder zerstört werden oder ob sich die Veränderungen in diesem Punkt indifferent verhalten.

Verwiesen sei hier nur auf zwei Beispiele, die das Problem illustrieren, wenngleich nicht erschöpfen können. Die "Sonatine" NV 6 (Wq. 64,1; H. 7; vgl. Bsp. 23 und den Quellenkritischen Teil) begann in der früheren erhaltenen Fassung mit einem auftaktigen Achtel; die folgenden Abschnitte in diesem kontrastiv-gegliederten Satz nehmen diesen Beginn nicht auf. Die spätere Fassung ersetzt das Achtel durch zwei um eine Terz fallende Sechzehntel; der zweite Abschnitt des Satzes beginnt ebenfalls mit zwei um eine Terz fallenden Sechzehnteln: hier wurde demnach ein motivischer Anknüpfungspunkt nachträglich geschaffen (vgl. auch oben, Anm. 104).

Die frühere erhaltene Fassung der "Sonatine" NV 9 (Wq. 64,4; H. 10; vgl. Bsp. 29, S. 66, und den Quellenkritischen Teil) beginnt mit einer figurativen Auflösung des e-Moll-Dreiklangs in vier Achteln e'-g'-h'-e' und einem anschließenden Viertel c", während die spätere Fassung eine andere "Auswahl" unter den Harmonietönen trifft und auch eine "Nebennote" einschaltet; ferner wird das den gleichmäßigen Fluß hemmende Viertel in zwei Achtel aufgelöst, so daß der erste Takt nun aus sechs Achteln besteht: g'-h'-dis'-e'-c''-a'. Oben wurde dieser Satz als gegliedert-einheitlich beschrieben; der erste Takt des Satzes wurde nicht zur Untermauerung dieses Urteils herangezogen. Im Hinblick auf die "Einheit" ist diese Veränderung demnach indifferent. Vielleicht finden sich bei einer umfassenden Untersuchung dieser Frage auch Beispiele für die Zerstörung von motivischen Anknüpfungspunkten. Zunächst wird man jedoch erwarten dürfen, daß die "Grundlinienamenten" eines Satzes vor und nach der Veränderung übereinstimmen.

Bachs "theoretische" Äußerungen zur Frage der Einheit des Affekts sind überraschend spärlich. Nirgends läßt sich ein ausdrückliches Bekenntnis zum Einheitsgebot finden; Bach spricht allenfalls von den

"Grundliniamenten des Stückes, welche den Affect desselben zu erkennen geben" <175>, wobei "Affect" im Singular steht. In den Äußerungen der Selbstbiographie könnte man eine versteckte Kritik an dem "ästhetischen Dilemma" sehen, in dem die Berliner Komponisten steckten <176>. Ernst Fritz Schmid faßt zusammen: "Der Meister nimmt hier eine zwiespältige Stellung ein. Auf der einen Seite stößt er dieses Gesetz der zeitgenössischen Ästhetik um, besonders in seinen freien Werken (...), auf der anderen Seite schließt er sich oft eng an die ästhetische Forderung an" <177>.

Johann Joachim Quantz sind bekanntlich einige erfrischend deutliche Worte zum Problem der Einheit und zur Notwendigkeit der Abwechslung zu verdanken: "Soll überhaupt ein Solo einem jeden gefallen; so muß es so eingerichtet seyn, daß die Gemüthsneigungen eines jeden Zuhörers darinne ihre Nahrung finden. Es muß weder durchgehends pur cantabel, noch durchgehends pur lebhaft seyn. So wie sich ein jeder Satz von dem andern sehr unterscheiden muß; so muß auch ein jeder Satz, in sich selbst, eine gute Vermischung von gefälligen und brillanten Gedanken haben. Denn der schönste Gesang kann, wenn vom Anfange bis zum Ende nichts anders vorkommt, endlich einschläfern: und eine beständige Lebhaftigkeit, oder lauter Schwierigkeit, machen zwar Verwunderung, sie rühren aber nicht sonderlich. Dergleichen Vermischung unterschiedener Gedanken aber, ist nicht nur bey dem Solo allein, sondern vielmehr auch bey allen musikalischen Stücken zu beobachten. Wenn ein Componist diese recht zu treffen, und dadurch die Leidenschaften der Zuhörer in Bewegung zu bringen weis: so kann man mit

175 BACH, Versuch I, S. 133. - BERG, Mannerist Principle, S. 200, Anm. 22, zitiert diese Stelle "as evidence of Bach's endorsement of the ideal of unity".

176 Die Formulierung verwendet STILZ, S. 88.

177 SCHMID, Kammermusik, S. 71.

Rechte von ihm sagen, daß er einen hohen Grad des guten Geschmacks erreicht, und, so zu sagen, den musikalischen Stein der Weisen gefunden habe" <178>.

Über "Einheit" und "Mannigfaltigkeit" im musikalischen Kunstwerk kann man streiten und hat man gestritten. Der heutige Betrachter sollte den Streit als ungeschlichtet akzeptieren. Ein Satz wie WS 5, I erschließt sich allenfalls zur Hälfte, wenn man allein die verwandtschaftlichen Beziehungen der Abschnitte betrachtet. Von ebensogroßer Bedeutung für den Gesamteindruck des Stückes sind die konträren Charaktere, die trotz der unterschwelligen Beziehungen an der Oberfläche entstehen. Die besten Werke aus Bachs Berliner Zeit scheinen ihre Kraft in letzter Instanz daraus zu beziehen, daß die "Vermischung des brillanten und simplen, des feurigen und matten, des traurigen und fröhlichen, des sangbaren und des dem Instrument eignen" <179> möglich ist, ohne daß die Einheit des Ganzen gezeugnet werden müßte.

Die Technik der "motivischen Anknüpfung", wie sie hier verstanden wird, stellt eine Möglichkeit dar, die auf Mannigfaltigkeit zielenden inhaltlich-charakterisierenden Begriffe (brillant-simpel, feurig-matt usw.) bei gleichzeitiger Wahrung der Einheit des verwendeten Materials in die musikalische Realität umzusetzen. Die Frage nach dem künstlerischen Wert einer letztlich sehr lockeren Bindung mag offen bleiben: vielleicht ist hier wirklich Bachs "einzigartige Themenverwandlungskunst" am Werke, vielleicht handelt es sich um eine in ihrer Dehnbarkeit und Simplizität schon wieder geniale Strategie zur Erfüllung und gleichzeitigen Umgehung eines lästigen Gebotes der

178 Johann Joachim QUANTZ, Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen, Breslau 3/1789 (erste Auflage: Berlin 1752; Faksimile-Nachdruck der dritten Auflage hrsg. von Hans-Peter SCHMITZ, Kassel und Basel 1953), S. 304f. Ein weiteres Zitat lautet etwa: "Die Leidenschaften wechseln im Allegro eben sowohl, als im Adagio öfters ab" (S. 116). SERAUKY, S. 101, weist ausdrücklich darauf hin, daß Quantz "mit diesem Gedankengange im Gegensatz zur zeitgenössischen Musikästhetik" steht.

179 BACH, Versuch I, S. 133.

Ästhetik. Wahrscheinlich fällt das Urteil von Fall zu Fall verschieden aus, und nicht zuletzt darin beruht der Reiz einer immer neuen analytischen Beschäftigung mit der Klaviermusik C. P. E. Bachs.

*

Die Kluft zwischen J. S. Bach und seinen Söhnen ist tief. Dennoch weisen einzelne Züge in C. P. E. Bachs frühen Kompositionen auf die Tradition zurück, deren Boden ihn nicht mehr trägt, wie sich umgekehrt auch der späte J. S. Bach dem Zeitgeschmack nicht immer entzieht <180>. Wenn man aber, wie es seit dem 18. Jahrhundert oft geschah, Philipp Emanuels Originalität und unerschöpfliche Ausdruckskraft hervorhebt und J. S. Bach als den "Meister" der trockenen gelehrten Schreibart dagegenstellt, dann geht der Blick für den Rest an Traditionsverbundenheit bei C. P. E. Bach ebenso verloren wie die Möglichkeit, die Andersartigkeit seiner Kompositionsweise im Verhältnis zur Tradition zu bestimmen <181>. Die ersten Sätze der frühen Sonaten Bachs lassen in ihrer relativ einfachen, typisierbaren Anlage Verbindendes wie Trennendes deutlicher erkennen als die verwirrende Fülle der Berliner Sonaten oder gar die Stücke aus den späteren Sammlungen "Für Kenner und Liebhaber".

Als eines der einschneidendsten Ereignisse des stilistischen Umbruchs um 1730 kann man die Brechung des "barocken Einheitsablaufs" betrach-

180 Vgl. dazu Robert L. MARSHALL, Bach the Progressive, MQ 1976, S. 313-357.

181 Mit dieser Frage beschäftigt sich umfassend die Arbeit von Günther WAGNER, Traditionsbezug. Für Charles Burney war die Sache noch klar: "Had the son <C. P. E. Bach> chosen a model, it would certainly have been his father, whom he highly revered; but as he has ever disdained imitation, he must have derived from nature alone, those fine feelings, that variety of new ideas, and selection of passages, which are so manifest in his compositions (...)" (Charles BURNEY, The Present State of Music in Germany, the Netherlands and United Provinces, Bd. 2, London 1773, S. 262; das Zitat bereits bei SCHMID, Kammermusik, S. 74). In der deutschen Übersetzung (BURNEY-EBELING-BODE) fehlen diese Bemerkungen Burneys; an ihrer Stelle steht die Selbstbiographie, die Bach auf Wunsch der Übersetzer verfaßt hat.

ten, die sich in der klaren Gliederung des Verlaufs durch merkliche Zäsuren einerseits und die zunehmende Tendenz zur Verwendung verschiedener Rhythmen - Synkopen, kleine Werte in Zweier- und Dreierteilungen, Lombardik, Punktierungen, Verzierungen, Pausen - im engen Rahmen von Motiven, Themen oder Abschnitten andererseits zeigt. Man ist versucht, den Weg, den C. P. E. Bach in den frühen Sonaten geht, mit der Formel zu beschreiben: "von der einheitlichen Gestaltung hin zur gestalteten Einheit". Diese Beschreibung mag unter dem Aspekt der kompositorischen Problemgeschichte etwas für sich haben. Eine "Entwicklung" im Sinne von fortschreitendem Wachstum, deren einzelne Stadien mit der Chronologie der Werkentstehung in Einklang stünden, ist damit aber kaum zu fassen <182>. In den frühen Sonaten sind die in den vorhergehenden Kapiteln getrennt beschriebenen Satztypen praktisch alle von Anfang an da (läßt man einmal die Datierungs- und Fassungsproblematik außer acht). Bereits der dritte Satz der B-Dur-Sonate NV 1 (Wq. 62,1; H. 2), deren Anfangssatz als Paradebeispiel eines am Barock orientierten Stückes diente, läßt sich über weite Strecken mit den Kriterien des gegliedert-einheitlichen Satztyps beschreiben.

Wenn es eine Entwicklung im oben erwähnten Sinne gibt, dann kaum auf dem "formalen" Sektor der Komposition; auch die Harmonik ist am Anfang von Bachs Schaffen im Grunde nicht farbloser als in späterer Zeit. Dagegen steigert sich Bachs Streben nach Individualisierung der Themen und Motive. Im reicher werdenden Klaviersatz lassen sich motivische Anknüpfungen in unserem weiten Sinn fast immer finden. Nicht selten ist der Zusammenhang jedoch so allgemein, daß er unverbindlich und nichtssagend zu werden droht. Die analytische Suche nach motivischer Einheit kann, wenn sie sich ihrer Möglichkeiten und Grenzen nicht bewußt bleibt, zur Pedanterie werden.

In Bachs frühen und mittleren Sonaten finden sich stereotype Sätze neben seltsam zerrissenen Gebilden, die - Kehrseite des Exzentrischen und der Bizarrierie - auf dem stabilisierenden Grund des Tonartenplans, wie er in den Sonatensätzen fast durchweg festgehalten wird,

¹⁸² Dies betont WAGNER, Traditionsbezug, S. 48ff. und S. 74ff.

errichtet werden <183>. Will man die Tendenz zur Individualisierung erkennen, so muß man sich im Übrigen nicht unbedingt auf die frühen Sonaten einlassen. Es genügt bereits ein Vergleich der Preußischen Sonaten mit den Württembergischen Sonaten: diese sind jenen an "Charakter" und gestischer Vehemenz fast durchweg überlegen <184>. Was in den Frühwerken hier und da an Eigenwilligem im Detail aufblitzte, in den Preußischen Sonaten dann erstmals "publik" wurde, das steigert sich in den Württembergischen Sonaten zum unüberhörbaren Manifest eines neuen Strebens nach Expressivität.

Der musikgeschichtliche Rang gerade der Württembergischen Sonaten kann nicht genug hervorgehoben werden. Freilich läßt sich dieser Rang kaum begründen durch den "Dienst", den C. P. E. Bach für die "Entwicklung der Sonatenform" geleistet hätte. Nicht in den starren Plänen der Großform liegt Bachs Bedeutung, sondern in dem Mut, die kompositorische Verantwortung für das "expressive Detail" zu übernehmen <185>. Die zeitgenössische Rede vom "Originalgenie" Bach findet hier ihre letzte Begründung.

183 Die neueren Arbeiten über C. P. E. Bach teilen die Ansicht, daß gerade der Aspekt der Großform für die Würdigung seiner kompositorischen Bestrebungen wenig hergibt; vgl. etwa BERG, *Mannerist Principle*, S. 88ff. (Kapitel "Formalism and Caprice"); SCHULENBERG, S. 31 und WAGNER, *Traditionsbezug*, S. 74. Der formale Grundriß ist so tief im "Körper des Kunstwerks" - um mit Sulzer zu reden - verankert, daß er über den individuellen Wert eines bestimmten Werkes nichts besagen kann. Die Feststellung, daß der Mensch zwei Beine hat, besagt nichts über die Eigenart eines bestimmten Menschen.

184 Insofern wäre Rudolf STEGLICHs Urteil ein wenig zu differenzieren: "Zusammen mit den zwei Jahre später veröffentlichten (...) 'Württembergischen Sonaten' sind die Preußischen Sonaten die bedeutendste Erscheinung der deutschen Klaviermusik der Epoche zwischen Johann Sebastian Bach und Haydn (...). Sie gehören zu den Hauptwerken deutscher Klavierskunst überhaupt" (Nagels Musik-Archiv, Nr. 6, S. 1).

185 Darrell M. Berg hat die Konzentration auf das Detail, die zu einer "anti-klassischen Diskontinuität" führt, umfassend dargestellt, wobei sie sich vom Begriff des "Manierismus" leiten ließ. Ihr Resümee gehört zu den wohl treffendsten Charakterisierungen der Werke Bachs, insbesondere der späteren Berliner und der Hamburger Zeit: "Bach's keyboard sonatas are fragile and indirect, and their conflicts are unreconciled; they must, in general, be conceived as a succession of small, exquisite moments" (BERG, *Mannerist Principle*, S. 229).

II. Quellenkritischer Teil

1. Einleitung

A. Werkverzeichnisse und bibliographische Hilfsmittel

Im folgenden werden nur solche Titel genannt, die für die vorliegende Arbeit von Belang sind <1>. Im Jahre 1790 erschien in Hamburg, "gedruckt bey Gottlieb Friedrich Schniebes", ein "Verzeichniß des musikalischen Nachlasses des verstorbenen Capellmeisters Carl Philipp Emanuel Bach" <2>. Das Verzeichnis enthält in seinem ersten Teil "Instrumental-Compositionen", an deren Spitze insgesamt 210 "Clavier-Soli" in chronologischer Ordnung stehen. Die Angaben über Ort und Datum einer Komposition dürften authentisch sein. Denn der Satz: "Wo keine Buchstaben und Zahlen beystehen, da hat der Verfasser <und das heißt wohl: C. P. E. Bach selbst> nichts niedergeschrieben" (NV,

1 Ausführliche Beschreibungen der verschiedenen Verzeichnisse und ihrer Abhängigkeiten nebst weiteren Literaturangaben finden sich bei Darrell M. BERG, Towards a Catalogue of the Keyboard Sonatas of C. P. E. Bach, JAMS 1979, S. 276-303 (zitiert als: BERG, Towards a Catalogue) und Rachel WADE, The Keyboard Concertos of Carl Philipp Emanuel Bach, Ann Arbor/Michigan 1981 (zitiert als: WADE, Concertos), S. 5-14 (siehe insbesondere das "Diagram 1" auf S. 10). Vgl. auch Wades Einleitung zu dem in der folgenden Anmerkung genannten Faksimile des Nachlaß-Verzeichnisses.

2 Verzeichniß des musikalischen Nachlasses des verstorbenen Capellmeisters Carl Philipp Emanuel Bach, Hamburg 1790. Faksimile: The Catalog of Carl Philipp Emanuel Bach's Estate. A Facsimile of the Edition by Schniebes, Hamburg 1790. Annotated, with a Preface, by Rachel W. WADE, New York-London 1981. Neudruck: Heinrich MIESNER, Philipp Emanuel Bachs musikalischer Nachlaß, Bach-Jb. 1938, S. 103-136; 1939, S. 81-112; 1940-48, S. 161-181. Im folgenden wird die originale Paginierung nach dem Faksimile zitiert.

Rückseite des Titelblatts), besagt umgekehrt: wo Buchstaben (als Abkürzungen für den Entstehungsort) und Zahlen vorhanden sind, da hat sie der Verfasser selbst niedergeschrieben.

Alfred Wotquenne hat diesen Katalog nicht als Grundlage für sein "Thematisches Verzeichnis der Werke von Carl Philipp Emanuel Bach" <3> gewählt, obwohl er ihm bekannt war: der Titel erscheint vollständig unter der letzten Nummer im Anhang seines Verzeichnisses (Wq. 279). Wotquenne folgt vielmehr einem Verzeichnis, das Johann Jacob Heinrich Westphal, Organist am Großherzoglich Mecklenburgischen Hofe zu Ludwigslust, über seine Sammlung von "Bachiana" angelegt hatte. Da Westphal eine eifrige Korrespondenz mit Bach und später mit dessen Witwe und Tochter führte <4>, ist sein Katalog gewiß eine wertvolle und verlässliche Quelle. In der Form, die Wotquenne ihm gab, bietet er jedoch in entscheidenden Punkten weniger als das Nachlaß-Verzeichnis. So gibt Wotquenne für die gedruckten Klaviersonatensammlungen Bachs, die in der Regel sechs Sonaten umfassen, lediglich Erscheinungsort und -datum des Druckes an, während das Nachlaß-Verzeichnis für jede einzelne Sonate Ort und Jahr der Entstehung nennt. Quellennachweise enthält das Verzeichnis nicht. Dennoch ist es unumgänglich, Bachs Werke auch heute noch nach "Wq." zu zitieren, dessen Nummern sich in der Literatur eingebürgert haben.

Einen entscheidenden Schritt über die bisher genannten Verzeichnisse hinaus bedeutet Erich Herbert Beurmanns chronologisches Verzeichnis aller Klaviersonaten Bachs <5>, das erstmals Incipits für jeden einzelnen Satz gibt und für jede Sonate die handschriftlichen und gedruckten Quellen nachweist. Beurmanns Sonatenkatalog ist von grund-

3 Alfred WOTQUENNE, Thematisches Verzeichnis der Werke von Carl Philipp Emanuel Bach (1714-1788), Leipzig u. a. 1905 (zweiter unveränderter Nachdruck, Wiesbaden 1972).

4 Eine Ausgabe des Briefwechsels mit den Hinterbliebenen wird derzeit von Darrell M. Berg und Manfred Hermann Schmid vorbereitet. Zu Westphals Briefen an Bach selbst siehe S. 266, Anm. 78.

5 Erich Herbert BEURMANN, Die Klaviersonaten Carl Philipp Emanuel Bachs, masch. Diss. Göttingen 1952, S. 118ff.

legender Bedeutung für die vorliegende Arbeit. Allerdings übernehmen wir Beurmanns Werknumerierung nicht; zur genauen Bezeichnung der Werke ist sie nicht nötig - die chronologische Folge bieten auch das Nachlaß- und das Helm-Verzeichnis (dazu weiter unten) -, und die im folgenden zu besprechenden Sonaten sind in Beurmanns Katalog auch ohne die Nummernangabe mühelos zu finden.

Der Artikel "Carl Philipp Emanuel Bach" im ersten Band des im Jahre 1980 erschienenen "New Grove Dictionary of Music and Musicians" bietet neben der Bezeichnung der Werke nach Wotquenne eine neue Numerierung gemäß einem Verzeichnis, das Eugene Helm angelegt hat und das im "New Grove" als "in preparation" angekündigt ist <6>. Das Verzeichnis selbst konnte bislang nicht eingesehen werden, doch ist zu erwarten, daß es auf längere Sicht die Wq.-Nummern ergänzen, wenn nicht verdrängen wird. Die etwas umständliche Doppelbezeichnung nach "Wq.; H." ist vorerst jedenfalls nicht zu vermeiden.

Die vorliegende Arbeit hat von den Quellenangaben, die Helms Verzeichnis in seiner kompletten Gestalt aufweisen wird, auf indirektem Wege profitiert. Denn Darrell M. Berg hat sowohl in den "Critical Notes" der von ihr herausgegebenen Faksimile-Reihe "Carl Philipp Emanuel Bach, The Collected Works for Solo Keyboard" <7> als auch in ihrer jüngst veröffentlichten Abhandlung "Carl Philipp Emanuel Bachs Umarbeitungen seiner Claviersonaten" <8> die Quellen nach Helms ausführlichem Verzeichnis zitiert. Beurmanns Quellenangaben werden dabei

6 Eugene HELM, Carl Philipp Emanuel Bach, in: The New Grove Dictionary of Music and Musicians, hrsg. von Stanley SADIE, London 1980, Band I, S. 844-863, darin auf S. 855ff.: Werknumerierung nach Eugene HELM, A New Thematic Catalog of the Works of Carl Philipp Emanuel Bach, in preparation; zitiert als: H.

7 Carl Philipp Emanuel BACH, The Collected Works for Solo Keyboard, edited with Introductions by Darrell BERG, In Six Volumes, New York and London (Garland Publishing) 1985; zitiert als: CW Bandnummer, Seitenangaben.

8 Darrell M. BERG, Carl Philipp Emanuel Bachs Umarbeitungen seiner Claviersonaten, Bach-Jb. 1988, S. 123-161; zitiert als: BERG, Umarbeitungen; Zitat des Helm-Verzeichnisses mit der Erscheinungsangabe "New Haven/London 1987" auf S. 124. Es ist mir bis zum Abschluß des Manuskripts nicht gelungen, diese Angabe zu verifizieren.

gelegentlich ergänzt, so insbesondere um die Manuskripte der Library of Congress in Washington. Schließlich hat sich mittlerweile auch die seit Kriegsende für verschollen gehaltene ehemals Berliner Quelle Mus. ms. Bach P 771 in der Biblioteka Jagiellońska zu Krakau wiedergefunden; diese äußerst wichtige, zum Teil autographe Quelle ist damit wieder zugänglich.

Ein unentbehrliches Hilfsmittel anderer Art stellt Paul Kasts Verzeichnis der Berliner Bach-Handschriften dar <9>. In Berlin befindet sich der Löwenanteil der hier zu untersuchenden Quellen. Kast verzeichnet deren Inhalt minutiös, und er nennt stets die Schreiber der einzelnen Stücke. Dadurch lassen sich oft entscheidende Anhaltspunkte für die Datierung der Quellen gewinnen. Zudem ermöglichen diese Angaben die Identifizierung von Schreibern in Nicht-Berliner Quellen.

Damit ist die Reihe der für die Kennzeichnung und Erschließung der Quellen grundlegenden Arbeiten vollständig. In Datierungsfragen richten sich alle Verzeichnisse nach dem Nachlaß-Verzeichnis, denn über diesen Punkt geben die Quellen selbst nur selten Auskunft <10>.

9 Paul KAST, Die Bach-Handschriften der Berliner Staatsbibliothek, Trossingen 1958 (Tübinger Bach-Studien, hrsg. von Walter GERSTENBERG, Heft 2/3). - Kasts Angaben sind mittlerweile von Dr. Yoshitake Kobayashi vom Johann-Sebastian-Bach-Institut in Göttingen systematisch überprüft worden. Ich danke Herrn Kobayashi herzlich für die großzügige Erlaubnis, sein umfangreiches handschriftliches Material hier verwenden zu dürfen. Ergänzungen und Berichtigungen, die ich aus dieser Quelle schöpfen konnte, sind mit "KOBAYASHI, Manuskript" gekennzeichnet.

10 Keine Quelle der frühen Sonaten trägt einen originalen Datumsvermerk. Zwar finden sich auf fast allen Quellen Datenangaben, doch wurden diese offensichtlich später und von fremder Hand im Anschluß an eines der genannten Verzeichnisse nachgetragen; sie sind daher für uns belanglos. Auf etlichen Quellen finden sich Nummern von Bachs Hand; vgl. BERG, Towards a Catalogue, insbesondere "Table I", S. 279. Diesen Nummern folgt in Klammern dann die jeweilige NV-Nummer. Diese stammt wohl nicht von Bachs Hand (darauf weist bereits hin WADE, Concertos, S. 6).

B. Erneuerungs- und andere Änderungsvermerke im Nachlaß-Verzeichnis

Unsere Kenntnis des Lebensganges C. P. E. Bachs bis zu seiner Anstellung bei Friedrich dem Großen stützt sich weitgehend auf die Angaben Bachs in seiner kurzen Selbstbiographie <11>, während das Nachlaß-Verzeichnis Auskunft über den kompositorischen Ertrag dieser Jahre hinsichtlich der hier allein interessierenden Instrumentalmusik gibt <12>. Das Nachlaß-Verzeichnis ist in verschiedene Rubriken eingeteilt (1a Clavier-Soli, 1b Concerte, 1c Trios usw.), innerhalb deren jeweils separat durchgezählt wird. Die im folgenden eingeklammerten Seitenzahlen beziehen sich auf die originale Paginierung gemäß dem Faksimile.

Dem Verzeichnis zufolge entstanden noch in Leipzig <13> in den Jahren 1731-1734 elf Clavier-Soli, NV 1a) Nr. 1-11: vier Sonaten, eine Suite und sechs Stücke mit der Überschrift "Sonatina" (S. 1-3); zwei Clavier-Concerte, NV 1b) Nr. 1 und 2 (S. 26) sowie sieben Trios, die alle im Jahre 1731 entstanden sind, NV 1c) Nr. 1-7: zwei Trios für "Clavier und Violine" und fünf Trios für "Flöte, Violine und Baß" (S. 36-37).

In die Frankfurter Zeit (1734/35-1738) fallen sieben Clavier-Soli, NV 1a) Nr. 12-18: ein "Menuett von Locatelli mit Veränderungen" und sechs Sonaten (S. 3-4), ein Clavier-Concerto, NV 1b) Nr. 3 (S. 26)

11 Vgl. dazu den Einleitungsabschnitt zum ersten Teil der vorliegenden Arbeit.

12 Zu Bachs Angabe in der Selbstbiographie, er habe in Frankfurt "sowohl eine musikalische Akademie als auch alle damals vorfallenden öffentlichen Musiken bey Feyerlichkeiten dirigirt und komponirt" (BURNLEY-EBELING-BODE III, S. 199) vgl. BITTER I, S. 15f. und insbesondere OTTENBERG, S. 37ff. Literatur ohne grundlegende Bedeutung für den Quellenkritischen Teil wird hier nicht mehr vollständig zitiert (vgl. das Literaturverzeichnis).

13 Zu den Clavier-Soli aus der Leipziger Zeit gehört auch das 1731 entstandene "Menuett mit überschlagenden Händen, L. 1731 verfertigt und vom Verfasser selbst in Kupfer radirt", das etwas versteckt am Ende der Liste der Instrumentalkompositionen aufgeführt ist (S. 53).

sowie ein weiteres Trio für Flöte, Violine und Baß, NV 1c) Nr. 8 (S. 37). Es kommen noch hinzu zwei Soli für Flöte, NV 1f) Nr. 3 und 4 (S. 49, ohne Erneuerungsvermerk) <14>.

Fast alle der genannten Werke weisen im Nachlaß-Verzeichnis ein gemeinsames Merkmal auf, das sie von den Werken, die mit späterem Entstehungsdatum verzeichnet sind, unterscheidet. Nach Ort und Jahr der Entstehung folgt der Zusatz "E., <d. h.> erneuert", ergänzt durch die Angabe von Ort - bei den genannten Werken handelt es sich ausnahmslos um Berlin - und Datum der Erneuerung. Die meisten Clavier-Soli wurden 1744, die übrigen bereits 1743 erneuert; in den Jahren 1743, 1744 und 1745 wurde jeweils ein Konzert erneuert, während die Erneuerung der Trios im Jahre 1747 vorgenommen wurde.

So ergibt sich der auffällige Befund, daß nahezu alle Kompositionen der Leipziger und Frankfurter Zeit im Nachlaß-Verzeichnis den Erneuerungsvermerk tragen. Dieser besondere Vermerk findet sich außer bei den genannten Vor-Berliner Werken in der großen Menge der übrigen Stücke lediglich noch dreimal: bei einem in Berlin 1739 entstandenen, 1762 erneuerten Klavierkonzert (NV 1b, Nr. 5, S. 27), desgleichen bei einem in Berlin 1747 entstandenen und 1775 in Hamburg umgearbeiteten Klavierkonzert (NV 1b, Nr. 22, S. 30) und schließlich bei einem Solo für Violoncello, das 1740 in Berlin entstanden ist und 1769 ebenfalls in Hamburg erneuert wurde (NV 1f, Nr. 10, S. 50).

Nun gibt es bereits im Nachlaß-Verzeichnis selbst zahlreiche Hinweise darauf, daß Bach auch andere seiner Werke verändert hat, so etwa: "Die 210te Sonate zu einem Trio umgearbeitet" (NV 1c, Nr. 46, S. 42); ein Stück "ist gedruckt, es sind aber nachher mehr Stimmen dazu gemacht" (NV 1d, Nr. 5, S. 43); oder "Von diesen Sonatinen ist zwar die 8te, 11te und 12te gedruckt, aber nachhero ganz verändert worden" (gemeint sind die drei Sonatinen für "Clavier, 2 Hörner, 2 Flöten, 2 Violinen, Bratsche und Baß", NV 1e, Nr. 8, 11 und 12, S. 47-48, die

¹⁴ Unter der Rubrik 1f): "Soli für andere Instrumente als das Clavier", sind als Nr. 1 und 2 zwei Soli verzeichnet, bei denen die Angaben über Ort und Jahr der Entstehung fehlen (vgl. S. 48). Man wird dennoch annehmen können, daß sie in der Zeit vor Bachs Übersiedlung nach Berlin entstanden sind; vgl. dazu SCHMID, Kammermusik, S. 97f.

in Potsdam 1763 bzw. 1764 entstanden sind). Auch die folgenden Hinweise gehören hierher: "Variations zur 4ten Sonate des 2ten Theils der Trii. H."; "In einem Exemplar des 1sten Theils der Reprisen-Sonaten sind hin und wieder Veränderungen eigenhändig eingeschrieben", und zuletzt: "Veränderungen und Auszierungen über einige Sonaten und Concerte für Scholaren" (alle S. 53). Die überlieferten Quellen schließlich geben Kunde davon, in welch reichem Maße C. P. E. Bach seine Stücke, und sei es auch nur in unbedeutend anmutenden Details, zu ändern pflegte.

So ist zunächst folgendes festzuhalten: C. P. E. Bachs Werke waren vielfachen Veränderungen unterworfen. Gelegentlich spricht das Nachlaß-Verzeichnis von der "Erneuerung" einzelner Werke. Dieser Erneuerungsvermerk wird anscheinend nicht wahllos vergeben: von wenigen Ausnahmen abgesehen, findet er sich nur bei Bachs frühesten Kompositionen, deren Erstfassungen noch in Leipzig oder Frankfurt an der Oder, also gleichsam vor Bachs "offiziell" 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 begehenden Revisionen sprengt.

Die eben erwähnten "üblichen Revisionen" machen die Datierung von unterschiedlichen Textformen eines Werkes zu einem komplizierten und riskanten Unternehmen. Denn "übliche Revisionen" werden im Nachlaß-Verzeichnis zumeist verschwiegen, wenngleich sie einen ansehnlichen Grad von Veränderung mit sich bringen können. Man kann bei zahlreichen kommentarlos verzeichneten Werken solche unterschiedlichen Textformen finden. Dies mahnt zur Vorsicht. Weist das Nachlaß-Verzeichnis mittels des Erneuerungsvermerks zwei verschiedene Fassungen eines Stückes aus, so bedeutet dies nicht, daß diese die einzigen sein müssen, die von dem betreffenden Stück je existiert haben.

Erbringt die Untersuchung der Quellen zu einem bestimmten Werk beispielsweise zwei verschiedene Textformen, so sind grundsätzlich zwei gleichgewichtige Möglichkeiten zu erwägen:

1) Die Textformen entsprechen den Fassungen, die das Nachlaß-Verzeichnis als ursprünglich und "erneuert" bezeichnet;
oder:

2) Die relativ frühere Textform entspricht bereits der "erneuerten" Fassung, die relativ spätere Textform ist das Ergebnis einer "üblichen Revision", die das Nachlaß-Verzeichnis verschweigt, während die dort ausgewiesene ursprüngliche Fassung nicht überliefert ist.

Die folgenden Quellenvergleiche teilen die Ergebnisse einer durchgängigen Kollationierung sämtlicher verzeichneter Quellen mit. Die Ausführungen versuchen, eine These zu untermauern, die bislang so - zumindest mit Gründen - nicht vertreten wurde. Diese These besagt, daß die im Nachlaß-Verzeichnis ausgewiesenen ursprünglichen Fassungen der frühen Sonaten in den meisten Fällen verloren sind (eine gesicherte Ausnahme ist lediglich NV 15; Wq. 65,7; H. 16).

Die Begründungen für die absolute Datierung stützen sich in erster Linie auf eine Datierung der Quellen. Um eine voreilige Vermengung von "relativer" und "absoluter" Chronologie zu vermeiden, reden die Quellenvergleiche von früherer und späterer "Textform", wenn die stets problemlos zu konstatierende relative Chronologie gemeint ist, während der Begriff "Fassung" der absoluten Chronologie vorbehalten bleibt. Die wichtigsten Anhaltspunkte für die Quellendatierung liefern die Schreiber. Zunächst ist hier C. P. E. Bach selbst zu nennen, sodann sind anzuführen die Berliner Kopisten Anonymus 301, Anonymus 303, Anonymus 311 und Anonymus 401, ein Schreiber namens Schlichting und schließlich der Hamburger Kopist Michel.

Die Darlegungen haben einen Dialogpartner gefunden in zwei Publikationen von Darrell M. Berg. Äußerungen zur Datierung der divergierenden Textformen des Frühwerks finden sich vor allem in den "Introductions" zu Band 1 und 3 der "Collected Works" sowie in dem Aufsatz "Carl Philipp Emanuel Bachs Umarbeitungen seiner Claviersonaten" im Bach-Jahrbuch 1988. Hier unterscheidet die Autorin zwischen Bearbeitungen, die eine einmal fixierte Textform ergänzen sollten <15>, und solchen

¹⁵ Vgl. zum Bereich der "ergänzenden Bearbeitungen" Darrell M. BERG, C. P. E. Bach's 'Variations' and 'Embellishments' for his Keyboard Sonatas, The Journal of Musicology II, 1983, S. 151-173.

Bearbeitungen, die eine ältere Textform für ungültig erklären und somit ersetzen sollten; hierher gehören die Berliner "Erneuerungen".

In einem vielzitierten Brief an J. J. Eschenburg vom 21. Januar 1786 schreibt Bach: "Ich vergleiche mich gar nicht mit Händeln, doch habe ich vor kurzem ein Ries und mehr alter Arbeiten von mir verbrannt und freue mich, daß sie nicht mehr sind" <16>. Bergs im Anschluß an dieses Zitat formulierte zentrale These lautet nun: "Es ist zudem wahrscheinlich, daß die Frühfassungen der Clavierensonaten, die im Nachlaß-Verzeichnis als 'erneuert' angeführt sind, sich unter den von Bach vernichteten Werken befanden. So überrascht es nicht, wenn für fünf frühe Sonaten (Wq. 62/1, 65/2, 64/2, 64/3 und 65/5) nur die späteren Fassungen erhalten sind. Andererseits ist ebensowenig überraschend, daß für die übrigen elf der sechzehn frühen 'erneuerten' Sonaten (Wq. 65/1 und 3, 64/1 und 4-6, 65/6-10) sowie für vier frühe Berliner Sonaten (Wq. 62/2, 65/11, 62/3, 65/12 - nicht als 'erneuert' angegeben ...) sämtliche Fassungen überliefert sind. Denn 1786 lag es offensichtlich nicht mehr im Bereich von Bachs Möglichkeiten, die Quellen der Frühfassungen aller dieser Werke zu unterdrücken. Vielleicht diente die Angabe 'erneuert' im Nachlaß-Verzeichnis nicht zuletzt dazu, den Besitzern älterer Fassungen bekanntzugeben, daß verbesserte Fassungen verfügbar waren" <17>.

Die Quellenkollationierungen, die der vorliegenden Arbeit zugrunde liegen, wurden im Kern - gestützt auf Beurmanns Sonatenkatalog - bereits vor etlichen Jahren und unabhängig von den neueren Publikationen zum Thema angefertigt. Selbstverständlich wurden diese Arbeiten in der vorliegenden Textfassung berücksichtigt. Die ursprüngliche Argumentation mußte in keinem Punkt zurückgenommen werden, sie wurde im Gegenteil in etlichen Punkten durch neue Aspekte bestätigt.

Dies sei hier nur deshalb bemerkt, um dem Eindruck vorzubeugen, als verdankten sich die folgenden Überlegungen dem Zwang zum Widerspruch oder bloßer Streitlust. Die philologische Erörterung ist durchweg

16 Zitiert bei SCHMID, Kammermusik, S. 77.

17 BERG, Umarbeitungen, S. 125.

sachlich nach der Art eines Indizienprozesses zu führen. Einwände sollen nicht unterschlagen, Vermutungen nicht zu Tatsachen erhoben werden. Am Ende wird nicht die Lösung aller Probleme stehen. Die Darstellung hätte ihr Ziel bereits dann erreicht, wenn es gelänge, die Frage nach der Datierung des Bachschen Frühwerks so lange offenzuhalten, bis die vorgebrachten Indizien durch eindeutige Beweise erhärtet oder widerlegt werden können <18>.

C. Die untersuchten Werke; Schriftproben in den "Collected Works"

Die im Nachlaß-Verzeichnis unter 1a) Nr. 1-18 (S. 1-4) aufgeführten Clavier-Soli tragen, mit Ausnahme der 1735 in Frankfurt entstandenen Veränderungen über ein Menuett von Locatelli (NV 12), sämtlich den Vermerk "E. B."; 'erneuert in Berlin'. Es ergibt sich so ein Bestand von siebzehn Clavier-Soli, deren Überlieferung zu untersuchen war. Zu elf Werken aus der Leipziger Zeit, neben einer Suite vier Sonaten und sechs "Sonatinen", gesellen sich sechs Sonaten aus der Frankfurter Zeit. Fünf Werke: die in Frankfurt entstandenen Sonaten NV 13, 14, 16, 17 und 18, wurden 1743 erneuert, die übrigen Werke: sämtliche Stücke aus der Leipziger Zeit und die verbleibende Frankfurter Sonate NV 15, im darauffolgenden Jahr 1744. Fast alle diese Werke blieben zu Bachs Lebzeiten ungedruckt; einige dieser Sonaten sind bis heute nicht ediert worden.

18 Hans-Joachim Schulze hat Sinn und Zweck solcher Untersuchungen wie folgt beschrieben: "Zu wünschen ist demnach eine produktive Wechselwirkung zwischen philologischer Forschung einerseits, ästhetischen, analytischen, stilkundlichen Überlegungen andererseits. Antworten auf möglicherweise niemals 'endgültig' zu lösende Fragen werden je nach Standort dann immer noch höchst verschieden ausfallen können. Gegensätze, wenn auch keinesfalls Extreme ließen sich wohl auf die Formel bringen, daß möglich ist, a) was Quellen und Überlieferung nahelegen, oder b), was Quellen und Überlieferung nicht ausschließen" (Hans-Joachim SCHULZE, Studien zur Bach-Überlieferung im 18. Jahrhundert, Leipzig-Dresden 1984, S. 10).

Die folgende Tabelle a gibt eine Übersicht über die untersuchten Sonaten. Die Suite NV 5 wurde in die Untersuchung einbezogen. Nach der Nummer, unter der das jeweilige Werk in den Quellenvergleichen besprochen wird, folgen die Angaben der Verzeichnisse; bei den NV-Angaben bleibt im folgenden die Rubrik "1a)" für "Clavier-Soli" stets weg. Die Lücke zwischen den Nummern 11 und 13 des Nachlaß-Verzeichnisses resultiert daraus, daß das "Menuett von Locatelli mit Veränderungen" NV 12 nicht Gegenstand der Untersuchung ist. L., F. und B. bedeuten Leipzig, Frankfurt/ Oder und Berlin.

Tabelle a: Übersicht über die untersuchten Werke

Nr.	Verzeichnisse	Titel	Entstehung/Erneuerung
1.)	NV 1; Wq. 62, 1; H. 2	Sonata	L. 1731. Erneuert B. 1744
2.)	NV 2; Wq. 65, 1; H. 3	Sonata	L. 1731. Erneuert B. 1744
3.)	NV 3; Wq. 65, 2; H. 4	Sonata	L. 1732. Erneuert B. 1744
4.)	NV 4; Wq. 65, 3; H. 5	Sonata	L. 1732. Erneuert B. 1744
5.)	NV 5; Wq. 65, 4; H. 6	Suite	L. 1733. Erneuert B. 1744
6.)	NV 6; Wq. 64, 1; H. 7	Sonatina	L. 1734. Erneuert B. 1744
7.)	NV 7; Wq. 64, 2; H. 8	Sonatina	L. 1734. Erneuert B. 1744
8.)	NV 8; Wq. 64, 3; H. 9	Sonatina	L. 1734. Erneuert B. 1744
9.)	NV 9; Wq. 64, 4; H. 10	Sonatina	L. 1734. Erneuert B. 1744
10.)	NV 10; Wq. 64, 5; H. 11	Sonatina	L. 1734. Erneuert B. 1744
11.)	NV 11; Wq. 64, 6; H. 12	Sonatina	L. 1734. Erneuert B. 1744
12.)	NV 13; Wq. 65, 5; H. 13	Sonata	F. 1735. Erneuert B. 1743
13.)	NV 14; Wq. 65, 6; H. 15	Sonata	F. 1736. Erneuert B. 1743
14.)	NV 15; Wq. 65, 7; H. 16	Sonata	F. 1736. Erneuert B. 1744
15.)	NV 16; Wq. 65, 8; H. 17	Sonata	F. 1737. Erneuert B. 1743
16.)	NV 17; Wq. 65, 9; H. 18	Sonata	F. 1737. Erneuert B. 1743
17.)	NV 18; Wq. 65,10; H. 19	Sonata	F. 1738. Erneuert B. 1743

Mit der 1985 erschienenen Faksimile-Reihe: "Carl Philipp Emanuel Bach, The Collected Works for Solo Keyboard, edited with Introductions by Darrell BERG" (vgl. Anm. 7) verfügt man über ein einzigartiges Arbeitsinstrument, das vielfach zu Illustrations- und Vergleichszwecken herangezogen werden kann. Zunächst sei die Gliederung der sechsbändigen Reihe zitiert:

- 1: Published Collections in Upright Format
- 2: Published Collections in Oblong Format
- 3: Multi-Movement Works Published Singly and Unpublished Sonatas
- 4: Unpublished Sonatas and Other Multi-Movement Works
- 5: Published and Unpublished Single-Movement Works
- 6: Published and Unpublished Single-Movement Works in Oblong Format.

Die hier untersuchten Werke finden sich vornehmlich in Band 3; nur die Suite Wq. 65,4; H. 6 ist in Band 4 abgedruckt. Die folgenden Tabellen zu Schreibern und Quellen werden hier zunächst ohne weitere Kommentare bereitgestellt. Bei den einzelnen Quellenvergleichen wird auf diese Tabellen zurückverwiesen. Tabelle b ergänzt die oben gegebene Übersicht um die Angabe der Schreiber, die die in den "Collected Works" reproduzierten Quellen angefertigt haben. Die Tabellen c und d stellen Proben der für uns wichtigen Schreiber in den "Collected Works" zusammen. Für diese Zusammenstellung wurden alle sechs Bände der Reihe durchgesehen.

Quellen, die von Bach durchgesehen wurden, sind mit einem +-Zeichen gekennzeichnet. Die Angaben ev = "early version" und lv = "later version" beziehen sich auf die Angaben in den "Collected Works", unabhängig davon, ob wir mit der jeweiligen Quellenbewertung übereinstimmen oder nicht. Die Bezeichnungen "Anonymus 311" und "Anonymus V19" sind provisorisch; sie stammen von Yoshitake Kobayashi und können noch geändert werden. Für die vorliegende Untersuchung erfüllen sie dennoch ihren Zweck.

Tabelle b: Die Schreiber in der Reihenfolge der Quellenvergleiche

Nr.	Verzeichnisse	Textform	Schreiber	Fundort
1.)	Wq. 62, 1; H. 2	lv	(Druck)	CW 3, S. 1- 4
2.)	Wq. 65, 1; H. 3	lv	Anonymus 303+	CW 3, S. 93- 99
3.)	Wq. 65, 2; H. 4	lv	Michel+	CW 3, S. 101-107
4.)	Wq. 65, 3; H. 5	ev	Anonymus 301	CW 3, S. 109-119
	Wq. 65, 3; H. 5	lv	Schlichting+	CW 3, S. 121-127
5.)	Wq. 65, 4; H. 6	lv	Michel	CW 4, S. 297-303
6.)	Wq. 64, 1; H. 7	ev	Anonymus V19	CW 3, S. 129-137
	Wq. 64, 1; H. 7	lv	Michel	CW 3, S. 139-142
7.)	Wq. 64, 2; H. 8	lv	Michel	CW 3, S. 143-147
8.)	Wq. 64, 3; H. 9	lv	Michel	CW 3, S. 149-152
9.)	Wq. 64, 4; H. 10	ev	Anonymus 301	CW 3, S. 153-159
	Wq. 64, 4; H. 10	lv	Michel	CW 3, S. 161-164
10.)	Wq. 64, 5; H. 11	lv	Michel	CW 3, S. 165-169
11.)	Wq. 64, 6; H. 12	ev	Anonymus 303	CW 3, S. 171-177
	Wq. 64, 6; H. 12	lv	Michel	CW 3, S. 179-183
12.)	Wq. 65, 5; H. 13	lv	Anonymus 311+	CW 3, S. 184-188
13.)	Wq. 65, 6; H. 15	lv	Michel+	CW 3, S. 189-195
14.)	Wq. 65, 7; H. 16	ev	Homilius	CW 3, S. 196-199
	Wq. 65, 7; H. 16	lv	Michel+	CW 3, S. 201-204
15.)	Wq. 65, 8; H. 17	lv	Autograph	CW 3, S. 205-211
16.)	Wq. 65, 9; H. 18	ev	Homilius	CW 3, S. 212-215
	Wq. 65, 9; H. 18	lv	Anonymus 311+	CW 3, S. 217-221
17.)	Wq. 65,10; H. 19	ev	Homilius	CW 3, S. 222-227
	Wq. 65,10; H. 19	lv	Anonymus 301+	CW 3, S. 229-235

Tabelle c verzeichnet einige der in den "Collected Works" reproduzierten Autographen Carl Philipp Emanuel Bachs nach der Reihenfolge der Entstehungszeit der Werke (die wohl zumeist mit der Niederschrift der Quellen zusammenfallen dürfte). Die Angabe "1743?" bei Wq. 65,8; H. 17 entspricht dem Datum der "Erneuerung"; sie wurde von uns ergänzt. Diese Sonate ist als einziges Werk aus dem untersuchten Repertoire nach dem Autograph faksimiliert. - Bei SCHMID, Kammermusik, finden sich u. a. Faksimilia von Autographen aus den Jahren 1745 (Wq. 149, nach S. 126), 1754 (Wq. 156, nach S. 112) und 1763 (Wq. 76, nach S. 96).

Tabelle c: Schriftproben Carl Philipp Emanuel Bachs

C. P. E. Bach:

1732:	CW 6, 142-149 (BWV Anh. 122-125; H. 1)
1743?:	CW 3, 205-211 (Wq. 65, 8; H. 17)
1749:	CW 4, 33- 41 (Wq. 65,24; H. 60)
1754:	CW 6, 151 (Wq. 117,37; H. 82)
1755:	CW 4, 243-249 (Wq. 70, 6; H. 87)
1757:	CW 5, 216-217 (Wq. 117,40; H. 125)
1765:	CW 4, 161-167 (Wq. 65,42; H. 189)
1766:	CW 5, 53- 57 (Wq. 118, 6; H. 226)
1770:	CW 4, 305-316 (Wq. 42; H. 470)
1775:	CW 4, 217-222 (Wq. 65,47; H. 248)
1775:	CW 5, 131-134 (Wq. 116,26/28/27 u. a. ; H. 252, 254, 253)
1781:	CW 5, 85- 88 (Wq. 118, 8; H. 275)

Tabelle d verzeichnet Schriftproben von Kopisten, die für die Untersuchung der frühen Sonaten von Bedeutung sind; von Bach revidierte Quellen sind zwischen den Angaben von Band- und Seitenzahl des Fundortes in den "Collected Works" mit einem +-Zeichen gekennzeichnet. Angaben zu Werken, die nicht Gegenstand unserer Untersuchung sind, erscheinen eingerückt. Bei Bachs Hamburger Hauptkopisten Michel, dessen Schrift unverwechselbar ist und der in den "Collected Works" ungezählte Male vertreten ist, mag die Angabe von faksimilierten Schriftproben der frühen Sonaten genügen. Von Müthel und dem Anonymus 401 finden sich in den "Collected Works" keine Beispiele.

Tabelle d: Schriftproben wichtiger Kopisten

Anonymus 301:

CW 3, S. 109-119 (Wq. 65, 3; H. 5; ev)

CW 3, S. 153-159 (Wq. 64, 4; H. 10; ev)

CW 3,+S. 229-235 (Wq. 65,10; H. 19; 1v)

CW 4,+S. 21- 31 (Wq. 65,23; H. 57)

Anonymus 303:

CW 3,+S. 93- 99 (Wq. 65, 1; H. 3; 1v)

CW 3, S. 171-177 (Wq. 64, 6; H. 12; ev)

CW 3,+S. 299-309 (Wq. 65,18; H. 48)

CW 4,+S. 13- 19 (Wq. 65,22; H. 56)

CW 4,+S. 91- 97 (Wq. 65,33; H. 143)

Anonymus 311:

CW 3,+S. 184-188 (Wq. 65, 5; H. 13; 1v)

CW 3,+S. 217-221 (Wq. 65, 9; H. 18; 1v)

Anonymus V19:

CW 3, S. 129-137 (Wq. 64, 1; H. 7; ev)

Homilius:

CW 3, S. 196-199 (Wq. 65, 7; H. 16; ev)

CW 3, S. 212-215 (Wq. 65, 9; H. 18; ev)

CW 3, S. 222-227 (Wq. 65,10; H. 19; ev)

Michel:

CW 3,+S. 101-107 (Wq. 65, 2; H. 4; 1v)

CW 4, S. 297-303 (Wq. 65, 4; H. 6; 1v)

CW 3, S. 139-142 (Wq. 64, 1; H. 7; 1v)

CW 3, S. 143-147 (Wq. 64, 2; H. 8; 1v)

CW 3, S. 149-152 (Wq. 64, 3; H. 9; 1v)

CW 3, S. 161-164 (Wq. 64, 4; H. 10; 1v)

CW 3, S. 165-169 (Wq. 64, 5; H. 11; 1v)

CW 3, S. 179-183 (Wq. 64, 6; H. 12; 1v)

CW 3,+S. 189-195 (Wq. 65, 6; H. 15; 1v)

CW 3,+S. 201-204 (Wq. 65, 7; H. 16; 1v)

Schlichting:

CW 3,+S. 121-127 (Wq.65, 3; H. 5; 1v)

CW 3,+S. 251-257 (1v; Wq.65,12; H. 23)

CW 3,+S. 319-328 (Wq.69; H. 53)

CW 4,+S. 1- 11 (Wq.65,21; H. 52)

CW 4,+S. 51- 57 (Wq.65,26; H. 64)

D. Bibliothekssiglen

Unter den Bibliotheken, die Quellen zur Musik C. P. E. Bachs besitzen, sind zunächst die beiden großen Berliner Bibliotheken zu nennen, sodann die Bibliothek des Conservatoire Royal de Musique in Brüssel, die u. a. die umfassende Sammlung Westphals beherbergt, welche über François-Joseph Fétis dorthin gelangte <19>. Ein wichtiges Autograph befindet sich in Krakau. Mit einigem Abstand folgen die anderen der unten aufgeführten Bibliotheken, in denen sich nichtsdestoweniger einzelne bedeutsame Quellen finden. In der folgenden Liste sind die Bibliotheken alphabetisch nach den RISM-Siglen zusammengestellt, die im folgenden verwendet werden. Die Bibliotheken D-brd-DS, D-ddr-LEb und S-Skma sind hier nur der Vollständigkeit halber erwähnt; sie besitzen keine handschriftlichen Quellen aus dem untersuchten Repertoire.

A-Wgm	Wien, Gesellschaft der Musikfreunde
A-Wn	Wien, Österreichische Nationalbibliothek
B-Bc	Brüssel, Conservatoire Royal de Musique
B-Br	Brüssel, Bibliothèque Royale Albert 1 ^{er}
D-brd-B	Berlin, Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung
D-brd-DS	Darmstadt, Hessische Landes- und Hochschulbibliothek
D-brd-Kll	Kiel, Schleswig-Holsteinische Landesbibliothek
D-brd-Mbs	München, Bayerische Staatsbibliothek
D-ddr-Bds	Berlin, Deutsche Staatsbibliothek, Musikabteilung
D-ddr-G01	Gotha, Forschungsbibliothek (vormals Thüringische Landesbibliothek)
D-ddr-LEb	Leipzig, Bach-Archiv
D-ddr-SWl	Schwerin, Wissenschaftliche Allgemeinbibliothek (vormals Mecklenburgische Landesbibliothek)
PL-Kj	Krakau, Biblioteka Jagiellońska
S-Skma	Stockholm, Kungliga Musikaliska Akademiens Bibliotek
US-Wc	Washington, Library of Congress

19 Auskünfte darüber, wie die Bestände der genannten Bibliotheken zusammengekommen sind, finden sich bei Ernst SUCHALLA, Die Orchestersinfonien Carl Philipp Emanuel Bachs nebst einem thematischen Verzeichnis seiner Orchesterwerke, Diss. Mainz 1968, S. 141ff.

E. Zu den Angaben in den Quellenvergleichen

In der standardisierten Kopfzeile eines jeden Quellenvergleichs folgen auf die laufende Nummer zunächst Titel und Tonart des Werkes. Die Werkbezeichnungen nach Wotquenne, Helm und Nachlaß-Verzeichnis sowie die dort gegebenen Daten zu Entstehung und Erneuerung der Werke schließen sich in Klammern an. Die Incipits aller Sätze eines Werkes sind relativ ausführlich gehalten. Es werden jedoch nur dann mehrfach Incipits mitgeteilt, wenn sich die Textformen eines Werkes bereits an den Satzanfängen oder dem Satzumfang ablesen lassen. Es ist also nicht ausgeschlossen, daß auch bei einfachem Incipit mehrere Textformen zu unterscheiden sind. Gelegentlich finden sich über den Incipits mehrfache Tempoangaben, die im fortlaufenden Text besprochen und qualifiziert werden; diese mehrfachen Angaben haben zunächst bibliographischen Charakter und besagen nichts über Textformen. Bei Sätzen mit veränderten Reprisen wird nach der Zahl der notierten Takte in Klammern diejenige (halb so große) Taktzahl genannt, die dem Satz zukäme, wenn die "Reprisen" nicht verändert wären und die Teile in Wiederholungszeichen gesetzt werden könnten. Dadurch soll der Anschein vermieden werden, als handele es sich bei den "Reprisen-sätzen" um Sätze von doppelter Ausdehnung.

Im Anschluß an die Incipits werden die Quellen nach den oben zusammengestellten Bibliothekssiglen aufgeführt und gegebenenfalls nach Textformen gruppiert. Es wurde eine möglichst vollständige Erfassung der Quellen angestrebt. Das Sternchen zu Beginn jeder Quellenangabe dient lediglich der optischen Hervorhebung; es hat sonst keine Bedeutung. Wenn Bach eine Kopie revidiert hat, so folgt auf den Namen des Kopisten ein +-Zeichen. Über die Schwere der Eingriffe sagt dieses Zeichen nichts aus. Die Schreiberangaben zu Berliner Quellen folgen, wenn nicht anders vermerkt, dem Katalog von Paul Kast. Gelegentliche Schreiberangaben zu Quellen anderer als der Berliner Bibliotheken finden sich bei Darrell M. Berg (CW, Critical Notes; Umarbeitungen). Wenn wir keinen Schreiber nennen, so bedeutet dies soviel wie: "Schreiber unbekannt". Unter der Rubrik "Faksimile" wird auf den Fundort des Werkes (und gegebenenfalls seiner Textformen) in den "Collected Works" (CW Band, Seitenzahlen) verwiesen.

Die Nennung der jeweils reproduzierten Vorlage soll zugleich auf den jeweiligen Schreiber verweisen, der unter "Quellen" genannt ist (vgl. auch Tabelle b, S. 127). Nach dem Hinweis auf die den Faksimilia in jedem Band vorangehenden "Critical Notes" werden, falls vorhanden, die Charakterisierungen abweichender Textformen zitiert.

Neudrucke sind bibliographisch nicht leicht zu erfassen; die Angaben in dieser Rubrik könnten womöglich ergänzungsbedürftig sein (man wird entsprechende Informationen von Helms ausführlichem Verzeichnis erwarten dürfen). Eine historisch-kritische Gesamtausgabe der Klavierwerke Bachs ist seit einiger Zeit angekündigt; sie wird erstmals alle hier untersuchten Werke im Neudruck zugänglich machen. Neudrucke, die im "Trésor des pianistes" veröffentlicht sind, werden nur mit der Nummer der Sammlung und der Nummer der Sonate innerhalb dieser Sammlung zitiert (z. B. "Trésor 11. Recueil, Nr. 4") <20>. Die Ausgaben des "Trésor" folgen praktisch immer der spätesten Fassung eines Werkes, da sie sich - über das Bindeglied Fétis - in der Regel auf die Sammlung Westphal stützen.

Unter der Rubrik "Bemerkungen" schließlich finden sich Hinweise auf die Bewertung der Überlieferung in Darrell M. Bergs Abhandlung über "Bachs Umarbeitungen". Der einzige Diskussionspunkt von Bedeutung ist die Frage nach der absoluten Chronologie. Daneben bietet diese Rubrik auch Raum für andere Hinweise, so insbesondere dann, wenn eine Sonate in handschriftlichen Kopien (wohl ohne Billigung Bachs, vgl. S. 267)

20 J. H. A und J. L. FARRENC (Hrsg.), Le Trésor des pianistes, zahlreiche Bände, Paris 1861-1872. Zwar sind im "Trésor" nur drei der hier untersuchten Werke publiziert. Doch enthält er nach wie vor den größten Bestand an Neuauflagen von Klavierwerken C. P. E. Bachs; insbesondere in der älteren Forschungsliteratur wird häufig auf den "Trésor" verwiesen. Dieses Sammelwerk erschien in einzelnen umfangreichen Lieferungen ("Livraisons"), die in sich jeweils Sammlungen ("Recueils") von Werken verschiedener Komponisten enthielten. Diese "Recueils" sind für jeden Komponisten durchgezählt; von C. P. E. Bach gibt es insgesamt elf in der Regel 6 Sonaten (gelegentlich auch Rondos) umfassende Sammlungen. Verwirrung beim Zitieren kann dadurch entstehen, daß es mindestens zwei Arten gibt, in denen der "Trésor" gebunden werden konnte: 1) nach den "Livraisons", wobei sich eine mehr oder weniger willkürliche Anordnung der Werke ergab, oder 2) chronologisch nach Komponisten (was das Vorliegen aller Lieferungen in ungeordnetem Zustand voraussetzte). Davon unberührt lassen sich die Werke anhand der Recueil-Nummern eindeutig identifizieren.

bei Breitkopf zu erwerben war. Dieser bot in einem mit Incipits versehenen Katalog aus dem Jahre 1763 drei "Raccolte" mit insgesamt fünfzehn Klavierwerken Bachs an. In unserem Zusammenhang interessiert nur Raccolta II: "VI. Sonate di C. P. E. BACH, per il Cemb. Solo", enthaltend Wq. 65,11; H. 21, Wq. 65,9; H. 18, Wq. 65,23; H. 57, Wq. 65,12; H. 23, Wq. 65,7; H. 16 und Wq. 65,1; H. 3 (Barry S. BROOK <Hrsg.>, The Breitkopf Thematic Catalogue. The Six Parts and Sixteen Supplements. 1762-1787. With an Introduction and Indexes, New York 1966, S. 116; zitiert als: BREITKOPF 1763, Racc. II <BROOK, S. 116>). Die Wq.-Nummern der Stücke in den "Raccolte" I und III seien der Vollständigkeit halber mitgeteilt: I, Wq. 118,3; 118,4; 118,5; III, Wq. 65,16; 62,2; 65,13; 65,22; Wq. nicht verzeichnet; 65,14. Vielleicht gehen auf diesen Manuskripthandel, der in ähnlicher Weise auch von anderen Firmen betrieben wurde, einige der nicht weiter identifizierbaren Quellen der Sonaten Wq. 65,1; H. 3, Wq. 65,7; H. 16 und Wq. 65,9; H. 18 zurück. Daß die Werke mehr oder weniger "erschlichen" waren, gibt Breitkopf selbst zu: "Billige Beurtheiler werden von selbst einsehen, daß es Mühe genung koste, einen in etwas beträchtlichen Vorrat von dergleichen Sachen zusammen zu bringen, oder, so zu sagen, gewissen Musikern aus den Händen zu winden" ("Nach-erinnung" Breitkopfs, siehe BROOK, S. 29). Für die Bewertung der Quellen im Hinblick auf die Fassungen ist die Streuüberlieferung im übrigen von geringer Bedeutung.

Insgesamt wurden etwa einhundert Quellen kollationiert, unter denen sich nur wenige Autographen und einige von Bach revidierte Abschriften befinden. Die Charakterisierung und Abgrenzung von Textformen wird sich darauf beschränken, einen Eindruck von Art und Ausmaß der Abweichungen zu vermitteln. Ziel der Darstellung ist die Gewinnung von Argumenten, die im Hinblick auf eine absolute Datierung der Textformen aussagekräftig sind.

Im folgenden Abschnitt sind die Ergebnisse des Quellenvergleichs in tabellarischer Form vorweggenommen; dies soll eine rasche Orientierung ermöglichen. Die Zusammenfassung der Stemmata in einem eigenen Abschnitt ermöglicht, anders als die getrennte Mitteilung im Rahmen der jeweils zugehörigen Einzelbesprechung, den unmittelbaren Vergleich der durch Schreiber bezeichneten "Überlieferungsstufen".

F. Stemmata

Die folgenden Stemmata dienen der Veranschaulichung der im Text dargestellten Verhältnisse. Sie haben keinen größeren "Wahrheitsanspruch" als der Text. Diesem allein ist zu entnehmen, wo die Stemmata auf Vermutungen basieren und wo sie auf gesichertem Wissen beruhen.

Alle Quellen auf gleicher Höhe (notwendige Zeilenumbrüche sind zu ignorieren) gehören demselben Textstadium an. Vertikale Anordnung bezeichnet abweichende Textformen.

Die Abhängigkeiten von Quellen innerhalb eines Textstadiums werden in den Stemmata nicht erfaßt; die Quellen werden in der Reihenfolge ihres mutmaßlichen Wertes genannt. Die Namen der Schreiber folgen in Klammern.

Als Stellvertreter der Signaturen von Nicht-Berliner Quellen werden die Bibliothekssiglen gesetzt. Die vollständigen Signaturen sind dem jeweiligen Quellenvergleich zu entnehmen.

Ferner bedeuten:

Au = Autograph der ursprünglichen Fassung (stets nur zu erschließen)

Ae = Autograph der erneuerten Fassung (Reinschrift)

<> = Quelle verloren

* = Überarbeitung einer Quelle durch Bach, auch mehrfache Setzung möglich. Wird eine Signatur doppelt verwendet, so weist die tieferstehende Quelle stets das Zeichen "*" auf. Die erste Nennung der Signatur meint also die Quelle ante correcturam, während die zweite Nennung sich auf den Text post correcturam bezieht. In solchen Fällen übernimmt in den Stemmata die von Bach revidierte Kopie die Rolle des Autographs als "Archetyp" des betreffenden Textstadiums.

1.) Wq. 62,1; H. 2 (Ae, Ae* und Ae** nur geringfügig verschieden)

1731: <Au>

↓

1744: <Ae> _____ P 841 (Besitzer: J. C. Bach)

↓

<Ae*> _____ P 772 (Kittel), P 775 (An401)

↓

1761: <Ae**> _____ P 365 (AnV19), P 677, P 727;
=Druckvorlage> _____ Druck 1761, P 790, Br (Westphal)

2.) Wq. 65,1; H. 3 (Ae-Ae*** nur geringfügig verschieden)

1731: <Au>

↓

1744: <Ae> _____ P 758, Mus. ms. 7926/1

↓

<Ae*> _____ Wgm

↓

<Ae**> _____ Wc

↓

<Ae***> _____ P 775 (An303), M. Th. 49

↓

P 775* _____ Bc (Michel)

3.) Wq. 65,2; H. 4 (Ae, Ae* und P 775* nur geringfügig verschieden)

1732: <Au>

↓

1744: Ae: P 771

↓

Ae*: P 771* _____ P 775 (Michel)

↓

P 775* _____ Ae**: P 771**, Bc (Michel)

4.) Wq. 65,3; H. 5 (<Ae> und P 772* differieren merklich)

1732: <Au>

↓

1744: <Ae> _____ P 772 (Schlichting), P 371 (An301)

↓

P 772* _____ Bc (Michel), P 369

5.) Wq. 65,4; H. 6

1733: <Au>

↓

1744: Ae: P 746 _____ P 365 (An300), P 371 (An301), Bc (Michel),
Wn (Michel)

6.) Wq. 64,1; H. 7 (<Ae>: tonartengleicher Zyklus, <Ae*>: Satztausch)
1734: <Au>

↓

1744: <Ae>_____ P 1001 (AnV19), KI1 (An303), Wc

↓

<Ae*>_____ P 775 (Michel), Bc (Michel), Wgm (Michel), P 369

7.) Wq. 64,2; H. 8 (<Ae>: tonartengleicher Zyklus, <Ae*>: Satztausch)

1734: <Au>

↓

1744: <Ae>

↓

<Ae*>_____ P 775 (Michel), Bc (Michel), Wgm (Michel), P 369

8.) Wq. 64,3; H. 9 (<Ae>: tonartengleicher Zyklus, <Ae*>: Satztausch)

1734: <Au>

↓

1744: <Ae>

↓

<Ae*>_____ P 775 (Michel), Bc (Michel), P 369

9.) Wq. 64,4; H. 10 (<Ae>: tonartengleicher Zyklus, <Ae*>: Satztausch)

1734: <Au>

↓

1744: <Ae>_____ P 371 (An301), Wc (An303)

↓

<Ae*>_____ P 775 (Michel), Bc (Michel), Wgm (Michel), P 369

10.) Wq. 64,5; H. 11 (<Ae>: tonartengleicher Zyklus, <Ae*>: Satztausch)

1734: <Au>

↓

1744: <Ae>_____ P 789 (AnV19)

↓

<Ae*>_____ P 775 B (Michel)

↓

P 775 B*_____ P 775 A (Michel), Bc (Michel),
Wgm (Michel), P 369

11.) Wq. 64,6; H. 12 (<Ae>: tonartengleicher Zyklus, <Ae*>: Satztausch)

1734: <Au>

↓

1744: <Ae>_____ P 371 (An301), Mus. ms. 30385 (An401), KI1 (An303)

↓

<Ae*>_____ P 775 (Michel), Bc (Michel), Wgm (Michel), P 369

12.) Wq. 65,5; H. 13

1735: <Au>



1743: <Ae> _____ P 772 (An311), Bc (Michel), P 369

13.) Wq. 65,6; H. 15 (<Ae> und <Ae*> differieren weit weniger als
<Ae*> und P 772*)

1736: <Au>



1743: <Ae> _____ Wc (An303)



<Ae*> _____ P 772 (Michel)



P 772* _____ Bc (Michel), P 369

14.) Wq. 65,7; H. 16 (<Au>, Ae und Ae* stehen für drei merklich
verschiedene Textformen)

1736: <Au> _____ P 225 (Satz I; A. M. Bach), P 368 (Homilius),
G01, Wc



1744: Ae: P 771 _____ P 775 A (nur Satz I, eventuell kopiert
nach <Au*>), P 371 (An303)



Ae*: P 771* _____ P 775 (Michel), Bc, P 369

15.) Wq. 65,8; H. 17 (Ae und Ae* differieren nur geringfügig)

1737: <Au>



1743: Ae: P 771 _____ P 364 (AnV19), Mbs, SW1, Wgm, Wc



Ae*: P 771* _____ Bc (Michel), P 369

16.) Wq. 65,9; H. 18 (<Au> und <Ae> differieren merklich, <Ae> und
P 775* unterscheiden sich nurmehr geringfügig)

1737: <Au> _____ P 367 (Müthel), P 368 (Homilius), Wgm, WcA, WcB;
↓ unautorisierter Druck mit anderem, evtl. unechtem
↓ Mittelsatz: Huberti 1761, P 673 (Abschrift)
↓

1743: <Ae> _____ P 775 (An311)



P 775* _____ P 370 (An401), Bc (Michel), P 369

17.) Wq. 65,10; H. 19 (<Au>, <Ae> und P 772* differieren merklich)

1738: <Au> _____ P 367 (Müthel), P 368 (Homilius), Wgm, WcA, WcB;
↓ unautorisierter Druck: Huberti 1761, P 673 (Abschrift)
↓

1743: <Ae> _____ P 772 (An301)



P 772* _____ Bc (Westphal, Michel), P 369

2. Die Quellenvergleiche

1.) Sonata B-Dur (Wq. 62,1; H. 2; NV 1: L. 1731. E. B. 1744)

I. 47 T.

II. 32 T.


III. 107 T.

Tempoangaben (zugehörige Quellen siehe unter Quellengruppen 1-4 im fortlaufenden Text):

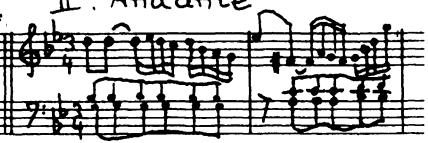
1. (ohne Angabe)	Andante	Allegro assai
2. Allegro assai	Andante	Allegro assai
3. Allegro di molto	Un poco adagio	Presto
4. Presto	Andante	Allegro assai

Incipits nach dem Erstdruck (Quellengruppe 4)


I. Presto



II. Andante



III. Allegro assai



Quellen:

Erstdruck: *Musikalisches Allerley von verschiedenen Tonkünstlern.
Erste Sammlung, Berlin, Friedrich Wilhelm Birnstiel, 1761, 159-163. -

Manuskripte: *D-brd-B Mus. ms. Bach P 677 - *D-brd-B Mus. ms. Bach P 727 (nur Satz I); Schreiber: unbekannt, 19. Jh. - *D-brd-B Mus. ms. Bach P 772; Schreiber: Kittel (in Satz I durchgängig mit Fingersatz versehen) - *D-brd-B Mus. ms. Bach P 775; Schreiber: Anonymus 401 (ein Kopist der Amalien-Bibliothek) - *D-brd-B Mus. ms. Bach P 790 (diese Quelle enthält zwei Abschriften der Sonate, zitiert als A und B); Schreiber: zwei Wiener Kopisten, Ende 18./Anfang 19. Jh. - *D-brd-B Mus. ms. Bach P 841; Schreiber: unbekannt, 18. Jh. - *D-ddr-Bds Mus. ms. Bach P 365; Schreiber: Anonymus V19 - *B-Br II 4094; Schreiber: Westphal.

Faksimile:

CW 3, S. 1-4 ("later version", Vorlage: Erstdruck); Critical Notes: S. xvii.

Neudruck:

Trésor 4. Recueil, Nr. 3 (nach dem Erstdruck bzw. der Abschrift B-Br).

Bemerkungen:

BEURMANN, Klaviersonaten, S. 119, nennt als weitere Quellen A-Wgm VII 43 746 und D-ddr-LEb Go. S. 346. Jedoch ist in Wien laut freundlicher Mitteilung von Herrn Dr. O. Biba diese Sonate nicht nachweisbar, und die Leipziger Quelle enthält laut freundlicher Mitteilung von Herrn Dr. H.-J. Schulze als einziges Stück die Sonate Wq. 62,6. - BERG, Umarbeitungen: im grundsätzlichen übereinstimmende Quellenbewertung. Als Schreiber von B-Br wird "Westphal" genannt. Eine Quelle "D-ddr-LEb Go. S. 669" wird auf S. 152 erwähnt; sie wurde aber von der Verfasserin nicht eingesehen. Auch in der vorliegenden Arbeit ist diese Quelle nicht berücksichtigt worden. - Die Schreiberangabe zu P 365 nach KOBAYASHI, Manuskript; vgl. zu diesem Schreiber unten, S. 196f.

Keine der Quellen weist Spuren einer autographen Revision auf; die einzelnen Abschriften und der Druck überliefern einen weitgehend übereinstimmenden Text. Geringfügige Eigenheiten der Quellen, so in erster Linie die divergierenden Tempoangaben, ermöglichen eine Gruppierung. Wie die Quellen in den Gruppen 2-4 im einzelnen zusammenhängen, ist bei der Kollationierung nicht restlos klar geworden. Vermutlich wurden die Quellen der Gruppen 2 und 3 nach einer handschriftlichen Vorlage (aus Bachs Feder?) angefertigt, die ihrerseits kaum vom Druck abwich.

Quellengruppe 1: P 841

Lediglich die Quelle P 841, die laut einem Vermerk auf dem Titelblatt einmal im Besitz Johann Christian Bachs war, jedoch nicht von ihm geschrieben wurde, weist einige erwähnenswerte Abweichungen auf. So besitzt der erste Satz hier keine Tempovorschrift; Verzierungs- und Artikulationszeichen sind durchweg nur spärlich vorhanden. Der Notentext selbst zeigt jedoch nur im dritten Satz merkliche Varianten. So fehlt an Stellen wie der folgenden regelmäßig der Vorschlag, der in allen anderen Quellen steht.

III, 3f.; P 841 / die übrigen Quellen



Ebenso fallen die zuweilen abweichenden Akkordfigurationen innerhalb eines in diesem Satz häufig auftretenden Sequenzmodells auf, z. B.:

III, 16ff.; P 841 / die übrigen Quellen

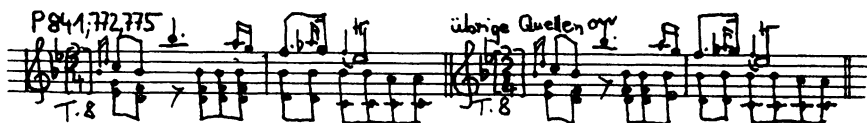


Es ist nicht anzunehmen, daß die genannten Abweichungen, zumal sie mit einer gewissen Regelmäßigkeit auftreten, auf ein bloßes Kopier-
versehen zurückgeführt werden können (die Quelle ist ansonsten von
Flüchtigkeitsfehlern nicht frei). Im Blick auf das Ganze sind die
Abweichungen zwar von geringem Gewicht. Dennoch dürfte hier eine
Textform vorliegen, die älter als diejenige des Druckes ist. Die
Niederschrift dieser Quelle ist nicht näher datierbar; ihr Schreiber
ist, laut Kasts Verzeichnis, unbekannt. So kann man sie nicht unbesen-
hen für die Jahre 1750-1754 beanspruchen, in denen J. C. Bach bei
seinem älteren Bruder in Berlin weilte.

Quellengruppe 2: P 772, P 775

Die beiden Quellen P 772 (mit dem besseren Text) und P 775 weisen als
einzige die Bezeichnung "Allegro assai" für den ersten Satz auf. Im
zweiten Satz finden sich, anders als in der spärlich bezeichneten
Quelle P 841, zahlreiche Verzierungszeichen. An P 841 bindet diese
beiden Quellen die linke Hand an einer Stelle des zweiten Satzes:

II, 8f.; P 841, P 772, P 775 / die übrigen Quellen



Der letzte B-Dur-Sextakkord des achten Taktes ist in den übrigen
Quellen ersetzt durch die leere Quinte es'-b'. Da diese Lesart offen-
sichtlich besser ist, kann man die Variante in P 841, P 772 und P 775
früher als das Datum des Druckes ansetzen, der die bessere Lesart
aufweist. P 775 wurde von einem sehr aktiven Kopisten der Amalien-
Bibliothek geschrieben (vgl. unten, S. 216f.), der gewiß Zugang zu
handschriftlichen Quellen des Werkes hatte. Dasselbe dürfte für den
Schreiber von P 772, den aus der J.-S.-Bach-Überlieferung bekannten
Organisten und Bach-Schüler (1748-1750) Johann Christian Kittel
(1732-1809) gelten. J. S. Bach als Vermittler scheidet wohl aus, da
auch P 775 auf dieselbe Vorlage zurückgeht, jedoch offenkundig
unabhängig von P 772.

Quellengruppe 3: P 365, P 677, P 727 (nur Satz I)

Eine weitere Quellengruppe, bestehend aus P 365, P 677 und P 727 weist andere Tempoangaben auf als die übrigen Quellen: "Allegro di molto" - "Un poco adagio" - "Presto". Eine Notwendigkeit für diese abweichenden Bezeichnungen ist nicht zu erkennen; sie sind mit den anderen Angaben nahezu synonym. Im Notentext selbst finden sich keine aussagekräftigen Varianten, während auf Kopierfehler zurückgehende schlechte Lesarten häufig sind. An der oben als Beispiel angeführten Stelle II, 8f. stimmen die Quellen P 365 und P 677 mit der Quellengruppe um den Druck überein. Andererseits ist eine direkte Abhängigkeit dieser Gruppe vom Erstdruck vermutlich auszuschließen, da an der zuletzt zitierten Stelle (I, 41) die Baßstimme den Oktavsprung aufweist. Zudem weichen die Tempoangaben ab, und die Artikulationszeichen im Schlußsatz fehlen. Eine direkte Abhängigkeit der Quelle P 677 (schlechterer Text) von P 365 läßt sich nicht zwingend nachweisen; sie wäre aber denkbar. P 727 ist als späte Kopie ohne Interesse.

Quellengruppe 4: Erstdruck, P 790 A, P 790 B, Br

In einer geringfügigen Überarbeitung des in P 772 enthaltenen Textes stellt sich das Werk in der Quellengruppe um den Erstdruck dar. Die drei handschriftlichen Quellen P 790 A, P 790 B und Br sind offensichtlich Abschriften des Druckes: Br gibt dies auf dem Titelblatt an, während bei P 790 der Befund des Quellenvergleichs im Verein mit dem späten Datum der Niederschrift an der Abhängigkeit keinen Zweifel läßt.

Von den anderen Quellen unterscheiden sich diese Quellen in erster Linie durch die "Außenseite" des Notentextes: der erste Satz ist hier mit "Presto" bezeichnet, und im dritten Satz finden sich an einigen Stellen staccato-Punkte. Lediglich im ersten Satz findet sich eine Variante, die diese Untergruppe von allen übrigen Quellen trennt. Dabei muß offenbleiben, welcher Variante der höhere Wert zukommt.

I, 41; Erstdruck, P 790 A, P 790 B, Br / die übrigen Quellen

T. 40

Druck, P 790, Br

übrige Quellen

Gegenüber P 772 und P 775 ist der zweite Satz deutlich ärmer an Verzierungszeichen, aber dennoch reicher als in der karg bezeichneten Quelle P 841. Der Text des Druckes ist im Übrigen sehr zuverlässig. Allerdings mit einer Ausnahme: in T. 30 des zweiten Satzes muß es in der linken Hand sicher cis heißen (so P 841; P 772; P 365, P 677). Im Druck (mitsamt seinen Abschriften P 790 und Br) fehlt das Akzidens; ebenso fehlt es in P 775 (was die Quellengruppierung nicht gerade erleichtert). Im folgenden Notenbeispiel werden die in etlichen Handschriften, nicht aber im Druck vorhandenen Verzierungszeichen in der rechten Hand weggelassen.

II, 29ff.; P 841; P 365, P 677; P 772 / Druck etc.; P 775

T. 29

P 841, 365, 677, 772

Druck, P 775, 790, Br

Die Abweichungen der Quellen, deren wichtigste dargestellt wurden, sind insgesamt wenig gravierend. Mit Ausnahme der Akkordfiguration in P 841, III lassen sich die Abweichungen in den anderen Gruppen meist wohl so erklären, daß eine handschriftliche Vorlage aufgrund von Korrekturen unleserlich geworden war. So kompliziert die Querverbindungen unter den zahlreichen Quellen auch anmuten mögen, so eindeutig sind andererseits die Konsequenzen für eine absolute Datierung der Textform (oder der Textformen).

Zwar lassen sich die handschriftlichen Quellen nur vage datieren; lediglich das Erscheinungsdatum des Druckes, 1761, ist ein gesicherter Terminus post quem non für das Vorliegen dieses Textes. Da man gewiß annehmen darf, daß der von C. P. E. Bach autorisierte Druck <21> nicht hinter die 1744 "erneuerte" Fassung zurückgeht, andererseits aber alle anderen Quellen mit dem Text des Druckes im wesentlichen übereinstimmen, muß man die im Nachlaß-Verzeichnis ausgewiesene Leipziger Urfassung wohl verloren geben <22>. P 841 dürfte der erneuerten Fassung des Jahres 1744 noch am nächsten stehen. Es ist sehr wahrscheinlich, daß Bach diese Fassung noch einmal kritisch durchgesehen hat, bevor er sie 1761 zum Druck gab. Viel zu ändern gab es dabei anscheinend nicht.

21 Nach BITTER I, S. 79, hat Bach an der Redaktion des "Musikalischen Allerley" einen "sehr wesentlichen Antheil gehabt". In der Selbstbiographie gibt Bach eine Liste der Werke, die mit seinem "Wissen und Willen (...) im Druck erschienen sind" (BURNEY-EBELING-BODE III, S. 203). Unter den Sammelwerken, die autorisierte Drucke Bachscher Werke enthalten, ist auch das "Musikalische Allerley" aufgeführt (S. 206).

22 Sonst müßte man die Möglichkeit in Betracht ziehen, daß Bach bereits minimale Veränderungen als "Erneuerung" betrachtet haben könnte. Angesichts seiner umfassenden Revisionspraxis, die im Nachlaß-Verzeichnis keine Erwähnung gefunden hat, darf man dies wohl ausschließen.

2.) Sonata F-Dur (Wq. 65,1; H. 3; NV 2: L. 1731. E. B. 1744)

I. 98 T.

II. 55 T.

III. 121 T.

Tempoangaben (zugehörige Quellen siehe S. 146):

1. Allegro

Largo

Presto

2. Allegro

Andante

Presto

3. Allegretto

Andante

Presto

Incipits nach P 775



Quellen:

*D-brd-B Mus. ms. Bach P 758, Schreiber: unbekannt, 2. Hälfte 18. Jh.
- *D-brd-B Mus. ms. Bach P 775, Schreiber: Anonymus 303+ - *D-brd-B
Mus. ms. 7926/1 - *D-ddr-Bds M. Th. 49 - *A-Wgm VII 43 746 - *B-Bc
5883, Schreiber: Michel - *US-Wc M23.B13.W.65(1).

Faksimile:

CW 3, S. 93-99 ("later version", Vorlage: P 775); Critical Notes: S.
xix ("Variants between the earlier and later versions are very
slight").

Bemerkungen:

BREITKOPF 1763, Racc. II, Nr. 6 (BROOK, S. 116); zwölfter Ton des
Incipits korrekt e'', also nicht Vorlage der Quellen P 758 und
7926/1. - BERG, Umarbeitungen: "sämtliche Fassungen überliefert" (S.
125); Quellengruppierung (S. 152) unter den Rubriken "frühe Fassung"
(P 758, Wgm, Wc), "mit Eigenschaften der frühen Fassung" (M. Th. =
Ms. Thulemeier 49; die Bewertung dieser Quelle, deren Text fast über-
all mit P 775 ante correcturam übereinstimmt, teilen wir nicht, eher
träfe diese Charakterisierung auf Wgm und Wc zu; vielleicht liegt
hier eine bloße Verwechslung vor) sowie "spätere Fassung" (P 775,
Bc). Die Quelle Mus. ms. 7926/1 wird nicht erwähnt. In den Kritischen
Bemerkungen zur Faksimile-Ausgabe weist die Verfasserin selbst auf
die geringfügigen Abweichungen zwischen den Quellen hin.

Die überlieferten Quellen zeigen drei verschiedene Kombinationen der
Tempobezeichnungen:

P 758, 7926/1, Wgm:	Allegro	- Largo	- Presto
Wc:	Allegro	- Andante	- Presto
M. Th. 49, P 775, Bc:	Allegretto	- Andante	- Presto.

Bei der Quellenkollationierung zeigen sich Gemeinsamkeiten zwischen
den Texten 7926/1 und P 758, sodann zwischen M. Th. 49 und P 775 ante
correcturam und schließlich zwischen P 775 post correcturam und Bc.
Bc scheint eine direkte Abschrift von P 775 p. c. zu sein; die Ver-
wandtschaft zwischen den anderen genannten Quellen dürfte dagegen

eher auf je gemeinsamen Vorlagen beruhen. Wgm und Wc sollen vorerst ausgeklammert werden.

Die meisten Abweichungen von den späteren, weitgehend übereinstimmenden Texten in P 775, Bc und M. Th. 49 weisen die Quellen P 758 und 7926/1 auf, die die älteste überlieferte Form der vorliegenden Sonate enthalten. Die Tempoangaben der ersten beiden Sätze lauten hier "Allegro" (statt später "Allegretto") und "Largo" (statt später "Andante"). Beide Quellen vermeiden den unkonventionellen Ton e' im Eröffnungsmotiv des ersten Satzes. Statt dessen steht hier der "Akkordton" f', womit dem Motiv das reizvolle Moment von aufstauender Spannung und befreiender Lösung genommen wird. Alle anderen Quellen (inklusive Wgm und Wc) haben e'. Daß auch in 7926/1 und P 758 der Ton e' hätte stehen sollen, zeigt sich im weiteren Satzverlauf: das Motiv ist bei seiner Wiederkehr zu Beginn der "Durchführung" und der "Reprise" des Satzes in der "spannenden" Version notiert.

I, 1-4, 31f., 67f.; P 758, 7926/1



Eine bemerkenswerte Inkonsistenz, die später beseitigt wurde, zeigt sich in der rhythmischen Gestaltung der Baßstimme kurz vor dem Ende der beiden Reprisen des ersten Satzes. In T. 27 wird der Rhythmus der vorhergehenden Takte stereotyp weitergetragen, während in T. 95 der stereotype Ablauf unterbrochen wird. Die späteren Textformen zeigen diese Version bereits am Ende der ersten Reprise.

I, 26-28, 94-96; P 758, 7926/1, Wgm / die übrigen Quellen

The image shows a handwritten musical score for a piano piece. It consists of three staves. The top staff is labeled 'T. 26' and 'T. 94'. The middle staff is labeled 'P 758, Mus. ms. 7926/1, Wgm'. The bottom staff is labeled 'übrige Quellen'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like '(b)'. The notation is in a historical style, with some notes and rests marked with 'z' and 'b'.

Man könnte an die beiden genannten Stellen die Überlegung knüpfen, ob der in P 758 und 7926/1 enthaltene Text auf eine bereits überarbeitete Vorlage zurückgeht. Bei der angenommenen Überarbeitung dieser Vorlage waren dem Bearbeiter einige Kleinigkeiten entgangen (wie etwa die Angleichung von T. 27 an T. 95). Vielleicht wies die Vorlage vor der Überarbeitung auch die konventionellere, aber spannungsärmere Form des Eröffnungsmotivs auf (mit f''). Diese Stelle dürfte zwar bereits in der Vorlage unserer Quellen in veränderter Gestalt erschienen sein (als ein Ergebnis der Erneuerung?); wenn aber die Korrektur die Lesbarkeit beeinträchtigt hat, dann wäre es nur allzu verständlich, wenn die Kopisten den konventionelleren Ton notierten. Bei der Wiederkehr des Motivs im Satzverlauf gab es solche Lese-probleme dann anscheinend nicht mehr. Die Vorlage für die Überarbeitung müßte die ursprüngliche Fassung der Sonate gewesen sein, die somit nicht erhalten wäre.

Die wichtigsten weiteren Varianten zwischen der früheren überlieferten Textform und der späteren Textgestalt sind im folgenden zusammengestellt. Angesichts des Umfangs der Sonate sind die Abweichungen nicht besonders zahlreich, und man muß schon genau hinsehen, um die Textformen unterscheiden zu können. Wgm und Wc lassen sich dabei nicht eindeutig zuordnen.

I, 12-14 (ebenso die Parallelstelle I, 78-80);
P 758, 7926/1, Wgm, Wc / die übrigen Quellen



Ähnliche Abänderungen des stark kadenzierend wirkenden Quartsprunges im Baß zu einem schwächeren Sekundschrift lassen sich auch bei anderen Sonaten beobachten. Außer diesen geringfügigen Varianten ist im Hinblick auf den ersten Satz noch zu erwähnen, daß P 758 und 7926/1 (wie auch Wgm und Wc) erheblich weniger Verzierungszeichen aufweisen. Schließlich wird man auch die fehlende lombardische Rhythmisierung der Takte 9 und 36f. nicht als gravierende kompositorische Variante bewerten, sondern als Hinweis auf den von den Regeln des "guten Vortrags" beherrschten Spielraum zwischen dem schriftlich fixierten Notentext und seiner erklingenden Gestalt.

Bedeutender sind die Abweichungen im zweiten Satz, einem gearbeiteten Trio. Den mitgeteilten Varianten vergleichbare Abweichungen finden sich in den Takten 9/10, 47 und 52, wobei aber zu beachten ist, daß in einem polyphon gearbeiteten Satz die Änderung einer Stelle zwangsläufig die Änderung weiterer Stellen nach sich zieht.

II, 19f., 40-42; P 758, 7926/1, Wgm / die übrigen Quellen

Auch im dritten Satz finden sich einige Varianten in Baß- und Melodieführung; ferner fehlen in P 758 und 7926/1 die zahlreichen rhythmischen Schärfungen, die P 775 und M. Th. 49 aufweisen (etwa in III, 43 und 45).

III, 7-9, 11f.; P 758, 7926/1 / die übrigen Quellen

III, 87f., 19f., 43-46; P 758, 7926/1, Wgm / die übrigen Quellen

The image displays a handwritten musical score for the third movement, organized into two systems of staves. The first system consists of five staves: the top staff is labeled 'T. 7', the second 'P 758 usw.', the third 'M. Th. 49 usw.', the fourth 'T. 21', and the fifth 'T. 87'. The second system also consists of five staves: the top staff is labeled 'P 758 usw.', the second 'P 775 usw.', the third 'T. 19', the fourth 'P 758 usw.', and the fifth 'T. 43'. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

Die Quelle Wgm ist, von einigen Stellen im dritten Satz abgesehen (z. B. den oben mitgeteilten Takten 7ff.), mit P 758 und 7926/1 variantengleich. Wc stimmt nur im ersten Satz ("Allegro") mit P 758 und 7926/1 überein (das Kopfmotiv ist jedoch in der "spannenden" Form notiert), während der zweite und dritte Satz ("Andante"- "Presto") bereits die spätere Gestalt aufweisen.

Einige Bemerkungen zu den Quellen der Library of Congress in Washington (Wc) seien hier eingefügt. Diese Bibliothek besitzt auch über das untersuchte Repertoire hinaus einen beträchtlichen Bestand an Quellen mit Klaviermusik C. P. E. Bachs (vgl. die Quellenangaben in den "Collected Works").

Die Quellen M23.B13.W.65(8), W.65(9)A und W.65(10)A (Schreiber unbekannt) weisen auf den Titelblättern die Angaben aus dem Nachlaß-Verzeichnis auf, die im Falle von W.65(9) und W.65(10) signiert sind: "E. P. 1880" (eine Probe dieser Signatur findet sich in CW 6, S. 97, Quelle: D-brd-K11 Mb 52,9). Es handelt sich hier um den bei WADE, Concertos, S. 54, erwähnten Sammler Erich Prieger (1849-1913).

Eine weitere Quellengruppe (Schreiber ebenfalls unbekannt): M23.B13.W.65(1), W.65(7), W.65(9)B, W.65(10)B, enthält vergleichende Studien zu den verschiedenen Fassungen; diese Studien münden stets in die Konstatierung der Fassungen des Nachlaß-Verzeichnisses. Der Schreiber dieser Bemerkungen hat sich in den Berliner Beständen umfassend umgesehen. In der Quelle W.65.9(B) ist im Anschluß an die Sonate eine andere Version des Mittelsatzes notiert. Unser Schreiber hat für diesen Satz vermerkt: "Copirt aus P 369 der Berliner Bibl.^k von Sch... <?>, Spt. <wohl: September> 1899". Einer von wenigen Autoren, die sich um 1900 mit C. P. E. Bach befaßten, war Heinrich Schenker, um dessen Handschrift es sich wohl auch handelt. (Für die Bestätigung dieser Vermutung danke ich Herrn Prof. Dr. H. Federhofer.) Erwähnenswert ist noch, daß sich die vergleichenden Bemerkungen Schenkers auch in der vom Anonymus 303 angefertigten Kopie der früheren Textform von Wq. 64,1; H. 7 in D-brd-K11 Mb 51,2 finden (auch bei "E. P." besteht eine Verbindung nach Kiel, s. o.).

Die für uns interessantesten Quellen mit frühen Textformen zu den Sonaten Wq. 64,4 (Signatur: M23.B13.W.64(4); Schreiber: Anonymus 303) und 65,6 (W.65(6); Anonymus 303) zeigen keine Eintragungen der genannten Art. Erneut findet sich eine "verwandte" Quelle (Wq. 64,1, frühere Textform, Schreiber: Anonymus 303) in Kiel. Vielleicht wurden die Quellen auf ein und derselben Auktion erworben.

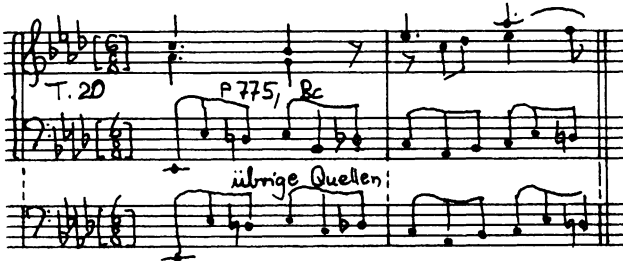
Einen Text, der der Vorlage von P 775 entspricht, enthält die Quelle M. Th. 49. Die Quelle P 775 wurde von einem Berliner Kopisten Bachs geschrieben; Bach hat diese Abschrift durchgesehen. Seine Eingriffe in den Notentext sind ganz geringfügig (vgl. CW 3, 93-99); sie beschränken sich auf je eine Stelle im ersten und dritten Satz. Einmal hat Bach den Baßverlauf leicht verändert <23>:

I, 63f.; P 775, Bc / P 758 (Kopierfehler?) / die übrigen Quellen (auch 7926/1)



Zum anderen hat Bach eine Ungeschicklichkeit in der Führung der Baßstimme korrigiert, die alle früheren Quellen bis zu M. Th. 49 einschließlich aufweisen.

II, 20; P 775, Bc / die übrigen Quellen



23 P 775 erweckt an dieser Stelle den Anschein einer größeren Korrektur (vgl. CW 3, S. 94, unteres System). Doch stimmt T. 63 in sämtlichen Quellen überein. Es ist leicht zu sehen, daß hier der Anonymus 303 offenbar einen Takt ausgelassen hat; so mußten im Endeffekt zwei Takte auf dem ursprünglich nur für einen Takt vorgesehenen Raum untergebracht werden. Vielleicht kam Bach erst bei der Entdeckung dieses Mißgeschicks auf die Idee, den Baßverlauf zu ändern. - Vgl. zum Anonymus 303 unten, S. 194-196.

Angesichts dieses Befundes möchte man kaum von einer eigenen Textform "P 775 p. c." sprechen. Es war wohl einfach so, daß Bach eine vom Anonymus 303 angefertigte Kopie überprüfte und dabei zwei Fehler entdeckte und ausmerzte. Die Variante in der Baßführung in Satz I, 64 war eher ein beiläufiges Nebenprodukt. Bc ist eine Abschrift der revidierten Fassung in P 775.

Ein aufgrund der verschiedenen geringfügigen Varianten schematisch entworfenes Bild von der zeitlichen Abfolge der einzelnen Veränderungen sähe demnach so aus: ausgehend von einem Text, wie ihn P 758 überliefert, hätte Bach zunächst den Schlußsatz leicht verändert; die dadurch entstandene Textform wäre in Wgm erhalten. Sodann hätte der zweite Satz, nun unter der Überschrift "Andante", sein neues Aussehen bekommen, gleichzeitig mit erneuten leichten Veränderungen im dritten Satz, der damit seine endgültige Gestalt erreicht hätte; dieses Stadium würde durch die Quelle Wc repräsentiert. Schließlich hätte Bach den ersten Satz mit "Allegretto" bezeichnet und geringfügig abgeändert; die nun vorliegende Textform wäre überliefert in M. Th. 49 und P 775 ante correcturam. Bei der Durchsicht von P 775 hätte Bach dann noch zwei Details verbessert. Bc stellt eine korrekte Abschrift des endgültigen Textes dar.

Die Varianten zwischen den Textformen wurden hier deshalb so ausführlich dargestellt, weil sich die Quellen für die frühere Textform der vorliegenden Sonate nur unzulänglich datieren lassen. Kast verweist den unbekannten Schreiber von P 758 in die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts; dies spricht aber nicht gegen die Möglichkeit, daß der von ihm geschriebene Text wesentlich älter sein könnte. Der Schreiber von P 775 ist der Anonymus 303, ein Berliner Kopist, der von den 1740er Jahren bis in die Mitte der 1760er Jahre nachweislich für Bach tätig war. Dies besagt, daß der Text in P 775 a. c. und M. Th. 49 der "erneuerten" Fassung 1744 entsprechen dürfte - oder einer "üblichen Revision" dieser Fassung.

Und genau hier liegt ein Problem, das vorderhand unlösbar erscheint:

- 1) Wenn P 775 a. c. und M. Th. 49 bereits eine Überarbeitung der erneuerten Fassung überliefern - was wir nicht wissen können -, dann kann auch die frühere Textform (P 758 usw. nebst "Mischformen" und "Übergangsstadien" in Wgm und Wc) bereits der erneuerten Fassung entsprechen, während die ursprüngliche Fassung verloren wäre.
- 2) Wenn aber das Nachlaß-Verzeichnis bereits bescheidene Veränderungen eines Notentextes als "Erneuerung" bezeichnet - worüber wir nichts sicheres wissen können -, dann würden die Textformen jeweils früher zu datieren sein im Sinne von "ursprünglicher" (P 758 usw.) und "erneuerter" Fassung (P 775 a. c. usw.).

Die eine Annahme ("Wenn...") präjudiziert also die jeweils andere ("dann..."). Beide Annahmen sind vorerst nicht hinlänglich abzusichern, und das Gefühl, daß man von einer "Erneuerung" eigentlich mehr verlangen würde als die dargestellten bescheidenen Veränderungen, ist kein philologisch stichhaltiges Argument. Die Beantwortung der Frage, wie die Überlieferung der vorliegenden Sonate zu bewerten ist, muß vertagt werden.

Einschub: Bemerkungen zur Handschrift C. P. E. Bachs

Vier der frühen Werke sind in Autographen C. P. E. Bachs überliefert: die Sonaten Wq. 65,2; H. 4 (Nr. 2; P 771), Wq. 65,7; H. 16 (Nr. 14; P 771) und Wq. 65,8; H. 17 (Nr. 15; P 771, reproduziert in CW 3, S. 205-211) sowie die Suite Wq. 65,4; H. 6 (Nr. 5; P 746). Alle diese Autographen zeigen einen einheitlichen Schriftbefund. Sie dürften demnach in enger zeitlicher Nachbarschaft entstanden sein. Die Entstehungs- und Erneuerungsdaten der genannten Werke sind im folgenden untereinandergestellt; in enger zeitlicher Nachbarschaft stehen die Daten der Erneuerung (1743-44), nicht aber die Daten der ursprünglichen Komposition (1732-1737):

Wq. 65,2: 1732	Wq. 65,4: 1733	Wq. 65,7: 1736	Wq. 65,8: 1737
1744	1744	1744	1743.

Es liegt nahe, autographes Vergleichsmaterial heranzuziehen. Etliche Schriftproben finden sich in den "Collected Works" (vgl. Tabelle c, oben S. 128). Die faksimilierten Proben für C. P. E. Bachs frühe Schrift stammen wohl aus der Zeit um 1732; sie stehen im Zweiten Notenbüchlein für Anna Magdalena Bach <24>. Die zeitlich nächstfolgende, vom Datum her gesicherte Schriftprobe in den "Collected Works" stammt dann jedoch erst aus dem Jahre 1749 (Wq. 65,24; H. 60, CW 4, S. 33-41). SCHMID, Kammermusik, bietet ein Autograph aus dem Jahre 1745 (a.a.O., nach S. 126). Der "kritische" Zeitraum zwischen der Leipziger Zeit und den ersten Berliner Jahren ist nicht dokumentiert.



²⁴ Vgl. zu C. P. E. Bachs Schriftentwicklung von 1729 bis 1734 den grundlegenden Aufsatz von Andreas GLÖCKNER, Neuerkenntnisse zu Johann Sebastian Bachs Aufführungskalender zwischen 1729 und 1735, Bach-Jb. 1981, S. 43-75, insbesondere S. 44-56; zu P 225: S. 53f. - Ich danke Herrn Glöckner für seine Begutachtung von P 746 und P 771. Der von ihm in dem genannten Aufsatz datierte Stimmensatz zu BWV 1052a (St 350, Streicher 1734, Cembalo certato "nach 1734") erweist sich als äußerst wichtige Vergleichsquelle, zu der P 746 und P 771 "einen deutlichen zeitlichen Abstand" erkennen lassen (briefliche Mitteilung an den Vf. vorbehaltlich einer künftigen eingehenderen Untersuchung von Bachs Schriftentwicklung nach 1734).

Es ist keineswegs leicht, die Schriftentwicklung C. P. E. Bachs bis zum Ende der 1740er Jahre zu verfolgen. Bachs Eintragungen im Zweiten Notenbüchlein für Anna Magdalena Bach sind für die frühe Schrift nur bedingt repräsentativ. Diese Stücke haben einen ausgesprochen weiträumigen Duktus und kalligraphischen Charakter, während die zu datierenden Autographen P 746 und P 771 eher eine Gebrauchsschrift zeigen. Die von Andreas Glöckner untersuchten Leipziger Quellen der Jahre 1729-1734 zeigen eine Vielfalt von Formen, die sich zum Teil lange erhalten. Erschwert wird die Untersuchung dadurch, daß für die Frankfurter Jahre bislang kein gesicherter autographischer Beleg gefunden wurde.

Mit zu den spätesten Leipziger Autographen C. P. E. Bachs gehören die Streicherstimmen zu BWV 1052a (D-brd-B Mus. ms. Bach St 350), die "um 1734, in jedem Fall noch vor dem Weggang von CPEB nach Frankfurt an der Oder geschrieben sind" (GLÜCKNER, S. 55). Die ebenfalls autographische Stimme des konzertierenden Cembalos gehört in die Zeit "nach 1734" (GLÜCKNER, S. 55f.), also vielleicht in die Frankfurter oder ersten Berliner Jahre.

Das früheste von Bach datierte Klaviersonaten-Autograph der Berliner Zeit ist die Niederschrift von Wq. 65,13; H. 35 in D-brd-B Mus. ms. Bach P 359 (S. 1-5; S. 6 und 7 stammen von Kopistenhand). Bach hat diese (in den "Collected Works" nicht faksimilierte) Quelle auf dem Titelblatt eigenhändig signiert: "Töpliz, d. 26. Junij 1743". Diese Angabe stimmt mit dem im Nachlaß-Verzeichnis unter Nr. 32 genannten Kompositionsdatum überein. Allerdings mahnt der Umstand, daß der Schlußsatz von einem Kopisten geschrieben wurde, ein wenig zur Vorsicht (vgl. dazu die Besprechung von Wq. 65,5; H. 13, unten, S. 221f.); das Datum ist im Hinblick auf die Niederschrift der Quelle zunächst einmal ein Terminus ante quem non. Bachs Schrift in P 359 stimmt mit der Schrift in den untersuchten vier Sonaten- bzw. Suitenautographen sowohl im Gesamtduktus als auch in den Einzelformen in nahezu idealer Weise überein. Deshalb dürften diese "nicht vor 1743" geschrieben worden sein.

Daß P 746 und P 771 nicht mehr in Leipzig (bzw. Frankfurt) geschrieben worden sind, läßt sich auch durch den Vergleich mit den Quellen der Leipziger Zeit wahrscheinlich machen. Allerdings ergibt sich dies kaum aus einem einzigen Merkmal, sondern aus einem Bündel verschiedener Merkmale. Dabei ist es in der Regel so, daß sich "alte" neben "neuen" Formen behaupten. Das statistische Verhältnis der Formen spielt hier eine nicht unbedeutende Rolle.

Als wichtige Leitform erscheint die Achtelpause. In den Quellen der späteren Leipziger Zeit (1731-1734) weist sie zuweilen an beiden Enden, fast immer aber am unteren Ende einen Haken auf:  (vgl. GLÜCKNER, S. 46). Diese Haken finden sich in den ersten sicher datierbaren Autographen der Berliner Zeit nur noch gelegentlich und in weniger ausgeprägter Form. Die Normalform sieht nun so aus: . (neben P 359 wurden noch folgende Autographen verglichen: Wq. 118,3; H. 44 in P 749, 1745; Wq. 149; H. 573 in P 357, 1745; Cembalostimme von Wq. 20; H. 423 in St 493, 1746; Wq. 65,16; H. 46 in P 1131, 1746. Die letztgenannte Quelle liegt in D-ddr-Bds, die übrigen Quellen liegen in D-brd-B). In der Frühzeit ähnelt die Achtelpause also mehr einer "2", in der späteren Zeit mehr einer "7".

Hingewiesen sei noch auf die Graphie des Buchstabens "r". Hier begegnet in datierbaren Manuskripten der 1740er Jahre neben der älteren

Form: *Concerto, Allegro* (St 350, Streicher, um 1734)

zunehmend eine neuere Form: *Concerto, Allegro* (St 493, 1746 bzw. P 1131, 1746).

Neben dem Schriftvergleich geben auch die Wasserzeichen oft wichtige, wenn nicht ausschlaggebende Hinweise zur Datierung von Quellen. Das Autograph der Suite Wq. 65,4; H. 6 in P 746 ist auf Papier mit dem Wasserzeichen "Gekrönter Doppeladler auf Herzschild Z" ("Zittauer Adler") geschrieben; dieses Papier läßt sich häufig in Quellen nachweisen, die C. P. E. Bach in der Berliner, nicht aber der Leipziger Zeit geschrieben hat. Das Autograph von Wq. 65,13; H. 35

("Töpliz 1743") weist wohl ebenfalls den "Zittauer Adler" auf; allerdings ist hier das Wasserzeichen schwer erkennbar. Zittauer Wasserzeichen finden sich häufig in Abschriften der Berliner Kopisten Anonymus 301, Anonymus 303 und Schlichting; das Papier war demnach in Berlin recht verbreitet <25>.

Da das Nachlaß-Verzeichnis für die Suite Wq. 65,4; H. 6 nur die Daten "Leipzig 1733" und "Berlin 1744" zur Wahl stellt, kann es praktisch als sicher gelten, daß P 746 nicht die ursprüngliche Leipziger Niederschrift darstellt. Nun ist diese Erkenntnis im Falle der Suite auch aufgrund der Quellenlage zu gewinnen; wichtig ist der Quellenbefund aber für die drei mit P 746 weitgehend schriftgleichen Autographen in P 771. Keines dieser Autographen dürfte die ursprüngliche Leipziger bzw. Frankfurter Niederschrift des betreffenden Werkes repräsentieren.

25 Angaben zu Wasserzeichen nach KOBAYASHI, Manuskript. Der "Zittauer Adler" ist für sich genommen zwar kein sicheres Datierungsmittel, da er "von der Papiermühle Zittau über 80 Jahre lang als WZ in ähnlichen Gestaltungen verwendet worden" ist (Yoshitake KOBAYASHI, Zur Chronologie der Spätwerke Johann Sebastian Bachs. Kompositions- und Aufführungstätigkeit von 1736 bis 1750, Bach-Jb. 1988, S. 7-72; das Zitat: S. 9, Anm. 9. In diesem Aufsatz auch grundsätzliche Ausführungen zur Methode). In den Originalhandschriften Johann Sebastian Bachs findet sich der "Zittauer Adler" nicht (vgl. Wisso WEISS, Katalog der Wasserzeichen in Bachs Originalhandschriften, unter musikwissenschaftlicher Mitarbeit von Yoshitake KOBAYASHI, Textband, Abbildungen, Kassel u. a. 1985 <NBA IX/1>; unter Nr. 111 das einzige Zittauer Wasserzeichen: "Z im Doppelkreis, in diesem Umschrift ZITTAU, auf Steg"). "Gekrönte Doppeladler mit Herzschild" sind nicht selten, vgl. die Wasserzeichen Nr. 58ff., insbesondere 65-70, doch handelt es sich in all diesen Fällen nicht um das Wasserzeichen der Zittauer Papiermühle; das "Z" fehlt. Im Stimmensatz D-ddr-Bds St 153 zu J. S. Bachs Ouverture BWV 1068 finden sich neben drei Originalstimmen (J. S. Bach, C. P. E. Bach, Krebs; Wasserzeichen MA oder AM) sieben Stimmen eines unbekannten Kopisten mit dem "Zittauer Adler" (vgl. NBA VII/1, KB, S. 58); diese Stimmen sind "nicht original" (siehe bei WEISS-KOBAYASHI, Textband, Nr. 122, S. 99); sie können also nicht für Leipzig beansprucht werden (in NBA VII/1, KB, S. 58f. wird die Anfertigung der "fremden" Stimmen mit der Erbteilung nach J. S. Bachs Tod in Verbindung gebracht). C. P. E. Bach hat in der Leipziger Zeit sicher kein anderes Papier benutzt als sein Vater. - Die Wasserzeichen in PL-Kj Mus. ms. Bach P 771 wären noch zu ermitteln.

Diese weitgehend auf den Forschungen Andreas Glöckners und Yoshitake Kobayashis basierenden kurzen Bemerkungen zur Schriftentwicklung C. P. E. Bachs verfolgen den einzigen Zweck, unter den beiden Daten, die das Nachlaß-Verzeichnis für die hier untersuchten Werke nennt, das für die Niederschrift der Quellen P 746 und P 771 zutreffende herauszufinden. Die Bemerkungen können eine dringend erwünschte Spezialstudie über die Schriftentwicklung Bachs nach 1734 weder vorwegnehmen noch ersetzen.

Die folgenden Abbildungen veranschaulichen die obigen Bemerkungen. Als Beispiel für Bachs Schrift des Jahres 1734 dienen einzelne Seiten aus dem Stimmensatz St 350 (BWV 1052a). Die Anordnung der Abbildungen soll einen unmittelbaren Vergleich der verschiedenen (zwischen den Abbildungen 7 und 8: gleichen) Schriftstadien ermöglichen. Die Datierung der Stimmen in St 350 nach GLÜCKNER, S. 55f.

Abb. 1: St 350, Violino I (um 1734), Beginn des 1. Satzes

Abb. 2: P 771, Wq. 65,2; H. 4, Beginn des 1. Satzes

Abb. 3: St 350, Viola (um 1734), 2. Satz und Beginn des 3. Satzes
(in der Bildunterschrift steht versehentlich nur "Beginn des 2. Satzes")

Abb. 4: P 771, Wq. 65,7; H. 16, Beginn des 1. Satzes

Abb. 5: St 350, Cembalo certato (nach 1734), Beginn des 3. Satzes

Abb. 6: P 771, Wq. 65,8; H. 17, Beginn des 1. Satzes

Abb. 7: P 359 (datiert 1743), Wq. 65,13; H. 35, Beginn des 2. Satzes

Abb. 8: P 746, Wq. 65,4; H. 6, Adagio non molto (3. Satz)

Ich danke der Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz Berlin, Musikabteilung, für die Erlaubnis zur Reproduktion der Quellen Mus. ms. Bach P 359, P 746 und St 350 sowie der Biblioteka Jagiellońska Krakow für die Erlaubnis zur Reproduktion der Quelle P 771.

-166-

Concerto Violino Primo



Abb. 1: St 350, Violino I (um 1734), Beginn des 1. Satzes

Sacra per il Tambalo solo di Orléans. No. 1.
Allegro moderato | *Fl. det. 63. e. - Nudel 1.3*

Integro C

Abb.2: P 771, Wq. 65,2; H. 4, Beginn des 1. Satzes

Allegro



Abb. 3: St 350, Viola (um 1734), Beginn des 2. Satzes

Tonata per il Combalo solo. da P. Bach. 1781.
Allegro moderato. Th. Nr. 63, 1. = 1. und 2. Bogen

autogr.

Abb. 4: P 771, Wq. 65,7; H. 16, Beginn des 1. Satzes

Allegro.

10.



Abb. 5: St 350, Cembalo certato (nach 1734), Beginn des 3. Satzes

Sonata per il Cembalo solo di C. F. Bach.



Abb. 6: P 771, Wq. 65,8; H. 17, Beginn des 1. Satzes

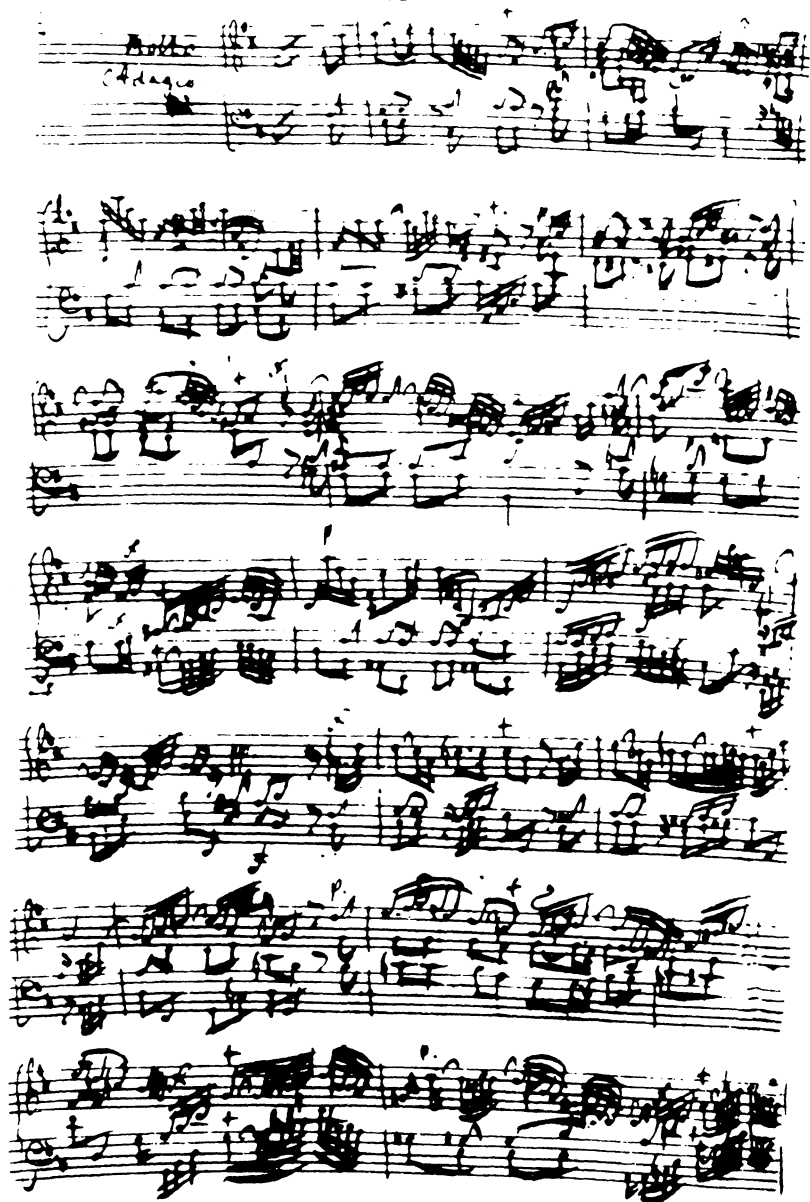


Abb. 7: P 359 (datiert „1743“), Wq. 65,13; H. 35, Beginn des 2. Satzes

Adagio non molto.

5



Abb. 8: P 746, Wq. 65,4; H. 6, Adagio non molto (3. Satz)

3.) Sonata a-Moll (Wq. 65,2; H. 4; NV 3: L. 1732. E. B. 1744)

I. 62 T.

Allegro moderato

(ursprünglich ohne Angabe)

II. 22 T.

Adagio

III. 92 T.

Presto

Incipits nach P 771 p. c.

I. Allegro moderato



II. Adagio



III. Presto

Quellen:

*PL-Kj Mus. ms. Bach P 771, Autograph (wohl 1744 mit einigen späten, sehr zittrigen Zusätzen Bachs) - *D-brd-B Mus. ms. Bach P 775, Schreiber: Michel+ - *B-Bc 5883, Schreiber: Michel.

Faksimile:

CW 3, S. 101-107 ("later version", Vorlage: P 775); Critical Notes: S. xix.

Bemerkungen:

BERG, Umarbeitungen: es wird nur eine einzige "spätere" Fassung konstatiert (S. 125, S. 152). Man kann jedoch drei Textformen zumindest in Umrissen unterscheiden.

Das Autograph P 771 der Sonate Wq. 65,2; H. 4 überliefert die erneuerte Fassung des Werkes. Im ersten Satz lassen sich mindestens zwei zeitlich getrennte Änderungsschichten unterscheiden (der zweite und der dritte Satz weisen kaum Änderungen auf). Die ältere Änderungsschicht, die in recht kraftvollen und nicht zitterigen Schriftzügen ausgeführt wurde, hatte ganz offenkundig zum einen die Ausschaltung von wörtlichen Wiederholungen oder Sequenzen und eine allgemeine rhythmische Belebung zum Ziel, die zweite, anscheinend sehr späte Korrekturschicht beschränkt sich auf die gelegentliche Ergänzung einer Mittelstimme oder von Artikulationsbögen.

Im folgenden werden einige Beispiele mitgeteilt. Der Text "ante correcturam" kann zumeist nur erschlossen werden, da Bach in der Regel reliert und die neue Version einer Stelle darüber geschrieben hat. Der Satzbeginn sieht im Text a. c. sehr kahl aus; die Änderung des Baßverlaufs und die Ergänzung der Mittelstimme lenken von der Stereotypie dieses Anfangs ein wenig ab. Im zweiten Beispiel ändert Bach die wörtliche Imitation durch eine markiertere, baßgemäßere Führung der Unterstimme ab. Im dritten Beispiel wurde versucht, den Schriftaktus des offenkundig sehr späten zweiten Revisionsganges nachzubilden.

I, 1-3, 19-21, 14f.; P 771 mit Korrekturschichten

The image displays handwritten musical notation for the first movement of the Sonata Wq. 65,2. It is organized into two main systems, each consisting of two staves. The first system is labeled 'T. 1' and 'P 771 a. c.' and is annotated with 'ältere Korrekturschicht' (older correction layer) and 'ältere Kor-'. The second system is labeled 'T. 19' and 'P 771 a. c.' and is annotated with 'ältere Kor-'. Below these, there are two more systems, labeled 'T. 14' and 'P 771' and 'T. 15' and 'P 771'. These are annotated with 'neue Korrekturschicht' (new correction layer) and 'zeitliche Schrift: späte' (temporal script: late) with 'Zusätze' (additions). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and bar lines, and is written in a cursive, handwritten style.

Vermutlich scheint im Text "ante correcturam" noch die ursprüngliche Fassung des Stückes durch. Inwieweit aber der Text des ersten Satzes in P 771 a. c. insgesamt noch der ursprünglichen Fassung von 1732 entspricht, läßt sich nicht sagen. Vielleicht handelt es sich bei der älteren Änderungsschicht um eine Revision, die bei oder unmittelbar nach der Reinschrift der erneuerten Fassung ausgeführt wurde. Die beiden folgenden Sätze sind in P 771 kaum verändert worden. Vielleicht ist der Mittelsatz aus einer anderen Sonate übernommen worden. Denn die Tonartenfolge a-e-a entspricht nicht der Norm im dreisätzigen Zyklus Bachs, die in der Regel den Mittelsatz in derselben Tonart, der Variant- oder Paralleltonart verlangt.

Die beiden anderen Quellen zu dieser Sonate sind ebenfalls von Interesse. Denn Bach hat auch die Quelle P 775 revidiert. Seine Ergänzungen und Änderungen entsprechen exakt der jüngeren Änderungsschicht in P 771. Zu dieser jüngeren Schicht gehört neben der bereits oben erwähnten Ergänzung einer Mittelstimme vor allem die Ergänzung der Tempoangabe "Allegro moderato" im vorher unbezeichneten ersten Satz, von Artikulationsbögen bei "Seufzerfiguren" (I, 13ff. und 53ff.) oder von Doppelschlägen im dritten Satz (III, 9ff. und 78ff.).

Nicht nur die zittrige Schrift Bachs zeigt, daß P 775 eine Quelle aus der späten Zeit ist. P 775 wurde - wie viele andere Quellen auch - von einem Kopisten namens Michel geschrieben, der erst in der Hamburger Zeit, also nach dem Jahre 1768, für Bach tätig war <26>. Dieser benutzte etliche Kopien Michels zu Revisionszwecken. Alle derartigen

26 Vgl. zu Michel, der auch im folgenden für die Quellendatierung von Bedeutung ist, Georg von DAELSE, Bemerkungen zur Handschrift Johann Sebastian Bachs, seiner Familie und seines Kreises, Trossingen 1957 (Tübinger Bach-Studien, Heft 1), S. 24: "MICHEL. Am Schluß der Kopie von BWV 1060 in P 241 (...), S. 34, findet sich, von Georg Pölchau geschrieben, der Vermerk: 'Von H. Michels Hand. Tenorist bey dem Bachschen Kirchenchor in Hamburg 1787'. Hierdurch sowie durch eine weitere Bemerkung in P 76 ist uns der Name von Philipp Emanuel Bachs Hamburger Hauptkopisten überliefert. (...) In zahlreichen Kopien tritt seine Handschrift zusammen mit der Ph. E. Bachs auf. Es ist auch gut möglich, daß er nach dessen Tod noch im Auftrag der Witwe gearbeitet hat". - Vgl. auch die ergänzenden Mitteilungen bei BERG,

Revisionen sind daher in die Hamburger Zeit Bachs zu datieren; im Nachlaß-Verzeichnis bleiben sie durchweg unerwähnt.

Die Vorlage der späten Quelle P 775 war wohl das Autograph P 771 einschließlich der älteren Änderungsschicht, die Michel durchweg berücksichtigt. Vermutlich wurde die jüngere Änderungsschicht zuerst in P 775 niedergeschrieben und anschließend in P 771 nachgetragen. Dafür spricht nicht nur, daß eine so übersichtliche Kopie wie diejenige Michels leichter zu revidieren war als ein an sich schon unübersichtliches und korrigiertes Autograph wie P 771. Hinzu kommt, daß es mit der Quelle Bc eine weitere Abschrift Michels einschließlich aller Änderungsschichten gibt. Diese Abschrift stammt aus der Sammlung Westphal. Man könnte sich folgenden Ablauf denken: Westphal bestellte eine Kopie der Sonate bei Bach. Bach beauftragte Michel, das Werk nach dem Autograph zu kopieren. Bach revidierte die Kopie und übertrug die Änderungen in sein Autograph. Michel fertigte eine neue Kopie an, die dann an Westphal verkauft wurde.

Von C. P. . Bach revidierte Kopien Michels finden sich nur unter den Berliner Quellen. Bach hat diese Manuskripte demnach nicht aus der Hand gegeben. Die Quellen des Conservatoire Royal de Musique in Brüssel (B-Bc) die hier untersucht wurden, sind zumeist ebenfalls von Michel geschrieben. Sie weisen jedoch keinerlei Revisionsspuren auf und überliefern immer die jeweils späteste Fassung eines Stückes. Der Sammler Westphal bekam die Werke in der nach Bachs Ansicht "bestmöglichen" Gestalt.

Die Sonate Nr. 3 (Wq. 65,2) war offensichtlich zu Bachs Lebzeiten kaum bekannt, denn die spärliche - wenngleich "gewichtige" - Überlieferung ist selbst für Bachs frühe Sonaten ungewöhnlich.

Umarbeitungen, S. 135, Anm. 14. - Noch von Berlin aus erbat sich Bach von Georg Michael Telemann in Hamburg u. a. Auskunft über die folgende Frage: "Hält man jemanden zum Noten schreiben für den Musikdirector?" (Brief vom 6. Dez. 1767, veröffentlicht von Chrysander in: Allgemeine Musikalische Zeitung, hrsg. von Friedrich CHRYSANDER, IV. Jg., 1869, Nr. 23, S. 177).

4.) Sonata d-Moll (Wq. 65,3; H. 5; NV 4: L. 1732. E. B. 1744)

Frühere Textform:

I. 45 T.

Allegro

II. 51 T.

Andante

III. 63 T.

Allegro assai

Spätere Textform:

I. 44 T.

Allegro di molto

II. 51 T.

Andante

III. 63 T.

Allegro assai

Die Incipits beider Textformen sind praktisch identisch. Sie werden hier nach P 772 (spätere Textform) mitgeteilt. In der früheren Textform (P 371) ist der erste Satz mit "Allegro" überschrieben; vorgezeichnet ist der undurchstrichene Halbkreis.

I. Allegro di molto <Allegro>

II. Andante

III. Allegro assai

Quellen:

Frühere Textform:

*D-ddr-Bds Mus. ms. Bach P 371, Schreiber: Anonymus 301

Spätere Textform:

*D-brd-B Mus. ms. Bach P 772; Schreiber: Schlichting+ - *D-ddr-Bds Mus. ms. Bach P 369 - *B-Bc 5883, Schreiber: Michel.

Faksimile:

CW 3, S. 109-119 ("early version", Vorlage: P 371), S. 121-127 ("later version", Vorlage: P 772); Critical Notes: S. xix ("Variants in the later version consist mostly in embellishments").

Neudruck:

Trésor 11. Recueil, Nr. 4 (wohl nach Bc; jedenfalls letzte Textform).

Bemerkungen:

BERG, Umarbeitungen: "sämtliche Fassungen erhalten" (S. 125), Quellengruppierung unter den Rubriken "frühe Fassung" (P 371) und "spätere Fassung" (P 772, P 369, Bc). - Bei dieser Sonate ist man in der glücklichen Lage, daß die beiden maßgeblichen Quellen, P 371 und P 772, in den "Collected Works" reproduziert sind; die folgenden Darlegungen können so an den Quellen überprüft werden.

Die Quelle P 772 weist stärkere Eingriffe C. P. E. Bachs auf. P 371 überliefert einen früheren Text, der mit P 772 ante correcturam übereinstimmt. Bc und P 369 berücksichtigen sämtliche Änderungen Bachs in der Quelle P 772, die ihnen offenbar als Vorlage diente. So wird die von Bach in P 772 im ersten Satz ergänzte erste Volte - P 371 besitzt noch keine Voltenschlüsse - in P 369 und Bc in derselben provisorischen Form übernommen (die Ergänzungen in P 772 sind durch Sternchen kenntlich gemacht).

I, 1, 13f.; Volten in P 772 p. c., P 369, Bc,



Ferner finden sich in P 369 und Bc zuweilen Lesarten, die sich auf Unklarheiten in der Quelle P 772 infolge der Bachschen Korrekturen zurückführen lassen. P 369 und Bc scheiden als späte Abschriften aus dem Kreis der zu betrachtenden Quellen aus. Dies gilt im übrigen auch im folgenden: wie die Brüsseler Quellen Bc 5881 und 5883, so enthält auch der Berliner Sammelband P 369, der von einem unbekannten Kopisten geschrieben wurde, durchweg Abschriften der jeweils spätesten überlieferten Fassung einer Sonate. Proben des Schreibers von P 369 finden sich in CW 6, S. 92-95 und 104-110 (Wq. 65,19; H. 49 und Wq. 67; H. 300; Vorlage jeweils P 369).

Die Quelle P 369 "can be traced to the firm of J. C. Westphal <nicht zu verwechseln mit dem Sammler J. J. H. Westphal>, a Hamburg music publisher of the late eighteenth century who distributed manuscript copies of C. P. E. Bach's works" (CW 1, S. xviii, Anm. 20, nach einer Mitteilung von Yoshitake Kobayashi). Der Titel dieses Sammelbandes lautet: "XXXVI Clavier Sonaten von Carl Phil. Em. Bach, die nicht öffentlich erschienen sind". Es handelt sich anscheinend um eine systematische Zusammenstellung der meisten ungedruckten Sonaten und ähnlicher Werke Bachs. Da die Reihenfolge weitgehend dem Nachlaß-Verzeichnis entspricht und da das späteste der kopierten Werke erst 1787 in Hamburg entstanden ist (Wq. 67; H. 300), läßt sich vermuten, daß der Sammelband, der sicher dieselbe Funktion hatte wie Breitkopfs "Raccolte", erst nach Bachs Tod angelegt wurde. Als Vermittlerin der Werke kommt Bachs Witwe in Betracht.

Der erste Satz trägt in P 371 die Bezeichnung "Allegro"; dies ergänzt Bach in P 772 um den Zusatz "di molto". P 772 zeichnet Allabreve vor, P 371 dagegen den gewöhnlichen C-Takt. Im folgenden werden einige der autographen Änderungen in P 772 mitgeteilt. Bach hat in der Regel die vorhandene Version mit der Reißfeder abgeschabt und die Variante darübergeschrieben; trotzdem ist der ältere Text meist noch soweit zu erkennen, daß man seine Übereinstimmung mit P 371 feststellen kann. In den Takten 5ff. unterbricht Bach die zuvor herrschende Sechzehntelbewegung durch Einfügung einer Pause. So wird die in raschem Tempo für den Spieler unbequeme Tonrepetition vermieden.

I, 5-7; P 371 (P 772 a. c.) / P 772 p. c., P 369, Bc

Aus der folgenden Änderung resultiert der gegenüber P 371 um einen Takt kleinere Umfang des ersten Satzes in P 772 p. c. Den überflüssig gewordenen Takt 37 hat Bach in P 772 durchgestrichen.

I, 36-38 bzw. 36-37; P 371 (P 772 a. c.) / P 772 p. c., P 369, Bc

Weitere Varianten finden sich in diesem Satz an zahlreichen anderen Stellen (vgl. die Faksimilia). Summarisch sei ferner hingewiesen auf einige in P 772 von Bach hinzugefügte dynamische Bezeichnungen und Verzierungen.

Der zweite Satz weist, neben einigen geringfügigen Abweichungen, eine bedeutendere Variante auf, die als "variatio" des in P 371 noch "schlichten Basses" zu verstehen ist.

II, 30-32; P 371 (P 772 a. c.) / P 772 p. c., P 369, Bc



Der dritte Satz, eine - nicht eigens so bezeichnete - Gigue, blieb in P 772 unverändert; er hatte offenbar bereits im Textstadium von P 371 seine endgültige Form gefunden. Dies zeigt sich im übrigen öfter: die traditionellen Satztypen waren gegen Veränderungen wesentlich resistenter als die modernen "Diskantsolosätze".

Nicht nur die Frage nach der relativen Chronologie, sondern auch die Frage nach der Datierung der Fassungen läßt sich bei dieser Sonate mit einiger Gewißheit beantworten. Die drei Schreiber Anonymus 301 (P 371), Schlichting (P 772) und C. P. E. Bach (Revision der Quelle P 772) liefern die gewünschten Auskünfte.

Der Anonymus 301 (Schriftproben in den "Collected Works" siehe Tabelle d, oben S. 129) ist laut Kasts Katalog in zahlreichen Berliner Quellen vertreten. Seine Nähe zu Bach ist gesichert, da dieser etliche Kopien dieses Schreibers durchgesehen hat. Der Anonymus 301 - und das gilt auch für einige andere der noch zu erwähnenden Kopisten -

arbeitete sicher nur im Auftrag; Werke C. P. E. Bachs kopierte er nur auf Geheiß oder zumindest mit Billigung des Komponisten. Dies bedeutet, daß die Kopien des Anonymus 301 einen Text überliefern, der zum Zeitpunkt der Niederschrift der Quelle von Bach autorisiert war.

Die Zeit der Tätigkeit dieses Kopisten soll die folgende Zusammenstellung der von ihm kopierten Werke Bachs in den Berliner Quellen verdeutlichen. Die genannten Entstehungsdaten bedeuten für die Datierung der Niederschrift einen gesicherten Terminus ante quem non. Quellen, die von Bach durchgesehen oder verändert wurden, sind mit "+" gekennzeichnet; L., F., B. und P. bedeuten Leipzig, Frankfurt, Berlin und Potsdam; bei St-Signaturen handelt es sich um Stimmsätze. P 371 befindet sich in D-ddr-Bds, die übrigen Quellen befinden sich in D-brd-B. Die bei KAST unter "An306" geführten Kopien von Wq. 65,10 in P 772 und von Wq. 65,29 in P 359 stammen ebenfalls von der Hand des Anonymus 301 (KOBAYASHI, Manuskript; dort auch ein Hinweis auf die Quelle D-brd-DS Ms. 54 mit Kopien von Wq. 62,11; H. 63: B. 1751 und Wq. 62,19; H. 119: B. 1757).

Übersicht über die vom Anonymus 301 kopierten Werke C. P. E. Bachs

Verzeichnisse	Entstehung laut NV	Quelle
NV 4; Wq. 65, 3; H. 5	L. 1732. Erneuert B. 1744	P 371
NV 5; Wq. 65, 4; H. 6	L. 1733. Erneuert B. 1744	P 371
NV 9; Wq. 64, 4; H. 10	L. 1734. Erneuert B. 1744	P 371
NV 11; Wq. 64, 6; H. 12	L. 1734. Erneuert B. 1744	P 371
NV 18; Wq. 65,10; H. 19	F. 1738. Erneuert B. 1743	P 772+
NV 1b) 6; Wq. 46; H. 410	B. 1740	St 362+
NV 36; Wq. 65,14; H. 42	B. 1744	P 371
NV 37; Wq. 62, 4; H. 38	B. 1744	P 371
NV 38; Wq. 62, 5; H. 39	B. 1744	P 371
NV 42; Wq. 65,15; H. 43	B. 1745	P 775+
NV 51; Wq. 69; H. 53	B. 1747	P 371
NV 56; Wq. 65,23; H. 57	P. 1748	P 371
NV 65; Wq. 62,12; H. 66	B. 1751	P 371
NV 81; Wq. 65,29; H. 83	B. 1755	P 359+
NV 1b) 37; Wq. 36; H. 447	B. 1762	St 530

Die Erneuerungsjahre der vom Anonymus 301 kopierten frühen Werke, 1743-1744, fügen sich diesem Tätigkeitsbild sehr gut ein. Die vom Anonymus 301 kopierten Quellen dürften demnach stets die "erneuerte", in Berlin von Bach einzig autorisierte Fassung überliefern. Es ist wohl auszuschließen, daß dieser Kopist Zugang zu den alten Fassungen hatte, die Bach selbst nicht mehr akzeptierte.

Vom Schreiber Schlichting ist nur der Nachname bekannt. Kast datiert ihn in die 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts; allerdings darf man diesen Schreiber nicht allzu spät ansetzen <27>. In der folgenden Zusammenstellung bedeuten L., F., B., P. und H. Leipzig, Frankfurt, Berlin, Potsdam und Hamburg. Schreiberidentifikation nach KAST und CW bzw. KOBAYASHI, Manuskript; alle im folgenden genannten Quellen befinden sich in D-brd-B.

Übersicht über die von Schlichting kopierten Werke C. P. E. Bachs

Verzeichnisse	Entstehung laut NV	Quelle
NV 4; Wq. 65, 3; H. 5	L. 1732. Erneuert B. 1744	P 772+
NV 1b), 5; Wq. 5; H. 407	B. 1739. Erneuert H. 1762	St 197
NV 22; Wq. 65,12; H. 23	B. 1740	P 786+
NV 1b),18; Wq. 17; H. 420	B. 1745	St 544
NV 51; Wq. 69; H. 53	B. 1747	P 772+
NV 52; Wq. 65,21; H. 52	B. 1747	P 772+
NV 2b), 1; Wq. 215; H. 772	P. 1749	St 191
NV 63; Wq. 65,26; H. 64	B. 1750	P 776+
NV 1b),32; Wq. 31; H. 441	B. 1753	St 524+
NV 1b),33; Wq. 32; H. 442	B. 1753	St 534+

27 Schlichting ist identisch mit dem Schreiber "(C. P. E. Bach I)", der mit vier Quellen in der Amalien-Bibliothek vertreten ist (Am. B. 42, Am. B. 99, Am. B. 170, Am. B. 485; siehe Eva Renate BLECHSCHMIDT, Die Amalien-Bibliothek. Musikbibliothek der Prinzessin Anna Amalia von Preußen <1723-1787>, Berlin 1965, S. 334; die in diesem Katalog unbegreiflicherweise fehlende Konkordanz zu Kasts Schreiberbezeichnungen wird in puncto Schlichting nachgeliefert in NBA II/2, KB, S. 104 <E. PLATEN, M. HELMS>). Ferner ist Schlichting identisch mit Wades Schreiber "Z" (WADE, Concertos, S. 323). Drei der vier Kopien Schlichtings in der Amalien-Bibliothek stammen aus dem Nachlaß Schaffraths oder Kirnbergers (vgl. BLECHSCHMIDT, S. 25). Mithin dürfte Schlichting ein für den Berliner Musikkreis "um die

Die Mehrzahl der hier aufgeführten Kopien Schlichtings wurde von Bach revidiert oder zumindest signiert und numeriert. Revisionen des Notentextes von Klaviersonaten zeigen späte Schriftformen. Wer immer "Schlichting" gewesen sein mag: die Kopien von seiner Hand enthalten von Bach autorisierte Textformen. Als frühestmögliche Textform von NV 4 (Wq. 65,3; H. 5), die Bach dem Kopisten Schlichting zur Abschrift vorlegte, kann die in Berlin erneuerte Fassung gelten. Diese Fassung ist auch in P 371 von der Hand des Anonymus 301 überliefert.

Bachs Handschrift bei der Revision von P 772 zeigt Formen, aufgrund deren man ausschließen kann, daß P 772 die "Erneuerung" des Jahres 1744 überliefert <28>. Zwar litt Bach schon früh unter der Gicht, als deren Folge seine Hand oft vom Zitterkrampf geschüttelt wurde. Noch nicht dreißigjährig, weilte er im Jahre 1743 zur Kur in Teplitz, da er "damahls sehr gichtbrüchig war" <29>. Doch zeigt das Autograph der Sonate Wq. 65,13 in P 359 nur leichte Unregelmäßigkeiten, die kaum mit den völlig verwackelten Schriftformen, wie sie sich von den 1750er Jahren an zunehmend finden, zu vergleichen sind <30>.

Jahrhundertmitte" arbeitender Kopist gewesen sein (so auch WADE, Concertos, S. 26f.). Als Schreiber von ursprünglichen Fassungen Bachscher Klavierwerke kommt Schlichting nicht in Frage. Ebenso wenig kann er die in Hamburg entstandenen Fassungen letzter Hand kopiert haben. Schlichting-Kopien sind demnach zuverlässige Zeugen für die erneuerten Fassungen der Werke.

28 Drastisch zeigt sich das späte Datum der Überarbeitung einer Schlichting-Kopie am Beispiel von Wq. 65,12; H. 23 in CW 3, S. 255.

29 Brief an Forkel vom 10. Februar 1775; SUCHALLA, Briefe, S. 242.

30 Ein eindrucksvolles Beispiel - und gewiß nicht das früheste - ist das bei BITTER I im Anhang wiedergegebene Autograph der Gellertschen Ode "Bitten" (Wq. 194,9), laut Nachlaß-Verzeichnis in Berlin 1757 komponiert. - Darrell M. Berg charakterisiert Bachs Handschrift wie folgt: "Toward the middle of his career Bach's handwriting began to display a tremor that became more pronounced as he grew older. Although this tremor does not seem to have been constantly present - in some late manuscripts Bach's writing is remarkably steady - manuscripts in which it did appear grew increasingly difficult to read" (CW 1, Introduction, S. xiv). - Ob allerdings die Abschrift der Vierten Sammlung für Kenner und Liebhaber (Wq. 58, gedruckt Leipzig 1783) in CW 1, S. 127-156, wirklich ein Autograph Bachs ist, bedarf noch eingehender Untersuchung. Hätte Bach ein Werk mit der fehlerhaften Ortsangabe "Postsdam" signiert (vgl. CW 1, S. 145, 8. Akkolade)?

Unter Einbeziehung der Beobachtungen, die am Autograph P 771 der Sonate Wq. 65,2; H. 4 (Nr. 3) gesammelt wurden, läßt sich folgende "Quellengeschichte" der Sonate Wq. 65,3 rekonstruieren. Bachs Autographen der ursprünglichen und der erneuerten Fassung des Werkes sind verloren. P 371 und P 772 wurden aller Wahrscheinlichkeit nach aus dem Autograph der erneuerten Fassung kopiert <31>. Schlichtings Kopie (P 772) wurde irgendwann in späterer Zeit von Bach revidiert. Dabei handelt es sich erneut um eine jener späten "üblichen Revisionen" einer bereits erneuerten Fassung, die im Nachlaß-Verzeichnis nicht erwähnt sind.

Die klar zu unterscheidenden Textformen der Sonate Wq. 65,3 entsprechen somit nicht den beiden im Nachlaß-Verzeichnis ausgewiesenen Fassungen des Werkes. Die Feststellung, daß von dieser Sonate "sämtliche Fassungen überliefert" seien (BERG, Umarbeitungen, S. 125), trifft demnach nicht zu. Die Kopisten Anonymus 301 und Schlichting dürfen als Zeugen für die "erneuerten Fassungen" der von ihnen kopierten frühen Sonaten Bachs betrachtet werden.

31 P 371 und P 772 a. c. sind wohl nicht direkt voneinander abhängig (Trennvariante: Vorzeichnung C bzw. Allabreve im ersten Satz). Sie dürften aber aus derselben Quelle geschöpft haben (Bindefehler I, 40 bzw. 41: 8. Note der rechten Hand in P 371 fälschlich e'', in P 772 f'' aus e'' verbessert, und III, 15: linke Hand c statt B; dieser Fehler findet sich übrigens unkorrigiert in sämtlichen Quellen).

5.) Suite e-Moll (Wq. 65,4; H. 6; NV 5: L. 1733. E. B. 1744)

I. 63 T.	II. 23 T.	III. 23 T.	IV. 48 T.	V. 16 T.
Prelude	Allemande	Adagio non molto	Echo	Gigue

Incipits nach P 746



Quellen:

*D-brd-B Mus. ms. Bach P 746; Autograph (wohl 1744) - *D-ddr-Bds Mus. ms. Bach P 365; Schreiber: Anonymus 300, "für CPEB ca. 1755 bis Ende der 1760er Jahre tätig" (KAST, S. 139) - *D-ddr-Bds Mus. ms. Bach P 371, Schreiber: Anonymus 301 - *B-Bc 5883, Schreiber: Michel - *A-Wn 19 035, Schreiber: Michel.

Faksimile:

CW 4, S. 297-303 ("later version", Vorlage: A-Wn); Critical Notes: S. xxiii.

Bemerkungen:

BERG, Umarbeitungen, beschränkt sich auf die Untersuchung der "Claviersonaten"; die vorliegende "Suite" wird dort nicht behandelt. - Bachs Autograph (P 746) ist nicht datiert, doch wurde es sicher nicht 1733, sondern wohl 1744 geschrieben. P 746 ist arm an Korrekturen.

Unabhängig vom Schriftbefund finden sich Hinweise darauf, daß P 746 keine Urschrift ist. Am deutlichsten zeigt sich dies im dritten Satz der Suite, "Adagio non molto": während dem oberen System in der gesamten Suite der Violinschlüssel vorgezeichnet ist, steht im erwähnten Satz ein einziger Takt (T. 9) im Sopranschlüssel, der offenbar ebenso wie der im folgenden Takt wieder erscheinende Violinschlüssel erst nachträglich zwischen den Taktstrich und die erste Note des jeweiligen Taktes hineingezwängt worden ist <32>. Daraus läßt sich schließen, daß Bach die Quelle P 746 aus einem bereits vorliegenden Manuskript kopiert hat, dessen oberes System im Sopranschlüssel notiert war. Das typische "Terzversehen" ist auf eine momentane Unachtsamkeit Bachs zurückzuführen.

Die Vermutung, daß diese verlorene Vorlage die erste Niederschrift der Suite aus dem Jahre 1733 gewesen sei, liegt nahe. Es ist anzunehmen, daß der Text der Quelle P 746 mit dieser ursprünglichen Fassung nicht übereinstimmt, sondern daß er die Erneuerung dieser Fassung darstellt. An einer Stelle hat sich möglicherweise ein Rest der ursprünglichen Fassung erhalten: Im "Prelude", einem durchweg zweistimmigen Stück, sind in den Takten 17 und 18 zwei Lesarten sichtbar (Notenbeispiel auf der folgenden Seite; die durch ein Sternchen gekennzeichneten Noten weisen Radierspuren auf).

Es ist offenkundig, daß hier zwei Varianten vorliegen. Aufgrund der Radierspuren sowie der vertikalen Anordnung der Noten im jeweils letzten Drittel der beiden Takte, die das folgende Notenbeispiel entsprechend der Quelle wiederzugeben versucht, läßt sich die ursprüng-

³² P 371 weist ebendiesen Befund auf; der Anonymus 301 hat demnach aus Bachs Autograph P 746 geschöpft. Die Überlegungen zu diesem Schreiber, die oben bei Wq. 65,3; H. 5 (Nr. 4) angestellt wurden, werden dadurch bestätigt.

liche Lesart von der endgültigen eindeutig unterscheiden. Die übrigen Quellen überliefern ausnahmslos die spätere Version.

Prelude, 17f.; P 746, frühere Lesart / spätere Lesart (in sämtlichen Abschriften)

The image shows a musical score for a Prelude, measures 17 and 18. It compares two versions of the manuscript, P 746. The top staff is the original manuscript, and the bottom staff is the revised version. The score is in G major (one sharp) and 2/4 time. The top staff shows the original manuscript with some corrections marked by asterisks. The bottom staff shows the revised version with all sources agreeing.

Bach dürfte zunächst in einem Manuskript mit der Fassung von 1733 Korrekturen eingetragen haben – eine Verfahrensweise, für die es aus Bachs späterer Zeit viele Belege gibt. Waren die Änderungen gravierend, so konnte es notwendig erscheinen, den überarbeiteten Text ins Reine zu schreiben: P 746 dürfte eine solche Reinschrift sein. Die oben angeführte vereinzelte Korrektur in I, 17f. könnte Bach noch im Zuge des Abschreibens oder kurz danach eingefallen sein <33>.

Die übrigen Quellen stimmen sämtlich mit P 746 überein. Auch dies verweist darauf, daß der Text in P 746 die erneuerte Form des Jahres 1744 repräsentiert. Denn unter den Abschriften befindet sich nicht nur eine Kopie des Anonymus 301 (P 371), der also auch hier ein Zeuge für die erneuerte Fassung ist; es finden sich darüberhinaus zwei späte Kopien Michels. Die "Werkgeschichte" der Suite Wq. 65,4 war mit der "Erneuerung" im Jahre 1744 offenbar abgeschlossen; eine spätere Revision hat bei diesem Werk nicht stattgefunden.

33 Zur Unterscheidung verschiedener Manuskripttypen vgl. Robert L. MARSHALL, The Compositional Process of J. S. Bach, 2 Bände, Princeton 1972, Band 1, S. 4f. – Das Überkleben überholter Versionen, das Rachel WADE, Concertos, S. 85ff., beschreibt, findet sich bei den Klavierwerken nicht. Wahrscheinlich hängt dies damit zusammen, daß ein Klavierstück schneller kopiert ist als die Partitur eines Klavierkonzerts.

Einschub: Vorbemerkungen zu den "Sechs Sonatinen" (Nr. 6-11)

A. Satztausch

Den speziellen Untersuchungen der "Sonatinen" NV 6-11 (Wq. 64,1-6; H. 7-12) seien einige generelle Überlegungen vorausgeschickt. Die sechs "Sonatinen" NV 6-11 bilden eine enger zusammengehörige Werkgruppe, die nur in den späten Quellen P 775, Bc und P 369 (wohl auch noch Wgm) als "Sammlung" überliefert ist. Innerhalb dieser Gruppe hat Bach die Mittelsätze paarweise ausgetauscht <34>. Eingeklammerte Angaben besagen, daß der Vorgang aufgrund des Fehlens einer früheren Textform der betreffenden Sonatine lediglich erschlossen werden kann.

Übersicht über den Austausch der Mittelsätze innerhalb der Gruppe der sechs Sonatinen NV 6-11 (Wq. 64, 1-6)

NV; Wq.; H.	Tonart der Ecksätze	Mittelsatz der früheren Textform	Mittelsatz der späteren Textform
6; 64,1; 7	F-Dur	Andante	Andante
		F-Dur	c-Moll
11; 64,6; 12	c-Moll	Andante	Andante
		c-Moll	F-Dur
7; 64,2; 8	G-Dur	(Adagio non molto G-Dur)	Largo
			e-Moll
9; 64,4; 10	e-Moll	Largo	Adagio non molto
		e-Moll	G-Dur
8; 64,3; 9	a-Moll	(Andante un poco a-Moll)	Andante
			D-Dur
10; 64,5; 11	D-Dur	Andante	Andante un poco
		D-Dur	a-Moll

³⁴ Vgl. auch BERG, Umarbeitungen, S. 160, Tabelle II.

Vor dem Satztausch bestand der Zyklus aus drei tonartengleichen Sätzen; durch die Auswechslung des Mittelsatzes erhielt er ein tonartlich kontrastierendes Element. Bei diesem Austauschvorgang blieb der Notentext selbst weitgehend unverändert. Die neue Textform entstand mithin primär auf dem Wege des Abschreibens. Bach konnte einem Kopisten sagen: "Kopiere als zweiten Satz der ersten Sonatine den Mittelsatz aus der sechsten". Mit kompositorischer Tätigkeit, gar mit "Erneuerung" des Notentextes, hat dies wenig oder nichts zu tun.

An "Kühnheit" übertreffen die Tonartenverhältnisse der Sonatinen mit den "neuen" Mittelsätzen den Stand, den die Preußischen (Druck: 1742) und die Württembergischen Sonaten (Druck: 1744) zeigen. Die Außen- und die Mittelsätze bilden hier einen Dur-Moll-Kontrast; die beteiligten Tonarten sind dabei entweder grundtongleich (Varianttonarten: PS 1, WS 1, WS 3, WS 5, WS 6) oder vorzeichengleich (Paralleltonarten: PS 2-6, WS 4). Als einzige Ausnahme von dieser Regel stehen in WS 2 die Sätze in den Tonarten As-Dur - Des-Dur - As-Dur.

Lediglich die Sonatinen Wq. 64,2 und 64,4 gehorchen nach dem Satztausch dieser Norm. Die recht schematische Praxis in den repräsentativen Sammlungen PS und WS spricht zwar nicht zwingend gegen die Möglichkeit, daß der Satztausch innerhalb der Sonatinen bereits 1744 stattgefunden haben könnte. Auch in zwei anderen frühen Sonaten entsprechen die Tonartenverhältnisse nicht der in den Preußischen und den Württembergischen Sonaten praktizierten Norm. In den Sonaten Wq. 65,2; H. 4 und Wq. 65,3; H. 5 lautet die Tonartenfolge: a-Moll - e-Moll - a-Moll bzw. d-Moll - B-Dur - d-Moll (wobei die Quellen keinen Hinweis auf einen möglichen Satztausch geben). Zudem könnte man argumentieren, daß sich bei der vorgegebenen Beschränkung nicht überall grundton- oder vorzeichengleiche Dur-Moll-Kontraste erzeugen ließen. Doch bleibt die Frage, warum sich Bach überhaupt auf einen solchen "gruppeninternen Austausch" eingelassen hat.

Umgekehrt hätte aber auch ein tonartengleicher Zyklus im Jahre 1744 noch bestehen können. Denn in der Es-Dur-Sonate NV 15 (Wq. 65,7; H. 16) stehen sowohl der ursprüngliche als auch der erneuerte Mittelsatz - der hier wirklich eine gravierende Bearbeitung der Vorlage ist - in Es-Dur. Ferner sind in sämtlichen überlieferten Quellen der folgenden Sonaten alle Sätze tonartengleich: NV 13 (Wq. 65,5; H. 13), NV 14

(Wq. 65,6; H. 15) und NV 17 (Wq. 65,9; H. 18). Die Schaffung von Tonartenkontrast in ursprünglich tonartengleichen Zyklen war also kein vorrangiges Ziel der "Erneuerung". Bach hat in den Jahren 1743/44 an der Tonartengleichheit keinen Anstoß genommen.

B. Die Bezeichnung "Sonatina"

Die Bezeichnung eines Klavierwerkes als "Sonatina" war für Bach durchaus unüblich. Lediglich die "VI Sonatine Nuove" (Wq. 63, 7-12; H. 292-297), die Bach 1786 zur Absatzsteigerung der dritten Auflage seines "Versuchs" komponierte <35>, tragen noch diesen Titel. Sie sind aber mit unseren "Sechs Sonatinen" nicht vergleichbar, denn es handelt sich bei ihnen um einsätzliche Gebilde, die eigentlich zwei in ihre Einzelsätze zerlegte Sonaten darstellen. Im Nachlaß-Verzeichnis sind sie dementsprechend als Sonaten unter den Nummern 203 und 204, Hamburg 1786, verzeichnet mit dem Zusatz: "hat Schwickert gedruckt". Nichts zu tun mit den Klavier-Sonatinen haben auch jene Werke für Instrumentalensemble und Klavier, die im Nachlaß-Verzeichnis (S. 46-48) unter der Rubrik "Sonatinen" erscheinen (Wq. 96-110).

Es erscheint fraglich, ob die Stücke schon von Anfang an den Titel "Sonatina" trugen. Es ist kaum denkbar, daß Bach im Jahre 1734, als der Terminus "Sonata" für eine bestimmte Art von Klavierkompositionen eben erst aufkam, bereits "Sonatinen" komponiert haben sollte. Denn "Sonatina" als Diminutiv von "Sonata" ist nur dann eine sinnvolle Bezeichnung, wenn die "Sonata" als Bezugsgröße bereits eine fest umrissene Gestalt hat <36>. Zudem ist es schlechterdings unvorstell-

35 Vgl. dazu Dragan PLAMENAC, New Light on the Last Years of Carl Philipp Emanuel Bach, Musical Quarterly 1949, S. 565-587 (insbesondere S. 566ff.). - Vgl. zum Begriff "Sonatina" im Werk Bachs auch BERG, Towards a Catalogue, S. 292f.

36 Immerhin sei erwähnt, daß NEWMANS "Checklist" auf S. 210f. etliche um 1710/20 entstandene "Sonatinen" G. F. Händels verzeichnet. Wichtiger könnte ein Hinweis auf eine - leider nicht erhaltene - Sammlung Telemanns sein (a.a.O., S. 212): "c. 1736. GEORG PHILIPP TELEMANN: VI neue Sonatinen, welche auf dem Klaviere allein können gespielt werden, oder mit einer Violin oder Flöte und Generalbass. ... apparently lost". Ob Bach dieses Werk kannte und sich davon zur Umbenennung seiner Sonaten des Jahres 1734 anregen ließ?

bar, daß Bach 1734 als junger Komponist, der erst eine Handvoll Klavierwerke geschaffen hatte, einen auf sechs Werke angelegten "Sonatinenjahrgang" konzipiert haben könnte. Nähme man dagegen an, daß die Bezeichnung der Werke als "Sonatinen" erst im Jahr 1744, dem Zeitpunkt der Erneuerung, stattgefunden hätte, dann wäre die unterscheidende Benennung zumindest verständlich: im Vergleich zu den Preussischen oder den Württembergischen Sonaten sind die "Sonatinen" NV 6-11 wirklich kleiner dimensioniert und leichter spielbar.

Die Bezeichnung der Stücke in den Quellen ist nicht einheitlich: in P 775 entstand der Titel "Sonatina" oft durch Korrektur aus "Sonata" ("Sonatⁱⁿa"), in P 369 erscheint dieselbe Korrektur. Die korrekturlose Bezeichnung "Sonatina" beim Kopftitel von Wq. 64,2; H. 8 in P 775 stammt nicht von Michels Hand; dieser nennt das Werk auf dem Titelblatt "Sonata" (vgl. CW 3, S. 143f.). Die Bezeichnung stammt vielmehr vom Korrektor (oder der Korrektorin?) von Michels Kopien. In Bc sind alle Stücke als "Sonata" bezeichnet, in Wgm dagegen von Anfang an als "Sonatina". Die Korrektur in der späten Quelle P 775 ließe zwar vermuten, daß die Bezeichnung "Sonatina" erst auf die Hamburger Zeit Bachs zurückgeht. Dieser Vermutung widerspricht jedoch, daß diese Stücke auch schon in einigen Quellen aus Bachs engerem Umkreis (Anonymus 301, Anonymus 303), die die frühere Textform überliefern, als "Sonatina" bezeichnet sind, so in K11 Mb 51,2 die "Sonatina" NV 6 (Wq. 64,1) sowie in P 371 und Wc die "Sonatinen" NV 9 und 11 (Wq. 64,4 und 6).

Daß die Schreiber mit dem Titel "Sonatina" ihre Schwierigkeiten hatten, zeigt beispielhaft die kuriose Aufschrift auf dem Titelblatt der Sonatina Wq. 64,1 in der Quelle D-brd-B Mus. ms. Bach P 1001 (siehe CW 3, S. 129). Hier heißt es in der Handschrift des Kopisten, der auch den Notentext geschrieben hat: "Sonata Per il Sonatino Clavicembalo Solo". Der Kopftitel über der ersten Notenseite lautet "Sonata". Offenbar hielt der Kopist "Sonatino Clavicembalo" für die Bezeichnung einer besonderen Bauart des Cembalos. Und ein so akkurater Kopist wie der Hamburger Michel verwendet in seinen Kopien der Werke (P 775 "a. c.", Bc) ganz selbstverständlich diejenige Gattungsbezeichnung, die ihm für Stücke dieser Art angemessen erscheint: er schreibt "Sonata".

Vermutlich erhielten die Werke die Bezeichnung "Sonatina" im Zuge der Erneuerung. Umbenennung und Satztausch dürften somit zwei verschiedenen Bearbeitungsschichten angehören. Bei den in zwei Textformen überlieferten Werken halten wir die ältere Textform für die erneuerte Fassung des Jahres 1744, während wir die spätere Textform einer Revision zuschreiben, die wesentlich später - vielleicht erst in Bachs letzten Lebensjahren - stattgefunden hat. Ohne befriedigende Antwort bleibt zunächst die Frage nach dem Grund für die andersartige Benennung.

C. Sollten die "Sechs Sonatinen" gedruckt werden?

Es muß auffallen, daß Bach seine gesamte Leipziger Sonatenproduktion des Jahres 1734 im Nachlaß-Verzeichnis mit dem Etikett "Sonatina" versah, obwohl sich diese Werke in nichts von den anderen frühen Sonaten unterscheiden <37>. Die Sechszahl der Gruppe ist von Bedeutung: eine gedruckte Sammlung umfaßte in der Regel sechs Werke <38>. Bach könnte mithin die Drucklegung dieser Werke geplant haben.

Es gibt eine briefliche Äußerung von Bachs Witwe, die im Jahre 1789 auf eine zum Druck vorbereitete Gruppe von sechs Werken hinweist: "An Clavier-Soli sind 209, wovon 6 ganz unbekannt und dem Druck bestimmt sind, 138 sind schon gedruckt und die übrigen durch Abschriften mehr oder weniger bekannt" <39>. Ein entsprechender posthumer Druck ist nicht nachweisbar. Es ist denkbar - wenngleich nicht weiter zu erhärten -, daß mit den sechs "ganz unbekannten Stücken" die "Sonatinen" NV 6-11 gemeint sind <40>. Das Alter der Stücke widerspräche

37 So stellt auch Darrell M. Berg fest: "The title 'sonatina' he applied rather loosely, once as a designation for six three-movement compositions <gemeint: Wq. 64,1-6>, indistinguishable in form and style from works titled 'sonata' (...)"(CW 1, Introduction, S. xiii).

38 In einem Brief an Breitkopf vom 13. Mai 1780 schreibt Bach: "Ich weiß nicht, warum man just 6 Stücke liefern muß. Fünf Stücke würden eine Sammlung von neuer Art gewesen seyn. Jedoch nun kriegen Sie noch von mir das 6te Stück" (SUCHALLA, Briefe, S. 129).

39 Brief an Mme. Levy vom 5. September 1789, zitiert bei BITTER II, S. 308.

40 Einen Zusammenhang zwischen diesem Zitat und den "Sechs Sonatinen" stellt bereits Darrell M. Berg in ihrer Dissertation her (BERG, Mannerist Principle, S. 244); im Aufsatz über die "Umarbeitungen" (S. 149) bezieht sie dieses Zitat dagegen auf andere, wesentlich spätere Werke. Zwar ergibt sich hierbei die Sechszahl nicht, doch ist zuzugeben, daß die "Sonatinen" von Bachs Witwe auch unter die "durch Abschriften mehr oder weniger bekannten" Werke hätten gerechnet werden können.

dem nicht unbedingt. Denn Bach hat häufig ältere Arbeiten drucken lassen. Und leicht spielbare Stücke wie die Sonatinen mußten ihm zu einer Zeit, als die Pränumeranten seiner großen Sammlungen weniger wurden, lukrativer erscheinen als spätere und schwierigere Werke <41>.

Der vollständige, alle sechs Stücke umfassende "Sonatinenzyklus" mit den ausgetauschten Mittelsätzen ist erstmals überliefert in der Berliner Quelle P 775. Sämtliche Abschriften stammen von der Hand Michels und wurden von Bach revidiert. Die Quelle ist mit Sicherheit in die Hamburger Zeit Bachs zu datieren. Die Quellen P 369 und Bc 5881 (von Michel für Westphal geschrieben) überliefern den Zyklus ebenfalls vollständig und in derselben Reihenfolge wie P 775, während Wgm eine andere Reihenfolge aufweist und die Sonatina NV 8 (Wq. 64,3) nicht enthält. Diese Quellen sind sämtlich jünger als P 775, denn sie berücksichtigen alle Korrekturen, die Bach dort vorgenommen hat. Es ist sehr wohl möglich, daß alle diese Kopien erst nach dem Tode Bachs angefertigt worden sind. Die Witwe Bachs hätte demnach noch 1789 zurecht von "ganz unbekannten Stücken" gesprochen.

Die relativ wenigen Quellen mit der früheren Textform (tonartengleicher Mittelsatz) lassen nicht erkennen, ob die Zusammenfassung zu einem sammlungsgerechten Zyklus von sechs Werken bereits im Zuge der Erneuerung geschah. Immerhin finden sich drei der "Sechs Sonatinen" (Wq. 64,1; 64,4; 64,6) in einzeln überlieferten Abschriften von der Hand des Anonymus 303. Sollte Bach bereits 1744 an eine Publikation gedacht, die Sonatinensammlung als Nachfolgewerk der grandiosen Württembergischen Sonaten für die weniger brillanten Spieler geplant haben? Dann wäre die Bezeichnung "Sonatina" vielleicht als eine verkaufsfördernde Maßnahme zu verstehen.

41 Auch bei neuen Kompositionen, so der im Jahre 1785 komponierten Sonate c-Moll, Wq. 60; H. 209, achtete Bach darauf, daß sein Werk der Nachfrage nach einfachen Stücken entgegenkam: "Hierbey folgt die versprochne Sonate. Sie ist ganz neu, leicht, kurz u. beynahe ohne Adagio, weil dies Ding nicht mehr Mode ist" (Brief an Breitkopf vom 23. September 1785; SUCHALLA, Briefe, S. 191).

Die Annahme, daß der Zyklus bereits 1744 gebildet wurde, könnte schließlich auch die Beschränkung auf den gruppeninternen Satztausch in der späten Zeit erklären. Denn was 1744 noch akzeptabel war - die Abfolge dreier Sätze in der gleichen Tonart -, konnte einige Jahrzehnte später nicht mehr angehen. Daher wurde ein Satztausch nötig. Die Beschränkung auf das paarweise Auswechseln erledigte das Problem mit minimalem Aufwand. Vielleicht stand dahinter immer noch ein Publikationsplan, vielleicht aber auch Bachs Wunsch, seine Werke in möglichst vollkommenem Zustand der Nachwelt zu hinterlassen.

6.) Sonat<in>a F-Dur (Wq. 64,1; H. 7; NV 6: L. 1734. E. B. 1744)

Frühere Textform (Incipits nach P 1001):

I. 48 T.	II. 42 T.	III. 28 T.
Allegro	Andante	Presto

Spätere Textform (Incipits nach P 775):

I. 48 T.	II. 23 T.	III. 28 T.
Allegro	Andante	Presto

Frühere Textform:

I. Allegro



II. Andante



III. Presto



Spätere Textform:

I. Allegro



II. Andante



III. Presto



Quellen:

Frühere Textform:

*D-brd-B Mus. ms. Bach P 1001 (im Anhang zu KAST, Handschriften, S. 113, verzeichnet unter Wq n. v. 31, während BEURMANN, Klaviersonaten, S. 119, die Quelle P 1001 richtig unter Wq. 64,1 einordnet), Schreiber: Anonymus V19 - *D-brd-K11 Mb 51,2, Schreiber: Anonymus 303 (Tempoangabe "Allegro" in Satz I von fremder Hand nachgetragen) - *US-Wc M23.B13.W.64(1) (diese Quelle lag mir nicht vor; Einordnung nach BERG, Umarbeitungen).

Der zweite Satz ist auch als Mittelsatz der späteren Textform der Sonatina in c-Moll, NV 11 (Wq. 64,6; H. 12) überliefert.

Spätere Textform:

*D-brd-B Mus. ms. Bach P 775, Schreiber: Michel+ - *D-ddr-Bds Mus. ms. Bach P 369 - *A-Wgm VII 3872, Schreiber: Michel - *B-Bc 5881, Schreiber: Michel.

Der zweite Satz ist auch als Mittelsatz der früheren Textform der Sonatina in c-Moll, NV 11 (Wq. 64,6; H. 12) überliefert.

Faksimile:

CW 3, S. 129-137 ("early version", Vorlage: P 1001), S. 139-142 ("later version", Vorlage: P 775); Critical Notes: S. xix/xx.

Neudrucke:

Frühere Textform: Carl Philipp Emanuel Bach, Zwei Sonaten für Klavier, hrsg. von A. KREUTZ, Mainz u. a. 1938 (Schott). Die Quelle dieser Edition ist laut Nachwort die Berliner Handschrift P 1001.

Spätere Textform: Philipp Emanuel Bach, Sechs Sonatinen für Klavier, hrsg. von K. JOHNNEN, Halle 1952 (Mitteldeutscher Verlag); im folgenden abgekürzt: JOHNNEN, Sonatinen. Quelle dieser Edition ist laut Vorwort die Berliner Handschrift P 369.

Bemerkungen:

BERG, Umarbeitungen: "sämtliche Fassungen überliefert" (S. 125); Quellengruppierung (S. 153) unter den Rubriken "frühe Fassung" und "spätere Fassung". Die unbezweifelbare Schreiberangabe "Anonymus 303" für K11 ist zu ergänzen. Die Verfasserin deutet den Austauschvorgang innerhalb der "Sonatinengruppe" Wq. 64,1-6 als Beweis für das Vorliegen von "ursprünglicher" und "erneuerter" Fassung im Sinne des Nachlaß-Verzeichnisses. - Die Schreiberangabe bei P 1001 nach KOBAYASHI, Manuskript.

Die Quelle P 775 enthält die spätere Textform in einer Abschrift des Hamburger Kopisten Michel. Bach hat diese Abschrift durchgesehen, wie der autographe Zusatz "No. 3" <42> über dem Kopftitel ausweist (vgl. CW 3, S. 139). Im Notentext selbst finden sich keine Eingriffe Bachs. Diese Textform ist von Bach somit noch in Hamburg für gültig erklärt worden.

Eine frühere Textform mit drei tonartengleichen Sätzen ist in den beiden Quellen P 1001 und K11 überliefert. Die zunächst naheliegende Vermutung, daß dies die ursprüngliche Fassung des Jahres 1734 sei, ist von den Quellen her nicht abzusichern. Zwei Einwände gegen eine Frühdatierung seien angeführt. Zum einen trägt das vorliegende Stück in K11 die Bezeichnung "Sonatina", und zwar von Anfang an (P 1001: "Sonata Per il Sonatino Clavicembalo"). Es ist jedoch zweifelhaft, ob bereits die ursprüngliche Fassung von 1734 diesen Titel trug. Zum anderen sind die beiden Quellen K11 und P 1001 sehr wahrscheinlich erst nach 1744 niedergeschrieben worden, zu einer Zeit also, in der die erneuerte Fassung bereits vorlag.

Schreiber der Quelle K11 ist der bei Kast als "Anonymus 303" verzeichnete Kopist. Hinweise für eine zeitliche Eingrenzung seines Wirkens kann eine Übersicht über diejenigen Werke C. P. E. Bachs geben, die in Abschriften von der Hand dieses namentlich nicht bekannten Schreibers in Berliner Quellen überliefert sind. Jedes der in

42 Ähnliche Zusätze von Bachs Hand finden sich in vielen Quellen. Die Numerierung stimmt jedoch mit keinem der publizierten Verzeichnisse überein.

der folgenden Übersicht (vgl. KAST, S. 139, unter "An303") genannten Entstehungsdaten bedeutet für die Datierung der jeweiligen Abschrift des Anonymus 303 einen gesicherten Terminus ante quem non. Quellen, die von Bach durchgesehen oder verändert wurden, sind mit "+" gekennzeichnet; L., F., B. und P. bedeuten Leipzig, Frankfurt, Berlin und Potsdam; bei St-Signaturen handelt es sich um Stimmensätze. KOBA-YASHI, Manuskript, gibt einen zusätzlichen Hinweis auf eine Kopie von Wq. 62,15; H. 105: B. 1756 in D-brd-DS Ms. 53. Ferner stammen von der Hand dieses Kopisten Abschriften von Wq. 64,4; H. 10 und Wq. 65,8; H. 17 in US-Wc sowie Wq. 64,6; H. 12 in D-brd-KI1 (siehe die Quellenvergleiche Nr. 9, 15 und 11).

Übersicht über die vom Anonymus 303 kopierten Werke C. P. E. Bachs

Verzeichnisse	Entstehung laut NV	Quelle
NV 2; Wq. 65, 1; H. 3	L. 1731. Erneuert B. 1744	P 775+
NV 15; Wq. 65, 7; H. 16	F. 1736. Erneuert B. 1744	P 371
NV 1b),19; Wq. 18; H. 421	B. 1745	St 576
NV 47; Wq. 65,18; H. 48	B. 1746	P 775+
NV 50; Wq. 118, 4; H. 54	B. 1747	P 734
NV 50; Wq. 118, 4; H. 54	B. 1747	P 747
NV 54; Wq. 65,22; H. 56	B. 1748	P 776+
NV 1b),25; Wq. 24; H. 428	P. 1748	St 363
NV 59; Wq. 65,25; H. 61	B. 1749	P 371
NV 76; Wq. 65,28; H. 78	B. 1754	P 371
NV 83; Wq. 117,21; H. 91	B. 1755	P 997
NV 83; Wq. 117,25; H. 94	B. 1755	P 991
NV 84; Wq. 70, 3; H. 84	B. 1755	P 1150
NV 85; Wq. 70, 4; H. 85	B. 1755	P 1150
NV 1b),34; Wq. 33; H. 443	B. 1755	St 539+
NV 1d),2; Wq. 176; H. 653	B. 1755	St 235+
NV 87; Wq. 117,30; H. 110	B. 1756	P 997
NV 97; Wq. 117,40; H. 125	B. 1757	P 997
NV 1d),6; Wq. 179; H. 656	B. 1757	St 236+
NV 1d),7; Wq. 180; H. 657	B. 1758	St 239+
NV 114; Wq. 65,33; H. 143	B. 1759	P 776+
NV 1b),36; Wq. 35; H. 446	B. 1759	St 206
NV 136; Wq. 53, 4; H. 182	B. 1764	P 365

Die Tatsache, daß einige der Abschriften des Anonymus 303 von Bach revidiert wurden, beweist, daß dieser Kopist im Auftrage Bachs arbeitete. Darauf deutet auch hin, daß in einigen Stimmensätzen Abschriften von seiner Hand zusammen mit solchen von der Hand Bachs überliefert sind. Die Übersicht führt zu der Annahme, daß der Anonymus 303 etwa von der Mitte der 1740er Jahre an bis zur Mitte der 1760er Jahre für C. P. E. Bach in Berlin tätig war <43>. Der Schreiber dürfte keinen Zugang zu überholten Werkfassungen gehabt haben. All dies spricht dafür, daß die vom Anonymus 303 geschriebene Quelle K11 nicht die Fassung von 1734 überliefert, sondern bereits die erneuerte Fassung von 1744 <44>.

Der Schreiber der Quelle P 1001, dessen Schrift nach Kast derjenigen des Anonymus 303 ähnelt, ist mit diesem nicht identisch. Es handelt sich hier vielmehr um denselben Schreiber, der auch die frühere Textform der Sonatine Wq. 64,5; H. 11 in P 789 geschrieben hat und der von Kast dort als "Su [=Schreiber unbekannt] 2. H. 18. Jh." klassifiziert wird. KOBAYASHI, Manuskript, nennt diesen Schreiber vorläufig "Anonymus V19" ("V" nach der Sammlung Voss-Buch, in der

⁴³ WADE, Concertos, S. 320, verzeichnet zusätzlich Kopien von Wq. 27 (B. 1750) und Wq. 34 (B. 1755). Bei der Lokalisierung dieses Kopisten ist sie wohl zu vorsichtig: "An303 is encountered in eight sources of keyboard concertos, but, like An301, cannot be traced to a particular portion of Bach's career" (a.a.O., S. 27). Der Anonymus 303 war sicher ein Berliner Schreiber, da er auch in der Amalien-Bibliothek gut vertreten ist (BLECHSCHMIDT, S. 40, Anm. 56: "Schreiber <C. Ph. E. Bach VI> = Anon. 303 bei Kast"). Er hat für die Amalien-Bibliothek neben Werken C. P. E. Bachs (darunter noch "Der sterbende Jesus", Wq. 233, Hamburg 1770) etwa Partituren von Grauns "Der Tod Jesu" (1755; Am. B. 171) und von dessen Oper "Fetonte" (1750; Am. B. 200) kopiert (weitere Werke bei BLECHSCHMIDT, S. 334).

⁴⁴ Als Schreiber einer Fassung, die mit Sicherheit nicht die ursprüngliche ist, begegnete der Anonymus 303 bereits oben bei der Sonate Wq. 65,1; H. 3 in P 775 (vgl. oben, Nr. 2).

dieser Kopist einst reichlich vertreten war). Die Schrift ist recht variabel; sie deutet auf einen Berufskopisten der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Er gehörte offenkundig nicht zum engeren Umkreis C. P. E. Bachs.

Unter den Komponisten, deren Werke vom Anonymus V19 kopiert wurden, finden sich Johann Sebastian, Wilhelm Friedemann, Johann Christoph Friedrich und Johann Christian Bach, ferner Kirnberger, Just, Schwanenberg und auch Palestrina. Von C. P. E. Bach hat dieser Kopist vornehmlich solche Stücke abgeschrieben, die im Druck zugänglich waren. Ausnahmen hiervon bilden u. a. Wq. 64,1; H. 7 (P 1001), Wq. 64,5; H. 11 (P 789) und Wq. 65,8; H. 17 (P 364). In Kurzform seien einige weitere Kopien genannt; die Jahreszahl bezieht sich auf das Datum des entsprechenden Druckes: Wq. 63,1-3 (P 367, 1753); 62,1 (P 365, 1761); 62,10 (P 364, 1762-63); 113, 1-4 (P 367; 1766); 117,13 (P 365, 1770); 238 (St 183, 1775) und 239 (St 184a, 1784).

Die Behauptung, daß K11/P1001 bereits die erneuerte Fassung von 1744 darstellen könnte, während P 775 auf eine derjenigen späten Bearbeitungen zurückzuführen wäre, die im Nachlaß-Verzeichnis nicht erwähnt sind, mag zunächst überraschen, da die Incipits beider Textformen auf gravierende Unterschiede hinzuweisen scheinen. Doch der Schein trügt.

Der Beginn des ersten Satzes ist in P 775 gegenüber K11 abgewandelt. Die Oberstimme wurde nur im ersten Takt verändert: das auftaktige Achtel c'' wurde durch zwei fallende Sechzehntel c'''-a'' ersetzt und statt des durchgehenden Achtel-Rhythmus erscheint in P 775 die stereotyp-formelhafte Rhythmisierung "alla lombarda". Die Baßlinie in den Takten 3 und 4, in K11 noch eine fast wörtliche Wiederholung der Takte 1 und 2, tritt in P 775 variiert auf. Anstelle der Mitteilung eines Notenbeispiels sei auf die Incipits (S. 192) verwiesen.

Von der Gestalt des Anfangs eines Sonatensatzes hängt die Gestalt bestimmter Teile innerhalb des Formganzen ab; wird nun dieser Anfang, das "Thema", verändert, so betrifft diese Änderung automatisch auch diejenigen Stellen, an denen dieses "Thema" oder ein Teil davon wieder auftritt, ohne daß man von einem erneuten kompositorischen Eingriff sprechen dürfte.

Die Suche nach weiteren Varianten im ersten Satz verläuft wenig ertragreich. In den Takten 8 und 9 wurde jeweils eine einzelne Note verändert, und in T. 13 - entsprechend an der Parallelstelle T. 42 - wurden die beiden ersten Sechzehntelgruppen variiert; die harmonische Substanz dieser Stelle wird davon jedoch nicht berührt.

I, 12-14; P 1001, K11, Wc / P 775, P 369, Bc, Wgm

P 1001 usw.

P 775 usw.

T. 12

Das "Andante" in c-Moll, das in P 775 den Mittelsatz der Sonatina bildet, ist in P 371 als Mittelsatz der früheren Textform der Sonatina NV 11 (Wq. 64,6; H. 12) überliefert. In diesem Satz findet sich gegenüber der früheren Fassung lediglich eine einzige Variante.

II, 13f.; P 371 (Wq. 64,6; H. 12) / P 775, P 369, Bc, Wgm

P 371

P 775 usw.

T. 13

Der Schlußsatz schließlich stimmt in den beiden durch K11 und P 775 repräsentierten Textformen der Sonatina NV 6 (Wq. 64,1; H. 7) völlig überein.

Damit sind die Unterschiede zwischen den beiden Textformen vollständig beschrieben, abgesehen von einigen wenigen Lesarten ohne Aussagekraft. Die Abweichungen sind für das Verhältnis der früheren und späteren Textformen innerhalb der Gruppe der "Sechs Sonatinen" charakteristisch. Der Änderung des Beginns des ersten Satzes und ihren Konsequenzen folgen kaum weitere Varianten im Satzinneren. Die Mittelsätze wurden zwar zwischen den einzelnen Sonatinen ausgetauscht, doch der Austausch ging kaum mit einer Veränderung des Notentextes einher, und die Schlußsätze wurden in der Regel ebenfalls wenig verändert <45>.

Diese entgegen dem ersten Anschein geringfügigen Unterschiede nötigen nicht dazu, das Vorliegen einer ursprünglichen und einer erneuerten Fassung im Sinne des Nachlaß-Verzeichnisses anzunehmen. Die Untersuchung der Quellen deutet im Gegenteil eher darauf hin, daß bereits K11 die erneuerte Fassung von 1744 enthalten und P 775 auf eine spätere, zu einem nicht näher bestimmbareren Zeitpunkt erfolgte Überarbeitung dieser Fassung zurückgehen könnte.

45 Eine Ausnahme hiervon bildet die Sonatina NV 10 (Wq. 64,5; H. 11), deren Schlußsatz nach Art der ersten Sätze überarbeitet wurde. - Eine knappe und treffende Charakterisierung der Textdifferenzen in den Sonatinen findet sich bei BERG, Towards a Catalogue, S. 295, Anm. 65; dort heißt es über die früheren Textformen ("variants") u. a.: "the variants contain many measures, in fact, which scarcely differ at all from the <sc1. later> Wq. 64 versions". Spricht nicht auch dies dafür, daß die Leipziger Fassungen verloren sind, daß mithin die tonartengleichen Zyklen bereits die erneuerten Fassungen darstellen?

7.) Sonat<in>a G-Dur (Wq. 64,2; H. 8; NV 7: L. 1734. E. B. 1744)

I. 38 T.

Allegretto

II. 28 T.

Largo

III. 40 (20) T. <46>

Allegro

Incipits nach P 775

I. Allegretto



II. Largo



III. Allegro

Quellen:

*D-brd-B Mus. ms. Bach P 775; Schreiber: Michel+ - *D-ddr-Bds Mus. ms. Bach P 369 - *A-Wgm VII 3872; Schreiber: Michel - *B-Bc 5881; Schreiber: Michel.

Der zweite Satz ist auch überliefert als Mittelsatz der früheren Textform der Sonatina in e-Moll, NV 9 (Wq. 64,4; H. 10). Als Mittelsatz einer (nicht erhaltenen) früheren Textform des Werkes läßt sich das "Adagio non molto" in G-Dur erschließen, das als Mittelsatz der späteren Textform der Sonatina in e-Moll, NV 9 (Wq. 64,4; H. 10) überliefert ist.

46 Satz mit "veränderten Reprisen" von folgendem Aufbau:

A (10 T.) - A verändert (10 T.) / B (10 T.) - B verändert (10 T.).

Faksimile:

CW 3, S. 143-147 ("later version", Vorlage: P 775); Critical Notes: S. xx.

Neudruck:

JOHNEN, Sonatinen, Nr. 2 (nach P 369).

Bemerkungen:

BERG, Umarbeitungen: Quellenverzeichnung unter der Rubrik "späte Fassung" (S. 153).

P 775 ist aufgrund der Kopistentätigkeit Michels in Bachs Hamburger Zeit zu datieren. Zwar finden sich im Notentext keine Korrekturen Bachs, doch hat dieser auf dem Titelblatt den Zusatz "No. 4." angebracht (vgl. CW 3, S. 143). Demnach hat Bach die Michelsche Abschrift durchgesehen und approbiert. Sämtliche Quellen überliefern hier nur ein einziges Textstadium.

P 775 kann nicht die ursprüngliche Fassung aus dem Jahre 1734 enthalten; dies ist schon aufgrund des neuen Mittelsatzes in e-Moll, der aus der früheren Textform der Sonatina e-Moll, NV 9 (Wq. 64,4; H. 10) übernommen wurde, ausgeschlossen. Auch hier war die Übernahme nicht mit einer Umarbeitung verbunden; es finden sich lediglich einige unbedeutende Abweichungen in rhythmischen Details.

Die Quellen geben keine sicheren Hinweise für die Datierung der überlieferten Textform. Doch besteht auch hier die Möglichkeit, daß P 775 (und damit die anderen Quellen) nicht die erneuerte Fassung selbst enthält, sondern eine noch spätere, im Nachlaß-Verzeichnis nicht erwähnte Version, die sich von der erneuerten Fassung des Jahres 1744 vornehmlich durch den Mittelsatz in e-Moll unterscheidet. Inwieweit der Notentext selbst von der erneuerten Fassung des Jahres 1744 abweicht, läßt sich nicht sagen. Die bei NV 6 (Wq. 64,1; H. 7) geschilderten Abweichungen zwischen erneuerter und endültiger Fassung könnten Anhaltspunkte bieten.

All dies mag sehr spekulativ klingen. Doch haben wir es hier zu tun mit dem Ausfall von Quellen, in denen mindestens zwei verschiedene Textformen enthalten waren. Es gab ein Autograph 1734 und ein Autograph 1744 (womöglich war es dieselbe, überarbeitete Quelle). Der Hamburger Kopist Michel fertigte lange Zeit später in Bachs Auftrag eine Kopie des Werkes an. Seine Vorlage war vermutlich ein Autograph Bachs oder allenfalls eine autorisierte Kopie des "letzten Standes" des Notentextes. Soll man nun annehmen, daß Bach diese Vorlage seinem Kopisten unbesehen aushändigte? Ist es - nach allem, was man von Bachs Revisionsfreude weiß - nicht eher wahrscheinlich, daß er ein so altes Werk, bevor er es Michel zur Kopiaturng übergab, nochmals durchsah, Details verbesserte und gegebenenfalls Anweisungen über die zu kopierenden Mittelsätze gab? Dies kostete sicherlich nicht mehr als eine Stunde Zeit. Ist es demnach so abwegig, hier zumindest mit der Möglichkeit zu rechnen, daß selbst die erneuerte Fassung des Jahres 1744 - von der Fassung 1734 ganz zu schweigen - nicht mehr in allen Einzelheiten rekonstruiert werden kann?

Es ist zu bedenken, daß zwischen der Entstehung der "Sonatinen", ihrer "Erneuerung" und endlich ihrer Abschrift durch Michel Jahrzehnte liegen. Was in diesem langen Zeitraum mit dem Notentext vor sich ging, können wir schlechterdings nicht wissen. Klaviersmusik liegt nicht in einer sakrosankten Werkgestalt gleichsam "eingefroren" in einem Tresor. Bach spielt einem Besucher seine Werke vor, oder ein Interessent bestellt bei Bach die Kopie einer Sonate. Bei jeder erneuten Begegnung mit einem alten Werk könnte Bach hier und da verbesserungsfähige Stellen gefunden haben: schon wäre eine neue "Textform" entstanden. Natürlich ist auch dies völlig hypothetisch. Aber angesichts solcher Möglichkeiten stößt die philologische Argumentation an Grenzen, die in der vorliegenden Untersuchung nicht selten sichtbar werden. Desto nötiger erscheint das Festhalten an den Schreibern als Hilfsmittel zur Datierung von Quellen. Dies vermag den Raum für Spekulationen einzuengen und begründete von faktisch unhaltbaren Hypothesen zu scheiden <47>.

47 Rachel Wades Hinweise auf die beständige Zugänglichkeit des Notentextes für kompositorische Eingriffe (vgl. WADE, Concertos, S. 23-26, 66ff., 85, 100 und passim) gelten wohl in noch stärkerem Maße für die Klaviersmusik.

8.) Sonat<in>a a-Moll (Wq. 64,3; H. 9; NV 8: L. 1734. E. B. 1744)

I. 44 T.

Allegro

II. 25 T.

Andante

III. 36 T.

Presto

Incipits nach P 775



Quellen:

*D-brd-B Mus. ms. Bach P 775; Schreiber: Michel+ - *D-ddr-Bds Mus. ms. Bach P 369 - *B-Bc 5881; Schreiber: Michel.

Der zweite Satz ist auch überliefert als Mittelsatz der früheren Textform der Sonatina D-Dur, NV 10 (Wq. 64,5; im Anhang zu KAST, Handschriften, verzeichnet als Wq. n.v. 32; H. 11). In D-brd-B Mus. ms. Bach P 789, der einzigen Quelle für dieses Textstadium von NV 10, weist der Satz die falsche Taktangabe "3/8" (unkorrigiert) auf. Auch in P 775 (a-Moll-Sonatina) stand ursprünglich noch diese falsche Angabe. Dort wurde sie nachträglich zu 3/4 berichtigt (vgl. Faks. in CW 3, S. 151). Bc, ebenfalls von Michel kopiert, hat 3/8 unkorrigiert. -

Als Mittelsatz einer (nicht erhaltenen) früheren Textform des Werkes läßt sich das als Mittelsatz der späteren Textform der Sonatina in D-Dur, NV 10 (Wq. 64,5; H. 11) überlieferte "Andante un poco" in a-Moll erschließen.

Faksimile:

CW 3, S. 149-152 ("later version", Vorlage: P 775); Critical Notes: S. xx.

Neudruck:

JOHNEN, Sonatinen, Nr. 3 (spätere Textform nach P 369).

Bemerkungen:

BERG, Umarbeitungen: Quellenverzeichnung unter der Rubrik "späte Fassung" (S. 153).

Die Kopie Michels in P 775 wurde von Bach durchgesehen und gebilligt. Zwar finden sich auch hier keinerlei Eingriffe in den Notentext, doch hat Bach unter dem Kopftitel den autographen Zusatz "No. 5." angebracht (vgl. CW 3, S. 149). An weiteren Quellen finden sich nur die späte Abschrift Michels in Bc sowie die Kopie des unbekannten Schreibers in P 369. Zur Datierung der überlieferten Textform sei auf die vorangehende Besprechung von NV 7 (Wq. 64,2; H. 8; Nr. 7) verwiesen; das dort Gesagte gilt - mutatis mutandis - auch hier.

9.) Sonat(in)a e-Moll (Wq. 64,4; H. 10; NV 9: L. 1734. E. B. 1744)

Frühere Textform (Incipits nach P 371):

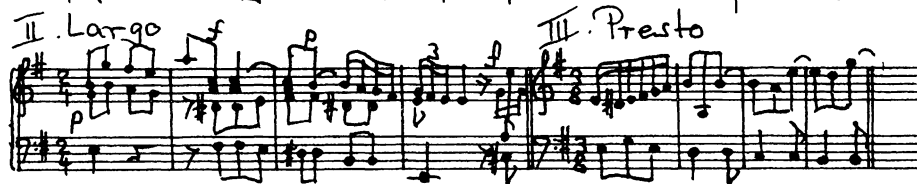
I. 70 T.	II. 28 T.	III. 32 T.
Allegretto	Largo	Presto

Spätere Textform (Incipits nach P 775):

I. 70 T.	II. 15 T.	III. 32 T.
Allegretto	Adagio non molto	Presto

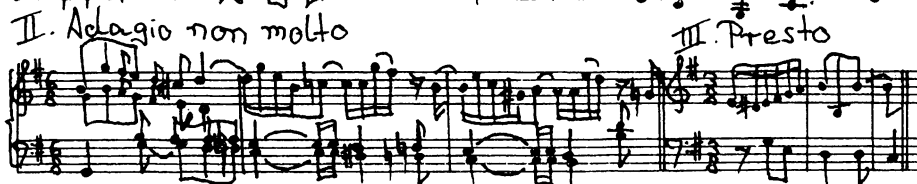
Frühere Textform:

I. Allegretto



Spätere Textform:

I. Allegretto



Quellen:

Frühere Textform:

*D-ddr-Bds Mus. ms. Bach P 371, Schreiber: Anonymus 301 - *US-Wc M23. B13.W.64(4), Schreiber: Anonymus 303.

Der zweite Satz ist auch als Mittelsatz der einzigen erhaltenen Textform der Sonatina G-Dur, NV 7 (Wq. 64,2; H. 8) überliefert.

Spätere Textform:

*D-brd-B Mus. ms. Bach P 775, Schreiber: Michel - *D-ddr-Bds Mus. ms. Bach P 369 - *A-Wgm VII 3872, Schreiber: Michel - *B-Bc 5881, Schreiber: Michel.

Der zweite Satz dürfte einer (nicht überlieferten) früheren Textform der Sonatina G-Dur, NV 7 (Wq. 64,2; H. 8) entnommen sein.

Faksimile:

CW 3, S. 153-159 ("early version", Vorlage: P 371), S. 161-164 ("later version", Vorlage: P 775); Critical Notes: S. xx.

Neudruck:

JOHNEN, Sonatinen, Nr. 4 (spätere Textform nach P 369).

Bemerkungen:

BERG, Umarbeitungen: "sämtliche Fassungen überliefert" (S. 125); Quellengruppierung (S. 153) unter den Rubriken "frühe Fassung" und "spätere Fassung".

In diesem Fall sind zwei Textformen klar zu scheiden: P 775 ist durch Michels Kopistentätigkeit im Auftrage Bachs, der über dem Kopftitel den Zusatz "No. 6." angebracht hat (vgl. CW 3, S. 161) sowie durch die Übereinstimmung mit dem im Nachlaß-Verzeichnis angegebenen Incipit hinreichend als die spätere der beiden Textformen ausgewiesen.

Der erste Satz unterscheidet sich auch hier hauptsächlich durch den veränderten Beginn von der früheren Textform (vgl. die Incipits), die in zwei Quellen, P 371 und Wc, überliefert ist. Im weiteren Verlauf dieses ersten Satzes finden sich nur wenige und geringfügige Varianten. Die einzige nennenswerte Variante im Schlußsatz wird ebenfalls an den Incipits deutlich: in der späteren Textform ist in der linken Hand das erste Achtel des ersten Taktes durch eine Pause ersetzt. Entsprechend ist diese Stelle nach dem Doppelstrich gestaltet. Der Ausfall des ersten Achtels zieht eine Änderung der jeweils rückleitenden ersten Volte nach sich. Auch bei diesem Werk sind also die Unterschiede wesentlich geringfügiger, als es die abweichenden Incipits erwarten lassen.

Die Datierung der beiden überlieferten Textformen hat von den bislang angestellten Überlegungen auszugehen. Zum einen ist das vorliegende Werk in P 371 bereits als "Sonatina" bezeichnet (dagegen Wc: "Sonata"); diese Bezeichnung dürfte frühestens zum Zeitpunkt der Erneuerung gebraucht worden sein. Zum anderen sind die beiden Quellen, die die frühere Textform überliefern, wohl 1744 oder später in Berlin geschrieben worden. Schreiber von P 371 (siehe CW 3, S. 153-159) ist der Anonymus 301; Wc wurde vom Anonymus 303 geschrieben. Beide Schreiber dürfen als Zeugen für "erneuerte Fassungen" betrachtet werden (zum Anonymus 301 vgl. oben, S. 176-178, zum Anonymus 303 vgl. oben, S. 194-196).

Somit spricht auch bei der vorliegenden Sonatine einiges für die Annahme, daß die ursprüngliche Fassung von 1734 nicht überliefert ist und daß P 371 und Wc bereits die erneuerte Fassung von 1744 repräsentieren, während P 775 dann auf eine nochmalige Revision dieser Fassung in späterer Zeit zurückginge.

10.) Sonat<in>a D-Dur (Wq. 64,5; H. 11; NV 10: L. 1734. E. B. 1744)

Frühere Textform (Incipits nach P 789):

I. 84 T.	II. 25 T.	III. 64 (32) T. <48>
(ohne Angabe)	Andante	Allegro ma non troppo

Spätere Textform (Incipits nach P 775):

I. 84 T.	II. 17 T.	III. 64 (32) T.
Allegro	Andante un poco	Allegro ma non troppo

Frühere Textform:

I. <ohne Angabe> II. Andante

III. Allegro ma non troppo

Spätere Textform:

I. Allegro II. Andante

un poco III. Allegro ma non troppo

48 Satz mit "veränderten Reprisen" von folgendem Aufbau:
A (16 T.) - A verändert (16 T.) / B (16 T.) - B verändert (16 T.).

Quellen:

Frühere Textform:

*D-brd-B Mus. ms. Bach P 789 (im Anhang zu KAST, Handschriften, S. 113, verzeichnet als Wq. n. v. 32), Schreiber: Anonymus V19.

Der zweite Satz ist auch als Mittelsatz der Sonatina a-Moll, NV 8 (Wq. 64,3) überliefert; vgl. oben, Nr. 8). - P 789 weist im Mittelsatz die falsche Taktvorzeichnung 3/8 auf. Auch in der späten Quelle P 775 ("Andante" als Mittelsatz der Sonatina a-Moll) stand ursprünglich noch diese falsche Angabe. Dort wurde sie nachträglich zu 3/4 berichtigt (vgl. Faks. in CW 3, S. 151).

Spätere Textform:

*D-brd-B Mus. ms. Bach P 775 A , Schreiber: Michel - *D-brd-B Mus. ms. Bach P 775 B, Schreiber: Michel+ - *D-ddr-Bds Mus. ms. Bach P 369 - *A-Wgm VII 3872, Schreiber: Michel - *B-Bc 5881, Schreiber: Michel.

Der zweite Satz dürfte einer (nicht überlieferten) Textform der Sonatina a-Moll, NV 8 (Wq. 64,3; H. 9) entnommen worden sein. - P 775 enthält das Werk in zwei Abschriften Michels, die hier als P 775 A: S. 55-59, und B: S. 61-65, unterschieden werden; in Abschrift A ist der Notentext der endgültigen Textform unberührt, in Abschrift B finden sich v. a. im dritten Satz starke Eingriffe C. P. E. Bachs, die zur Herstellung der endgültigen Textform führen. - Die bei BEURMANN, Klaviersonaten, S. 121, zusätzlich angegebene Quelle A Wgm VII 836 wurde laut freundlicher Mitteilung von Herrn Dr. O. Biba später umsigniert auf VII 3872, so daß die beiden Angaben bei Beurmann ein und dieselbe Quelle meinen.

Faksimile:

CW 3, S. 165-169 (nur "later version", Vorlage: P 775 A); Critical Notes: S. xx/xxi ("Revision, in the later version, consists in embellishment of the outer movements and, presumably, an exchange of movements with Wq 64/3").

Neudruck:

JOHNEN, Sonatinen, Nr. 5 (spätere Textform nach P 369).

Bemerkungen:

BERG, Umarbeitungen: "sämtliche Fassungen überliefert" (S. 125); Quellengruppierung unter den Rubriken "frühe Fassung" und "spätere Fassung" (S. 154). Bei P 775 B wurde versehentlich der Hinweis auf Bachs bedeutende Revision des Notentextes (v. a. im Schlußsatz) vergessen (in den "Critical Notes" der "Collected Works" ist der Sachverhalt korrekt dargestellt). - Schreiberangabe zu P 789 nach KOBAYASHI, Manuskript.

Die Incipits machen die Unterschiede zwischen den Textformen auf den ersten Blick deutlich, doch sie verschweigen, daß sich nicht zwei, sondern drei Textstadien unterscheiden lassen, wobei einschränkend zu sagen ist, daß eines dieser Stadien in weiten Teilen erschlossen werden muß. Die Abschrift P 775 B wurde von C. P. E. Bach in Hamburg (Kopist: Michel; Bachs Schrift ist zittrig und klein) überarbeitet. P 789 enthält die früheste Textform; alle drei Sätze stehen in D-Dur. In P 775 B a. c. ist der Mittelsatz in D-Dur bereits durch den Mittelsatz "Andante un poco" in a-Moll ersetzt. Der erste Satz hat bereits in P 775 B ante correcturam weitestgehend seine endgültige Gestalt gefunden. Die Unterschiede zu P 789 sind auch hier wesentlich geringfügiger, als man den Incipits nach annehmen würde. Auf der folgenden Seite findet sich ein Beispiel aus dem Satzinneren. Dabei ist darauf zu verweisen, daß sich eine ähnliche Variante im Mittelsatz der Sonate Wq. 65,3; H. 5 findet (siehe das Beispiel oben, S. 176). Die Variante ist dort eindeutig auf eine späte Revision Bachs zurückzuführen, die mit der "Erneuerung" nichts mehr zu tun hat. Vielleicht sind auch hier die Abweichungen zwischen P 789 und P 775 B a. c. als Varianten zwischen der erneuerten Fassung und einer späteren, nicht genauer datierbaren Revision zu bewerten.

Der dritte Satz dagegen entsprach in P 775 B a. c. noch weitgehend der Textform von P 789. Bach hat nun diesen Schlußsatz in Michels Kopie überarbeitet, indem er die frühere Version an den zu ändernden Stellen ausradierte und die neue, endgültige Fassung auf die radier-ten Stellen schrieb. Der zuvor recht simple Schlußsatz erhielt so einen melodischen Impetus, der demjenigen des ersten Satzes nahekommmt (vgl. die Incipits).

I, 24-29; P 789 / die übrigen Quellen



Da der dritte Satz nun nur noch schwer lesbar war, fertigte Michel wohl die andere in P 775 enthaltene Abschrift an (A; faksimiliert in CW 3, S. 165-169), die nun die endgültige Textform ohne weitere Zusätze Bachs überliefert. In P 775 A, der späteren Abschrift Michels, die Bach allenfalls flüchtig durchgesehen hat, ist das Stück unkorrigiert als "Sonata" bezeichnet, während in P 775 B die ursprüngliche Bezeichnung "Sonata" zu "Sonatina" korrigiert wurde (wir können nicht entscheiden, wer diese Korrektur vorgenommen hat).

Der dritte Satz ist bereits in P 789 ein Satz mit "veränderten Reprisen": A (16 T.) – A' (16 T.) / B (16 T.) – B' (16 T.). Die veränderten Teile bleiben bei Bachs Revision von P 775 B unberührt; die Eingriffe betreffen ausschließlich die Teile A und B. Folgende Hypothese ließe diesen Befund verständlich werden:

- 1) Der Satz wies in der Urfassung keine veränderten Reprisen auf; die Teile A und B waren in Wiederholungszeichen notiert. Die "Reprisen" hatten einen Umfang von 16, der Satz mithin einen Umfang von 32 Takten, was dem durchschnittlichen Umfang von frühen Mittelsätzen ohne veränderte Reprisen entspricht.
- 2) Im Zuge der Erneuerung 1744 wurden die Reprisen verändert; dieses Stadium dokumentiert P 789 und weitgehend noch P 775 B a. c.
- 3) Diese veränderten Reprisen blieben dann bis zum Schluß erhalten, doch die Teile A und B wurden – gleichsam als "Fossilien" aus der Urfassung – in späterer Zeit nochmals kräftig überarbeitet. Die ursprüngliche Fassung wäre demnach verloren.

Diese Hypothese läßt sich weiterführen. Im "Appendix G" ihrer Dissertation gibt Darrell M. Berg eine Übersicht über die Sätze mit veränderten Reprisen in Bachs Klaviersonaten (BERG, *Mannerist Principle*, S. 345; vgl. auch BEURMANN, *Reprisen*sonaten). Die frühesten Beispiele für "veränderte Reprisen" finden sich just in der Gruppe der "Sechs Sonatinen", nämlich in den Schlußsätzen von Wq. 64,2; H. 8, Wq. 64,5; H. 11 und Wq. 64,6; H. 12. "Veränderte Reprisen" begegnen dann 1740 in Berlin (Schlußsatz von Wq. 65,12; H. 23) und danach 1746 (Wq. 65,31; H. 121), häufiger jedoch erst von den 1750er Jahren an. Bach hätte also bereits 1734 in den "Sonatinen" - und nur hier! - ein zukunftssträchtiges Prinzip erprobt, von dem weder die umgebenden frühen Sonaten noch die Preußischen und Württembergischen Sonaten Notiz nehmen. Auch dies kann als Hinweis darauf verstanden werden, daß man die früheren Textformen der "Sonatinen" nicht voreilig für das Datum 1734 in Anspruch nehmen sollte.

Die Quelle mit der früheren Textform von Wq. 64,5; H. 11 läßt sich nur schwer bewerten, da sie nicht aus dem engeren Umkreis Bachs stammt. Lediglich einige Argumente können angeführt werden, die zur Bestimmung der in dieser Quelle enthaltenen Fassung beitragen mögen.

1. Die Quelle P 789 wurde von dem Schreiber kopiert, der auch die frühere Textform der Sonatina F-Dur NV 6 (Wq. 64,1; H. 7; Nr. 6) in P 1001 geschrieben hat. Der Anonymus V19 gehört in die zweite Jahrhunderthälfte (was jedoch nichts über das Alter seiner Vorlage besagt).

2. Der zweite Satz in P 789, "Andante" in D-Dur, ist nahezu unverändert in die einzige überlieferte Fassung der Sonatina a-Moll NV 8 (Wq. 64,3; H. 9; Nr. 8) übernommen worden. Er hatte bereits in P 789 praktisch seine endgültige Gestalt gewonnen. Von einer "Erneuerung" des Notentextes könnte also auch hier nicht gesprochen werden. Dies ist angesichts der "Labilität" anderer früher Mittelsätze ein wichtiges Indiz (vgl. die Besprechung von Wq. 65,7; 65,9 und 65,10, unten Nr. 14, 16 und 17). Der Satztausch kann lange nach 1744 vorgenommen worden sein, und umgekehrt spricht die Tonartengleichheit des Zyklus in P 789 nicht dagegen, daß diese Quelle die Fassung des Jahres 1744 überliefert.

3. Die autographe Überarbeitung von Wq. 64,5 in P 775 B ist sicher in die Hamburger Zeit datierbar. Diese Überarbeitung ist jedoch im Nachlaß-Verzeichnis nicht erwähnt. Damit ist die Möglichkeit gegeben, daß auch P 775 B ante correcturam eine Textform repräsentiert, die das Nachlaß-Verzeichnis verschweigt. Mit anderen Worten: die Angabe "L. 1734. E. B. 1744" nennt zwei besonders prominente Daten in der Geschichte des Werkes. Sie nennt aber nicht alle für die Werkgeschichte relevanten Daten.

Die Möglichkeit bleibt bestehen, daß P 789 bereits die erneuerte Fassung des Jahres 1744 enthält. P 775 B a. c. könnte ein nicht näher datierbares Zwischenstadium auf dem Weg zur "Fassung letzter Hand" repräsentieren, die Bach in P 775 B herstellte und die in den davon abhängigen Quellen P 775 A, P 369, Wgm und Bc erscheint.

11.) Sonat<in>a c-Moll (Wq. 64,6; H. 12; NV 11: L. 1734. E. B. 1744)

Frühere Textform (Incipits nach K11):

I. 96 T.	II. 23 T.	III. 48 (24) T. <49>
Allegretto	Andante	Presto

Spätere Textform (Incipits nach P 775):

I. 96 T.	II. 42 T.	III. 48 (24) T.
Allegretto	Andante	Presto

Frühere Textform:

I. Allegretto

II. Andante

III. Presto

Spätere Textform:

I. Allegretto

II. Andante

III. Presto

49 Satz mit "veränderten Reprisen" von folgendem Aufbau:
A (12 T.) - A verändert (12 T.) / B (12 T.) - B verändert (12 T.).

Quellen:

Frühere Textform:

*D-ddr-Bds Mus. ms. Bach P 371, Schreiber: Anonymus 301 - *D-ddr-Bds Mus. ms. 30385, Schreiber: Anonymus 401 - *D-brd-KI1 Mb 61,1, Schreiber: Anonymus 303.

Der zweite Satz ist auch als Mittelsatz der späteren Textform der Sonatina F-Dur NV 6 (Wq. 64,1; H. 7) überliefert.

Spätere Textform:

*D-brd-B Mus. ms. Bach P 775, Schreiber: Michel+ - *D-ddr-Bds Mus. ms. Bach P 369 - *A-Wgm VII 3872, Schreiber: Michel - *B-Bc 5881, Schreiber: Michel.

Der zweite Satz ist auch als Mittelsatz der früheren Textform der Sonatina F-Dur, NV 6 (Wq. 64,1; H. 7) überliefert.

Faksimile:

CW 3, S. 171-177 ("early version", Vorlage: KI1), S. 179-183 ("later version", Vorlage: P 775); Critical Notes: S. xxi ("Revision ... consists of an exchange of middle movements with Wq 64/1 and embellishment of the outer movements").

Neudruck:

JOHNEN, Sonatinen, Nr. 6 (spätere Textform nach P 369).

Bemerkungen:

BERG, Umarbeitungen: "sämtliche Fassungen überliefert" (S. 125); Quellengruppierung (S. 154) unter den Rubriken "frühe Fassung" und "spätere Fassung".

P 775 wurde von Michel geschrieben. Bach hat zwar von dieser Kopie Kenntnis genommen, wie der autographe Zusatz "No. 8." (P 775, S. 67) über dem Kopftitel anzeigt; im Notentext selbst finden sich jedoch keine autographen Eintragungen. Der unterschiedliche Mittelsatz und das veränderte Incipit des ersten Satzes machen die Hauptunterschiede zwischen den beiden überlieferten Textformen deutlich. Im Inneren des

ersten Satzes sind auch hier weit weniger Varianten festzustellen, als das veränderte Incipit erwarten läßt. Die Übernahme des Mittelsatzes war nicht mit einer nennenswerten Revision des Notentextes verbunden. Der Schlußsatz ist in beiden Textformen nahezu identisch. In den drei Quellen mit der früheren Textform ist das Werk zweimal als "Sonatina" bezeichnet (P 371; Mus. ms. 30385), nur KIL schreibt hier "Sonata".

Die Schreiber der beiden Textformen führen hier mit einiger Sicherheit zu dem Ergebnis, daß die frühere Textform als die in Berlin erneuerte, die spätere Textform als eine in der späteren Berliner oder der Hamburger Zeit mit dem letzten Schliff versehene Fassung des Werkes zu bewerten ist. Dies ist von einiger Tragweite, denn es bestätigt die Annahme, daß die Zyklen auch nach der Erneuerung noch tonartengleich waren und daß die Mittelsätze erst später ausgetauscht worden sind. Für die "Fassung letzter Hand" stehen hier die Kopien Michels und des unbekannten Schreibers aus P 369 ein. Für die frühere Textform bürgt eine Phalanx von Berliner Kopisten, bestehend aus dem Anonymus 301, dem Anonymus 303 und einem bislang noch nicht näher betrachteten Schreiber der Amalien-Bibliothek, den Kast als "Anonymus 401" führt <50>. In der folgenden Übersicht sind in nun schon bekannter Weise die Berliner C.-P.-E.-Bach-Quellen von der Hand dieses Kopisten zusammengestellt. L., F., B., T., P. und H. bedeuten Leipzig, Frankfurt, Berlin, "Töplitz", Potsdam und Hamburg.

50 Wie NBA V/7, KB, S. 35 (A. DÜRR) zu entnehmen, ist Kasts Anonymus 401 bei BLECHSCHMIDT als Schreiber "(J. S. Bach I)" bezeichnet. Laut dem Register bei BLECHSCHMIDT, S. 334, stammen von seiner Hand über sechzig zum Teil sehr umfangreiche Bände in der Amalien-Bibliothek; man hat es offenkundig mit einem "Berliner Berufskopisten in der 2. Hälfte des 18. Jh." (NBA IV/5+6, KB, S. 219 <D. KILIAN>) zu tun. Man kann daher ausschließen, daß die von ihm geschriebenen frühen Klaviersonaten Bachs die ursprünglichen Fassungen darstellen. Dies trägt zwar zur Datierung nichts Neues bei, es bestätigt jedoch die Berechtigung und Triftigkeit von Überlegungen zu Kopisten wie dem Anonymus 301 oder dem Anonymus 303 und zur "Autorität" der von diesen geschriebenen Quellen.

Übersicht über die vom Anonymus 401 kopierten Werke C. P. E. Bach

Verzeichnisse	Entstehung laut NV	Quelle
NV 1; Wq. 62, 1; H. 2	L. 1731. E. B. 1744	P 775
NV 11; Wq. 64, 6; H. 12	L. 1734. E. B. 1744	Mus. ms. 30385
NV 17; Wq. 65, 9; H. 18	F. 1737. E. B. 1743	P 370
NV 19; Wq. 62, 2; H. 20	B. 1739	Mus. ms. 30385
NV 32; Wq. 65,13; H. 35	T. 1743	P 370
NV 36; Wq. 65,14; H. 42	B. 1744	P 364
NV 54; Wq. 65,22; H. 56	B. 1748	Mus. ms. 30385
NV 63; Wq. 65,26; H. 64	B. 1750	Mus. ms. 30385
NV 67; Wq. 65,27; H. 68	B. 1752	Mus. ms. 30385
NV 75; Wq. 62,14; H. 77	B. 1754	Mus. ms. 30385
NV 76; Wq. 65,28; H. 78	B. 1755	P 370
NV 83; Wq. 117,19; H. 89	B. 1755	P 370
NV 83; Wq. 117,20; H. 90	B. 1755	P 370
NV 83; Wq. 117,21; H. 91	B. 1755	P 370
NV 83; Wq. 117,23; H. 92	B. 1755	P 370
NV 83; Wq. 117,24; H. 93	B. 1755	P 370
NV 83; Wq. 117,25; H. 94	B. 1755	P 370
NV 83; Wq. 117,27; H. 95	B. 1755	P 370
NV 86; Wq. 65,30; H. 106	B. 1756	Mus. ms. 30385
NV 96; Wq. 62,20; H. 120	B. 1757	Mus. ms. 30385
NV 98; Wq. 62,22; H. 132	B. 1758	P 370
NV 99?; Wq. 70, 2; H. 134	B. 1758	P 370
NV 114; Wq. 65,33; H. 143	B. 1759	Mus. ms. 30385
NV 119; Wq. 51, 1; H. 150	B. 1760	P 364
NV 124; Wq. 53, 5; H. 165	B. 1762	Mus. ms. 30385
NV 125; Wq. 53, 1; H. 164	B. 1762	Mus. ms. 30385
NV 135; Wq. 53, 3; H. 181	B. 1764	Mus. ms. 30385
NV 136; Wq. 53, 4; H. 182	B. 1764	Mus. ms. 30385
NV 137; Wq. 53, 2; H. 180	B. 1764	Mus. ms. 30385
NV 160; Wq. 117, 4; H. 222	P. 1766	P 370
NV 160; Wq. 117,13; H. 225	P. 1766	P 370
NV 161; Wq. 116, 4; H. 215	P. 1766	P 370
NV 161; Wq. 116, 6; H. 217	P. 1766	P 370
NV 167; Wq. 62,24; H. 240	H. 1769	P 370

Dieser Schreiber kopierte für die große Musikaliensammlung der jüngsten Schwester Friedrichs des Großen, der Prinzessin Anna Amalia (1723-1787), die Bachs Kompositionen bewunderte. Die genannten Kompositionsdaten sind Termini ante quos non für die Niederschrift der Quellen. Umgekehrt kann die jeweilige Kopie bedeutend später angefertigt worden sein, und es hat den Anschein, als sei dieser Schreiber eher in Bachs spätere Berliner Jahre zu datieren. Angesichts der obigen Liste darf man annehmen, daß die Quelle Mus. ms. 30385 die in Berlin erneuerten Fassungen der frühen Sonaten enthält. Dies gilt nicht nur für Wq. 62,1; H. 2 und Wq. 65,9; H. 18 (wo der Befund aufgrund anderer Quellen eindeutig ist), sondern auch für den tonartengleichen Zyklus der "Sonatine" Wq. 64,6; H. 12.

*

Die in den vorhergehenden Abschnitten dargestellte Überlieferung der "Sechs Sonatinen" läßt eigentlich kaum einen anderen als den hier gezogenen Schluß zu: daß nämlich in vier Fällen (Wq. 64,1; Wq. 64,4; Wq. 64,5; Wq. 64,6) die in Berlin erneuerte Fassung sowie eine noch spätere Fassung, die einen "neuen" Mittelsatz aufweist, erhalten geblieben ist, während in zwei Fällen sogar die erneuerte Fassung verloren und nur die "Fassung letzter Hand" überliefert ist (Wq. 64,2; Wq. 64,3). Wenn man dies akzeptiert, so muß das geringe Ausmaß echter Notenvarianten zwischen relativ früheren und späteren Textformen nicht mehr erstaunlich wirken.

Daraus würde dann folgen, daß wir nichts über die authentische Gestalt von Bachs gesamter Leipziger Sonatenproduktion wissen. Das Gewand der späteren Bearbeitungen kann sich eng an die ursprüngliche Gestalt anschmiegen; es kann aber auch sehr weit geschnitten sein. Vielleicht ist gerade das "Empfindsamste" oder "Fortschrittlichste" in den "Sechs Sonatinen" Zutat aus einer Zeit, in der entsprechende Details längst zum Repertoire des Komponisten C. P. E. Bach gehörten.

12.) Sonata e-Moll (Wq. 65,5; H. 13; NV 13: F. 1735. E. B. 1743)

I. 78 T.
(ohne Angabe)

II. 50 T.
Siciliano

III. 34 T.
Allegro di molto

Incipits nach P 772

I. <ohne Angabe>

II. Siciliano

III. Allegro di molto

Quellen:

*D-brd-B Mus. ms. Bach P 772, Schreiber: Anonymus 311+ - *D-ddr-Bds Mus. ms. Bach P 369 - *B-Bc 5883, Schreiber: Michel.

Weitere Quellen für den zweiten Satz (in d-Moll, als Mittelsatz einer Fassung der Sonate NV 21; Wq. 62,3; H. 22; ohne Erneuerungsvermerk nur einfach datiert: B. 1740):

*D-brd-B Mus. ms. Bach P 368 - *D-brd-B Mus. ms. Bach P 774 - *A-Wgm VII 43 743.

Weitere Quellen für den dritten Satz (in g-Moll, als Schlußsatz einer Fassung der Sonate NV 20; Wq. 65,11; H. 21; ohne Erneuerungsvermerk nur einfach datiert: B. 1739):

*D-brd-K11 Mb 52,1 und 2 - *A-Wgm VII 43 750 - *B-Bc 5883 (III), Schreiber: Westphal.

Neudrucke:

Von NV 13 (Wq. 65,5; H. 13) gibt es bislang keinen Neudruck. - NV 20 (Wq. 65,11; H. 21) ist mit dem im Incipit oben verzeichneten Schlußsatz (in g-Moll) veröffentlicht: C. Phil. Em. Bach, <Vier> Leichte Sonaten für Klavier, hrsg. von Otto VRIESLANDER, Hannover 1932 (Nagels Musik-Archiv 90; leider fehlen Quellennachweise). - Ein Neudruck von NV 21 (Wq. 62,3; H. 22) liegt bislang nicht vor. Zu zeitgenössischen Drucken der beiden letztgenannten Werke siehe BERG, Umarbeitungen, S. 157.

Faksimile:

CW 3, S. 184-188 ("later version", Vorlage: P 772); Critical Notes: S. xxi.

Bemerkungen:

BERG, Umarbeitungen: "nur spätere Fassung erhalten" (S. 125); Quellengruppierung (S. 154) unter der Rubrik "späte Fassung". Der Kopist von P 772 wird bei KOBAYASHI, Manuskript (und danach bei BERG, Umarbeitungen) als "Anonymus 311" bezeichnet; KAST hatte diesen Schreiber noch nicht benannt. Diese Neuerkenntnis ist weiterführend. Die Angaben über weitere Quellen für den Mittel- und Schlußsatz wurden von BERG, S. 157 (NV 20 und NV 21) übernommen. Bergs Bewertung des Zusammenhangs zwischen den drei Sonaten NV 13, 20 und 21 teilen wir nicht.

Alle Quellen, die die Sonate NV 13 (Wq. 65,5) überliefern, weisen eine übereinstimmende Satzfolge auf. P 772 wurde von Bach revidiert, die Zusätze von seiner Hand sind jedoch so geringfügig, daß sich kein begründetes Urteil über das Stadium seiner Handschrift gewinnen läßt. Mit Bestimmtheit läßt sich sagen, daß P 772 nicht die ursprüngliche Frankfurter Fassung enthält, denn die Quellen P 369 und Bc, die immer die späteste Fassung einer Sonate überliefern, stimmen mit P 772 unter Berücksichtigung der Bachschen Zusätze überein.

Einen Fingerzeig für die Datierung der Niederschrift der Quelle P 772 gibt die Benennung des Kopisten als Anonymus 311, dem in KOBAYASHI, Manuskript, einige Kopien mit Werken C. P. E. Bachs zugewiesen werden. Alle Quellen wurden von Bach revidiert; F., B. und T. bedeuten Frankfurt, Berlin und "Töplitz". Die Quellen befinden sich in D-brd-B. Des weiteren hat dieser Kopist C. H. Grauns Oper "Catone in Utica (...) rappresentata nel Teatro famoso di Berlino l'Anno 1744" in einer Quelle der Amalien-Bibliothek geschrieben (Am. B. 190, ursprünglicher Bestand; BLECHSCHMIDT, S. 136, Schreiberangabe: "C. H. Graun VI").

Übersicht über die vom Anonymus 311 kopierten Werke C. P. E. Bachs

Verzeichnisse	Entstehung laut NV	Quelle
NV 13; Wq. 65, 5; H. 13	F. 1735. Erneuert B. 1743	P 772+
NV 17; Wq. 65, 9; H. 18	F. 1737. Erneuert B. 1743	P 775+
NV 21; Wq. 62, 3; H. 22	B. 1740	P 772+
NV 1b),6; Wq. 46; H. 410	B. 1740	St 209+
NV 1b),8; Wq. 7; H. 409	B. 1740	St 515+
NV 32; Wq. 65,13; H. 35 (nur Satz III)	T. 1743	P 359+

Hier ist zurückzukommen auf das bereits erwähnte Autograph der Sonate Wq. 65,13; H. 35 aus dem Jahr 1743 (vgl. oben, S. 156). Dieses Autograph ist insofern merkwürdig, als Bach nur das Titelblatt und die

beiden ersten Sätze geschrieben hat (P 359, S. 1-5). Der Schlußsatz ist aber von keinem anderem als dem Anonymus 311 geschrieben (bei KAST noch "SuIII"). Da Bachs Schrift auf einer Vorderseite endet, der Anonymus 311 aber auf der Rückseite desselben Blattes zu schreiben beginnt, muß dieser einmal zum engsten Umkreis Bachs gehört haben.

Allerdings ist die merkwürdige Anlage der Quelle P 359 nicht leicht zu deuten. Es kann sich nicht um das Kompositionsautograph handeln (es finden sich wenige Korrekturen); sonst müßten alle Sätze von Bach geschrieben sein. Vermutlich handelt es sich um die Reinschrift eines Konzeptautographs. Trotzdem wäre das autographe Datum "Töpliz, 26. Junij 1743" für die Niederschrift der Quelle (und nicht lediglich für die Datierung der Komposition) noch wertvoll. Denn Bach wird wohl darauf bedacht gewesen sein, von seinen Kompositionen so bald wie möglich archivierbare Reinschriften zu besitzen. Im vorliegenden Fall käme die Rückkehr aus Teplitz, wo Bach Linderung für seine Gicht suchte, nach Berlin als Datum für die Niederschrift des Stückes in P 359 in Betracht.

Bei der Sonate Wq. 65,9; H. 18 (vgl.unten, S. 244ff.) begegnet der Anonymus 311 erneut als Schreiber einer von Bach revidierten Kopie. Dort hat der Anonymus eine Vorlage der späteren (also zumindest "erneuerten") Textform kopiert. Ferner war dieser Kopist an der Herstellung des Stimmenmaterials zweier bereits 1740 entstandener Klavierkonzerte beteiligt. Der Anonymus 311 dürfte einer der ersten Berliner Kopisten Bachs gewesen sein; seine Abschriften dürften in enger zeitlicher Nachbarschaft zur Entstehung (Wq. 65,13 in P 359) bzw. Erneuerung (Wq. 65,5 und 9) der Werke angefertigt worden sein.

Hinzuweisen ist auf ein besonderes Überlieferungsproblem der Sonate Wq. 65,5; H. 13. Der Mittelsatz der Sonate, "Siciliano", ist auch in einer Fassung der Sonate NV 21 (Wq. 62,3; H. 22) überliefert. Die Sonate wurde 1763 im dritten Teil der Sammlung "Marpurgs Clavierstücke mit einem praktischen Unterricht für Anfänger und Geübtere" in Berlin gedruckt <51>, jedoch mit einem anderen Mittelsatz, "Andante"

⁵¹ Vgl. dazu BERG, Umarbeitungen, S. 157. Vollständiges Titelzitat in CW 6, p. xvii und bei WOTQUENNE, S. 16, Anm. 3.

in h-Moll (Faksimile des Druckes in CW 6, S. 6-12). Bach billigte diesen Druck <52>. Es ist anzunehmen, daß dieses Andante, das im Druck verbreitet wurde und damit "unwiderruflich" zu der Sonate Wq. 62,3 gehörte, Bachs Vorstellungen von der gültigen Gestalt dieser Sonate entspricht. Der Siciliano gehörte demnach einem früheren Stadium der Sonate Wq. 62,3 an; die Quellen bestätigen dies auch.

Im Hinblick auf Wq. 65,5 könnte man dies so interpretieren: der Siciliano stand ursprünglich in d-Moll und bildete den Mittelsatz der Sonate NV 21 (Wq. 62,3). Später wurde er in die Sonate NV 13 (Wq. 65,5) übernommen und nach e-Moll transponiert, wobei ein tonartengleicher Zyklus entstand <53>. Zugleich erhielt die Sonate NV 21 ihren neuen Mittelsatz, das Andante in h-Moll, das 1763 im Druck erschien.

Die Überlieferung der Sonate Wq. 62,3 bestätigt diese Vermutung in überraschender Weise. Denn als Schreiber der späteren Fassung dieser Sonate mit dem (von Marpurg gedruckten) Andante in h-Moll als Mittelsatz entpuppt sich der Anonymus 311 (P 772, von Bach revidiert; die Schriftformen sind beherrscht und nicht zittrig). Die Einschaltung des Andante und die Eliminierung des Siciliano bei Wq. 62,3 dürften demnach zeitgleich mit der Niederschrift der späteren Fassung von

52 Vgl. die Liste in der Selbstbiographie, in der Bach auf "Marpurgs praktischen Unterricht vom Clavierspielen" hinweist (BURNEY-EBELING-BODE III, S. 206).

53 Dies wäre ein weiteres Indiz für die Annahme, daß die tonartengleichen Zyklen in den Sonatinen Wq. 64 die erneuerten Fassungen dieser Werke repräsentieren.

Wq. 65,5 stattgefunden haben. Mit anderen Worten: Wq. 65,5 und Wq. 62,3 wurden in einem Zuge "erneuert" <54>. Als Datum kommt das Jahr 1743 in Betracht.

Eine ähnliche Odyssee hat wohl auch der Schlußsatz hinter sich. Er dürfte zuerst in der Sonate NV 20 (Wq. 65,11; H. 21) <55> gestanden haben und von dort, nach e-Moll transponiert, in die Sonate NV 13 (Wq. 65,5) übernommen worden sein. Denn in der ebenfalls in zwei " Fassungen" erhaltenen Sonate NV 20 gehört das kurze "Allegro di molto" unzweifelhaft zur früheren Textform; später wurde es dort durch ein "Allegretto grazioso" ersetzt. Leider bieten die Quellen keine Anhaltspunkte für eine zeitliche Eingrenzung dieses Vorgangs.

54 Eine Besonderheit der Quelle P 772 könnte darauf hindeuten, daß der Anonymus 311 die Reinschrift der späteren Fassung von Wq. 62,3 unmittelbar nach deren Herstellung durch Bach angefertigt hat. Satz I ist auf den Seiten 1-3, Satz II (Andante) auf S. 4, Satz III auf den Seiten 6-7 notiert. Die dem Andante gegenüberliegende Seite 5 ist zwar rastriert, aber nicht beschrieben. Vielleicht hat Bach den Anonymus 311 angewiesen, nach dem ersten Satz zunächst zwei Seiten freizuhalten. Der von ihm dann neukomponierte (oder aus einer anderen Komposition ausgewählte) neue Mittelsatz füllte in der Kopie des Anonymus 311 schließlich aber nur eine Seite. - Darrell M. Berg hat mehrfach und zurecht darauf hingewiesen, daß auch die frühen Berliner Sonaten beträchtlichen Änderungen unterworfen waren (vgl. BERG, Umarbeitungen, S. 124). Weshalb das Nachlaß-Verzeichnis hiervon keine Notiz nimmt, bleibt in der Tat vorerst rätselhaft. Andererseits zeigt sich auch im Falle von Wq. 62,3, daß die Tatsache eines Satztausches nicht automatisch den Erneuerungsvermerk im Nachlaß-Verzeichnis zur Folge hat.

55 Quellen bei BERG, Umarbeitungen, S. 157.

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 <56>. Vom ursprünglichen Mittel- und Schlußsatz der Sonate Wq. 65,5 würde demnach jede Spur fehlen. Wurden sie in andere Sonaten übernommen oder vernichtet? Die Tatsache, daß der Anonymus 311 sowohl Wq. 65,5 als auch Wq. 62,3 (beide Abschriften in P 772) geschrieben hat, deutet darauf, daß Wq. 65,5 bereits 1743 weitestgehend seine endgültige Form gefunden hatte. Eine nennenswert abweichende "Fassung letzter Hand", wie sie in Bc und P 369 erwartet werden könnte, existiert hier nicht.

56 Darrell M. Bergs Deutung der Vorgänge erscheint komplizierter. Zum Mittelsatz: "Bach scheint auch einen anderen Satz aus Wq 65/5 für die Frühfassung der D-Dur-Sonate Wq 62/3 (fast gleichzeitig mit Wq 65/11 entstanden) entlehnt zu haben: der Mittelsatz, ein Siciliano, wurde nach d-Moll transponiert, um Wq 62/3 als Mittelsatz dienen zu können. (...) Es läßt sich darum annehmen, daß die Fassung von Wq 62/3 in diesen Quellen durchaus von Bach stammt und daß für die bei Marburg 1763 veröffentlichte Fassung dieser frühen Berliner Sonate Bach wiederum einen neuen Satz schuf, um den entlehnten zu ersetzen." Zum Schlußsatz: "Vermutlich hatte Emanuel Bach das Presto zunächst aus der Sonate e-Moll Wq 65/5 (1735) entlehnt, nach g-Moll transponiert und zwischenzeitlich Wq 65/11 beigelegt, bis er der Sonate ihren eigenen neuen Schlußsatz geben konnte" (Umarbeitungen, S. 135). Was hätte Bach daran hindern können, Wq. 62,3 und Wq. 65,11 sogleich einen eigenen Mittel- bzw. Schlußsatz zu geben? Ist es wahrscheinlich, daß Bach bereits bei seiner achtzehnten (Wq. 65,11) und neunzehnten Sonate (Wq. 62,3) auf Entlehnungen zurückgreifen mußte? Hätte es dann im noch recht kleinen Oeuvre des jungen Komponisten nebeneinander je zwei Sonaten mit denselben Mittel- bzw. Schlußsätzen gegeben (die Wq. 65,5 bis zuletzt behalten hätte)?

13.) Sonata G-Dur (Wq. 65,6; H. 15; NV 14: F. 1736. E. B. 1743)

Frühere Textform (Incipits nach Wc):

I. 75 T.	II. 15 T.	III. 64 T.
Un poco allegro	Adagio molto	Allegro

Spätere Textform (Incipits nach P 772 p. c.):

I. 72 T.	II. 15 T.	III. 74 T.
Un poco allegro	Adagio di molto	Allegro

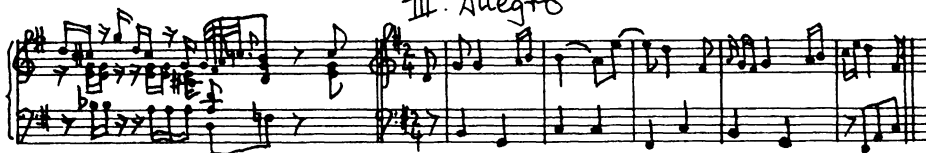
Frühere Textform:

I. Un poco allegro

II. Adagio molto



III. Allegro



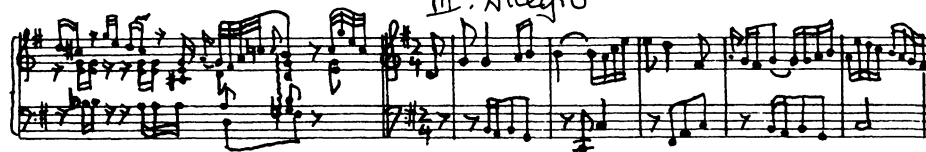
Spätere Textform:

I. Un poco allegro

II. Adagio di molto



III. Allegro



Quellen:

Frühere Textform:

*US-Wc M23.B13.W.65(6), Schreiber: Anonymus 303.

Spätere Textform:

*D-brd-B Mus. ms. Bach P 772, Schreiber: Michel+ - *D-ddr-Bds Mus. ms. Bach P 369 - *B-Bc 5883, Schreiber: Michel.

Faksimile:

CW 3, S. 189-195 (nur "later version", Vorlage: P 772); Critical Notes: S. xxi ("The manuscript of this sonata in P 772 once contained an earlier version. Erasures, with Bach's revisions written over them, are evident in the outer movements; two passages in the last movement are crossed out, and Bach's revisions of these passages are entered on staves at the bottom of the page").

Neudruck:

Trésor 11. Recueil, Nr. 3 (spätere Textform, offenkundig nach Bc).

Bemerkungen:

BERG, Umarbeitungen: "sämtliche Fassungen überliefert" (S. 125), Quellengruppierung unter drei Rubriken: "frühe Fassung" (Wc), "2. Satz erneuert" (P 772 "originale Schicht"), "letzte Fassung" (P 772 post correcturam, P 369, Bc).

Die Quelle P 772 ist aufgrund der Kopistentätigkeit Michels sicher in die Hamburger Jahre Bachs zu datieren. Dessen Revision dieser Quelle betrifft in erster Linie den um zehn Takte erweiterten Schlußsatz. Bei dieser Überarbeitung hat Bach nur an wenigen Stellen radiert; ansonsten hat er die zu verändernden Passagen durchgestrichen und die neue Fassung jeweils nach dem die beiden Teile des Satzes begrenzenden Doppelstrich nachgetragen. Die autographen Zusätze im ersten und zweiten Satz sind unbedeutend; sie sind dabei stets deutlich vom ursprünglichen Text der Michelschen Kopie zu unterscheiden (vgl. das Faksimile von P 772 in den "Collected Works").

Eine frühere Form des Stückes ist in der Quelle Wc überliefert. Ein Vergleich dieser Textform mit P 772 ante correcturam erbringt etliche Varianten: in P 772 a. c. ist der erste Satz gegenüber Wc bereits um drei Takte gekürzt und der zweite Satz etwas reicher ausgeziert. Der Schlußsatz steht dagegen Wc noch nahe, seine Erweiterung um zehn Takte ist erst das Ergebnis von Bachs Hamburger Revision der Quelle P 772.

Das Verhältnis von Wc und P 772 a. c. sei im folgenden anhand der wichtigsten Varianten illustriert. Die betreffenden Stellen sind in P 772 von Anfang an so kopiert worden und nicht das Ergebnis einer Korrektur Bachs. Im ersten Satz gibt es zwischen Wc und P 772 a. c. nur eine einzige größere Variante: in der zweiten Reprise wurden drei Takte herausgenommen.

I, 44-48 bzw. 44-45; Wc / P 772 a. c.



Ferner finden sich in T. 5 und an der Parallelstelle T. 33 in Wc jeweils nur zwei Achtelnoten in der Baßstimme (H-G bzw. Fis-D) statt der figurierten 16tel-Dreiklänge in P 772 a. c. Die übrigen geringfügigen Notenvarianten gehen auf späte Eingriffe Bachs zurück.

Nicht sehr bedeutend sind - entgegen dem ersten Anschein - auch die Unterschiede zwischen Wc und P 772 a. c. im zweiten Satz. Hier stellt bereits der Text in Wc ein rhythmisch hochdifferenziertes Gebilde dar, das in P 772 a. c. allenfalls noch einen letzten Schliff bekommen hat. Bach ändert in diesem Satz später kaum mehr etwas. Das folgende Beispiel zeigt die bedeutendste Abweichung zwischen Wc und P 772 a. c. (die ältere Textform steht hier ausnahmsweise unter der jüngeren). Dabei wird nur die rechte Hand zweifach notiert (in der linken Hand gibt es hier lediglich eine nennenswerte Abweichung: Wc hat zu Beginn von T. 5 viermal die Quinte h-fis').

II, 4f.; P 772 a. c. / Wc

Auch im dritten Satz gibt es bereits vor Bachs späten Veränderungen einige Abweichungen zwischen Wc und P 772 a. c. Die wichtigste Variante wird im folgenden mitgeteilt. Die linke Hand stimmt in beiden Versionen überein; es ist lediglich die Mittelstimme weggefallen.

III, 40-43; Wc / P 772 a. c.

Die Abweichungen zwischen Wc und P 772 a. c. sind insgesamt nicht schwerwiegend; ein versierter Komponist wie Bach konnte solche Revisionen jederzeit und gleichsam im Vorbeigehen vornehmen.

Wesentlich gewichtiger sind Bachs späte Änderungen im dritten Satz. Sie entfernen sich weit vom Text P 772 a. c. bzw. Wc. Zunächst ist hier auf die Erweiterung des Satzes um 10 Takte zu verweisen. Aber auch die Notenvarianten sind beeindruckend.

III, 47-56 bzw. 51-62; Wc (P 772 a. c.) / P 772 p. c., P 369, Bc

The image displays a handwritten musical score for three systems of a piece in G major, 3/4 time. The first system contains measures 47-52, with annotations 'T.47', 'Wc (P 772 a. c.)', '50', and 'P.52'. The second system contains measures 51-55, with annotations 'T.51', 'P 772 p. c.', '53', and '55'. The third system contains measures 53-61, with annotations '53', 'Wc (P 772 a. c.)', '55', '57', 'P 772 p. c.', '59', and '61'. The notation includes treble and bass staves with various musical symbols like notes, rests, and accidentals.

Die späte Revision Bachs hat nichts mit der im Nachlaß-Verzeichnis vermerkten Erneuerung des Werkes zu tun. Es bleibt somit die Frage nach der Datierung der beiden geringfügig divergierenden früheren Fassungen Wc und P 772 a. c. zu untersuchen.

Die Quelle P 772 wurde von Michel geschrieben, ein der Textform P 772 a. c. entsprechender Text ist anderweitig nicht überliefert. Das bedeutet, daß der einzige Zeuge dieser Fassung erst aus der Hamburger Zeit Bachs stammt. (Die Quellenlage entspricht hier also im wesentlichen derjenigen bei der Sonatine Wq. 64,5; H. 11; vgl. oben, S. 208ff.). Diese Textform kann praktisch jederzeit entstanden sein.

Für die Datierung von Wc aber gibt es ein Argument. Schreiber dieser Quelle ist der Anonymus 303 (vgl. oben, S. 194-196). In die Reihe der Entstehungsdaten der von ihm kopierten Werke Bachs würde sich das Jahr der Erneuerung der vorliegenden Sonate, 1743, bruchlos einfügen, wobei auch hier auszuschließen ist, daß der Anonymus 303 "zufällig" an eine überholte Fassung gelangt sein könnte. Wc dürfte bereits die erneuerte Fassung enthalten; der kaum abweichende Text in P 772 a. c. gehörte dann einem nicht näher datierbaren, jedoch späteren Stadium an, während Bach in der späteren Hamburger Zeit eine beträchtlich veränderte "Fassung letzter Hand" herstellte.

Schließlich sei noch ein stilistisches Indiz für die Wahrscheinlichkeit dieser Datierung angeführt. Zwar haben wir, um Zirkelschlüssen vorzubeugen, alle stilistischen Erwägungen bislang beiseite gelassen. Jedoch vergleiche man den Mittelsatz von Wq. 65,6 im Textstadium Wc mit dem sicher als Frühfassung bezeugten Mittelsatz aus Wq. 65,7; H. 16 (vgl. unten, S. 232ff.). Zwischen diesen Stücken liegen Welten. Wenn Bach 1736 einen Satz wie den Mittelsatz von Wq. 65,6 hätte schreiben können, hätte er sich dann mit einem solch simplen Sätzchen wie Wq. 65,7, II zufrieden gegeben <57>?

57 Ebenso könnte man spekulieren, daß die Mittelsätze in den "Sonatinen" Wq. 64, die in den früheren Textformen ihre endgültige Gestalt gefunden haben, ihren expressiven Gestus der Erneuerung im Jahre 1744 verdanken.

14.) Sonata Es-Dur (Wq. 65,7; H. 16; NV 15: F. 1736. E. B. 1744)

Früheste Textform (Incipits nach G01):

I. 62 T.	II. 21 T.	III. 26 T.
Allegro	Siciliano	Vivace

Mittlere Textform (Incipits nach P 771 a. c.):

I. 74 T.	II. 32 T.	III. 26 T.
Allegretto	Andante	Vivace

Späteste Textform (Incipits nach P 771 p. c.):

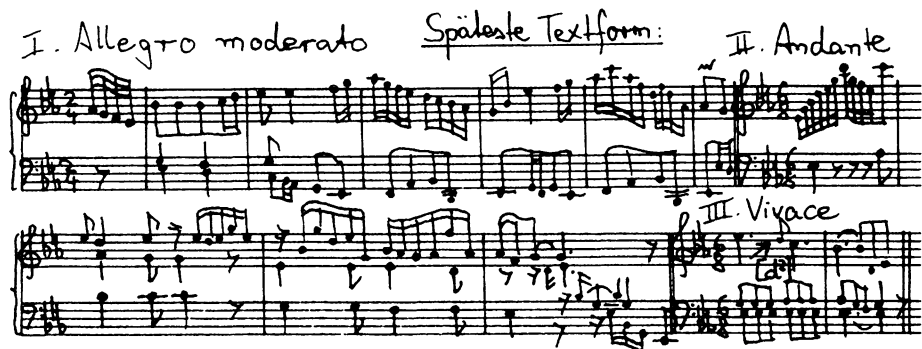
I. 82 T.	II. 32 T.	III. 26 T.
Allegro moderato	Andante	Vivace

I. Allegro Früheste Textform: II. Siciliano

III. Vivace

I. Allegretto Mittlere Textform: II. Andante

III. Vivace



Quellen:

Früheste Textform:

*D-brd-B Mus. ms. Bach P 225 (nur Satz I); Schreiberin: Anna Magdalena Bach - *D-brd-B P 368; Schreiber: Homilius - *D-ddr-G01 Mus. 2^o 21a/3 Hsz. 3. - *US-Wc M23.B13.W.65(7).

Die Takte 39 und 40 sind in P 225 und P 368 eine wörtliche Wiederholung der beiden vorangehenden Takte 37 und 38; diese Wiederholung fehlt in G01, wohl aufgrund eines Kopierversehens. Satz I umfaßt daher in G01 nur 60 Takte.

Mittlere Textform:

*PL-Kj Mus. ms. Bach P 771 ante correcturam, Autograph - *D-brd-B Mus. ms. Bach P 775 A (nur Satz I; siehe die Bemerkung zur spätesten Textform) - *D-ddr-Bds Mus. ms. Bach P 371; Schreiber: Anonymus 303.

Die Takte 44 und 45 sind in P 771 und P 371 eine leicht veränderte Wiederholung der beiden vorhergehenden Takte; diese Wiederholung fehlt in P 775 A, jedoch nicht notwendig aufgrund eines Kopierfehlers. Der erste Satz umfaßt daher hier nur 72 Takte.

Späteste Textform:

*PL-Kj Mus. ms. Bach P 771 post correcturam, Autograph - *D-brd-B Mus. ms. Bach P 775 B; Schreiber: Michel+ - *D-ddr-Bds Mus. ms. Bach P 369 - *B-Bc 5883, Schreiber: unbekannt.

In P 775 folgt auf den ersten Satz in der mittleren Textform (Schreiber: unbekannt) Michels vollständige Abschrift der spätesten Textform. Die beiden Abschriften sind hier unterschieden als P 775 A (S. 103-105) und P 775 B (S. 107-110).

Faksimile:

CW 3, S. 196-199 ("early version", Vorlage: P 368), S. 201-204 ("later version", Vorlage: P 775 B); Critical Notes: S. xxii ("Revision ... consists of expansion and embellishment of the first two movements <the second is highly decorated>").

Neudruck:

Nur die früheste Textform liegt im Neudruck vor: J. S. BACH, Neue Ausgabe sämtlicher Werke, Serie V, Band 4: Die Klavierbüchlein für Anna Magdalena Bach, hrsg. von Georg von DADELSEN, Kassel u. a. 1957. Satz I (als "Solo per il Cembalo" unter der Nummer 27 im Zweiten Klavierbüchlein <1725ff.> überliefert <BWV Anh. 129>): S. 104f. (nach P 225); Satz II und III: Anhang, S. 137 und 138 (nach P 368). Dazu der Kritische Bericht, Kassel u. a. 1957; im folgenden abgekürzt: NBA V/4, KB.

Bemerkungen:

BREITKOPF 1763, Racc. II, Nr. 5 (BROOK, S. 116). Das Incipit mit zwei auftaktigen 16teln gehört der frühen oder mittleren Textform an. - BERG, Umarbeitungen: weitgehend übereinstimmende Gruppierung und Bewertung der Quellen. - Schreiberangabe zu P 371 nach KOBAYASHI, Manuskript.

Es sind drei Textformen zu unterscheiden, deren Reihenfolge eindeutig zu erkennen ist <58>.

⁵⁸ Vgl. zur folgenden Erörterung die Ausführungen Georg von Dadel-
sens in NBA V/4, KB, S. 96-98, die erstmals in fundierter Weise das
Überlieferungsproblem einer frühen Bach-Sonate behandelten; sie haben
den Anstoß zur vorliegenden Untersuchung gegeben. Das Autograph galt
damals als verschollen. - Diese Sonate wird bei BERG, Umarbeitungen,
ausführlich besprochen (S. 138-146: Stemma auf S. 138, synoptische

1. Die früheste Textform ist mit Sicherheit vor 1744 zu datieren; Anna Magdalena Bach dürfte den ersten Satz 1733 oder 1734 in das Zweite Klavierbüchlein eingetragen haben (NBA KB V/4, S. 97). Wc enthält einen guten Text der frühen Fassung. Die Quelle G01 weist einige unkorrekte Lesarten auf, stimmt jedoch an solchen Stellen, an denen P 225 und P 368 voneinander abweichen, in der Regel mit P 225 überein. G01 enthält mehr Verzierungs- und Artikulationszeichen als P 225 und P 368. Im zweiten und dritten Satz finden sich zwischen Wc, P 368 und G01 keine nennenswerten Abweichungen. Ein Autograph dieser Fassung existiert nicht mehr.

Der um zwei Takte geringere Umfang des ersten Satzes in G01 geht sicher auf einen Kopierfehler zurück. Dieser Kopierfehler wirft ein bezeichnendes Licht nicht nur auf die Sorgfalt des Kopisten, sondern auch auf die Bauart des ersten Satzes: die beiden in G01 fehlenden Takte sind in P 225, P 368 und Wc eine wörtliche Wiederholung der beiden vorangehenden Takte. Umgekehrt waren in P 368 ursprünglich zwei Takte zuviel notiert worden, die später gestrichen wurden (vgl. CW 3, S. 197). Auch dies ist im Zusammenhang mit der Wiederholung kurzer Taktgruppen innerhalb dieses Satzes zu sehen, denn vor den beiden überzähligen Takten findet sich bereits ein wiederholter Zweitakter, der den Schreiber Homilius wohl dazu verleitete, diese Taktgruppe ein drittes Mal abzuschreiben.

Wiedergabe von früher und erneuerter Fassung des zweiten Satzes auf S. 140-143; Faksimile der letzten Notenseite des ersten Satzes mit dem späten Einschub Bachs nach dem Autograph P 771 auf S. 145). Bergs Ergebnissen stimmen wir bei diesem Stück weitgehend zu (Ausnahme: Bewertung von P 775 A, das nicht direkt von P 371 abhängen kann); die Charakterisierung der Fassungen kann deshalb hier kurz ausfallen. Wenn die Verfasserin konstatiert, daß Bach bei der Überarbeitung des Mittelsatzes "über das übliche Maß an Verzierungen weit hinaus <ging>, so daß das ursprüngliche Siciliano (in Andante umbenannt) kaum mehr erkennbar bleibt" (S. 139), so ließe sich eben daraus auch ein Argument für die in der vorliegenden Arbeit vertretene These gewinnen. Vielleicht zeigt gerade die glückliche Überlieferungslage für Wq. 65,7 das, was Bach (und mit ihm das Nachlaß-Verzeichnis) unter "Erneuerung" verstanden hat: nicht die alltäglichen Auszierungen, die man bei fast jeder frühen Sonate und auch bei den ersten Berliner Sonaten konstatieren kann, wohl auch nicht unbedingt den Austausch von ganzen Sätzen, sondern das Erarbeiten neuer Strukturen unter Verwendung - aber nicht notwendig Bewahrung - der vorgegebenen Substanz. - Vgl. zu den beträchtlichen Differenzen im ersten Satz S. 81ff. der vorliegenden Arbeit.

Die Angabe "Frankfurt 1736" für die Entstehung dieser Fassung ist insofern bemerkenswert, als "das Auftreten des 'Allegro' im Klavierbüchlein der Anna Magdalena" dafür spricht, "daß mindestens dieser erste Satz noch in Ph. E. Bachs Leipziger Zeit entstanden ist, also vor Herbst 1734" <59>. Vielleicht ist wirklich nur der erste Satz so früh entstanden, während das Datum "Frankfurt 1736" die Komplettierung des "Solo" zu einer "Sonata" durch Mittel- und Schlußsatz meint. Vielleicht irrt das Nachlaß-Verzeichnis, und die ganze Sonate ist noch in Leipzig entstanden. Klarheit ist nicht zu erlangen.

2. Die stärksten Eingriffe in die vorliegende Sonate zeigen sich im Vergleich der soeben besprochenen Textform mit der nächstfolgenden, die im Autograph P 771 ante correcturam und den Abschriften P 371 und P 775 A überliefert ist: der ursprüngliche Siciliano ist zu einem in Sechzehnteln dahinfließenden Andante geworden, das durch Streckung der vorgegebenen harmonischen Substanz von 21 Takten auf 32 Takte angewachsen ist. Der dritte Satz wurde, hauptsächlich in der "linken Hand", rhythmisch lebendiger gestaltet. Beide Sätze wurden später nicht mehr nennenswert verändert.

Der um zwölf Takte erweiterte erste Satz erhielt die Tempobezeichnung "Allegretto", die Varianten gegenüber der ersten Fassung wurden später nicht mehr verändert. Der Auftakt bestand auf dieser Stufe noch aus den zwei Sechzehntelnoten der ursprünglichen Fassung.

59 NBA V/4, KB, S. 97. G. von Dadelsen fährt fort: "Der Hrsg. vermutet sogar, daß auch die übrigen Sätze der Fassung lb) <d. h. P 368> bereits aus der Leipziger Zeit stammen und daß das Solo per il Cembalo aus dieser Sonate in das Klavierbüchlein übernommen wurde: verschiedene, wenn auch geringfügige, Varianten des Allegro la) <P 225, jedoch auch G01 und Wc, die in NBA V/4 nicht behandelt werden> gegenüber lb) scheinen lb) als die frühere Form auszuweisen". G01 und Wc sind im ersten Satz mit P 225 variantengleich, während Satz II und III (in P 225 nicht enthalten) mit P 368 identisch sind. Es gibt somit, ungeachtet der geringfügigen Abweichungen, nur eine Frühfassung der Sonate Wq. 65,7; sollte sie tatsächlich bereits in Leipzig entstanden sein, so dürfte die Angabe "F. 1736" im Nachlaß-Verzeichnis auf einem bloßen Irrtum Bachs beruhen. Daß das Nachlaß-Verzeichnis nicht immer als letzte Instanz gelten muß, gibt auch Rachel Wade zu bedenken: "Of course, in listing his works even a composer might be guilty of inaccuracies or omissions, especially if his career extended over five decades, as Bach's did. He might also deliberately suppress some of his early compositions, if he later judged them to be unworthy" (WADE, Concertos, S. 14).

P 771 a. c. muß 1744 (oder allenfalls wenig später) geschrieben worden sein. Nicht nur die Stellung des Textes in der "Werkgeschichte", sondern auch der Schrifteindruck legen dies zwingend nahe. Dennoch scheint von den Abschriften nur P 371, geschrieben vom Anonymus 303, auf dieses Autograph zurückzugehen. P 775 A könnte aus einer anderen Quelle abgeschrieben worden sein. Überlegungen dazu finden sich im Anschluß an die Besprechung der dritten Textform.

Die Unterschiede zwischen der frühen Fassung des Werkes und derjenigen, die in P 771 a. c. überliefert ist, erlauben es, daß man hier erstmalig guten Gewissens (und ohne Verleugnung eines "gewöhnlichen" Sprachempfindens) von einer ursprünglichen und einer "erneuerten" Fassung sprechen kann. Das Vorliegen noch einer dritten Textform dürfte nach allem, was zu anderen Sonaten aus dem frühen Repertoire gesagt wurde, keine Verwirrung mehr stiften.

3. Die späteste Textform, deren erster Satz mit dem Auftakt aus vier Zweiunddreißigsteln beginnt, entspricht dem Incipit im Nachlaß-Verzeichnis. Diese "Fassung letzter Hand" geht auf eine späte Überarbeitung der erneuerten Fassung zurück. Das Autograph P 771 dokumentiert den Vorgang der Herstellung dieser Fassung. Der Unterschied zur erneuerten Fassung besteht in der erwähnten Änderung des Auftakts (nebst Parallelstellen) im ersten Satz und einer neuerlichen Erweiterung um acht Takte (vgl. das Faksimile bei BERG, Umarbeitungen, S. 145). Die übrigen kleinen Veränderungen fallen demgegenüber nicht ins Gewicht.

Die im ersten Satz neu hinzugekommenen Takte sind nicht als bloße Figuration der Vorlage zu erklären; dies zeigt aber nur, wie gravierend Bachs Eingriffe noch bei der Herstellung der letztgültigen, im Nachlaß-Verzeichnis nicht erwähnten Fassungen in der Hamburger Zeit sein konnten. Erinuert sei hier auch an den ebenfalls erst in der Hamburger Zeit veränderten Schlußsatz der Sonate NV 14 (Wq. 65,6; vgl. oben, S. 229f.).

Neben dem Autograph P 771 p. c. überliefern die Abschriften P 775 B (Michel), P 369 und Bc die späteste Fassung der Sonate Wq. 65,7. Michels Kopie P 775 B wurde von Bach wohl durchgesehen, wie der möglicherweise autographe Zusatz "No. 13" über dem Kopftitel ausweist (P 775, S. 107; siehe CW 3, S. 201: die Schriftzüge bei "No. 13 (15)" sind erstaunlich beherrscht). Der eben erst von Bach in seinem Autograph revidierte Notentext blieb in dieser wohl bald darauf angefertigten Kopie unberührt.

*

An das Autograph dieser Sonate in P 771 lassen sich einige Überlegungen knüpfen. Bereits anlässlich der Besprechung von Wq. 65,4; H. 6 (siehe oben, S. 182f.) wurde die Frage gestellt, wie Bach bei der Erneuerung seiner Werke vorging. Es läßt sich wahrscheinlich machen, daß er ein Autograph der ursprünglichen Fassung mit Korrekturen versah und dieses Autograph später abschrieb oder abschreiben ließ (in diesem Sinn wurden insbesondere einige Kopien des Anonymus 311 bewertet). Vielleicht bewahrte Bach das ursprüngliche Autograph noch eine Zeitlang auf; darauf könnte die Abschrift P 775 A hindeuten. Spätestens bei der Verbrennung von "einem Ries und mehr" alter Arbeiten, von der Bach 1786 berichtet, wurden diese Autographen jedoch wohl vernichtet. Deshalb zeigen die erhaltenen Autographen mit erneuerten Fassungen zwar spätere Revisionen, aber nicht den eigentlichen Erneuerungsvorgang.

P 775 A (Abschrift des ersten Satzes von der Hand eines unbekannten Kopisten) und P 371 gehören demselben Textstadium an <60>. Dennoch finden sich in P 775 A zwei Varianten, die noch mit der Erstfassung

60 Die Einordnung von P 775 A in als Abschrift von P 371 in das Stemma bei BERG, Umarbeitungen, S. 139, ist sicher nicht richtig. P 775 A weicht von P 371 in Details ab, die zwar nicht für Textformen, wohl aber für direkte Abhängigkeiten aussagekräftig sind: so eine andere Bogensetzung (P 371 ist generell reicher, doch fehlen hier gelegentlich auch Bögen, die in P 775 A gesetzt sind). - In NBA V/4, KB, S. 96f., werden für P 775 A und P 371 jeweils eigene Textstadien postuliert. Wir versuchen eine Deutung zu geben, die in der Mitte zwischen Identität und Fassungsdivergenz liegt.

des Werkes übereinstimmen. P 371 hat an diesen Stellen bereits den späteren, endgültigen Text. Das Autograph P 771 a. c. ist an diesen Stellen klar lesbar und korrekturfrei. Der Kopist hätte also, wenn er aus dem Autograph P 771 a. c. kopiert hätte, keine Möglichkeit gehabt, auf die alte Fassung zu verfallen. Zunächst seien die beiden Stellen mitgeteilt.

I, 10f.; P 225 usw. / P 775 A / P 371 und spätere Quellen

I, 41f./49f./51f.; P 225 usw. / P 775 A / P 371 und spätere Quellen

The image shows handwritten musical notation comparing three sources: P 225 usw., P 775 A, and P 371 usw. The notation is arranged in two staves. The top staff shows measures T.10, T.41, T.49, and T.51. The bottom staff shows measures T.41, T.49, and T.51. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and bar lines, with some measures containing triplets or other rhythmic markings.

Aufgrund dieses Sachverhaltes gewinnt auch die Auslassung von zwei Takten in P 775 A gegenüber P 771 a. c. und P 371 an Interesse, die man zunächst (wie bei der Kopie der frühen Fassung in G01) auf einen Kopierfehler zurückführen möchte. Anders als dort sind hier jedoch die beiden Taktgruppen nicht ganz identisch; die zweite Hälfte des jeweils zweiten Taktes ist verschieden gestaltet. Beim Schreiben des D-Dur-Dreiklangs hätte der Kopist demnach zumindest bemerken können, daß er die vorangehenden Unisonotriolen noch nicht geschrieben hatte.

I, 44-46 bzw. 44-48; P 775 A / P 371

The image displays two systems of handwritten musical notation, likely for a keyboard instrument. The top system is labeled 'P 775 A' and the bottom system is labeled 'P 371'. Both systems consist of a treble and a bass staff. The top system (P 775 A) shows measures 44, 45, and 46. The bottom system (P 371) shows measures 44, 45, 46, 47, and 48. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and bar lines. There are some handwritten annotations and corrections visible in the manuscript, particularly in the first system where measure 44 is marked with a 'T' and a '44'.

Es gäbe eine einleuchtende Erklärung für diese Abweichungen: der Kopist hat die erneuerte Fassung des Werkes nicht aus der Reinschrift (P 771), sondern aus dem (verlorenen) Erneuerungsautograph kopiert, das entweder an den beiden genannten Stellen noch unkorrigiert oder durch Korrektur schwer lesbar geworden war. Ob dies nun zutrifft oder nicht: die Überlieferung der Sonate Wq. 65,7; H. 16 zeigt eindrucksvoll die Instabilität des Notentextes einer frühen Bachschen Klavier-sonate. Zugleich vermitteln die erhaltenen Quellen einen Eindruck davon, was Bach mit dem Begriff "Erneuerung" gemeint haben könnte.

15.) Sonata C-Dur (Wq. 65,8; H. 17; NV 16: F. 1737. E. B. 1743)

Frühere und spätere Textform (Incipits nach P 771 p. c.; spätere Textform. Frühere Textform kaum abweichend, vgl. die Besprechung):

I. 35 T.

II. 50 T.

III. 88 T.

Allegro

Andante

Allegretto

I. Allegro

Spätere Textform:



Quellen:

Frühere Textform:

*PL-Kj Mus. ms. Bach P 771 a. c., Autograph (wohl 1743) - *D-brd-B Mus. ms. Bach P 364, Schreiber: Anonymus V19 - *D-brd-Mbs Mus. ms. 1795 - *D-ddr-SWl 859/1 - *US-Wc M23.B13.W.65(8) - *A-Wgm VII 43 747.

Spätere Textform:

*PL-Kj Mus. ms. Bach P 771 p. c., Autograph mit späten Korrekturen - *D-ddr-Bds Mus. ms. Bach P 369 - *B-Bc 5883, Schreiber: Michel. Die bei BEURMANN, Klaviersonaten, S. 122, zusätzlich genannte Berliner Quelle D-ddr-Bds M. Th. 46 muß laut freundlicher Mitteilung von Herrn Dr. K.-H. Köhler als Kriegsverlust betrachtet werden.

Faksimile:

CW 3, S. 205-211 ("later version", Vorlage: P 771); Critical Notes: S. xxii.

Bemerkungen:

BERG, Umarbeitungen: "sämtliche Fassungen überliefert" (S. 125); Gruppierung der Quellen (S. 155; SW1 wäre zu ergänzen) unter den Rubriken "frühe und spätere 'Fassung'"; die Verfasserin setzt hier das Wort "Fassung" selbst in Anführungszeichen, um die Geringfügigkeit der Abweichungen, die wir im Text beschreiben, zu kennzeichnen. - Schreiberangabe zu P 364 nach KOBAYASHI, Manuskript.

Eine frühere Textform ist überliefert in P 364, Mbs, SW1, Wgm und Wc. Diese Form entspricht dem Text in P 771 ante correcturam. P 364 bietet den besten Text, während die anderen drei Quellen zahlreiche Fehler aufweisen. P 364 ist von jenem Kopisten geschrieben, der auch die früheren Textformen von Wq. 64,1 (P 1001; vgl. oben, S. 193 und 196f.) und Wq. 64,5 (P 789; vgl. oben, S. 209 und 212) kopiert hat. Da er im vorliegenden Fall der Sonate Wq. 65,8 unzweifelhaft die erneuerte Fassung kopiert hat, könnte dies auch für die beiden anderen genannten Werke gelten.

Die autographen Korrekturen in P 771 (zittrige Schrift) führen zu einer "Fassung letzter Hand", die sich von derjenigen der ersten Quellengruppe nur in einigen wenigen Notenvarianten im ersten Satz unterscheidet (vgl. das Faksimile des Autographs in den "Collected Works"; die unterschiedliche Schwärze der Schrift im zweiten Satz deutet allenfalls auf verschieden starken Druck mit der Feder; um Korrekturen handelt es sich hier nicht). Diese Textform ist auch in den beständigen Zeugen für die Letztfassungen, den Quellen P 369 und Bc, überliefert.

Wir teilen die Notenvarianten zwischen den Textformen vollständig mit, um ihre Unerheblichkeit zu demonstrieren. In T. 4/5 wird die wörtliche Wiederholung in der späteren Textform vermieden, indem hier der fünfte Takt in der Art einer "veränderten Reprise" variiert ist; die übrigen Beispiele bedürfen keines Kommentars.

I, 2, 4f., 25f., 30f.; P 364 (P 771 a. c.) usw. / P 771 p. c. usw.

Handwritten musical score for a C major sonata, BWV 65. The score is written on five staves. The first staff is labeled "P 364 (P 771 a. c.)". The second staff is labeled "P 771 p. c.". The third staff has "T. 2" and "später" written above it, and "früher" written below it. The fourth staff has "T. 25" and "P 364" written above it. The fifth staff has "P 771 p. c." written above it. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like "f" and "p".

Bachs Schriftformen in P 771 a. c. deuten auf das Jahr der Erneuerung, 1743; die Korrekturen dürften etliche Jahrzehnte später eingetragen worden sein. In der Zeit zwischen der Erneuerung und vor den späten Korrekturen ist das Werk etliche Male kopiert worden. Die Datierung der überlieferten Textformen erscheint bei der vorliegenden Sonate so zwingend wie sonst kaum einmal: Die Textform P 771 a. c. (P 364 usw.) entspricht der erneuerten Fassung, Berlin 1743. Die Textform P 771 p. c. nebst den späten Abschriften ist eine "Fassung letzter Hand". Die ursprüngliche Fassung des Werkes ist verloren gegangen, ohne eine Spur zu hinterlassen. Im Gegensatz zu anderen Sonaten (etwa Wq. 65,3, Wq. 65,6 und Wq. 65,7) hatte die C-Dur-Sonate Wq. 65,8 mit der Erneuerung weitgehend ihre endgültige Gestalt gewonnen. Dies dürfte wohl auch mit dem an Suitensätze gemahnenden Charakter der Sätze I (ähnlich einer Allemande) und III (ähnlich einem Menuett) zusammenhängen. Suitensätze scheinen gegenüber späten Überarbeitungen ziemlich resistent gewesen zu sein: so war auch die Werkgeschichte der Suite Wq. 65,4; H. 6 mit der Erneuerung beendet.

16.) Sonata B-Dur (Wq. 65,9; H. 18; NV 17: F. 1737. E. B. 1743)

Textform des Huberti-Drucks (Textform 1):

I. 28 T.	II. 85 T.	III. 45 T.
Moderato	Larg<h>etto	Presto

Frühere handschriftliche Textform (Textform 2; Incipits nach P 367):

I. 28 T.	II. 14 T.	III. 45 T.
Andante	Adagio	Presto

Spätere handschriftliche Textform (Textform 3; Incipits nach P 775):

I. 28 T.	II. 14 T.	III. 45 T.
Andante	Adagio	Presto

I. Moderato Textform 1: II. Larg<h>etto

III. Presto

I. Andante Textform 2: II. Adagio

III. Presto



Quellen:

Textform des Huberti-Drucks (Textform 1):

*Six Sonates Pour le Clavecin ... Mises au jour Par M.^r Huberti de l'académie Royale de Musique. Oeuvre 1^{er}, darin: Nr. V (benutztes Exemplar: S-Skma) - *D-brd-B Mus. ms. Bach P 673, Schreiber: Wiener Kopist um 1800 (vgl. KAST, S. 139, unter "Su VI"; P 673 ist als Abschrift des Druckes ohne Wert).

Frühere handschriftliche Textform (Textform 2):

*D-brd-B Mus. ms. Bach P 367, Schreiber: Müthel - *D-brd-B Mus. ms. Bach P 368, Schreiber: Homilius - *A-Wgm VII 43 748 - *US-Wc M23.B13.W.65(9)A - *US-Wc M23.B13.W.65(9)B.

Spätere handschriftliche Textform (Textform 3):

*D-brd-B Mus. ms. Bach P 370, Schreiber: Anonymus 401 - *D-brd-B Mus. ms. Bach P 775, Schreiber: Anonymus 311+ - *D-ddr-Bds Mus. ms. Bach P 369 - *B-Bc 5883, Schreiber: Michel.

Die Berliner Quelle M. Th. 54 (BEURMANN, S. 122) ist Kriegsverlust.

Faksimile:

CW 3, S. 212-215 ("early version", Vorlage: P 368), S. 217-221 ("later version", Vorlage: P 775; Schreiber fälschlich: "Michel", in BERG, Umarbeitungen, berichtigt); Critical Notes: S. xxii ("Revision ... consists of embellishment, particularly in the middle movement").

Neudruck:

C. P. E. Bach, Six Sonatas for Keyboard, hrsg. von P. FRIEDHEIM, New York 1967 (Galaxy)

Bemerkungen:

BREITKOPF 1763, Racc. II, Nr. 2 (BROOK, S. 116). Das Incipit hat Allabreve-Vorzeichnung wie Huberti (1761) und P 673; alle anderen Quellen haben "C". - BERG, Umarbeitungen: Quellengruppierung unter den Rubriken: "frühe Fassung", "unautorisierte Fassung" ("neuer 2. Satz") und "spätere Fassung". Bei Bc ist versehentlich die (in den "Collected Works", S. xxii, richtig enthaltene) Schreiberangabe "Michel" weggeblieben. - Schreiberangabe für P 775 nach KOBAYASHI, Manuskript.

1. Im ersten Satz stimmt die Druckfassung mit der Textform 2 im wesentlichen überein (auch Textform 3 weist keine besonders gravierenden Varianten auf). Es finden sich lediglich einige unbedeutende Abweichungen bei Verzierungen und Artikulationszeichen. Die Tempoangabe lautet abweichend "Moderato"; die unbegründete Allabreve-Vorzeichnung erscheint in den anderen Quellen nicht. Der dritte Satz weist keine nennenswerten Varianten auf. Der Mittelsatz in Textform 3 stellt eine Überarbeitung des Mittelsatzes von Textform 2 dar, während das "Largetto" des Druckes ein gänzlich anderes Stück ist. Vor einer Würdigung des abweichenden Mittelsatzes ist die Qualität des Druckes von Huberti zu prüfen.

Der Druck ist nicht datiert <61>, doch bietet das Titelblatt verschiedene Anhaltspunkte für eine zeitliche Eingrenzung, so vor allem die dort angegebene Pariser Adresse des Hubertischen Verlagshauses: "rûe du Chantre à l'hôtel du St. Esprit". Dort befand sich der Verlag von Ende 1760 bis ins Jahr 1762 <62>. Lediglich ein einziger Verlagskatalog Hubertis weist dieselbe Adresse auf, und dieser Katalog dürf-

61 BEURMANN, Klaviersonaten, S. 152, gibt ohne Begründung das Datum 1770 an. - Bei BERG, Umarbeitungen, wird, ebenfalls ohne Begründung, das zutreffende Datum 1761 genannt. Vielleicht gibt es entsprechend datierte Exemplare, vielleicht wurde das Datum auch auf ähnliche Weise wie oben erschlossen. - Mittels der Verlagskataloge datiert bereits WADE, Concertos, S. 57, Hubertis Druck von Bachs Klavierkonzert Wq. 2; H. 404 in oder um das Jahr 1762.

62 Vgl. Blanche DUFOUR, Alexander WEINMANN, Art. "Huberty (Huberti)", in: MGG Band 6, Sp. 820f.

te aus dem Jahre 1761 stammen <63>. Unter der Rubrik "Pieces de Clavecin" ist der folgende Titel verzeichnet: "6 de Pach <sic> I.^r Maitre de Musique du Roy du Prusse". Im vorhergehenden Verlagskatalog von 1760 war dieser Druck noch nicht verzeichnet <64>; seine Datierung in oder um das Jahr 1761 ist damit hinreichend gesichert.

Die Bewertung des Druckes hängt zunächst davon ab, ob Bach ihn gebilligt hat oder nicht. Über Drucke, die ohne sein Wissen erschienen sind, äußert er sich schon im ersten Teil seines "Versuchs" verärgert und abschätzig. Anlässlich eines unter seinem Namen erschienenen Druckes bemerkt er: "Ich habe diese Sonaten noch nicht zu sehen bekommen können; ich glaube aber gantz gewiß, daß sie mir entweder gar nicht zugehören, oder daß es wenigstens alte und falsch geschriebene Stücke seyn mögen, wie es gemeinlich zu geschehen pfelet, wenn jemand etwas heimlich erschleicht und hernach herausgiebet" <65>. Bach hat die von ihm gebilligten Drucke in einer schon mehrfach erwähnten Liste im Rahmen seiner Selbstbiographie zusammengestellt <66>. Die Liste reicht bis ins Jahr 1773, der Huberti-Druck aus dem Jahr 1761 wird nicht genannt.

Der Druck enthält folgende Sonaten Bachs: NV 55 (Wq. 62,8; H. 55), NV 18 (Wq. 65,10; H. 19), NV 54 (Wq. 65,22; H. 56), NV 66 (Wq. 62,13; H. 67), NV 17 (Wq. 65,9; H. 18) sowie eine "zweisätzige Sonate", die zusammengestellt ist aus dem ersten Satz der Sonate NV 47 (Wq. 65,18; H. 48) und dem "Arioso mit Veränderungen" (bei Huberti: "Arioso con Variationi") NV 50 (Wq. 118,4; H. 54).

Vergleicht man den Text des Huberti-Druckes mit anderen Quellen zu den genannten Stücken, so fällt zunächst die große Zahl hinzugefügter Verzierungen und Artikulationszeichen auf. Der gravierendste Unter-

63 Carl JOHANSSON, French Music Publishers' Catalogues of the Second Half of the Eighteenth Century, 2 Bände, Malmö 1955, Bd. 2, Faksimile 24. Die Autorin setzt hinter ihre Datierung des Katalogs ins Jahr 1761 ein Fragezeichen. Der folgende Katalog aus dem Jahre 1762 weist bereits die neue Adresse Hubertis auf (Faksimile 25).

64 Vgl. JOHANSSON, Band 2, Faksimile 23.

65 BACH, Versuch I, S. 62.

66 Vgl. BACH in BURNEY-EBELING-BODE III, S. 203ff.

schied besteht aber darin, daß der Druck in vielen Fällen eine Art von "harmonischer Ausfüllung" praktiziert, die von der Ergänzung einer Mittelstimme bis zu voller generalbaßmäßiger Aussetzung der Unterstimme reicht. Diese "harmonische Ausfüllung" führt häufig zu fragwürdigen Resultaten, wie etwa in den folgenden Takten aus dem ersten Satz der Sonate in G-Dur, NV 54 (Wq. 65,22; H. 56).

Wq. 65,22; H. 56: I, 14-17; Huberti, S. 12 / P 776



In den zum Vergleich herangezogenen Berliner Quellen P 365 und P 776 (die zweite Quelle wurde von Bach revidiert; siehe CW 4, S. 13-19) ist die Mittelstimme nicht vorhanden. Schon ein kurzer Blick zeigt, daß sie auch nicht in Bachs Sinne sein kann: die beständig anschlagenden leeren Quinten in der linken Hand wird man in "Originalwerken" Bachs kaum antreffen, und die Folge der Mittelstimme in T. 16: gis' - g' - a' (es liegt nicht etwa ein Druckfehler vor: in der "Reprise" erscheint diese Stelle ebenso) läuft dem Ideal "natürlich fließender Mittelstimmen", das Bach sowohl im zweiten Teil seines "Versuchs" als auch in der Vorrede zu den "371 Chorälen" seines Vaters rühmt, diametral zuwider.

Auch die im Druck hinzugefügten Manieren verstoßen häufig gegen die von Bach im ersten Teil seines "Versuchs" gelehrtten Grundsätze. So begegnen oft Mordente bei der höheren von zwei sekundweise absteigenden Noten ("fallende Secunden"), wo sie nach Bach "gar nicht vorkommen" <67>. Vereinzelt finden sich bei Huberti abweichende Akkordfigurationen und die melodische Ausfüllung von Intervallsprüngen.

67 BACH, Versuch I, S. 81 (recte: 99). Allerdings wäre noch zu prüfen, inwieweit sich die "authentischen" Quellen an diese Lehrbuchregel halten. Die Mordente bei Huberti könnten aus der Fehlinterpretation

Durch die nachweisliche Unzuverlässigkeit des Druckes von Huberti aus dem Jahr 1761 kompliziert sich die Frage nach der Datierung der einzelnen Textformen der vorliegenden Sonate. Huberti (oder der Herausgeber des Druckes) ist mit Bachs Kompositionen willkürlich umgegangen. Somit ist die Frage nach der Authentizität des nur im Huberti-Druck (und der abhängigen Quelle P 673) als Mittelsatz der Sonate überlieferten "Larghetto" in B-Dur nicht zu umgehen. In anderen Werken Bachs oder als Einzelsatz ist das Stück nicht nachweisbar.

Zweifel an der Echtheit des Satzes sind auch deshalb angebracht, weil unter Nr. VI im Huberti-Druck eine "Sonate" erscheint, die ein anderweitig nicht überliefertes Konglomerat aus zwei nicht zusammengehörigen Stücken darstellt: dem ersten Satz der Sonate NV 47 (Wq. 65,18; H. 48) und dem "Arioso mit Veränderungen" NV 50 (Wq. 118,4; H. 54). Das Nachlaß-Verzeichnis nennt für die Sonate 1746, für das "Arioso" 1747 als Entstehungsjahr. Die Überlieferung des "Arioso" als selbständigem Stück ist gut bezeugt; allein in Berlin findet es sich in sechs Quellen. Die Sonate ist u. a. in P 775 in einer von Bach revidierten Abschrift als dreisätziger Zyklus (Allegro di molto - Andante - Presto) überliefert (vgl. CW 3, S. 299-309). Die zweisätzliche Anordnung bei Huberti geht mit Sicherheit nicht auf Bach zurück. Wenn der Druck hier aber nachweislich eine Bachsche Komposition entstellt, so ist dies auch bei der Sonate NV 17 (Wq. 65,9; H. 18) nicht grundsätzlich auszuschließen. Allerdings sind im Falle von NV 47/50 immerhin beide "Sätze" von Bach komponiert.

Die Frage nach der Echtheit ist für die Datierung der einzelnen Textformen von Bedeutung. Da der Mittelsatz der Textform 3 (P 772 usw.) eine Überarbeitung des Mittelsatzes der Textform 2 darstellt, ist die Kohärenz zwischen diesen beiden Fassungen gewährleistet. Die Fassung des Druckes wäre daher notwendig als die früheste der drei überlieferten Textformen zu betrachten; denn in den Ecksätzen entspricht sie der Textform 2.

Solange das in Rede stehende "Larghetto" nicht anderweitig nachweisbar ist, könnte eine Klärung der Echtheitsfrage nur mit stilistischen

tation ähnlicher Zeichen resultieren, etwa des senkrecht durchstrichenen Doppelschlages oder bestimmter Kürzel für den Triller.

Argumenten versucht werden. Dabei ließen sich etliche Einwände gegen Bachs Autorschaft zusammentragen, wie überhaupt dieser Satz in seiner schematischen Handhabung der primitivsten und geläufigsten Kompositionsversatzstücke der Zeit - oder einer etwas späteren Zeit? - einen merkwürdigen Eindruck macht.

So beschränkt sich etwa der Baß in auffälliger, für den "frühen Bach" ganz untypischer Weise auf die Fundamentschritte I, IV und V der jeweiligen Tonart. Die wörtliche Wiederholung eines am Satzanfang stehenden "Themas" in der Unteroktav gehört ebensowenig zu den Merkmalen Bachscher Komposition wie die Absatzgestaltung in T. 4 und öfter (hier wären die Oberstimmen als Vorhalte über der Tonika typisch gewesen, nicht aber die Setzung des Dominantgrundtons auf dem ersten Achtel und das "Nachklappern" der Tonika auf dem zweiten Achtel). Im Innern des Satzes wird in einer für den frühen Bach ebenfalls nicht typischen Weise das Kompositionsmuster der "modulierenden Quintfallsequenz mit dominantisierten Septimen" benutzt. Der in den "Collected Works" nicht enthaltene Satz ist auf den Seiten 252 und 253 faksimiliert. Ich danke der Kungliga Musikaliska Akademiens Bibliothek in Stockholm für die Überlassung der Vorlage.

Stilistische Argumente sollen im Rahmen der quellenkritischen Argumentation nicht das letzte Wort haben. Wir haben Bedenken gegen die Authentizität des "Larghetto" geäußert; mehr ist zur Klärung der Frage im Moment nicht beizutragen.

2. Die frühere handschriftliche Textform ist in fünf Quellen überliefert, die alle nicht näher datierbar sind <68>. Der Mittelsatz ist hier ein vierzehn Takte langes "Adagio" in B-Dur - es liegt also ein tonartengleicher Zyklus vor. Die Ecksätze unterscheiden sich nicht nennenswert von der Druckfassung.

68 Die Schreiber der Quellen P 367 und P 368 sind die als Schüler Johann Sebastian Bachs bekannten Komponisten Müthel und Homilius (siehe unten, S. 258ff.). Das Auftreten Müthels als Schreiber einer frühen Textform bedeutet eine Mahnung, die Datierungsfrage im Fall von Wq. 65,9 und Wq. 65,10 vorerst offen zu lassen. - Die Schreiber von Wgm, WcA und WcB waren nicht zu ermitteln.

3. Die spätere handschriftliche Textform ist in vier Quellen überliefert. Die Quelle P 775 ist in den "Collected Works" reproduziert (CW 3, S. 217-221). Das Titelblatt ist von C. P. E. Bach geschrieben; der Schreiber des von Bach revidierten Notentextes ist der Anonymus 311. Bachs Schrift wirkt hier nicht zittrig. Die wenigen Eintragungen und Zusätze seiner Hand (Noten praktisch nur im Mittelsatz, CW 3, S. 220) erinnern eher an die Schriftformen in den Autographen P 746 und P 771, die wohl 1743/44 geschrieben wurden, nicht aber an die späten Revisionen der Hamburger Zeit <69>. Damit würde auch das enge Zusammenwirken Bachs und des Anonymus 311 bei der Niederschrift der von Bach mit "Juni 1743" datierten Sonate Wq. 65,13; H. 35 in der Quelle P 359 übereinstimmen (vgl. oben, S. 221f.). P 775 könnte mithin eine bald nach der Erneuerung der Sonate Wq. 65,9; H. 18 angefertigte Reinschrift der erneuerten Fassung des Jahres 1743 darstellen.

P 775 ist wohl aus einem Autograph Bachs kopiert worden. In dieser verlorenen Vorlage stand schon der überarbeitete Mittelsatz. Die Ecksätze entsprachen in P 775 a. c., von einigen kleineren Varianten abgesehen, der Textform 2. Bachs Revision brachte hier zwar nochmals merkbare, aber insgesamt nicht allzu schwerwiegende Änderungen mit sich. Einem sehr labilen Mittelsatz stehen bei dieser Sonate also erstaunlich stabile Ecksätze gegenüber.

Das Verhältnis der beiden Versionen des Mittelsatzes in den Textformen 2 und 3 geht zwar schon aus den Incipits hervor. Noch deutlicher werden die krassen Unterschiede jedoch im folgenden Beispiel (S. 254). Der Begriff "Erneuerung" drängt sich förmlich auf. Beim Betrachten der früheren Form dieser Takte könnte man sich gut vorstellen, daß Huberti seinen potentiellen Kunden einen solchen Satz, der vielleicht als Improvisationsgrundlage gedacht war, nicht zumuten wollte. Erneut sei hier schließlich auf den Unterschied zwischen

⁶⁹ Vgl. Bachs Notenzusatz in der vorliegenden Sonate (CW 3, S. 220) etwa mit der Überarbeitung von Wq. 65,6; H. 15 in P 772 (CW 3, S. 195) oder der späten Korrektur von Wq. 65,7; H. 16 bei BERG, Umarbeitungen, S. 145 (Faksimile aus P 771).

Abb. 9: Wq. 65,9; H. 18, II (C. P. E. Bach?), Vorlage: Huberti 1761

22

Cargetto

The musical score is written for a single melodic line (treble clef) and a single bass line (bass clef). The key signature is one flat (B-flat). The time signature is 2/4. The score is divided into eight systems, each with two staves. The notation includes various rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are several triplets marked with a '3' and a bracket. The score also includes various musical ornaments and slurs. The first system starts with a treble clef and a key signature of one flat. The second system has a '2' above the first measure of the treble staff. The third system has a '3' above the first measure of the treble staff. The fourth system has a '3' above the first measure of the treble staff. The fifth system has a '2' above the first measure of the treble staff. The sixth system has a '2' above the first measure of the treble staff. The seventh system has a '2' above the first measure of the treble staff. The eighth system has a '2' above the first measure of the treble staff. The score ends with a double bar line.

This musical score is for a piano piece, page 23. It consists of eight systems of two staves each (treble and bass clef). The key signature is one flat (B-flat). The music is characterized by intricate melodic lines in the treble and a more rhythmic, often triplet-based, accompaniment in the bass. Various musical notations are used, including slurs, ties, and dynamic markings such as 'p' (piano) and 'f' (forte). The piece concludes with a double bar line and the word 'Folk' written in a stylized font.

Folk

einer solchen Überarbeitung vorgegebener Substanz und dem bloßen Austausch von Mittelsätzen (Sonatinen Wq. 64) hingewiesen.

Wq. 65,9: II, 3-6; P 367 usw. (Textform 2) / P 775 usw. (Textform 3)

The image shows four systems of handwritten musical notation for piano sonatas. Each system consists of a treble staff and a bass staff. The first system is labeled 'P 367' and 'T. 3'. The second system is labeled 'P 775' and 'T. 3'. The third system is labeled 'P 367' and 'T. 5'. The fourth system is labeled 'P 775' and 'T. 5'. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

Es deutet einiges darauf hin, daß die Sonate Wq. 65,9 in P 775 einschließlich ihrer Korrekturen noch in die frühe, spätestens die mittlere Berliner Zeit gehört. Daraus würde sich erklären, daß P 370 von der Hand des Berliner Kopisten Anonymus 401 (Amalien-Bibliothek; vgl. oben, S. 216ff.) durchweg den Text von P 775 post correcturam hat (was etwas überraschend wäre, wenn die Korrekturen erst nach Bachs Weggang aus Berlin stattgefunden hätten). Daß auch die späten Abschriften P 369 und Bc (Michel) den Text p. c. aufweisen, versteht sich von selbst.

Bei der vorliegenden Sonate ist eine verlässliche Datierung der verschiedenen Textformen schwierig, denn die zentrale Frage nach der Echtheit von Hubertis "Larghetto" ist nicht sicher genug zu beantworten. Es können daher nur einige Vorschläge gemacht werden, die zu den bisherigen Erkenntnissen nicht im Widerspruch stehen.

Wäre das "Larghetto" im Huberti-Druck echt, dann würde man diese Textform mit dem Datum 1737 in Verbindung bringen; Textform 2 wäre demnach auf 1743 zu datieren, während Textform 3 auf eine nicht genauer datierbare Revision von Textform 2 zurückginge. Zwischen 2 und 3 wäre ein zusätzliches, nur geringfügig abweichendes Textstadium anzusetzen, das der Quelle P 775 ante correcturam entspräche. Diese Art der Datierung wäre grundsätzlich auch dann möglich, wenn das "Larghetto" nicht von Bach stammen sollte. In diesem Fall würde man die ursprüngliche Fassung als verloren betrachten.

Man kann eine Datierung aber auch von der anderen Seite her versuchen. Gegen die Entstehung der spätesten Textform erst in der Hamburger Zeit oder selbst in der späteren Berliner Zeit spricht Bachs beherrschte Handschrift in P 775. Der aus anderen Sonaten geläufige Mechanismus: ursprüngliche Fassung verloren, erneuerte und in Hamburg verfeinerte Fassung erhalten, greift somit hier nicht. Die von Bach revidierte Quelle P 775 ist zudem vom Anonymus 311 geschrieben, den man sich als Hersteller von Reinschriften erneuerter Fassungen aufgrund einiger Indizien durchaus vorstellen könnte.

Wenn Textform 3 aber die "erneuerte" Fassung repräsentiert (wobei der Unterschied von P 775 a. c. und p. c. nicht ins Gewicht fällt), dann müßte Textform 2 die ursprüngliche Fassung darstellen. Blickt man zurück auf die Sonate Wq. 65,7; H. 16 (vgl. oben, S. 232ff.), so fiel es nicht schwer, sich mit dieser Möglichkeit anzufreunden. Hier wie dort ist die frühe Textform u. a. in einer Quelle überliefert, die Gottfried August Homilius geschrieben hat. Und hier wie dort stehen die Mittelsätze im Verhältnis von Vorlage und radikaler Überarbeitung. Man könnte hier ohne Zögern von "Erneuerung" sprechen. Die Konsequenz aus dieser Datierungsweise wäre, daß das von Huberti veröffentlichte "Larghetto" fortan nicht mehr unter die Kompositionen Bachs gerechnet werden dürfte.

17.) Sonata A-Dur (Wq. 65,10; H. 19; NV 18: F. 1738. E. B. 1743)

Textform des Huberti-Drucks (Textform 1):

I. 70 T.	II. 23 T.	III. 51 T.
Allegro moderato	Andante	Presto

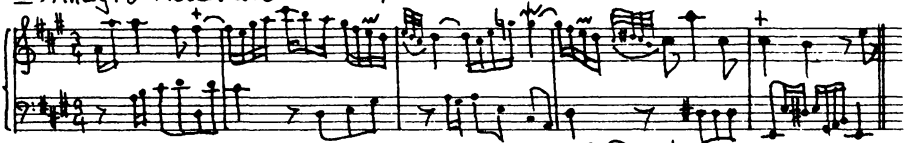
Frühere handschriftliche Textform (Textform 2; Incipits nach P 367):

I. 70 T.	II. 23 T.	III. 51 T.
(ohne Angabe/Allegro)	Andante	Presto

Spätere handschriftliche Textform (Textform 3; Incipits nach P 772):

I. 70 T.	II. 33 T.	III. 51 T.
Poco allegro	Andante	Presto

I. Allegro moderato Textform 1:



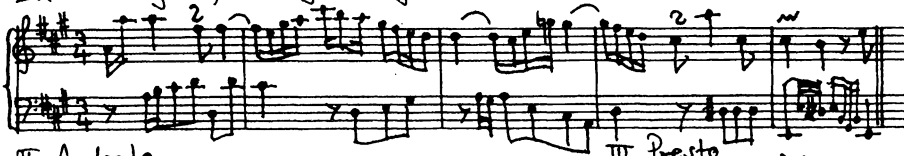
II. Andante



III. Presto



I. <ohne Angabe; WcA, Wgm: „Allegro“> Textform 2:



II. Andante



III. Presto





Quellen:

Textform des Huberti-Drucks (Textform 1):

*Six Sonates Pour le Clavecin ... Mises au jour Par M.^r Huberti de l'académie Royale de Musique. Oeuvre 1^{er}, darin: Nr. II (benutztes Exemplar: S-Skma) - *D-brd-B Mus. ms. Bach P 673, Schreiber: Wiener Kopist um 1800 (vgl. KAST, S. 139, unter "SuVI").

Frühere handschriftliche Textform (Textform 2):

*D-brd-B Mus. ms. Bach P 367, Schreiber: Müthel - *D-brd-B Mus. ms. Bach P 368, Schreiber: Homilius - *A-Wgm VII 43 749 - *US-Wc M23.B13.W.65(10)A - *US-Wc M23.B13.W.65(10)B.

Spätere handschriftliche Textform (Textform 3):

*D-brd-B Mus. ms. Bach P 772; Schreiber: Anonymus 301+ - *D-ddr-Bds Mus. ms. Bach P 369 - *B-Bc 5883, Schreiber: Westphal (Sätze I, II und III; der Mittelsatz ist doppelt vorhanden, Schreiber der eingelegten zweiten Kopie: Michel).

Faksimile:

CW 3, S. 222-227 ("early version", Vorlage: P 368), S. 229-235 ("later version", Vorlage: P 772); Critical Notes: S. xxii/xxiii ("Revision .. consists of embellishment of the outer movements and the substitution of an entirely new middle movement").

Bemerkungen:

BERG, Umarbeitungen: übereinstimmende Quellengruppierung, jedoch in anderer Reihenfolge: "frühe Fassung", "unautorisierte Fassung", "spätere Fassung". Die korrekte Zuweisung von P 772 an den Anonymus 301 nach KOBAYASHI, Manuskript (und BERG, Umarbeitungen; Kasts Angabe "Anonymus 306" ist überholt). Als Schreiber von B-Bc 5883 wird in Umarbeitungen, S. 153, versehentlich nur "Michel" genannt, obwohl im Text auf S. 135f. die Incipits der "vier" Sätze faksimiliert und richtig den Schreibern Westphal und Michel zugeordnet sind; in CW 3, S. xxii ist korrekt angegeben: "copyists: Westphal, Michel".

1. Die Textform des Huberti-Druckes (und damit der Abschrift P 673) dürfte dem Stadium der früheren handschriftlichen Quellen entsprechen. Die Abweichungen halten sich im üblichen Rahmen von Hubertis unautorisierten redaktionellen Eingriffen in den Notentext: zusätzliche Verzierungen, gelegentliche melodische Ausfüllung von Intervallsprüngen, wie etwa zu Beginn des zweiten Satzes (vgl. die Incipits). Die Textformen 1 und 2 dürften demnach ein und dieselbe Fassung repräsentieren. In diesem Stadium war der Mittelsatz ein kurzes "Andante" rhapsodischen Charakters mit dominantischem Schluß.

2. Die Schreiber zweier Quellen der Textform 2 sind bekannt: P 367 wurde von Johann Gottfried Müthel (1728-1788), P 368 von Gottfried August Homilius (1714-1784) geschrieben. Müthel und Homilius sind auch Schreiber von Quellen mit der früheren handschriftlichen Textform der Sonate Wq. 65,9; H. 18 (vgl. oben, S. 245). Homilius hat zusätzlich Wq. 65,7; H. 16 in der frühesten Textform kopiert, die dort als die ursprüngliche Fassung gelten kann, (vgl. S. 232ff.). Beide Kopisten und Komponisten hatten Kontakt mit Johann Sebastian Bach, Homilius wohl um 1735, Müthel noch im Jahre 1750 <70>.

⁷⁰ Vgl. Hans LÜFFLER, Die Schüler Joh. Seb. Bachs, in: Bach-Jb. 1953, S. 5-28 (Homilius: S. 21; Müthel: S. 26). Zu Müthel vgl. neben den einschlägigen Lexikonartikeln Walter SALMEN, Johann Gottfried Müthel, der letzte Schüler Bachs, in: Festschrift Heinrich BESSELER zum sechzigsten Geburtstag, hrsg. vom Institut für Musikwissenschaft der Karl-Marx-Universität, Leipzig 1961, S. 351-359. Die Suche nach Angaben zur Schriftentwicklung in Spezialstudien zu Müthel und Homi-

Ob J. S. Bach als Vermittler von ursprünglichen Fassungen der Werke seines Sohnes in Betracht kommt, muß offen bleiben. Dies würde voraussetzen, daß er über Abschriften auch derjenigen Sonaten Carl Philipp Emanuels verfügte, die dieser in Frankfurt, also nach dem Wegzug aus dem Elternhaus, komponiert hat. Zudem dürfte Homilius zu der im Nachlaß-Verzeichnis angegebenen Entstehungszeit der Sonaten Wq. 65,7, Wq. 65,9 und Wq. 65,10 nicht mehr im Hause Bach verkehrt haben.

Im folgenden sind die Werke C. P. E. Bachs zusammengestellt, die von der Hand Homilius' und Mütthels in Berliner Quellen erhalten sind. L., F., B., T. und P. bedeuten Leipzig, Frankfurt, Berlin, "Töplitz" und Potsdam; Zuordnung nach KAST (S. 26 Bemerkung zum Schreiber in P 366: "starke Ähnlichkeit mit der Schrift Mütthels, der als 'Possessor' zeichnet". St 216: "Mütthel" nach WADE, Concertos, S. 134, Anm. 143 und S. 319; KAST: "Schreiber unbekannt"). Alle im folgenden genannten Quellen befinden sich in D-brd-B; Bach hat keine dieser Quellen revidiert.

Übersicht über die von Homilius kopierten Werke C. P. E. Bachs

Verzeichnisse	Entstehung laut NV	Quelle
NV 15; Wq. 65, 7; H. 16	L. 1736. Erneuert B. 1744	P 368
NV 17; Wq. 65, 9; H. 18	F. 1737. Erneuert B. 1743	P 368
NV 18; Wq. 65,10; H. 19	F. 1738. Erneuert B. 1743	P 368
NV 45; Wq. 65,16; H. 46	B. 1746	P 368
NV 49; Wq. 65,20; H. 51 (nur Satz I)	B. 1747	P 368
NV 50; Wq. 118, 4; H. 54	B. 1747	P 368
NV 54; Wq. 65,22; H. 56	B. 1748	P 368

lius hat für die hier interessierende Frage nichts neues erbracht. Eine autographe Partiturseite von Homilius (undatiert) findet sich im einschlägigen Artikel in MGG Band 6, Sp. 677-678. Ein Kanon J. S. Bachs von der Hand Mütthels nebst Widmung (datiert: 16. 3. 1778) ist faksimiliert in NBA VIII/1, S. VIII. Weitere (zumeist undatierte) Faksimilia bei Erwin KEMMLER, Johann Gottfried Mütthel (1728-1788) und das nordostdeutsche Musikleben seiner Zeit, Diss. Saarbrücken 1965 (Druck: ebd. 1970), S. 141f., 156f., 160, 168, 194 sowie Abb. 9.

Übersicht über die von Mützel kopierten Werke C. P. E. Bachs

Verzeichnisse	Entstehung laut NV	Quelle
NV 17; Wq. 65, 9; H. 18	F. 1737. Erneuert B. 1743	P 367
NV 18; Wq. 65,10; H. 19	F. 1738. Erneuert B. 1743	P 367
NV 1b), 9; Wq. 8; H. 411	B. 1741	St 218
NV 32; Wq. 65,13; H. 35	I. 1743	P 275
NV 40; Wq. 62, 6; H. 40	B. 1744	P 367
NV 1b),13; Wq. 12; H. 415	B. 1744	St 210
NV 45; Wq. 65,16; H. 46	B. 1746	P 367
NV 1b),20; Wq. 19; H. 422	B. 1746	St 514
NV 55; Wq. 62, 8; H. 55	P. 1748	P 367
NV 60; Wq. 62,10; H. 59	B. 1749	P 367
NV 1b),37; Wq. 32; H. 442	B. 1754	St 216
NV 80; Wq. 70, 6; H. 87	B. 1755	P 366
NV 85; Wq. 70, 4; H. 85	B. 1755	P 366
NV 95; Wq. 62,17; H. 117	B. 1757	P 366

Mützel und Homilius haben also auch solche Werke C. P. E. Bachs kopiert, die erst lange nach der Zeit ihres Unterrichts bei J. S. Bach entstanden sind. Es muß also (auch) andere Verbindungswege gegeben haben. Im Falle von Homilius wäre allenfalls eine Vermittlerrolle des bis 1746 in Dresden wirkenden W. F. Bach denkbar (Homilius selbst war seit 1742 dort tätig). Zu belegen ist dies nicht.

Mützels Abschriften der frühen Textformen der Sonaten Wq. 65,9; H. 18 und Wq. 65,10; H. 19 geben zu denken. Nach dem Tode J. S. Bachs begab sich Mützel auf eine Reise, die ihn 1751 nach Potsdam und Berlin zu C. P. E. Bach führte ⁷¹. Die in der Quelle P 367 enthaltenen Kopien von der Hand Mützels sind offenbar in einem Zuge niedergeschrieben

⁷¹ Vgl. SALMEN, S. 352, der auch von einem bis 1773 geführten "freundschaftlichen Briefwechsel" berichtet; ferner KEMMLER, S. 20ff. Kemmler erwähnt nur Mützels Abschrift von Wq. 65,13; H. 35 (in P 275), die dieser "möglicherweise" während seines Berlin-Aufenthaltes kopiert habe (a.a.O., S. 27).

worden; darauf deutet neben dem übereinstimmenden Papierformat insbesondere auch das Ende einer Sonate auf der Vorderseite eines Blattes und der Beginn der folgenden Sonate auf der Rückseite desselben Blattes. Alle Werke Bachs, die in P 367 von Müthel kopiert wurden, sind vor der Zeit des Zusammentreffens beider entstanden. Die Annahme scheint nahezuliegen, daß Müthel die Kopien 1751 angefertigt hat. Dann aber müßte die von ihm kopierte Textform der genannten Sonaten bereits der erneuerten Fassung entsprechen. Das Datum der Niederschrift von Müthels Kopien kann vorerst jedoch nicht näher bestimmt werden. So muß auch offen bleiben, ob er die Werke aus autorisierten Vorlagen kopiert hat oder ob die Abschriften in P 367 nichts mit seinem Berlin-Aufenthalt zu tun haben.

Schließlich finden wir auch keine Erklärung für die offenkundige "Überlieferungsgemeinschaft" der frühen Textformen von Wq. 65,9 und 10: von beiden Sonaten gibt es Abschriften von Homilius und Müthel. Über eine persönliche Beziehung dieser beiden Komponisten ist nichts bekannt. Ferner finden sich von beiden Werken Quellen in Wien und in Washington (hier jeweils zwei Abschriften). Auch der Druck von Huberti enthält - wenngleich in entstellter Form - sowohl die Sonate Wq. 65,9 als auch die Sonate Wq. 65,10. Ob all diese Quellen auf einen gemeinsamen "Archetyp" zurückgehen?

3. Eine spätere Textform ist überliefert in drei Quellen: einer Kopie des Anonymus 301 (vgl. zu diesem Schreiber oben, S. 176-178) in P 772, die Bach autograph überarbeitet hat (siehe CW 3, S. 229-235), sowie den späten, Bachs Korrekturen in P 772 berücksichtigenden Abschriften P 369 und Bc (von der Hand Westphals; ein Duplikat des Mittelsatzes von der Hand Michels ist eingelegt).

Der vom Anonymus 301 geschriebene Text entsprach bereits vor Bachs Korrekturen nicht mehr ganz der Textform 1/2. Er zeigt in den Eck-sätzen, vor allem im Schlußsatz, etliche Notenvarianten und enthält

einen gänzlich neuen, nicht durch Überarbeitung aus dem früheren Stadium hervorgegangenen Mittelsatz <72>.

Vor dem Versuch einer Bewertung der Textformen seien dem neuen Mittelsatz einige Überlegungen gewidmet. Dieses "Andante" ist offensichtlich aus einer anderen Quelle kopiert worden. Denn das obere System der Ecksätze ist in P 772 im Violinschlüssel notiert, während der Mittelsatz im Diskantschlüssel steht (dasselbe gilt für P 369 und Bc). Ein Schlüsselwechsel innerhalb einer Sonate ist sonst unüblich (eine weitere - wie zu deutende? - Ausnahme: Schlichtings Kopie von Wq. 65,21; H. 52 in P 772, faksimiliert in CW 4, S. 1-11). Der neue Mittelsatz weist in P 772 keine Zusätze Bachs auf; er hat also bereits in P 772 a. c. seine endgültige Gestalt erreicht. Ob er zuvor als Mittelsatz einer anderen Sonate diente oder von Bach ad hoc komponiert wurde, läßt sich nicht sagen. Er scheint jedenfalls in keinem anderen Werk Bachs überliefert zu sein.

Zu diesem neuen Andante zitiert Darrell M. Berg eine aufschlußreiche Stelle aus dem Briefwechsel zwischen Bachs Witwe und dem Sammler Westphal (August 1791; die Numerierung der Sonaten bezieht sich auf das Nachlaß-Verzeichnis, die modernen Verzeichnisse sind in Spitzklammern ergänzt): "Von den 7 Sonaten hat die 14te <Wq. 65,6; H. 15> der vielen Veränderungen wegen ganz müssen abgeschrieben werden. In der 18ten Sonate <Wq. 65,10; H. 19> ist an die Stelle des Ihrigen ein ganz anderes Andante abgeschrieben, und gehörigen Orts eingheftet worden, und in der 20ten Sonate <Wq. 65,11; H. 21> ist statt Ihres letzten Presto auf eben die Art ein Allegretto grazioso gekommen. Alles übrige ist scharf durchgesehen, und genau geändert worden, welches insbesondere in der 18ten Sonate <Wq. 65,10; H. 19> sehr zu merken ist" <73>.

72 Im Gegensatz zu Hubertis "Larghetto" in Wq. 65,9 ist hier der verworfene Mittelsatz durch die Überlieferung in vertrauenswürdigen Quellen als Komposition Bachs gut beglaubigt. Die Echtheitsfrage stellt sich hier wohl nicht.

73 BERG, Umarbeitungen, S. 134 (nach einem Brief im Besitz von Frau Lotte Schmid; vgl. auch oben, S. 116, Anm. 4).

Diese Briefstelle dürfte wie folgt zu deuten sein: Westphal hatte Kopien von "7 Sonaten", die er demnach schon zuvor besessen haben muß, nach Hamburg geschickt mit der Bitte um Überprüfung des Notentextes. Die Sonate NV 14 (Wq. 65,6; H. 15; vgl. oben, S. 226ff.) besaß Westphal in einer Gestalt, die noch nicht Bachs umfangreiche Korrekturen in P 772 berücksichtigte (also in einer Textform entsprechend Wc). Westphals Manuskript war durch Überschreibungen und Ergänzungen nicht für die neue Fassung zu "retten"; die Sonate hat "ganz müssen abgeschrieben werden". Als Kopist kommt nur der Bachsche "Hauskopist" Michel in Betracht; die im Brief angesprochene Abschrift der Sonate NV 14 dürfte also mit dem Manuskript B-Bc 5883 identisch sein. Westphals Quelle mit dem überholten Text ist nicht erhalten.

Anders lag der Fall bei NV 18 (Wq. 65,10; H. 19). Hier war im Manuskriptbestand der Witwe Bach ein "ganz anderes Andante" vorhanden. Das Andante in der von Westphal übersandten Quelle kann nur der später ausgeschiedene Mittelsatz der früheren Textform gewesen sein, an die Westphal vielleicht über den Huberti-Druck geraten war. Das neue Andante mußte also ebenfalls - wohl wiederum durch Michel - kopiert werden. Die Varianten in den Ecksätzen konnten dagegen in die von Westphal übersandte Kopie übertragen werden; hierauf bezieht sich der Satz: "Alles übrige ist scharf durchgesehen, und genau geändert worden, welches insbesondere in der 18ten Sonate <Wq. 65,10; H. 19> sehr zu merken ist".

Westphal erhielt also aus Hamburg eine in den Ecksätzen korrigierte Version seiner Kopie zurück und zusätzlich eine Kopie des neuen Mittelsatzes, allerdings im unerwünschten Querformat (B-Bc 5881 und 5883 haben ansonsten Hochformat <74>). Was lag für einen Sammler wie Westphal näher, als das aufgrund der "scharfen Durchsicht und genauen

74 Hierzu gibt es eine interessante Stelle in einem Brief des Hamburger Musikalienhändlers Westphal an seinen Namensvetter (nicht verwandt) in Schwerin. Es heißt dort: der Kunde "verlangte keine Abschriften von uns, da Sie selbst die Bachschen Sachen selbst <schl. abschreiben wollten?> und nur in einem gewissen und gleichen Format, haben möchten" (zitiert bei Miriam TERRY, C. P. E. Bach and J. J. H. Westphal - a Clarification, JAMS 1969, S. 106-115; das Zitat: S. 110, Anm. 13).

Änderung" unansehnlich gewordene Manuskript nochmals ganz abzuschreiben (Quelle: Kopie von seiner Hand, B-Bc 5883)? Michels Kopie des Mittelsatzes bewahrte Westphal ebenfalls auf (Beilage in B-Bc 5883), die korrigierte Vorlage aber ist nicht erhalten <75>.

Der Versuch, die absolute Chronologie der verschiedenen Textformen zu begründen, führt nicht zu einem stichhaltigen Ergebnis. Denkbar wäre etwa die folgende Werkgeschichte: die frühere Textform entspricht der im Nachlaß-Verzeichnis ausgewiesenen ursprünglichen Fassung <76>. Die Kopie des Anonymus 301 in P 772 a. c. könnte der erneuerten Fassung entsprechen, da dieser Kopist in der in Frage kommenden Berliner Zeit für Bach tätig war. Diese Fassung dürfte dann etliche Jahre lang unberührt geblieben sein; es ist keine weitere Quelle mit diesem Text erhalten. Die Ecksätze waren auch hier zwischen Urfassung und Erneue-

75 BERG, Umarbeitungen, S. 136, deutet den merkwürdigen Quellenbefund anders: "Offenbar hatte der Schweriner Organist bereits Zugang zu jenem als 'ein ganz anderes Andante' bezeichneten Satz. Als er dann aus dem Nachlaß-Verzeichnis erfuhr, daß diese Sonate erneuert worden war, erbat er - im Glauben, das frühere Andante (...) zu besitzen - von Bachs Witwe 'ein ganz anderes Andante'. Wenn die Angabe 'erneuert' bei den sechzehn frühesten Sonaten im Nachlaß-Verzeichnis dazu gedacht war, die Besitzer der älteren Fassungen zur Bestellung der jüngeren zu veranlassen, dann hat sie ihren Zweck erfüllt" (S. 136). Uns erscheint die oben gegebene Deutung plausibler: Bachs Witwe muß von Westphal etwas erhalten haben, aufgrund dessen sie die "Andersartigkeit" konstatieren konnte. Westphal erfuhr erst von der Witwe, daß es "ein ganz anderes Andante" gab, dem Nachlaß-Verzeichnis konnte er dies nicht entnehmen (es enthält Incipits nur für den ersten Satz). Und was wäre andernfalls "scharf durchgesehen und genau geändert worden"? Entsprechend ist Michels Kopie des "Allegretto grazioso" (Schlußsatz der späteren Textform von Wq. 65,11; H. 21) in Westphals Kopie einer früheren Version dieses Werkes geraten (vgl. BERG, Umarbeitungen, S. 132ff.; zu der Vermutung einer "Entlehnung" des "Presto" aus Wq. 65,5; H. 13, vgl. oben, S. 225, Anm. 56).

76 Hubertis "erschlichene" Vorlage entspräche demnach einem frühen Textstadium. Dies deckt sich mit einer Beobachtung, die Rachel Wade am Klavierkonzert Es-Dur, Wq. 2; H. 404 (komponiert in Leipzig 1734, erneuert in Berlin 1743) gemacht hat. Dieses ebenfalls von Huberti gedruckte Werk ("Concerto pour le Clavecin ... Oeuvre 2", Paris o. J.) entspricht einer Textform, die in Bachs Autograph durch Rasuren getilgt wurde und anderweitig nicht überliefert ist (vgl. WADE, Concertos, S. 90).

rung relativ stabil; der alte Mittelsatz wurde durch einen neuen ersetzt. Erst in späteren Jahren hat Bach in zittrigen Schriftformen die Ecksätze erneut revidiert und damit eine "Fassung letzter Hand" hergestellt. Die Revision dieser Quelle durch Bach läßt den neuen Mittelsatz völlig unverändert, während die Ecksätze relativ stark überarbeitet wurden.

Wenn die Kopie des Anonymus 301 aber später anzusetzen wäre - etwa in die mittlere oder späte Berliner Zeit um 1750/60 -, dann könnte ihr Text ante correcturam auch auf eine "übliche Revision" der bereits erneuerten Fassung zurückgehen. In diesem Fall entspräche Textform 1/2 dieser erneuerten Fassung. Wir neigen jedoch in Anbetracht der Überlieferung von Wq. 65,7 und Wq. 65,9 zu der erstgenannten Datierungsweise.

Abschließende Gewißheit ist freilich nicht zu erlangen. Und so enden die Quellenvergleiche mit der Erfahrung, daß beim Eindringen in die Überlieferung der frühen Klavierwerke Bachs mit jeder neuen Erkenntnis zugleich neue Fragen entstehen. Bislang fehlt der "archimedische Punkt", von dem aus die absolute Chronologie insbesondere der Sonaten Wq. 65,9 und Wq. 65,10 zu fixieren wäre.

3. Resümee

Bach war in seinen letzten Lebensjahren offenbar intensiv damit beschäftigt, in das Archiv seiner Werke Ordnung zu bringen. Im Rahmen dieser Arbeiten muß ein umfassender und übersichtlicher Katalog entstanden sein, der dann die Grundlage für das Nachlaß-Verzeichnis bildete <77>. Die Ordnungsarbeiten hatten wohl ein doppeltes Motiv: zum einen sollten die Werke in bestmöglicher Gestalt der Nachwelt hinterlassen werden, zum anderen sollte nach Bachs Tod den Hinterbliebenen die Verwaltung bzw. Veräußerung des Nachlasses erleichtert werden.

Bach hat in den Hamburger Jahren anscheinend alle seine Werke, ohne Ansehen ihres Alters, wieder in die Hand genommen. Dabei nahm er vielfach "Verbesserungen" vor, die oftmals ein beträchtliches Ausmaß erreichen konnten. Im Katalog wurden diese Bearbeitungen nicht vermerkt; Bach dürfte in diesen Veränderungen sein natürliches Recht als Urheber der Werke erblickt haben. Darüber war er niemandem Rechenschaft schuldig.

Einen zusätzlichen Grund für die Beschäftigung auch mit den entlegenen Werken dürfte die Sammelleidenschaft des Schweriner Organisten Johann Jacob Heinrich Westphal (1756-1825) gebildet haben, der sich um den Jahreswechsel 1786/87 erstmals direkt an Bach gewandt zu haben scheint <78>. Nach Bachs Tod korrespondierte Westphal mit Bachs Witwe und Tochter <79>.

77 Vgl. dazu ausführlich BERG, Towards a Catalogue.

78 Die Frage nach der Identität Westphals wurde geklärt von Miriam TERRY, C. P. E. Bach and J. J. H. Westphal - a Clarification, JAMS 1969, S. 106-115. - Bislang sind insgesamt zwölf Briefe Bachs an Westphal bekannt geworden. Vier druckte bereits Bitter ab (BITTER II, S. 305ff.), die übrigen acht veröffentlichte Erwin R. JACOBI, Five Hitherto Unknown Letters from C. P. E. Bach to J. J. H. Westphal, JAMS 1970, S. 119-127, und ders., Three Additional Letters from C. P. E. Bach to J. J. H. Westphal, JAMS 1974, S. 119-125. Der früheste erhaltene Brief Bachs datiert vom 2. Januar 1787 (vgl. die Übersicht in JAMS 1974, S. 120f.).

79 Vgl. BERG, Umarbeitungen, S. 123.

Westphal war ein besonders guter Kunde Bachs. Aber auch sonst verkaufte dieser Abschriften seiner Werke. Wie der Notenhandel vor sich ging, läßt sich aus Briefen Bachs an Forkel und Westphal entnehmen. Manche seiner Werke hielt Bach praktisch unter Verschuß: "Was ich weggeben kan, stehet zu Diensten; hierunter sind auch Sachen begriffen, die ich bloß Ihnen u. keinem anderen gebe" (an Forkel, 26. Aug. 1774; SUCHALLA, Briefe, S. 239). "Indeßen steht alles zu Ihren Diensten, was nur halbwegs nicht zu schlecht ist, und was nicht unter die wenigen gehört, womit meine alten Finger noch ein bisgen aufgeputzt werden, wenn Jemand zu mir kommt. Das Neue und Unbekannte muß jetzt bey mir die meiste Parade machen" (an Forkel, 10. Februar 1775; SUCHALLA, Briefe, S. 242).

Bei anderen Werken stand Bach in Konkurrenz zu professionellen Musikalienhändlern - z. B. Breitkopf -, die neben gedruckten Werken auch Manuskripte ("geschriebene Sachen") vertrieben. Dieser Manuskript-handel, an dem der Komponist nichts verdiente und der oft auf fragwürdigen Texten beruhte, war Bach ein Dorn im Auge: "Die geschriebenen Sachen, die Breitkopf von mir verkauft, sind theils nicht von mir, wenigstens sind sie alt u. falsch geschrieben" (an Forkel, 26. Aug. 1774; SUCHALLA, Briefe, S. 240). "Was die geschriebnen Sachen betrifft, bedaure ich Ihre grosse Kosten. Ich glaube gewiss, dass ausser den fehlerhaften und schlechten Abschriften, es Ihnen auch so gegangen ist, wie vielen andern; nemlich man hat Ihnen viele Sachen verkauft unter meinem Nahmen, die nicht von mir sind. Ich wünschte wohl, die Themata einmahl zu sehen. Im Falle wenn Sie etwas geschriebenes von mir verlangen sollten: wünschte ich, dass Sie sich gerade an mich wendeten. Ohne den geringsten Eigennutz, bloss für die Copialien, stehe ich zu Ihren Diensten" (an Westphal, 9. Jan 1787; BITTER II, S. 205). Auch bei gedruckten Sammlungen bevorzugte Bach den Direktvertrieb: "Ich habe sehr wenig mit den Buchhändlern zu thun, und sehe gerne, daß die Liebhaber meiner Werke sich gerade an mich wenden. Ich bin immer billiger, als jene" (an Westphal, 2. Jan. 1787; JAMS 1974, S. 121).

Auch über die Vertriebsformen der Musikalien erfährt man etwas. Bach versandte entweder ein "Original", das der Kunde dann selbst kopierte oder kopieren ließ, oder Bach ließ das Werk abschreiben und verkaufte dann die Kopie: "Gleich jetzo verlangt mein Notenschreiber Arbeit.

Ich habe ihm eine richtige Copie meiner Paßion <Wq. 233; H. 778> zum Abschreiben gegeben (...). Ich will Ihnen entweder diese Copie geben, oder mein Original, wenn es wieder zu Hause ist, zum Copiren leihen" (an Forkel, 20. April 1774; SUCHALLA, Briefe, S. 236).

Um seine Autographen trieb Bach keinen Kult; sie waren ihm anscheinend nichts weiter als die Bewahrer eines korrekten Textes. In dieser Funktion konnten sie ohne weiteres von einer Abschrift oder einem Druck ersetzt werden <80>: "Die Siebente hier beygefügte Sonate ist ein Mscrpt. von mir, welches Sie mir zum Andenken verwahren können, wenn Ihnen beliebt. Sie werden sie kennen, sie steht im Musicalischen Vielerley, und folgl. habe ich keine Abschrift davon nöthig" (an Forkel, 10. Feb. 1775; SUCHALLA, Briefe, S. 242).

Wie groß Bachs Musikalienumsatz in der Berliner Zeit war, läßt sich nicht feststellen; auch ist über den Abnehmerkreis weiter nichts bekannt. Für die Amalien-Bibliothek wurden Bachs Werke weitgehend von einem dort angestellten Schreiber (Anonymus 401) kopiert. Doch hat auch Bach selbst etliche Kopisten beschäftigt. Im folgenden sind die Konsequenzen aus den Schreiberuntersuchungen im Hinblick auf die Datierung der Werkfassungen zusammengestellt <81>. In etlichen Fällen läßt sich die Datierung mehrfach absichern, ohne daß dies hier nochmals spezifiziert werden müßte.

80 Diese Stelle ist bereits zitiert bei WADE, Concertos, S. 28. Wades anschauliche Darstellung von "Bach's Business Dealings" (S. 28f.) und "Bach's Relationship to Music Dealers and Publishers" (S. 29-33) enthält grundlegende Hinweise auch für die Interpretation der Überlieferung der frühen Klaviersonaten. Verwiesen sei auch auf den Abschnitt "Classification of Preserved Sources" (S. 33-36), in dem sieben "Provenance Groups" unterschieden werden, die den Wert einer Quelle wesentlich mitbestimmen. Für die vorliegende Arbeit bot sich eine weniger starke Differenzierung an.

81 Auf Sonderprobleme der Quellenbewertung (insbesondere bei Wq. 65,1; H. 3 mit einer ungewöhnlich breiten Streuüberlieferung) wird hier nicht mehr eingegangen.

1. Bachs Autographen der Sonaten Wq. 65,2; H. 4, Wq. 65,7; H. 16 und Wq. 65,8; H. 17 sowie der Suite Wq. 65,4; H. 6 sind aufgrund des Schrift- und Papierbefundes mit hinreichender Sicherheit in die Berliner Zeit (1743/44) zu datieren. Bei den Sonaten dokumentieren die Autographen mehrere Stadien der Werkgeschichte, bei der weitgehend korrekturfreien Suite dagegen das Ende.

2. Die Berliner Kopisten Anonymus 301, Anonymus 303, Anonymus 311 und Schlichting haben im Auftrag Bachs gearbeitet <82>; dies zeigen ihre Abschriften mit Zusätzen Bachs. Die autograph überarbeiteten Kopien dürften in Bachs Notenarchiv eingegliedert worden sein; zum Verkauf gelangten wohl nur solche Abschriften, die ein tadelloses Erscheinungsbild boten. Das Arbeiten im Auftrage Bachs bedeutete zugleich ein Arbeiten unter der Aufsicht von Bach. Ein von Bach nicht kontrollierter Zugriff dieser Schreiber auf überholte Vorlagen kann wohl ausgeschlossen werden.

Daher dürfen sämtliche Quellen von der Hand der genannten Kopisten für die "erneuerten Fassungen" der Werke in Anspruch genommen werden, und zwar auch dann, wenn die Abschriften keine Eintragungen Bachs aufweisen (was im übrigen nicht heißen muß, daß er sie vor dem Verkauf nicht durchgesehen hat). Häufig markieren Kopien der genannten Schreiber das erste greifbare Stadium der Werkgeschichte. Die frühere Textform folgender Werke ist in Kopien eines der "Berliner Anonymi" überliefert; somit sind die ursprünglichen Fassungen auch dieser Werke aus der Leipziger/Frankfurter Zeit als verloren zu betrachten:

Wq. 65,3; H. 5 Wq. 65,4; H. 6 Wq. 64,1; H. 7 Wq. 64,4; H. 10
Wq. 64,6; H. 12 Wq. 65,5; H. 13 Wq. 65,6; H. 15.

Im komplizierten Fall der Sonaten Wq. 65,9 und 65,10 stehen Quellen der Berliner Schreiber Anonymus 311 und Anonymus 301 jedoch in der "Mitte" der Werkgeschichte. Hält man daran fest, daß diese Kopisten "erneuerte Fassungen" schrieben, dann wären hier die früheren Textformen als die ursprünglichen Frankfurter Fassungen zu betrachten. Diese Bewertung wird gestützt durch die Sonate Wq. 65,7; H. 16:

82. Bachs Kopist Anonymus 300 spielt in unserem Zusammenhang keine Rolle; von ihm stammt nur eine Abschrift von Wq. 65,4; H. 6 in P 365.

am Frankfurter (oder Leipziger?) Beginn der Werkgeschichte steht eine Teilkopie von der Hand Anna Magdalena Bachs im "Zweiten Notenbüchlein", in der Mitte (erneuerte Fassung) steht neben dem Autograph (P 771) eine Abschrift des Anonymus 301 (P 371), am Ende schließlich ("Fassung letzter Hand") steht eine nach dem überarbeiteten Autograph angefertigte Kopie des Hamburger Schreibers Michel.

3. Der Kopist Michel war Bachs Hauptschreiber der späten Jahre. Die von ihm geschriebenen Textformen können allenfalls bis zur erneuerten Berliner Fassung zurückreichen, und dies auch nur dann, wenn die Werkgeschichte mit diesem Datum abgeschlossen war. Dies gilt insbesondere für die Suite Wq. 65,4; H. 6 und wohl auch weitgehend für die Sonate Wq. 65,5; H. 13. Michels Kopien überliefern zuweilen auch Textformen, die von den erneuerten Berliner Fassungen bereits im Stadium "ante correcturam" abweichen, so etwa bei der Sonate Wq. 65,6; H. 15. In diesen Fällen war die Werkgeschichte nicht mit der Erneuerung abgeschlossen. Varianten waren wohl noch in der mittleren oder späteren Berliner Zeit in den Notentext eingeflossen.

Die endgültige Gestalt erhielten die meisten Werke erst in der Hamburger Zeit. Hier überarbeitete Bach die früheren Textformen, die entweder in seinem Autograph (Wq. 65,2; H. 4, Wq. 65,7; H. 16, Wq. 65,8, H. 17) oder in Abschriften der Berliner Kopisten (Wq. 65,1; H. 3, Wq. 65,3; H. 5, Wq. 65,9; H. 18, Wq. 65,10; H. 19) bzw. Michels vorlagen (ebenfalls Wq. 65,2; H. 4, Wq. 64,5; H. 10, Wq. 65,6; H. 15). In diesen und anderen Fällen hat Michel die "Fassungen letzter Hand" kopiert. Etliche dieser Abschriften wurden von Bach durchgesehen und signiert; sie wanderten wohl ins Bachsche Notenarchiv. Die Abschriften, die Michel für Westphal angefertigt hat (heute in B-Bc), weisen keine Zusätze Bachs auf.

Es gibt im untersuchten Repertoire überhaupt nur ein einziges Stück, von dem keine Michel-Kopie existiert: Wq. 62,1; H. 2. Der Grund ist klar: da das Stück in einem autorisierten Druck vorlag, benötigte Bach keine Kopie für sein Archiv. Auch Westphal mußte dieses Stück nicht von Bach kaufen. Er hatte es bereits selbst nach dem Druck kopiert (Quelle: B-Br).

4. Unter den Schreibern, die weder mit Bach selbst noch mit seinem engeren Umkreis in Verbindung gebracht werden können, dürfen diejenigen außer Betracht bleiben, deren Quellen keine signifikanten Varianten überliefern. Der "prominenteste" dieser Schreiber ist jener Hamburger Berufskopist, der für den Musikalienhändler Westphal den Sammelband P 369 mit 36 ungedruckten Werken (zumeist Sonaten) Bachs anlegte. Seinen Kopien sind stets die fassungsgleichen Abschriften Michels vorzuziehen.

Vorerst nicht zu klären ist die Rolle, die Gottfried August Homilius und Johann Gottfried Mützel bei der Überlieferung von offenbar frühen Fassungen der Sonaten Wq. 65,7; H. 16 (nur Homilius), Wq. 65,9; H. 18 und Wq. 65,10; H. 19 gespielt haben. Zwar fehlt es nicht an Literatur zu den beiden Komponisten, aber eine sicher begehbare Brücke zwischen Bachs Werken und den Quellen von Mützel und Homilius war bislang nicht zu finden.

Über andere Schreiber (insbesondere von frühen Textformen) wüßte man gerne mehr. Lediglich der Anonymus V19 ist als ein Berufskopist der zweiten Jahrhunderthälfte zu lokalisieren, was jedoch nichts darüber aussagt, wie er z. B. an die allein von ihm überlieferte frühere Textform der Sonatina Wq. 64,5; H. 11 (in P 789) gekommen ist.

Obwohl die Überlieferung der frühen Klavierwerke Bachs nicht bis in die letzten Verästelungen aufgehellert werden kann, läßt sich doch guten Gewissens die eingangs aufgestellte These wiederholen, daß nämlich "die im Nachlaß-Verzeichnis ausgewiesenen ursprünglichen Fassungen der frühen Sonaten in den meisten Fällen verloren sind". Die einzige gesicherte Ausnahme hiervon ist die Sonate Wq. 65,7; H. 16; weitere Ausnahmen sind vielleicht noch die Sonaten Wq. 65,9; H. 18 und Wq. 65,10; H. 19.

Nicht nur die "Clavier-Soli", sondern auch die anderen Kompositionen der Leipziger und Frankfurter Zeit sind in Berlin "erneuert" worden. Die Überlieferung der Klavierkonzerte ist von Rachel Wade eingehend untersucht und übersichtlich dargestellt worden <83>. Aus der Sicht unserer Untersuchungen wäre zu fragen, ob die Datierung der beiden Textformen von Wq. 1; H. 403 (kein Autograph erhalten) als "ursprünglich" (1733) und "erneuert" (1744) zutreffend ist. Denn die frühere Version ist teilweise von Kirnberger geschrieben worden (P 239), der nach 1750 dem Berliner Musikerkreis und damit dem engeren Umfeld Bachs angehörte. Die spätere Version ist in einer Kopie Michels (B-Bc) überliefert. Diese Konstellation deutet eher auf eine Datierung im Sinne von "erneuerter Fassung" und "Fassung letzter Hand".

Das Autograph P 354 des Klavierkonzertes Wq. 2; H. 404 enthält Rasuren und überklebte Stellen, die einer früheren Textschicht angehören. Diese frühere Schicht ist in einem Druck Hubertis überliefert. Wades Annahme, daß dies die ursprüngliche Fassung des Jahres 1734 sei, würde dazu passen, daß Huberti wahrscheinlich auch die frühen Fassungen der Sonaten Wq. 65,9; H. 18 (mit fragwürdigem Mittelsatz) und Wq. 65,10; H. 19 druckte. Weitere Schriftuntersuchungen am Autograph P 354 werden die Datierungsfrage vielleicht endgültig klären können. Das Wasserzeichen des Autographs ist im übrigen "schwer erkennbar" (KOBAYASHI, Manuskript).

Für Wq. 3 und 4; H. 405 und 406 nimmt Wade sicher zurecht den Verlust der frühen Fassungen an. Die Bewertung der Textformen von Wq. 5; H. 407 (Berlin 1739; erneuert Berlin 1762) ist gewiß ebenso korrekt, zumal wenn man in Betracht zieht, daß es sich bei Wades Schreiber "Z" (Am. B. 99; St 197) um den Kopisten Schlichting handelt, womit ein weiterer glaubwürdiger Zeuge für die Datierung der betreffenden Textform "vor 1762" gewonnen ist.

⁸³ WADE, Concertos, Kapitel 5: "Revised and Alternate Versions", S. 85ff. Zu Wq. 1: S. 86-89; Wq. 2: S. 90 ("Entdeckung" der früheren Textschicht in P 354); Wq. 3 und 4: S. 91-92; Wq. 5: S. 93-95; dazu das Quellenverzeichnis, S. 235-237.

Verloren sind wohl die Frühfassungen der in Leipzig oder Frankfurt entstandenen "Trio". In den von ihm besorgten Ausgaben der Triosonaten Wq. 145, 146 und 148 schreibt Alfred Dürr: "In seiner Berliner Zeit, im Jahre 1747, hat Philipp Emanuel seine frühen Trios nochmals überarbeitet; doch sind wir über Einzelheiten der Umarbeitung nicht unterrichtet" <84>. Die Autographen der frühen Trios Wq. 143, 145, 146, 147 und 148; H. 568, 570-573 in D-brd-B Mus. ms. Bach P 357 haben das Wasserzeichen "Zittauer Adler" (Wq. 143 und 145 undeutlich; Angaben nach KOBAYASHI, Manuskript). Dieses Wasserzeichen ist bereits in Bachs Autograph der Suite Wq. 65,4; H. 6 in P 746 begegnet; es kann für die Leipziger Zeit Bachs nicht in Anspruch genommen werden (vgl. oben, S. 157f.). Die genannten Triosonaten sollen laut Nachlaß-Verzeichnis ursprünglich bereits 1731 in Leipzig entstanden sein. Die Autographen in P 357 gehören nicht zu diesem Datum <85>.

Für die Vor-Berliner Zeit Carl Philipp Emanuel Bachs muß man allem Anschein nach beträchtliche Quellenverluste annehmen. Wahrscheinlich zirkulierten von den ursprünglichen Fassungen seiner Werke ohnehin nur wenige Kopien. Denn Bach war vor der Veröffentlichung seiner Preußischen und Württembergischen Sonaten in den Jahren 1742 und 1744 gewiß nur einem kleineren Kreis von Musikinteressierten bekannt. So haben vielleicht etliche der frühen Werke Bachs Notenarchiv überhaupt nicht verlassen.

Anscheinend setzte die Nachfrage nach seinen Kompositionen in größerem Umfang erst ein, als sich der "Capell-Bediente" Friedrichs des Großen in Fachkreisen einen Namen gemacht hatte. Möglicherweise resultierte daraus der Wunsch Bachs, seine frühen Werke dem nun erreichten Stand seiner kompositorischen Fähigkeiten anzupassen: die Werke wurden "erneuert". Eine umfassende Begegnung mit seinen früheren Werken fand danach wohl erst wieder im Zuge der Ordnungsarbeiten statt, die Bach in seinen letzten Lebensjahren durchführte. Dies

84 Alfred DÜRR im Vorwort zu den Ausgaben der Triosonaten Wq. 145, 146 und 148 (drei Hefte), Celle 1963 (Moeck).

85 Die Überlieferung der Trios wurde hier nicht umfassend untersucht. Nach dem Erscheinen des Helm-Verzeichnisses wird sich leicht ermitteln lassen, ob es womöglich doch noch Abschriften von früheren Textformen gibt.

schließt nicht aus, daß einzelne Werke auch in den Jahren zwischen der Erneuerung und vor der letzten Überarbeitung Gegenstand von Revisionsarbeiten gewesen sind.

Bei den Revisionsarbeiten fiel eine größere Menge nicht mehr benötigter Quellen an. Zum einen mag es sich dabei um Werke gehandelt haben, die Bachs Ansprüchen gar nicht mehr genügen konnten und auch durch eine gründliche Revision nicht mehr zu retten waren, zum anderen dürfte es sich um ältere Werkfassungen gehandelt haben, die Bach als überholt betrachtete. Hier ist nun nochmals auf jene berühmte Briefstelle aus dem Jahr 1786 zurückzukommen: "doch habe ich vor kurzem ein Ries und mehr alter Arbeiten von mir verbrannt und freue mich, daß sie nicht mehr sind" <86>.

"Ein Ries und mehr" ist, etwa dem Grimmschen Wörterbuch zufolge, eine gewaltige Menge: "RIES, n. massbezeichnung im papierhandel. ein ries, zwanzig buch". "BUCH, n. (...) papier wird nach büchern oder buchen gezählt. schreibpapier hat 24 bogen, ein buch druckpapier 25; 20 buch machen ein ries" <87>. "Ein Ries" Schreibpapier besteht demnach aus $20 \times 24 = 480$ Bogen. In Bachs Zeit wurde zum Notenschreiben zumeist ein Bogen im Format "Royal" (48x64 cm) in der Mitte gefaltet; die beiden Bogenhälften (Blätter) hatten dann Folioformat. Ein Bogen hatte somit vier große beschreibbare Seiten <88>. Die Mengenangabe "ein Ries und mehr" bedeutet also, will man sie wörtlich verstehen, mindestens 1.920 beschreibbare Notenseiten. "Ein Ries" hat anscheinend dem jährlichen Papierbedarf Johann Sebastian Bachs in Weimar entsprochen: "Die Herzogliche Kammer hat von 1714 bis 1716 jährlich 2 fl. 6 gr. (2 Gulden 6 Groschen) 'vor ein Ries Doppelpapier zu des Concertmeisters Music' (1714) ausgegeben" <89>.

86 Brief an Eschenburg vom 21. Jan. 1786, zitiert bei SCHMID, Kammermusik, S. 77. Vgl. oben, S. 123.

87 Jacob und Wilhelm GRIMM, Deutsches Wörterbuch, Achter Band, Leipzig 1893 (Faksimile-Reprint München 1984), Sp. 929 ("RIES"), sowie Zweiter Band, Leipzig 1860 (Reprint 1984), Sp. 467 ("BUCH").

88 Siehe dazu WEISS, Katalog der Wasserzeichen, NBA IX/1, Textband, S. 14.

89 WEISS, a.a.O., S. 19; vgl. auch Bach-Dokumente II, S. 56f.

Welche Konsequenzen wären aus dem Verlust der ursprünglichen Fassungen der frühen Sonaten (und "Trii") zu ziehen? Es wäre wohl übertrieben zu behaupten, daß wir uns von der Kompositionsweise Bachs in den 1730er Jahren überhaupt kein Bild machen könnten. Denn gewiß blieben auch bei der "Erneuerung" nicht selten formale und harmonisch-melodische Grundstrukturen der ursprünglichen Fassungen erhalten. Sicherlich aber wurden Kanten in der Melodieführung abgeschliffen, rhythmische Strukturen differenzierter gestaltet, wörtliche Wiederholungen durch variierte Wiederholungen ersetzt, klanglich allzu dürftige Stellen farbiger gestaltet, allzu ausführliche Passagen gekürzt, allzu simple Sätze erweitert und ganz untaugliche Sätze eliminiert. Die Schwierigkeiten Bachs, sich in der neuen Gattung und im neuen Klavierstil zurechtzufinden, werden aus den überarbeiteten Fassungen mit Sicherheit weniger deutlich als aus den ursprünglichen.

Insgesamt wird man von den ursprünglichen Fassungen kein höheres kompositorisches Niveau erwarten dürfen, als es die Frühfassung der Sonate Wq. 65,7; H. 16 zeigt: die Ecksätze, insbesondere der Schlußsatz, sind recht kurz. Der Mittelsatz ist ein bescheidener "Siciliano". Erst durch die grundlegende Überarbeitung des Satzes im Zuge der Erneuerung wurde der ursprüngliche Siciliano-Charakter vertuscht. Nun lautete die Satzüberschrift neutral "Andante"; die Beziehung zur Suite, an die auch die Tonartengleichheit der Sätze gemahnt, lag nicht mehr offen zutage.

Zu verweisen bleibt in diesem Kontext auf eine wenig beachtete "Sonate" C. P. E. Bachs, die Georg von Dadelsen im Anhang der Ausgabe der Notenbüchlein für Anna Magdalena Bach (NBA V/4, S. 134-136) veröffentlicht hat <90>. Diese C. P. E. Bach zugeschriebene, in keinem mir bekannten Werkverzeichnis erfaßte "Sonate" besteht aus einer "Allemande" in G-Dur, einer "Polonaise 1" in g-Moll und einem "Menuet" in G-Dur.

90 "Sonata per il Cembalo solo di Sig^{re} C. P. E. Bach, Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg. Sign.: Cod. N D VI 3191 fol. angeb. Ms. 10. Im letzten Kriege vernichtet, jedoch erhalten (vollständig?) in einer Kopie von Prof. Dr. Rudolf Steglich, Erlangen. Enthält als Mittelsatz die Polonaise Nr. 19" (NBA V/4, KB, S. 64).

Die "Polonaise" findet sich mit geringfügigen Abweichungen <91> als Werk C. P. E. Bachs (und von diesem geschrieben; vgl. CW 6, S. 148f.) im Zweiten Notenbüchlein für Anna Magdalena Bach (NBA V/4, S. 97). Auch das "Menuet" läßt sich mit Gründen für Bach in Anspruch nehmen; es ergibt zudem einen Anhaltspunkt für die Datierung. Denn es handelt sich hier um ein Gegenstück zu jenem auf S. 53 des Nachlaß-Verzeichnisses erwähnten "Menuett mit überschlagenden Händen, L. 1731 verfertigt und vom Verfasser selbst in Kupfer radirt" (Wq. 111; H. 1). In der Selbstbiographie verweist Bach darauf, daß diese "natürliche Hexerei" zu jener Zeit sehr in Mode gewesen sei <92>. Eine zweite Komposition dieses Schlages wird man ihm zutrauen dürfen. Die Polonaise hat Bach vermutlich 1732 ins Notenbüchlein der Anna Magdalena eingetragen. Die "Sonate", wenn sie denn von Bach stammt, dürfte wohl um 1731/32 entstanden sein.

Zwar ist die Überlieferung etwas obskur, doch gewinnt im Lichte der vorhergehenden Untersuchungen von Bachs frühen Klavierwerken gerade ein solch unscheinbares Stück an Gewicht. Vielleicht - so könnte man spekulieren - gelang es C. P. E. Bach erst in der Zeit um 1740 (und nicht bereits von 1731 an, wie die erhaltenen Textformen der frühen Sonaten suggerieren), sich aus dem Banne der Suitenkomposition zu lösen und den dreisätzigen Sonatenzyklus aus Stücken zu bilden, die nicht auf Tanzcharaktere festgelegt waren.

Sind die Urfassungen der frühen Sonaten größtenteils verloren, so ist der Verlust im Hinblick auf die künstlerische Qualität gewiß zu verschmerzen. Höchst bedauerlich aber ist dieser Verlust, wenn man die Urfassungen der frühen Sonaten als die ehrlichsten Dokumente dafür betrachtet, wie Carl Philipp Emanuel Bach sich mit der ihn umgebenden Musik auseinandersetzte.

91 "Die Änderungen haben noch keine zielbewußte Tendenz: ein Zeichen dafür, daß beide Fassungen aus sehr früher Zeit stammen. Mit aller Zurückhaltung möchten wir jedoch in der Fassung des Klavierbüchleins die spätere Form sehen" (NBA V/4, KB, S. 88).

92 BACH in BURNEY-EBELING-BODE III, S. 203.

Angeichts der beeindruckenden Individualität und Originalität der Preußischen und insbesondere der Württembergischen Sonaten ist man versucht, Philipp Emanuels Anfänge als Komponist mit dem Bild der in schimmernder Wehr aus dem Haupte des Zeus entspringenden Athene zu beschreiben. Aber die beiden Drucke stehen nicht "am Anfang"; sie stehen vielmehr am Ende einer bereits über ein Jahrzehnt währenden Bemühung Bachs um die Klaviersonate. Vielleicht sollte man sich die Rüstung des jungen Carl Philipp Emanuel Bach in den 1730er Jahren nicht allzu prächtig vorstellen.

Literaturverzeichnis

Im folgenden sind die Titel verzeichnet, die in der vorliegenden Arbeit zitiert werden. Umfassende neuere Bibliographien finden sich insbesondere in den Arbeiten von BERG (Mannerist Principle), OTTENBERG, SCHULENBERG, WADE und WAGNER (Traditionsbezug). - Neudrucke und Faksimilia von Klavierwerken C. P. E. Bachs sind unter dem Namen des Komponisten (nicht der Herausgeber) verzeichnet. Ein ausführliches Verzeichnis von Ausgaben findet sich bei OTTENBERG, S. 353-369.

BACH-Dokumente, hrsg. vom Bach-Archiv Leipzig

- Band II: Fremdschriftliche und gedruckte Dokumente zur Lebensgeschichte Johann Sebastian Bachs 1685-1750. Kritische Gesamtausgabe, vorgelegt und erläutert von Werner NEUMANN und Hans-Joachim SCHULZE, Kassel u. a. - Leipzig 1969;
- Band III: Dokumente zum Nachwirken Johann Sebastian Bachs 1750-1800, vorgelegt und erläutert von Hans-Joachim SCHULZE, Kassel u. a. - Leipzig 1972

BACH, Carl Philipp Emanuel

KLAVIERWERKE in Ausgaben (begrenzte Auswahl; alphabetisch nach den Hrsg. geordnet):

- Carl Philipp Emanuel Bach, The Collected Works for Solo Keyboard, edited with Introductions by Darrell M. BERG, In Six Volumes, New York and London (Garland Publishing) 1985; zitiert als: CW Band, Seite
- C. Ph. E. Bach, Klaviersonaten, Auswahl, Band I, hrsg. von Darrell M. BERG, München 1986 (Henle); zitiert als: BERG, Auswahl I
- Carl Philipp Emanuel Bach, Sechs Sonaten mit veränderten Reprisen (1760; Wq. 50), hrsg. von E. DARBELLAY, Winterthur 1976 (Amadeus)
- Le Trésor des pianistes, hrsg. von A. und L. FARRENC, Paris 1861-1872
- C. P. E. Bach, Six Sonatas for Keyboard, hrsg. von P. FRIEDHEIM, New York 1967 (Galaxy)
- Philipp Emanuel Bach, Sechs Sonatinen für Klavier, hrsg. von K. JOHNNEN, Halle 1952 (Mitteldeutscher Verlag)
- Carl Philipp Emanuel Bach, Zwei Sonaten für Klavier, hrsg. von A. KREUTZ, Mainz u. a. 1938 (Schott)
- Die Preußischen Sonaten C. Ph. Em. Bachs, hrsg. von Rudolf STEGLICH (Nr. 1-3: Hannover 1927, Nagels Musik-Archiv Nr. 6; Nr. 4-6: Hannover 1928, Nagels Musik-Archiv Nr. 15; Reprint ohne Steglichs Vorwort bei Bärenreiter, Kassel u. a. 1988)
- Die Württembergischen Sonaten C. Ph. Em. Bachs, hrsg. von Rudolf STEGLICH (Nr. 1-3 und 4-6: Hannover 1928, Nagels Musik-Archiv Nr. 21 und 22; Reprint ohne Steglichs Vorwort bei Bärenreiter, Kassel u. a. 1987)
- C. Phil. Em. Bach, <Vier> Leichte Sonaten für Klavier, hrsg. von O. VRIESLANDER; Hannover 1932 (Nagels Musik-Archiv Nr. 90)

SCHRIFTEN:

- Nachlaß-Verzeichnis siehe unter Verzeichniß
- Selbstbiographie, in: Carl BURNEYs der Musik Doctors Tagebuch seiner musikalischen Reisen, deutsch von Christoph Daniel EBELING und Johann Joachim Christoph BODE, 3 Bände, Hamburg 1772 und 1773 (Faksimile-Nachdruck in einem Band hrsg. von Richard SCHAAL, Kassel u. a. 1959), Band III, S. 199-209; zitiert als: BACH in BURNEY-EBELING-BODE III
- Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen, 1. Teil: Berlin 1753; 2. Teil: Berlin 1762 (Faksimile-Nachdruck mit den Zusätzen der späteren Auflagen hrsg. von Lothar HOFFMANN-ERBRECHT, Leipzig 3/1976), zitiert als: BACH, Versuch

BERG, Darrell Matthews

- The Keyboard Sonatas of C. P. E. Bach. An Expression of the Mannerist Principle, Ph. D. diss. State Univ. of New York at Buffalo 1975; zitiert als: BERG, Mannerist Principle
- Towards a Catalogue of the Keyboard Sonatas of C. P. E. Bach, JAMS 1979, S. 276-303; zitiert als: BERG, Towards a Catalogue
- C. P. E. Bach's 'Variations' and 'Embellishments' for his Keyboard Sonatas, The Journal of Musicology II, 1983, S. 151-173
- Carl Philipp Emanuel Bachs Umarbeitungen seiner Claviersonaten, Bach-Jb. 1988, S. 123-161; zitiert als: BERG, Umarbeitungen

BESSELER, Heinrich

- Charakterthema und Erlebnisform bei Bach, in: Kongreßbericht Lüneburg 1950, Kassel-Basel o. J., S. 7-32
- Bach als Wegbereiter, AfMw 1955, S. 1-39
- Das musikalische Hören der Neuzeit, Berlin 1959 (Berichte über die Verhandlungen der sächsischen Akademie der Wissenschaften zu Leipzig, Philologisch-historische Klasse, Band 104, Heft 6)

BEURMANN, Erich Herbert

- Die Klaviersonaten Carl Philipp Emanuel Bachs, masch. Diss. Göttingen 1952, zitiert als: BEURMANN, Klaviersonaten
- Die Reprisenonaten Carl Philipp Emanuel Bachs, AfMw 1956, S. 168-179, zitiert als: BEURMANN, Reprisenonaten

BITTER, Carl Hermann

- Carl Philipp Emanuel und Wilhelm Friedemann Bach und deren Brüder, 2 Bände, Berlin 1868 (Faksimile-Nachdruck Leipzig 1973)

BLECHSCHMIDT, Eva Renate

- Die Amalien-Bibliothek. Musikbibliothek der Prinzessin Anna Amalia von Preußen (1723-1787). Historische Einordnung und Katalog mit Hinweisen auf die Schreiber der Handschriften, Berlin 1965 (Berliner Studien zur Musikwissenschaft, hrsg. von Adam ADRIO, Band 8)

BLUME, Friedrich

- Art. "Form", in: MGG Band 4, Sp. 523-543 (Wiederabdruck unter dem Titel "Die musikalische Form und die musikalischen Gattungen" in: Friedrich BLUME, Syntagma Musicologicum I. Gesammelte Reden und Aufsätze, hrsg. von Martin RUHNKE, Kassel u.a. 1963, S. 480-504)

BOOMGARDEN, Donald R.

- Musical Thought in Britain and Germany During the Early Eighteenth Century, New York 1987 (American University Studies, Series V, Philosophy, Vol. 26)

BORRIS, Siegfried

- Kirnbergers Leben und Werk und seine Bedeutung im Berliner Musikkreis um 1750, Diss. Berlin 1933

BROOK, Barry S. (Hrsg.)

- The Breitkopf Thematic Catalogue. The Six Parts and Sixteen Supplements, 1762-1787. With an Introduction and Indexes, New York 1966; zitiert als: BROOK (auf S. 116 drei "Raccolte" von handschriftlich vertriebenen Klavierwerken Bachs)

BUDDAY, Wolfgang

- Grundlagen musikalischer Formen der Wiener Klassik. An Hand der zeitgenössischen Theorie von Joseph Riepel und Heinrich Christoph Koch dargestellt an Menuetten und Sonatensätzen (1750-1790), Kassel u. a. 1983, zitiert als: BUDDAY, Grundlagen (dazu die Rezension von Christian MÜLLERS, in: Musica 1984, S. 368f.)
- Über "Form" und "Inhalt" in Menuetten Mozarts, AfMw 1987, S. 58-89

BURNEY, Charles

- Carl BURNEYS der Musik Doctors Tagebuch seiner musikalischen Reisen, deutsch von Christoph Daniel EBELING und Johann Joachim Christoph BODE, 3 Bände, Hamburg 1772 und 1773 (Faksimile-Nachdruck in einem Band hrsg. von Richard SCHAAL, Kassel u. a. 1959)
- The Present State of Music in Germany, the Netherlands and the United Provinces, Band II, London 1773

CHRYSANDER, Friedrich (Hrsg.)

- Briefe von Karl Philipp Emanuel Bach und G. M. Telemann, in: Allgemeine Musikalische Zeitung, hrsg. von Friedrich CHRYSANDER, IV. Jg., 1869, Nr. 23, S. 177-181 und Nr. 24, S. 185-187

COUPERIN, François

- L'art de toucher le Clavecin, Paris 1717, neu hrsg. und übersetzt von Anna LINDE, Wiesbaden 1933

CW siehe BACH, Carl Philipp Emanuel, The Collected Works

DAEISEN, Georg von

- Bemerkungen zur Handschrift Johann Sebastian Bachs, seiner Familie und seines Kreises, Trossingen 1957 (Tübinger Bach-Studien, hrsg. von Walter GERSTENBERG, Heft 1)
- Notenteil und Kritischer Bericht zu: J. S. Bach, Neue Ausgabe sämtlicher Werke, Serie V, Band 4, Die Klavierbüchlein für Anna Magdalena Bach, Kassel u. a. 1957; zitiert als: NBA V/4 bzw. NBA V/4, KB

DÜRR, Alfred

- Tastenumfang und Chronologie in Bachs Klavierwerken, in: Festschrift Georg von Daeisen zum 60. Geburtstag, hrsg. von Thomas KOHLHASE und Volker SCHERLIESS, Neuhausen-Stuttgart 1978, S. 73-88
- Vorworte und Kritische Berichte zu den Ausgaben der Triosonaten d-Moll, A-Dur und a-Moll (Wq. 145, 146 und 148) Carl Philipp Emanuel Bachs, Celle 1963 (Moeck)

DUFOUR, Blanche, WEINMANN, Alexander

- Art. "Huberty (Huberti)", in: MGG Band 6, Sp. 820f.

EGGEBRECHT, Hans Heinrich

- Das Ausdrucks-Prinzip im musikalischen Sturm und Drang, Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 1955, S. 323-349; wiederabgedruckt in: Hans Heinrich EGGEBRECHT, Musikalisches Denken. Aufsätze zur Theorie und Ästhetik der Musik, Wilhelmshaven 1977 (Taschenbücher zur Musikwissenschaft, Band 46), S. 69-111
- Zur Methode der musikalischen Analyse, in: Erich Doflein - Festschrift zum 70. Geburtstag, hrsg. von L. U. ABRAHAM, Mainz 1972, S. 67-84; wiederabgedruckt in: Hans Heinrich EGGEBRECHT, Sinn und Gehalt. Aufsätze zur musikalischen Analyse, Wilhelmshaven 1979 (Taschenbücher zur Musikwissenschaft, Band 58), S. 7-42

EPPSTEIN, Hans

- Über J. S. Bachs Flötensonaten mit Generalbaß, Bach-Jb. 1972, S. 12-23
- Zur Problematik von Johann Sebastian Bachs Flötensonaten, Bach-Jb. 1981, S. 77-90

FEIL, Arnold

- Satztechnische Fragen in den Kompositionslehren von F. E. Niedt, J. Riepel und H. Chr. Koch, Diss. Heidelberg 1955

FISCHER, Wilhelm

- Zur Entwicklungsgeschichte des Wiener klassischen Stils, Studien zur Musikwissenschaft, hrsg. von Guido ADLER, Heft III, Leipzig-Wien 1915, S. 24-84

GERSTENBERG, Walter

- Die Krise der Barockmusik, AfMw 1953, S. 81-94

GLÜCKNER, Andreas

- Neuerkenntnisse zu Johann Sebastian Bachs Aufführungskalender zwischen 1729 und 1735, Bach-Jb. 1981, S. 43-75

GRIMM, Jacob und Wilhelm

- Deutsches Wörterbuch, Zweiter und Achter Band, Leipzig 1860 bzw. 1893 (Faksimile-Nachdruck München 1984)

HELM, Eugene

- Art. "Carl Philipp Emanuel Bach", in: The New Grove Dictionary of Music and Musicians, hrsg. von Stanley SADIE, London 1980, Band I, S. 844-863, darin: Werknumerierung nach Eugene HELM, A New Thematic Catalog of the Works of Carl Philipp Emanuel Bach, in preparation; zitiert als: H.)

HOFFMANN-ERBRECHT, Lothar

- Deutsche und italienische Klaviermusik zur Bachzeit, Leipzig 1954 (Jenaer Beiträge zur Musikforschung, hrsg. von Heinrich BESSELER, Band 1)

HORTSCHANSKY, Klaus

- Katalog der Kieler Musiksammlungen. Die Notendrucke, Handschriften, Libretti und Bücher über Musik aus der Zeit bis 1830, Kassel u.a. 1963 (Kieler Schriften zur Musikwissenschaft, Band 14)

JACOBI, Erwin R.

- Five Hitherto Unknown Letters from C. P. E. Bach to J. J. H. Westphal, JAMS 1970, S. 119-127
- Three Additional Letters from C. P. E. Bach to J. J. H. Westphal, JAMS 1974, S. 119-125

JOHANSSON, Cari

- French Music Publishers' Catalogues of the Second Half of the Eighteenth Century, 2 Bände, Malmö 1955

KAST, Paul

- Die Bach-Handschriften der Berliner Staatsbibliothek, Trossingen 1958 (Tübinger Bach-Studien, hrsg. von Walter GERSTENBERG, H. 2/3)

KEMMLER, Erwin

- Johann Gottfried Mithel (1728-1788) und das nordostdeutsche Musikleben seiner Zeit, Diss. Saarbrücken 1965 (Druck: ebd. 1970; Wissenschaftliche Beiträge zur Geschichte und Landeskunde Ost-Mitteleuropas. Im Auftrage des Johann-Gottfried-Herder-Instituts hrsg. von Ernst BAHR, Nr. 88)

KIRNBERGER, Johann Philipp

- Die Kunst des reinen Satzes in der Musik, Teil I: Berlin und Königsberg 1774; Teil II, 1. Abteilung: Berlin und Königsberg 1776 (Faksimile-Nachdruck Hildesheim 1968); zitiert als: KIRNBERGER, Kunst

KOBAYASHI, Yoshitake (siehe auch unter WEISS)

- (Handschriftliche Aufzeichnungen zu den Berliner Bach-Quellen; zitiert als: KOBAYASHI, Manuskript)
- Zur Chronologie der Spätwerke Johann Sebastian Bachs. Kompositions- und Aufführungstätigkeit von 1736 bis 1750, Bach-Jb. 1988, S. 7-72

KOCH, Heinrich Christoph

- Versuch einer Anleitung zur Composition, Band I: Leipzig und Rudolstadt 1782, Band II: Leipzig 1787, Band III: Leipzig 1793 (Faksimile-Nachdruck aller drei Bände Hildesheim 1969)

LESSING, Gotthold Ephraim

- Hamburgische Dramaturgie, kritisch durchgesehene Gesamtausgabe, hrsg. von Otto MANN, Stuttgart 1963

LÖFFLER, Hans

- Die Schüler Joh. Seb. Bachs, Bach-Jb. 1953, S. 5-28

MARPURG, Friedrich Wilhelm

- Kritischer Musicus an der Spree, Berlin 1750 (Faksimile-Nachdruck Hildesheim-New York 1970)

MARSHALL, Robert L.

- The Compositional Process of J. S. Bach, 2 Bände, Princeton 1972
- Bach the Progressive, MQ 1976, S. 313-357
- J. S. Bach's Compositions for Solo Flute: A Reconsideration of their Authenticity and Chronology, JAMS 1979, S. 463-498

MATTHESON, Johann

- Kern melodischer Wißenschafft, Hamburg 1737, zitiert als: MATTHESON, Kern
- Der vollkommene Capellmeister, Hamburg 1739 (Faksimile-Nachdruck hrsg. von Margarete REIMANN, Kassel und Basel 1954); zitiert als: MATTHESON, Capellmeister

MENNICKE, Carl

- Hasse und die Brüder Graun als Symphoniker, Leipzig 1906

MOHR, Ernst

- Die Allemande. Eine Untersuchung ihrer Entwicklung von den Anfängen bis zu Bach und Händel, Zürich-Leipzig 1932

NBA

- Johann Sebastian Bach. Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Hrsg. vom Johann-Sebastian-Bach-Institut Göttingen und vom Bach-Archiv Leipzig; zitiert als: NBA Serie (römisch) / Band (arabisch), KB (Kritischer Bericht; der Herausgeber wird in Klammern genannt)

NEWMAN, William S.

- The Sonata in the Baroque Era, Chapel Hill 1959
- The Sonata in the Classic Era. The Second Volume of a History of the Sonata Idea, Chapel Hill 1963
- A Checklist of the Earliest Keyboard 'Sonatas' (1641-1738), Notes 1953-54, S. 201-212

OTTENBERG, Hans-Günter

- Carl Philipp Emanuel Bach, Leipzig 1982

PLAMENAC, Dragan

- New Light on the Last Years of Carl Philipp Emanuel Bach, MQ 1949, S. 565-587

QUANTZ, Johann Joachim

- Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen, Breslau 3/1789 (erste Auflage: Berlin 1752; Faksimile-Nachdruck der dritten Auflage hrsg. von Hans-Peter SCHMITZ, Kassel und Basel 1953)

RANDEBROCK, Ekkehard

- Studie zur Klaviersonate Carl Philipp Emanuel Bachs, masch. Diss. Münster 1953

RATNER, Leonard

- Harmonic Aspects of Classic Form, JAMS 1949, S. 159-168

REICHARDT, Johann Friedrich

- Briefe, die Musik betreffend. Berichte, Rezensionen, Essays, ausgewählt und hrsg. von Grita HERRE und Walther SIEGMUND-SCHULTZE, Leipzig 1976; zitiert als: REICHARDT, Auswahlausgabe
- Musikalisches Kunstmagazin, Erster Band, Berlin 1782, Zweiter Band, Berlin 1791 (Faksimile-Nachdruck, Zwei Bände in einem Band, Hildesheim 1969)
- Über die Deutsche comische Oper nebst einem Anhang eines freundschaftlichen Briefes über die musikalische Poesie, Hamburg 1774 (Faksimile-Nachdruck mit einem Vorwort und einem Register hrsg. von Walter SALMEN, München 1974)

REICHERT, Georg

- Harmoniemodelle in Johann Sebastian Bachs Musik, in: Festschrift Friedrich Blume zum 70. Geburtstag, hrsg. von Anna Amalie ABERT und Wilhelm PFANNKUCH, Kassel u. a. 1963, S. 281-289

RIEMANN-MUSIKLEXIKON

- Zwölfte, völlig neubearbeitete Auflage, Band III (Sachteil), begonnen von Wilibald GURLITT, fortgeführt und hrsg. von Hans Heinrich EGGBRECHT, Mainz 1967; zitiert als: RML III

RITZEL, Fred

- Die Entwicklung der "Sonatenform" im musiktheoretischen Schrifttum des 18. und 19. Jahrhunderts, Wiesbaden 1968

RML III siehe RIEMANN-MUSIKLEXIKON

SALMEN, Walter

- Johann Gottfried Mützel, der letzte Schüler Bachs, in: Festschrift Heinrich Bessler zum sechzigsten Geburtstag, hrsg. vom Institut für Musikwissenschaft der Karl-Marx-Universität, Leipzig 1961, S. 351-359

SCHÄFER-SCHMUCK, Käte

- G. Ph. Telemann als Klavierkomponist, Diss. Kiel 1934

SCHEIBE, Johann Adolph

- Compendium musices (1730), erstmals gedruckt als Anhang zu Peter BENARY, Die deutsche Kompositionslehre des 18. Jahrhunderts, Leipzig 1960 (Jenaer Beiträge zur Musikforschung, hrsg. von Heinrich BESSELER, Band 3); zitiert als: SCHEIBE, Compendium
- Critischer Musicus, zweite, vermehrte Auflage, Leipzig 1745 (Faksimile-Nachdruck Hildesheim-New York 1970); zitiert als: SCHEIBE, Musicus

SCHLEUNING, Peter

- Die Freie Fantasie. Ein Beitrag zur Erforschung der klassischen Klaviermusik, Diss. Freiburg 1970 (Druck: Göppingen 1973)

SCHMID, Ernst Fritz

- Carl Philipp Emanuel Bach und seine Kammermusik, Kassel 1931

SCHUBART, Christian Friedrich Daniel

- Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst (1784), nach der Erstausgabe von 1806 neu hrsg. von Jürgen MAINKA, Leipzig 1977

SCHULENBERG, David

- The Instrumental Music of Carl Philipp Emanuel Bach, Ann Arbor/Michigan 1984 (Studies in Musicology, hrsg. von George J. BUELOW, No. 77)

SCHULZE, Hans-Joachim

- Studien zur Bach-Überlieferung im 18. Jahrhundert, Leipzig-Dresden 1984

SCHWARZMAIER, Ernst

- Die Takt- und Tonordnung Josef Riepels, Diss. München 1934 (Druck: Wolfenbüttel 1936)

SERAUKY, Walter

- Die musikalische Nachahmungsästhetik im Zeitraum von 1700-1850, Münster 1929

SIEGELE, Ulrich

- Normative und historische Satzlehre, in: Bericht über den 1. internationalen Kongreß für Musiktheorie Stuttgart 1971, erschienen Stuttgart 1972, S. 40-46

STEGLICH, Rudolf

- Karl Philipp Emanuel Bach und der Dresdner Kreuzkantor Gottfried August Homilius im Musikleben ihrer Zeit, Bach-Jb. 1915, S. 39-145

STILZ, Ernst

- Die Berliner Klaviersonate zur Zeit Friedrichs des Großen, Diss. Berlin 1930

SUCHALLA, Ernst

- Die Orchestersinfonien Carl Philipp Emanuel Bachs nebst einem thematischen Verzeichnis seiner Orchesterwerke, Diss. Mainz 1968 (Druck: Augsburg 1968)

SUCHALLA, Ernst (Hrsg.)

- Briefe von Carl Philipp Emanuel Bach an Johann Gottlob Immanuel Breitkopf und Johann Nikolaus Forkel, Tutzing 1985 (Mainzer Studien zur Musikwissenschaft, Band 19); zitiert als: SUCHALLA, Briefe

SULZER, Johann George (Hrsg.)

- Allgemeine Theorie der Schönen Künste, neue vermehrte zweyte Auflage, Leipzig, Teil I, II: 1792, III: 1793, IV: 1794 (Faksimile-Nachdruck Hildesheim, Teil I: 1970, Teil II-IV: 1967)

TERRY, Miriam

- C. P. E. Bach and J. J. H. Westphal - a Clarification, JAMS 1969, S. 106-115

Verzeichniß des musikalischen Nachlasses des verstorbenen

Capellmeisters Carl Philipp Emanuel Bach, Hamburg 1790

- Neudruck: Heinrich MIESNER, Philipp Emanuel Bachs musikalischer Nachlaß, Bach-Jb. 1938, S. 103-136; 1939, S. 81-112; 1940-48, S. 161-181;
- Faksimile: The Catalog of Carl Philipp Emanuel Bach's Estate. A Facsimile of the Edition by Schniebes, Hamburg 1790. Annotated, with a Preface, by Rachel W. WADE, New York-London 1981

WADE, Rachel W.

- The Keyboard Concertos of Carl Philipp Emanuel Bach, Ann Arbor/Michigan 1981 (Studies in Musicology, hrsg. von George J. BUELOW, No. 48); zitiert als: WADE, Concertos

WAGNER, Günther

- Motivgruppierung und Expositionsgestaltung bei C. Ph. E. Bach und Beethoven. Zur kompositionsgeschichtlichen Kontinuität im 18. Jahrhundert, Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz 1978, Berlin 1979, S. 43-71
- Concerto-Elemente in Bachs zweistimmigen Inventionen, Bach-Jb. 1979, S. 37-44
- J. A. Scheibe - J. S. Bach: Versuch einer Bewertung, Bach-Jb. 1982, S. 33-49
- Traditionsbezug im musikhistorischen Prozeß am Beispiel von Johann Sebastian und Carl Philipp Emanuel Bach. Musikalische Analyse und musikhistorische Bewertung, Neuhausen-Stuttgart 1985, zitiert als: WAGNER, Traditionsbezug

WEISS, Wisso

- Katalog der Wasserzeichen in Bachs Originalhandschriften, unter musikwissenschaftlicher Mitarbeit von Yoshitake KOBAYASHI, Textband, Abbildungen, Kassel u. a. 1985 (NBA IX/1)

WOTQUENNE, Alfred

- Thematisches Verzeichnis der Werke von Carl Philipp Emanuel Bach (1714-1788), Leipzig u. a. 1905 (zweiter unveränderter Nachdruck Wiesbaden 1972); zitiert als: Wq.

WYLER, Robert

- Form- und Stiluntersuchungen zum ersten Satz der Klaviersonaten Carl Philipp Emanuel Bachs, Biel (Schweiz) 1960

Register I: Namen, Orte

Nicht verzeichnet werden Namen, wenn sie für Werkverzeichnisse stehen, sowie Orte als Bestandteile von Bibliothekssignaturen.

- Abert, Anna Amalie** 31
Abraham, Lars Ulrich 7
Adler, Guido 55
Agricola, Johann Friedrich 86
Anna Amalia, Prinzessin von Preußen 178, 218
Anonymus 300 135, 181
Anonymus 301 122, 127, 129, 135-137, 158, 173, 176-183, 187, 196, 206f., 215f., 257f., 261, 264f., 269f.
Anonymus 303 122, 127, 129, 135-137, 146, 151-153, 158, 187, 190, 193-196, 206f., 215f., 227, 231, 233, 237, 269
Anonymus 306 177, 258
Anonymus 311 122, 126f., 129, 137, 220-225, 238, 251, 255, 269
Anonymus 401 122, 128, 135-137, 139, 215-218, 254, 268
Anonymus V19 126f., 129, 135-137, 139, 193, 196f., 209, 212, 241, 271

Bach, Anna Carolina Philippina (Tochter C. P. E. Bachs) 116, 266
Bach, Anna Magdalena 56, 137, 155f., 233-236, 270, 275f.
Bach, Johanna Maria (Gemahlin C. P. E. Bachs) 116, 170, 174, 189f., 262-264, 266
Bach, Johann Christian 135, 140f., 197
Bach, Johann Christoph Friedrich 197
Bach, Johann Sebastian 9-11, 16, 19, 21-23, 25, 27-29, 31, 33, 39, 51f., 61, 68, 91, 106, 111, 113, 141, 155, 158, 170, 183, 197, 234, 250, 258-260, 274
Bach, Wilhelm Friedemann 1, 52, 86, 197, 260
Beethoven, Ludwig van 12
Benary, Peter 63
Benda, Franz 86
Benda, Georg 86
Berg, Darrell Matthews 2, 5f., 8, 12, 16, 32, 46, 52, 62, 65, 76, 92-95, 103, 105-107, 109, 113, 115-118, 122f., 126, 131f., 139, 146, 168, 170, 173, 179f., 182, 184, 186, 189, 193f., 199, 201, 204, 206, 210, 212, 215, 220, 222, 224f., 227, 234, 237f., 242, 246, 251, 258, 262, 264, 266
Berlin 1-4, 19f., 24, 60, 65, 74, 77, 81f., 85f., 88, 93-95, 105f., 113, 118, 120, 123, 125, 130f., 138f., 141, 145, 151, 155-159, 168, 171f., 176-179, 181, 192, 194-196, 200, 203, 205, 208, 213f., 216-222, 224-226, 232, 241, 244f., 254-256, 259f., 264f., 268, 270, 272f.
Besseler, Heinrich 20, 31, 61, 63, 68, 74, 91, 106, 258
Beurmann, Erich Herbert 5, 8, 19, 27, 32, 49, 55, 62, 93, 96, 116f., 123, 139, 193, 209, 212, 241, 245f.
Biba, Otto 139, 209
Birnstiel, Friedrich Wilhelm 139

- Bitter, Carl Hermann 1, 94, 119, 144, 179, 189, 266f.
 Blechschmidt, Eva Renate 178, 196, 216, 221
 Blume, Friedrich 45
 Bode, Johann Joachim Christoph siehe unter Burney
 Boomgarden, Donald R. 101
 Borris, Siegfried 18
 Breitkopf, Johann Gottlob Immanuel 4, 33, 133, 146, 174, 189f.,
 234, 246, 267
 Brook, Barry S. 133, 136, 234, 246
 Brüssel 130, 171
 Budday, Wolfgang 36, 59, 90
 Buelow, George J. 4
 Burney, Charles (auch Burney-Ebeling-Bode) 1, 4, 8, 19, 25, 106,
 111, 119, 144, 223, 247, 276

 Charlottenburg 2
 Chrysander, Friedrich 171
 Couperin, François 17
 Cramer, Carl Friedrich 52

 Dadelsen, Georg von 84, 170, 234, 236, 275
 Darbellay, Etienne 63
 Darmstadt 130
 Doflein, Erich 7
 Dresden 11, 19
 Dürr, Alfred 84, 216, 273
 Dufour, Blanche 246

 Ebeling, Christoph Daniel siehe unter Burney
 Eggebrecht, Hans Heinrich 7, 26, 106
 Eppstein, Hans 52
 Eschenburg, Johann Joachim 123, 274

 Farrenc, A. und L. 132
 Federhofer, Hellmut 151
 Feil, Arnold 36
 Fétis, François-Joseph 130, 132
 Fischer, Wilhelm 55
 Forkel, Johann Nikolaus 3f., 67, 179, 267f.
 Frankfurt/Oder 1f., 74, 82, 88, 93, 119-121, 124f., 156-158,
 177f., 195, 216f., 219, 221, 226, 232, 236, 241, 244, 256,
 259f., 269f., 272f.
 Friedheim, P. 245
 Friedrich II. (der Große) 1f., 17, 52, 86, 119, 218, 247, 273

 Gellert, Christian Fürchtegott 179
 Gerstenberg, Walter 101
 Glöckner, Andreas 155-157, 159
 Gotha 130
 Graun, Carl Heinrich 7, 86, 196, 221
 Graupner, Christoph 22
 Grimm, Jacob und Wilhelm 274

- Händel, Georg Friedrich 16, 21, 123
Hamburg 82, 85, 88, 93, 113, 115, 122, 128, 170f., 174, 178,
186f., 190, 194, 201f., 210, 216f., 227f., 230f., 237, 255,
263, 266, 270f.
Hasse, Johann Adolf 7, 11f., 19
Haydn, Joseph 113
Helm, Eugene 5, 93, 117, 131f., 273
Helms, Marianne 178
Herre, Grita 104
Hoffmann-Erbrecht, Lothar 20, 22, 49
Homilius, Gottfried August 74, 127, 129, 137, 233, 235, 245, 250,
255, 257-261, 271
Huberti (Huberty), Antoine 137, 244-250, 252, 255-258, 261-264

Jacobi, Erwin R. 266
Johansson, Cari 247
Johnen, Kurt 193, 201, 204, 206, 209, 215
Just, Johann August 197

Kast, Paul 118, 131, 141, 153, 176-178, 181, 193-196, 203, 209,
216, 220, 222, 245, 257-259
Kemmler, Erwin 259f.
Kiel 130, 151
Kirnberger, Johann Philipp 15, 18, 29, 36, 54, 56, 86, 101, 178,
197, 272
Kilian, Dietrich 216
Kittel, Johann Christian 135, 139
Klopstock, Friedrich Gottlieb 86
Kobayashi, Yoshitake 126, 139, 158f., 174, 177f., 194-196, 210,
220f., 234, 242, 246, 258, 272f.
Koch, Heinrich Christoph 14f., 35-44, 49, 53, 55, 70, 87, 91
Köhler, Karl-Heinz 241
Köthen 1
Kopisten
- (C. P. E. Bach I) (Blehschmidt; = Schlichting) 178
- (C. P. E. Bach VI) (Blehschmidt; = Anonymus 303) 196
- (J. S. Bach I) (Blehschmidt; = Anonymus 401) 216
- (C. H. Graun VI) (Blehschmidt; = Anonymus 311) 221
- "Z" (Wade; = Schlichting) 178, 272
Krakau 118, 130, 159
Krause, Christian Gottfried 86, 101
Krebs, Johann Ludwig 158
Kreutz, Alfred 193

Leipzig 1f., 19f., 23, 65, 119-121, 124f., 130, 138f., 144f.,
155-158, 168, 172, 177-179, 181, 189, 192, 195, 200, 203, 205,
208, 213f., 216f., 236, 259, 264, 269f., 272f.
Lessing, Gotthold Ephraim 103
Levy (geb. Itzig), Sara 189
Linde, Anna 17
Löffler, Hans 258
Ludwigslust 116

- Mainka, Jürgen** 86
Mann, Otto 103
Marpurg, Friedrich Wilhelm 17, 24, 86, 101, 222f., 225
Marshall, Robert L. 52, 111, 183
Mattheson, Johann 16-18, 21f., 101f.
Mennicke, Carl 7
Michel 122, 127-129, 135-137, 170f., 173, 181, 187, 190, 193f.,
 200-204, 206, 209-211, 215f., 220, 227, 230, 233f., 238, 241,
 245f., 254, 257f., 261, 263f., 270-272
Miesner, Heinrich 2, 115
Möllers, Christian 36
Mohr, Ernst 21
Mozart, Wolfgang Amadeus 36
München 130
Müthel, Johann Gottfried 128, 137, 245, 250, 257f., 260f., 271

Newman, William S. 8, 17, 186
Nichelmann, Christoph 101
Niedt, Friedrich Erhard 16, 36

Ottenberg, Hans-Günter 1, 52, 119

Palestrina, Giovanni Pierluigi da 197
Paris 246
Pfannkuch, Wilhelm 31
Plamenac, Dragan 186
Platen, Emil 178
Potsdam 121, 177-179, 216f., 259f.
Prieger, Erich 151

Quantz, Johann Joachim 86, 101

Raffael (Raphael) 86
Randebrock, Ekkehard 4, 19, 25, 27f., 55, 59, 72, 77, 94, 96, 105
Ratner, Leonard 14, 87
Reichardt, Johann Friedrich 86, 101, 103-105
Reichert, Georg 31, 33
Reimann, Margarete 16
Riemann, Hugo 7, 36
Riepel, Joseph 36, 90
Ritzel, Fred 14, 63f.
Ruppin 2

Sadie, Stanley 5, 117
Salmen, Walter 258, 260
Schaal, Richard 1
Schäfer-Schmuck, Käte 19
Schaffrath, Christoph 178
Scheibe, Johann Adolph 23f., 63, 74, 95
Schenker, Heinrich 151
Schleuning, Peter 106f.

- Schlichting 122, 127, 129, 135, 158, 173, 176, 179f., 262, 269,
272
- Schmid, Ernst Fritz 4, 19, 52, 101, 109, 123, 128, 155, 274
- Schmid, Lotte 262
- Schmid, Manfred Hermann 116, 120
- Schniebes, Gottlieb Friedrich 2, 115
- Schubart, Christian Friedrich Daniel 86
- Schulenberg, David 4, 16, 20, 35, 37, 60, 62, 64, 81, 85, 91, 113
- Schulz, Johann Abraham Peter 18, 86
- Schulze, Hans-Joachim 124, 139
- Schwanenberg, Johann Gottfried 197
- Schwarzmaier, Ernst 36
- Schwerin 130, 263f., 266
- Schwickert, Engelbert Benjamin 186
- Seiffert, Max 20
- Serauky, Walter 101, 110
- Siegele, Ulrich 7
- Siegmund-Schultze, Walther 104
- Steglich, Rudolf 6, 74, 76, 113, 275
- Stilz, Ernst 17, 86, 109
- Stockholm 130, 250
- Suchalla, Ernst 4, 33, 67, 130, 179, 189f., 267f.
- Sulzer, Johann George 18, 78, 102, 104f., 113
- Telemann, Georg Michael 171
- Telemann, Georg Philipp 16, 19f., 186
- Teplitz (Töplitz, Töpliz, Teplice) 5, 97, 156, 179, 216f., 221f.,
259f.
- Terry, Miriam 263, 266
- Voß-Buch, Graf von 196
- Vrieslander, Otto 220
- Wade, Rachel W. 2, 115, 118, 151, 178f., 183, 196, 202, 236, 246,
259, 268, 272
- Wagner, Günther 5, 9, 12, 20, 23, 63, 91, 111-113
- Walther, K. 52
- Washington 118, 130, 151, 261
- Weimar 1, 274
- Weinmann, Alexander 246
- Weiß, Wisso 158, 274
- Westphal, Johann Jacob Heinrich 116, 130, 132, 135, 137, 139,
171, 174, 190, 220, 257f., 261-264, 266f., 270
- Westphal, Johann Christoph 174, 263, 271
- Wien 130, 139, 245, 257, 261
- Wotquenne, Alfred 5, 93, 116, 131, 222
- Wyler, Robert 30, 72
- Zittau 157f., 273

Register II: Werke

BACH, Carl Philipp Emanuel (Wq.-; H.-Nummern: Stellennachweise)

Im Register nicht erfaßt sind die im Abschnitt "Erneuerungs- und andere Änderungsvermerke im Nachlaß-Verzeichnis" (S. 119-124) aufgezählten und dort nur nach NV zitierten Werke.

Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen: 49, 62f., 73, 84,
109f., 186, 247f.

BWV Anh. 122-125; 1: 128

ohne Nummer: "Sonate" in NBA V/4, S. 136-138: 275f.

- 1; 403: 272
- 2; 404: 246, 264, 272
- 3; 405: 272
- 4; 406: 272
- 5; 407: 178, 272
- 7; 409: 221
- 8; 411: 260
- 12; 415: 260
- 17; 420: 178
- 18; 421: 195
- 19; 422: 260
- 20; 423: 157
- 24; 428: 195
- 27; 433: 196
- 31; 441: 64, 178
- 32; 442: 178, 260
- 33; 443: 195
- 34; 444: 196
- 35; 446: 195
- 36; 447: 177
- 42; 470: 128
- 46; 410: 177, 221
- 48 (PS als Sammlung): 2f., 6, 45, 72, 113, 185, 187, 212, 273, 277
- 48,1; 24: 6, 15, 19, 76, 94, 185
- 48,2; 25: 6, 12, 76, 96, 185
- 48,3; 26: 6, 185
- 48,4; 27: 6, 9-11, 31, 76, 94, 185
- 48,5; 28: 6, 76, 185
- 48,6; 29: 6, 185
- 49 (WS als Sammlung): 2f., 45, 72, 113, 185, 187, 190, 212, 273, 277
- 49,1; 30: 6, 74, 185
- 49,2; 31: 6, 76, 185
- 49,3; 33: 5f., 12, 76, 185
- 49,4; 32: 6, 185
- 49,5; 34: 5, 97-100, 110, 185
- 49,6; 36: 6, 19, 31, 94, 106, 185

50 (Reprisensonaten):	62
50, 3; 138:	15
51, 1; 150:	62, 217
52, 1; 50:	95
53, 1; 164:	217
53, 2; 180:	217
53, 3; 181:	217
53, 4; 182:	195, 217
53, 5; 165:	217
58 (Kenner und Liebhaber, 4. Slg.):	179
60; 209:	190
62, 1; 2:	6, 25f., 40, 42, 79, 94, 112, 123-125, 127, 135, 138-144, 197, 217, 270
62, 2; 20:	6, 123, 133, 217
62, 3; 22:	6, 123, 220-225
62, 4; 38:	177
62, 5; 39:	177
62, 6; 40:	94, 139, 260
62, 7; 41:	105
62, 8; 55:	247, 260
62, 10; 59:	15, 197, 260
62, 11; 63:	177
62, 12; 66:	177
62, 13; 67:	247
62, 14; 77:	217
62, 15; 105:	195
62, 17; 117:	260
62, 19; 119:	177
62, 20; 120:	217
62, 22; 132:	217
62, 24; 240:	217
63, 1-3; 70-72:	197
63, 7-12; 292-297:	186
64 (als Sammlung):	50, 184-191, 223, 231, 254
64, 1; 7:	6, 41, 50-56, 80, 108, 123-125, 127, 129, 136, 187, 190, 192-199, 201f., 212, 215, 218, 242, 269
64, 2; 8:	6, 44, 50, 123-125, 127, 129, 136, 185, 187, 200-202, 204, 206, 212, 218
64, 3; 9:	6, 123-125, 127, 129, 136, 190, 203f., 209, 212, 218
64, 4; 10:	6, 40, 65-74, 86f., 108, 123-125, 127, 129, 136, 177, 185, 187, 190, 195, 200, 205-207, 218, 269
64, 5; 11:	6, 41, 123-125, 127, 129, 136, 196f., 203f., 208-213, 218, 230, 242, 270f.
64, 6; 12:	6, 41, 50, 123-125, 127, 129, 136, 177, 187, 190, 193, 195, 198, 212, 214-218, 269
65, 1; 3:	6, 123-125, 127, 129, 133, 135, 145-154, 195f.,
65, 2; 4:	6, 41, 47, 123-125, 127, 129, 135, 155, 159, 161, 168-171, 180, 185, 269f.
65, 3; 5:	6, 32, 38, 72, 79, 123-125, 127, 129, 135, 172-180, 182, 185, 243, 269f.
65, 4; 6:	5f., 20f., 123-127, 129, 135, 155, 157-159, 167, 177, 181-183, 185, 238, 243, 269f., 273

65, 5; 13:	6, 40, 47-50, 54, 56, 79f., 123-125, 127, 129, 137, 156, 219-225, 264, 269f.
65, 6; 15:	6, 14, 39, 44, 58, 79, 123-125, 127, 129, 137, 186, 226-231, 237, 243-251, 262f., 269f.
65, 7; 16:	6, 12, 56-60, 79, 81-85, 88-91, 122-125, 127, 129, 133, 137, 155, 159, 163, 185, 195, 212, 231-240, 243, 251, 255, 258f., 265, 269-271, 275
65, 8; 17:	6, 23, 40, 123-125, 127f., 137, 155, 159, 165, 195, 197, 241-243, 269f.
65, 9; 18:	6, 12, 45, 50, 74-77, 79, 123-125, 127, 129, 133, 137, 186, 212, 217, 221f., 244-255, 258-261, 265, 269-272
65,10; 19:	6, 40, 44, 47, 123-125, 127, 129, 137, 177, 212, 247-255, 256-265, 269-272
65,11; 21:	6, 123, 133, 220, 224f., 262, 264
65,12; 23:	6, 123, 129, 133, 178f., 212
65,13; 35:	5f., 133, 156f., 166, 179, 217, 221, 251, 260
65,14; 42:	133, 177, 217
65,15; 43:	177
65,16; 46:	133, 157, 259f.
65,17; 47:	106
65,18; 48:	129, 195, 247, 249
65,19; 49:	174
65,20; 51:	259
65,21; 52:	129, 178, 262
65,22; 56:	105, 129, 133, 195, 217, 247f., 259
65,23; 57:	129, 133, 177
65,24; 60:	128, 155
65,25 61:	195
65,26; 64:	129, 178, 217
65,27; 68:	95, 217
65,28; 78:	195, 217
65,29; 83:	177
65,30;106:	217
65,31;121:	212
65,33 143:	129, 195, 217
65,35;156:	62
65,36;157:	62
65,42;189:	128
65,47;248:	128
67; 300:	174
69; 53:	129, 177f.
70, 2;134:	217
70, 3; 84:	195
70, 4; 85:	195, 260
70, 6; 87:	128, 260
76; 512:	128
96-110 ("Sonatinen"):	186
111; 1:	276
113,1-4; 193-196:	197
116, 4; 215:	217
116, 6; 217:	217
116, 26-28; 252-254:	128

117, 4;	222:	217
117, 13;	225:	197, 217
117, 19;	89:	217
117, 20;	90:	217
117, 21;	91:	195, 217
117, 23;	92:	217
117, 24;	93:	217
117, 25;	94:	195, 217
117, 27;	95:	217
117, 30;	110:	195
117, 37;	82:	128
117, 40;	125:	128, 195
118, 3;	44:	133, 157
118, 4;	54:	133, 195, 247, 249, 259
118, 5;	65:	133
118, 6;	226:	128
118, 8;	275:	128
123;	550:	52
124;	551:	52
143;	568:	273
145;	570:	273
146;	571:	273
147;	572:	273
148;	573:	273
149;	573:	128, 157
156;	583:	128
176;	653:	195
179;	656:	195
180;	657:	195
194, 9;	688:	179
215;	772:	178
233;	778:	196, 268
238;	777:	197
239;	781:	197

BACH, Johann Sebastian

Dorische Toccata (BWV 538):	33
Zweistimmige Invention d-Moll (BWV 775):	10
Zweistimmige Invention F-Dur (BWV 779):	27-29, 31
Englische Suiten (ES; BWV 806-811):	10, 22
Französische Suiten (FS; BWV 812-817):	21-23
Partiten (P; BWV 825-830):	22, 106
Wohltemp. Kl. I, Präludium d-Moll (BWV 851):	33
Wohltemp. Kl. II, Präludium D-Dur (BWV 874):	10
Wohltemp. Kl. II, Präludium Es-Dur (BWV 876):	91
Sonate für Flöte und Bc E-Dur (BWV 1035):	51f.
BWV 1052a (St 350):	155, 159f., 162, 164
BWV 1060 (P 241):	170
BWV 1061:	23
BWV 1068 (St 153):	158

GRAUN, Carl Heinrich

Catone in Utica:	221
Fetonte:	196
Der Tod Jesu:	196

HASSE, Johann Adolf

Cleofide:	11f.
-----------	------

Register III: Quellen

BERLIN

Signaturen der Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz Berlin, Musikabteilung (D-brd-B) und der Deutschen Staatsbibliothek Berlin (D-ddr-Bds) (= Signaturen der ehemaligen Preußischen Staatsbibliothek Berlin). Der Inhalt der häufig zitierten Sammelhandschriften/Konvolute P 369, P 371, P 772 und P 775 ist nach den einzelnen Sonaten aufgeschlüsselt.

Mus. ms. Bach

P 76: 170
P 225: 81, 137, 155, 233, 235f., 239
P 241: 170
P 275: 260
P 354: 272
P 357: 157, 273
P 359: 156, 159, 166, 177, 179, 221f., 251
P 364: 137, 197, 241-243
P 365: 135, 139, 142f., 181, 248
P 366: 259f.
P 367: 137, 197, 244f., 250, 254, 256f., 260f.
P 368: 74, 137, 220, 233-236, 245, 250, 257-259

P 369 als Sammelhs.: 174, 184, 271
Wq. 64, 1-6: 136, 184, 187, 190
Wq. 64, 1: 193
Wq. 64, 2: 200f.
Wq. 64, 3: 203f.
Wq. 64, 4: 206
Wq. 64, 5: 209, 213
Wq. 64, 6: 215f.
Wq. 65, 3: 135, 173-176
Wq. 65, 5: 137, 220f., 225
Wq. 65, 6: 137, 227, 230
Wq. 65, 7: 137, 233, 238, 270
Wq. 65, 8: 137, 241f.
Wq. 65, 9: 137, 151, 233, 238, 245, 254
Wq. 65, 10: 137, 257, 261f.

P 370: 137, 217, 245, 254

P 371:
Wq. 64, 4: 136, 177, 187, 205-207
Wq. 64, 6: 136, 177, 187, 215f.
Wq. 65, 3: 32, 135, 172f., 175-177, 179f.
Wq. 65, 4: 135, 177, 181-183
Wq. 65, 7: 81, 137, 195, 233-240
sonstige Sonaten: 177

- P 673: 137, 245f., 249, 257f.
P 677: 135, 139, 142f.
P 727: 135, 139, 142
P 734: 195
P 746: 20, 135, 155-159, 167, 181-183, 251, 273
P 747: 195
P 749: 157
P 758: 135, 146-150, 152f.
P 771: siehe unter Krakau
- P 772:
Wq. 62, 1: 135, 139, 141, 143
Wq. 65, 3: 135, 172-180
Wq. 65, 5: 47, 137, 219-221, 223f.
Wq. 65, 6: 137, 226-231
Wq. 65, 10: 137, 177, 256-258, 261-264
sonstige Sonaten: 178, 221
- P 774: 220
- P 775 als Sammelhs.: 184
Wq. 62, 1: 135, 139, 141, 143, 217
Wq. 64, 1-6: 136, 184, 187, 190
Wq. 64, 1: 192-194, 197-199
Wq. 64, 2: 200f.
Wq. 64, 3: 203f.
Wq. 64, 4: 65, 205-207
Wq. 64, 5: 208-211, 213
Wq. 64, 6: 214-216
Wq. 65, 1: 135, 145-147, 150, 152f., 195f.
Wq. 65, 2: 135, 168, 170f.
Wq. 65, 7: 81, 137, 233-240
Wq. 65, 9: 137, 221, 244-246, 251, 254f.
sonstige Sonaten: 195, 249
- P 776: 178, 195, 248
P 786: 178
P 789: 136, 196f., 203, 208-213, 242, 271
P 790: 135, 139, 142f.
P 841: 135, 139-141, 143f.
P 991: 195
P 997: 195
P 1001: 50, 136, 187, 192-194, 196-198, 212, 242
P 1131: 157
P 1150: 195

St 153:	158
St 183:	197
St 184a:	197
St 191:	178
St 197:	178, 272
St 206:	195
St 209:	221
St 210:	260
St 216:	259f.
St 218:	260
St 235:	195
St 236:	195
St 239:	195
St 350:	155-157, 159f., 162, 164
St 362:	177
St 363:	195
St 493:	157
St 514:	260
St 515:	221
St 524:	178
St 530:	177
St 534:	178
St 539:	195
St 544:	178
St 576:	195

Andere Berliner Signaturen:

Am. B. 42:	178
Am. B. 99:	178, 272
Am. B. 170:	178
Am. B. 171:	196
Am. B. 190:	221
Am. B. 200:	196
Am. B. 485:	178
M. Th. 46:	241
M. Th. 49:	135, 146f., 150, 152f.
M. Th. 54:	245
Mus. ms. 7926/1:	135, 146-150, 152
Mus. ms. 30385:	136, 215-218

BRÜSSEL

Bibliothèque Royale Albert 1^{er} (B-Br)
II 4094: 135, 139, 142f., 270

Conservatoire Royal de Musique (B-Bc)

5881: 136, 174, 184, 187, 190, 193, 200, 203f., 206, 209, 213,
215, 263, 270

5883: 135, 137, 146f., 152f., 168, 173-176, 181, 220f., 225, 227,
230, 233, 238, 241f., 245f., 254, 257f., 261f., 264, 270

DARMSTADT

Hessische Landes- und Hochschulbibliothek (D-brd-DS)

Ms. 53: 195

Ms. 54: 177

GOTHA

Forschungsbibliothek (vormals Thüringische Landesbibliothek;
D-ddr-G01)

Mus. 2^o 21a/3 Hsz. 3: 137, 232f., 235f., 239

HAMBURG

Staats- und Universitätsbibliothek

Cod. N. D VI 3191 fol. angeb. Ms. 10: 275

KIEL

Schleswig-Holsteinische Landesbibliothek (D-brd-K11)

Mb 51,2: 50, 136, 151, 187, 193f., 197-199

Mb 52,1: 220

Mb 52,2: 220

Mb 52,9: 151

Mb 61,1: 136, 214-216

KRAKAU

Biblioteka Jagiellońska (PL-Kj)

Mus. ms. Bach P 771: 81, 85, 135, 137, 155-159, 161, 163, 165,
168-171, 232f., 235-243, 270

LEIPZIG

Bach-Archiv (D-ddr-LEb)

Go. S. 346: 139

Go. S. 669: 139

MÜNCHEN

Bayerische Staatsbibliothek (D-brd-Mbs)

Mus. ms. 1795: 137, 241f.

SCHWERIN

Wissenschaftliche Allgemeinbibliothek (vormals Mecklenburgische
Landesbibliothek; D-ddr SW1)

859/1: 137, 241

WASHINGTON

Library of Congress (US-Wc)

M23.B13.W.64(1): 136, 151, 193

M23.B13.W.64(4): 136, 151, 187, 206f.

M23.B13.W.65(1): 135, 146, 148-151, 153

M23.B13.W.65(6): 137, 151, 226-231

M23.B13.W.65(7): 137, 151, 233, 235f.

M23.B13.W.65(8): 137, 151, 241f.

M23.B13.W.65(9)A: 137, 151, 245, 250

M23.B13.W.65(9)B: 137, 151, 245, 250

M23.B13.W.65(10)A: 137, 151, 257, 263

M23.B13.W.65(10)B: 137, 151, 257, 263

WIEN

Bibliothek der Gesellschaft der Musikfreunde (A-Wgm)

VII 3872: 136, 184, 187, 190, 193, 200, 206, 209, 213, 215

VII 43 743: 220

VII 43 746: 135, 139, 146, 148f., 151, 153

VII 43 747: 137, 241f.

VII 43 748: 137, 245, 250

VII 43 749: 137, 257

VII 43 750: 220

Österreichische Nationalbibliothek (A-Wn)

19 035: 135, 181