

Ausrichtung an philosophischen Schemata. Es geht darum, ob die musikhistorisch allein interessanten konkreten Aussagen zur eigenen Musik als Reflex eben der Situation der Musik der Zeit begriffen werden dürfen, ob man z. B. aus den Ausführungen über die *subtilitas* der Motette auf eine hohe ästhetische Wertung der kompositorischen Leistung in der Zeit schließen darf, oder ob allein der philosophische ‚Überbau‘ in seinen abstrakten, aus der eigentlichen Philosophie übernommenen Formulierungen als Quelle für die zeitgenössische Musikanschauung verstanden werden muß. Da die Logik der Übernahme und Anwendung philosophischer Partialsysteme bei Johannes de Grocheo erhebliche Lücken aufweist und der philosophische Tiefgang gering ist, dürfte der musikalischen Kultur der Zeit der wesentliche Beitrag zu den musikhistorisch relevanten Aussagen bei ihm zukommen. In dieser Bewertung erscheinen die philosophischen ‚Beiträge‘ unseres Autors vernachlässigbare Formulierungshilfen ohne essentiellen Wert für die eigentliche Aussage. Die philosophischen Aussagen bei ihm sind uninteressant, das, was er konkret über Musik schreibt, macht den Wert seiner Schrift aus. Da Ellinore Fladt sich an keiner Stelle auch nur bemüht, ihre Fixierung auf nur eine Art von Quellen zu verlassen und auf eines meiner Argumente in der notwendigen Komplexität einzugehen, ist völlig unverständlich, warum gerade mein Hinweis als dezidierter Ausgangspunkt einer Voranzeige ihrer Dissertation dienen muß. Dankbar allerdings muß man sein, daß meine knappen Hinweise auf die Natur der *forma accidentalis* so ausführlich bestätigt werden.

Wiederaufgefundene Autographe von Carl Philipp Emanuel und Johann Sebastian Bach

von Hans Joachim Marx, Hamburg

Spätestens seit dem Jahre 1977, als der Heidelberger Philosoph Dieter Hendrich in der *Neuen Rundschau* über seine Recherchen nach dem Verbleib der verschollenen Bestände der Preußischen Staatsbibliothek in Berlin berichtete, ist bekannt, daß auch die 1941 in den Osten ausgelagerten Musiker-Autographe unverehrt die Wirren des Zweiten Weltkrieges überstanden haben¹. Die zunächst nach Schloß Fürstenstein in Schlesien, später in das Kloster Grüssau in Niederschlesien geretteten Handschriften waren – vermutlich schon Ende August 1946 – nach Krakau gebracht worden, wo sie noch heute in der Biblioteka Jagiellońska aufbewahrt werden. Die Bach-Forschung und die Mozart-Forschung haben für ihre Editionsarbeiten schon frühzeitig (seit dem Sommer 1979) die Bestände einsehen können². Da es aber noch keine im Druck verbreitete Zusammenstellung der in Krakau aufbewahrten Bestände gibt, ist der einzelne Forscher auf mehr oder weniger zufällige Hinweise angewiesen.

So stieß der Verfasser des vorliegenden Berichtes bei der Lektüre des Buches *Paperchase: Mozart, Beethoven, Bach – The Search for their Lost Music* von Nigel Lewis (London 1981) auf den Hinweis, in Krakau befänden sich auch sechs Autographe Carl Philipp Emanuel Bachs³. Eine Anfrage an die Direktion der Biblioteka Jagiellońska ergab, daß die von Lewis erwähnten Handschriften zum Altbestand der Preußischen Staatsbibliothek gehören und mit jenen Handschriften identisch sind, die Paul Kast in seinem Katalog *Die Bach-Handschriften der Berliner Staatsbibliothek* (Trossingen 1958) mit dem Vermerk „Verbleib seit Verlagerung ungewiß“ versehen hat. Die Direktion der Biblioteka Jagiellońska war so liebenswürdig, dem Verfasser einen Mikrofilm der (insgesamt sieben!) Handschriften sowie Handpausen der erkennbaren Wasserzeichen der Papiere herstellen zu lassen. Im folgenden sei dieser seit fast einem halben Jahrhundert der Forschung unzugängliche Bestand an Manuskripten kurz vorgestellt.

¹ Dieter Hendrich, *Beethoven, Hegel, Mozart auf der Reise nach Krakau*, in: *Neue Rundschau* 88 (1977).

² Vgl. hierzu auch Wolfgang Rehm, *Stand und Planung der „Neuen Mozart-Ausgabe“ im Zeichen der Krakauer Quellen*, in: *Neue Mozart-Ausgabe. Bericht über die Mitarbeitertagung in Kassel 29.–30. Mai 1981*, Kassel 1984, bes. S. 11–14.

³ Ebenda, S. 37: „Among the [...] more minor composers[!] were C. P. E. Bach (6) [...]“

Die Krakauer Handschriften tragen die alten Berliner Signaturen P 741, 745, 756, 771, 1129 und St 258b sowie 495. Nur die Signatur St 258b fehlt in Kasts Katalog. Die Handschriften enthalten – mit einer Ausnahme – ausschließlich Clavierkompositionen Carl Philipp Emanuel Bachs. Im einzelnen handelt es sich um drei Kompositionen für konzertierendes Cembalo bzw. für Cembali und Orchester (das Konzert Wq 1, auf das später noch zurückzukommen sein wird, dann die *Sonatina* Wq 100 und die mit gleichem Titel versehene Komposition Wq 110 für zwei Cembali und Orchester), zwölf Sonaten für Cembalo solo aus der Sammlung Wq 65 (Nrn. 2, 7, 8, 19, 34, 42, 44–47 und 49/50), die Orgel-Sonate Wq 70 Nr. 3 sowie vier Einzelsätze jeweils aus Wq 116 (Nrn. 19–22) und aus Wq 117 (Nrn. 34–37). Hinzu kommt noch ein *Presto* in *B*-dur für eine Spieluhr⁴, das Bach kreuzweise durchgestrichen hat, vermutlich um dem Kopisten anzudeuten, daß es nicht mit abgeschrieben werden solle, und ein *Allegretto* in *e*-moll (aus Wq 65 Nr. 30), das mit den Vokalstimmen des Duets *Muster der Geduld und Liebe* aus der Passions-Kantate *Die letzten Leiden des Erlösers* (Wq 233) in einem Konvolut aufbewahrt wird. Insgesamt sind es siebenundzwanzig Kompositionen Carl Philipp Emanuel Bachs, von denen der größte Teil weder in zeitgenössischen noch in modernen Ausgaben veröffentlicht ist (vgl. Anhang: Tabelle 1, S. 155).

Die meisten Handschriften sind Autographe Carl Philipp Emanuel Bachs. Zeitlich lassen sie sich zwischen 1732 und 1786, also zwischen Bachs Leipziger Lehrjahren und seiner Hamburger Spätzeit, einordnen. Die Autographe sind – mit wenigen Ausnahmen – Reinschriften, die mit Titeln und Entstehungsdaten versehen sind. Hinter dem Titel stehen oft zwei Nummern, von denen die zweite in Klammern gesetzt ist. Diese Zusatznumerierung hat Carl Philipp Emanuel Bach offensichtlich im Hinblick auf eine endgültige Fassung seines Werkverzeichnisses in den späten achtziger Jahren erst hinzugefügt. Sie ist identisch mit der Numerierung des Nachlaßverzeichnisses von 1790.

Nur wenige der in Krakau aufbewahrten Kompositionen C. Ph. E. Bachs sind in Abschriften überliefert. Insgesamt lassen sich vier Schreiber identifizieren, von denen lediglich zwei für Hamburg in Anspruch genommen werden können. Der eine ist Bachs Hamburger Hauptkopist Michel – er hat die *Clavier-Sonate* Wq 65 Nr. 45 und die beiden Clavier-Stücke aus Wq 116 (Nrn. 19 und 20) kopiert⁵ –, der andere ist der von Kast als „Anonymus 304“ bezeichnete Kopist („der Zitterer“)⁶ – von ihm sind die beiden fragmentarischen Vokalstimmen des Duets *Muster der Geduld und Liebe* aus der *Passions-Kantate* Wq 233 geschrieben worden. Ob auch der Schreiber „Anonymus 351“ zu Bachs Hamburger Kopistenkreis gehörte (er schrieb die drei noch in Berlin entstandenen ‚Charakterstücke‘ Wq 117 Nrn. 34 bis 36 ab), muß künftigen Detailuntersuchungen vorbehalten bleiben⁷.

Besonderes Interesse verdient hinsichtlich der Schreiber-Frage das *Clavier-Konzert* in *a*-moll (Wq 1), zumal es vollständig in Stimmen notiert ist. Solopart und Orchesterstimmen liegen in einem Umschlag, auf dem Carl Philipp Emanuel Bach den Titel notiert hat (*A moll/No. 1 (1)/Concerto/a Cemb. conc./2 Viol./1 Viola/e/Basso/da/C. P. E. Bach.*). Sämtliche Stimmen lassen ein Wasserzeichen erkennen (Wappen der Stadt Eger mit der Gegenmarke „CCS“, den Initialen des Papiermühlenbesitzers Carl Christian Schmelzer⁸), das auch in Handschriften mit Werken Johann Sebastian Bachs aus der Mitte der vierziger Jahre vorkommt. Das gleiche Papier, auf dem die Stimmen zu Wq 1 kopiert worden sind, begegnet aber auch – wie

⁴ Möglicherweise war die Komposition für die Flöten- und Harfenuhr bestimmt, die Ferdinand Herzog von Braunschweig besaß. Der Herzog hatte 1781 13 Lieder C. Ph. E. Bachs für dieses Instrument bearbeiten lassen. Vgl. Gudrun Busch, *C. Ph. E. Bach und seine Lieder*, Regensburg 1957 (= *Kölner Beiträge zur Musikforschung* 12), Bd. 1, S. 143. Ernst Simon hat das Stück vor der Auslagerung kopiert und 1960 in seinem Buch *Mechanische Musikinstrumente früherer Zeiten und ihre Musik*, Wiesbaden 1960, S. 110 publiziert. (Freundlicher Hinweis von Dr. Hans-Joachim Schulze, Leipzig.)

⁵ Zu Michel vgl. Georg von Dadelsen, *Bemerkungen zur Handschrift Johann Sebastian Bachs, seiner Familie und seines Kreises*, Trossingen 1957 (= *Tübinger Bach-Studien* 1), S. 24.

⁶ Zu „Anonymus 304“ vgl. Paul Kast, *Die Bach-Handschriften der Berliner Staatsbibliothek*, Trossingen 1958 (= *Tübinger Bach-Studien* 2/3), S. 139.

⁷ Von „Anonymus 351“ stammen auch die Handschriften P 737 und (vermutlich) P 894. Beide Quellen enthalten Sätze aus Wq 118. – Die Identifizierung der beiden anonymen Schreiber verdanke ich Dr. Kobayashi vom Göttinger Bach-Institut.

⁸ Das Wasserzeichen ist bei Wisso Weiss / Yoshitake Kobayashi, *Katalog der Wasserzeichen in Bachs Originalhandschriften*, Kassel u. a. 1985 (= *NBA*, Serie IX: Addenda, Bd. 1), S. 37 als „WZ 21“ klassifiziert. Abbildung in Bd. 2, S. 23.



Abb. 1: Autograph des Schlußsatzes der Sonate Wq 65, 45 von C. Ph. E. Bach
(Mit freundlicher Genehmigung der Biblioteka Jagiellońska, Krakau)

Yoshitake Kobayashi erst jüngst nachgewiesen hat⁹ – in Abschriften italienischer Vokalwerke, die Johann Sebastian Bach selbst um 1746/47 geschrieben hat.

Das Aufführungsmaterial zu Carl Philipp Emanuel Bachs erstem *Clavier-Konzert* fügt sich nun diesen handschriftlichen Kopien insofern ein, als wir nachweisen können, daß etwa zwei Drittel des Stimmensatzes von Wq 1 ebenfalls von Johann Sebastian Bach geschrieben worden sind. Die Schriftzüge dieser Kopien haben die charakteristischen Merkmale der ‚Altersschrift‘ Bachs: die in der Mitte kaudierte Halbe, den nur bis zur 5. Linie reichenden schlanken G-Schlüssel und eine bestimmte Form der Abbraviatur für „piano“ – um nur die wichtigsten zu nennen. Kobayashi datiert die Schrift auf „um 1746/47“ – ein Datum, das mit der zeitlichen Eingrenzung des Wasserzeichens ungefähr übereinstimmt¹⁰.

Außer Johann Sebastian Bach hat auch Carl Philipp Emanuel Bach an der Herstellung des Aufführungsmaterials von Wq 1 mitgewirkt, was aus der folgenden Zusammenstellung deutlich wird:

Stimme	Folio in St 495	Kopist
Cembalo concertato	1–4 ^{v*}	J. S. Bach
Violino 1	5–6 (6 ^v leer)	J. S. Bach
Violino 2	7–8 (8 ^v leer)	J. S. Bach
Viola	9 (1./2. Satz)	J. S. Bach
	9 ^v (3. Satz)	C. Ph. E. Bach
Basso	10–11 ^v	C. Ph. E. Bach

* = durchgehende Folierung des Verfassers

Merkwürdigerweise taucht das *a*-moll-Konzert in den Breitkopf-Katalogen als eine Komposition Johann Sebastian Bachs auf¹¹. Die irrtümliche Zuschreibung läßt sich nur dadurch erklären, daß Breitkopf die Kopie St 495 eingesehen oder für eine Zeit lang als Kopiervorlage besessen hat. Dies ist um so wahrscheinlicher, als der von Carl Philipp Emanuel geschriebene Umschlagtitel erst nach dem Tod Johann Sebastian Bachs geschrieben worden ist, das gesamte Aufführungsmaterial des Konzerts also aus dem Nachlaß des Vaters zu stammen scheint.

Das *a*-moll-Konzert liegt in zwei Fassungen vor: Die erste, 1733 noch unter den Augen des Vaters in Leipzig komponiert, ist in einer Abschrift Kirnbergers erhalten (P 239), die zweite, von Carl Philipp Emanuel Bach elf Jahre später in Berlin überarbeitet, liegt in einer Kopie Michels vor¹². Die in St 495 überlieferte Version entspricht der Berliner Fassung und diente vermutlich der Michel-Kopie als Vorlage.

Das Stimmen-Material zum *a*-moll-Konzert von Carl Philipp Emanuel Bach war sicherlich nicht nur für den Vertrieb des Werkes durch Breitkopf bestimmt. Es ist vielmehr anzunehmen, daß das Konzert auch in Leipzig, und zwar im Hause Johann Sebastian Bachs, aufgeführt wurde. Diese Annahme wird gestützt durch den Bericht eines Thomasalumnus, demzufolge Bach in seinen letzten Lebensjahren mehr in Hauskonzerten als in öffentlichen Konzerten musiziert habe. In dem in den *Historisch-Kritischen Beyträgen zur Aufnahme der Musik* von 1759 abgedruckten Bericht heißt es, Johann Sebastian Bach sei „mit dem Hörenlassen ausser seinem Hause nicht gar zu gemein“ gewesen; „in demselben aber wurde öfters Concert gehalten, wo ich denn auch den Herrn Bach in Berlin [also Philipp Emanuel], und den andern Herrn Bruder in Halle [Wil-

⁹ Vgl. hierzu Kobayashis Aufsatz *Zur Chronologie der Spätwerke Johann Sebastian Bachs. Kompositions- und Aufführungstätigkeit von 1736 bis 1750*, in: *Bach-Jahrbuch* 1988, S. 8. Der Verfasser war so freundlich, mir die Korrekturfahnen dieses Aufsatzes noch vor Erscheinen des Bandes zu überlassen.

¹⁰ Dr. Kobayashi hat meine Schriftuntersuchungen voll bestätigt. Er hat sich die Mühe gemacht, mit mir gemeinsam das Mikrofilmmaterial durchzusehen, wofür ihm herzlich gedankt sei.

¹¹ Vgl. den Thematischen Katalog von 1767, S. 36. Das Konzert ist in Wolfgang Schmieders *Thematisch-Systematischem Verzeichnis der musikalischen Werke Johann Sebastian Bachs*, Leipzig 1950, S. 648 unter „Anh. 189“ aufgenommen worden, hier aber schon mit dem Hinweis, daß es sich um ein Werk C. Ph. E. Bachs handelt.

¹² Die Michel-Kopie in B Bc 5887. Zur Überlieferung von Wq 1 vgl. Rachel W. Wade, *The Keyboard Concertos of Carl Philipp Emanuel Bach*, Ann Arbor, Mich. (= *Studies in Musicology* 48), S. 235. Den von Wade angegebenen Handschriften ist noch hinzuzufügen: Berlin, Sing-Akademie, Sign. D II 1465 (heute verschollen), vgl. Hans Uldall, *Das Klavierkonzert der Berliner Schule und ihres Führers Philipp Emanuel Bach sowie neue Beiträge zur Geschichte des Klavierkonzerts*, Marburg 1927, S. 25.

The image shows a page of handwritten musical notation for the first violin part of a concerto. The manuscript is written in dark ink on aged, slightly yellowed paper. At the top left, the number '495' is written in a large, decorative hand, with 'Concerto' written below it. To the right, 'Violino I' is written in a similar decorative hand. Below these, the tempo marking 'Allegro' is written. The music is written on ten staves, each with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The notation is dense and includes various rhythmic values, including sixteenth and thirty-second notes, as well as rests and dynamic markings like 'pp' (pianissimo). The handwriting is characteristic of the 18th century, with some flourishes and a clear, legible style.

Abb. 2: Violino primo-Stimme des *Concerto* in a-moll (Wq 1) in der Handschrift J. S. Bachs
(Mit freundlicher Genehmigung der Biblioteka Jagiellńska, Krakau)

helm Friedemann], welche in Leipzig zum Besuch waren, [. . .] mehr als einmal habe spielen hören“¹³. Vieles spricht also dafür, daß Carl Philipp Emanuel Bach sein Clavier-Konzert im Hause seines Vaters selber gespielt hat. Als Zeitpunkt kommt der Frühsommer des Jahres 1747 in Betracht, zumal man annehmen kann, daß Carl Philipp Emanuel seinen Vater auf der Rückreise von Berlin nach Leipzig begleitet hat.

Die hier erstmals vorgestellten Handschriften mit Kompositionen Carl Philipp Emanuel Bachs bedürfen selbstverständlich noch eingehender quellenkritischer Untersuchungen. In diesem kurzen Bericht sollte auch nur auf einen Quellenbestand aufmerksam gemacht werden, der in den vergangenen vier Jahrzehnten als verschollen galt. Mit den in Krakau aufbewahrten Quellen sind sämtliche C.-Ph.-E.-Bach-Handschriften der ehemaligen Preußischen Staatsbibliothek in Berlin der Forschung wieder zugänglich.

Tabelle 1: Überblick über die in Krakau aufbewahrten Kompositionen C.Ph.E. Bachs (geordnet nach Wotquenne; wenn nicht anders angegeben: Autograph)

Werk	Wq	Entstehungszeit	Quelle	Bemerkung
(1) <i>Concerto a-moll</i>	1	(Leipzig 1733) rev. Berlin 1744	St 495	Aufführungsmaterial teilweise kopiert von J. S. Bach
(2) <i>Sonata a-moll</i>	65,2	Leipzig 1732	P 771	Cembalo solo „No.16 (3)“
(3) <i>Sonata Es-dur</i>	65,7	Frankfurt 1736	P 771	Cembalo solo „No.13 (15)“
(4) <i>Sonata C-dur</i>	65,8	Frankfurt 1737	P 771	Cembalo solo „No.11 (16)“
(5) <i>Sonata F-dur</i>	65,19	Berlin 1746	P 771	Cembalo solo „No.211 (48)“
(6) <i>Allegretto e-moll</i>	aus 65,30	Berlin 1756	P 756	Cembalo solo mit Bleistift: „verm. C.P.E. Bach“
(7) <i>Sonata B-dur</i>	65,34	Berlin 1760	P 771	Cembalo solo „No.106 (118)“
(8) <i>Sonata Es-dur</i>	65,42	Potsdam 1765	P 771	Cembalo solo „No.146 (147)“
(9) [<i>Sonata</i>] <i>B-dur</i>	65,44	Berlin 1766	St 258b	Cembalo solo No.„149“ (151)
(10) <i>Sonata B-dur</i>	65,45	Berlin 1766	P 771	Cembalo solo „No.150 (152)“, Kopie von Michel
(11) [<i>Sonata</i>] <i>E-dur</i>	65,46	Potsdam 1766	St 258b	Cembalo solo No.„153“ (155)
(12) <i>Sonata C-dur</i>	65,47	Hamburg 1775	P 771	Cembalo solo „No.177 (174)“
(13) <i>Sonata c-moll</i>	65,49	Hamburg 1786	P 771	Cembalo solo „No.205 (205)“
(14) <i>Sonata G-dur</i>	65,50	Hamburg 1786	P 771	Cembalo solo „No.206 (206)“
(15) <i>Sonata F-dur</i>	70,3	Berlin 1755	P 771	Orgel solo „No.84“

¹³ *Bach-Dokumente* 3, S. 148 (Nr 703). Den Hinweis auf den Bericht des Thomasschülers Johann Friedrich Wilhelm Sonnenkalb, der von 1746 bis 1754 die Thomasschule besuchte, verdanke ich Herrn Dr. Hans-Joachim Schulze, Leipzig.

Werk	Wq	Entstehungszeit	Quelle	Bemerkung
(16) <i>Sonatina E-dur</i>	100	Berlin 1763	St 258b	Kompositionspartitur, Fragment
(17) <i>Sonatina B-dur</i>	110	Berlin 1763	P 1129	Kompositionspartitur
(18) <i>Allegretto F-dur</i>	116,19	Berlin 1755	P 745	Cembalo solo Kopie von Michel
(19) <i>Allegro D-dur</i>	116,20	Berlin 1755	P 745	Cembalo solo Kopie von Michel
(20) <i>Allegro C-dur</i>	116,21	Berlin 1760	P 741	Cembalo solo
(21) <i>Polonaise g-moll</i>	116,22	Berlin 1760	P 741	Cembalo solo
(22) <i>La Philippine</i>	117,34	Berlin 1755	P 745	Cembalo solo Titel autogr. „No. 77 (79)“ Kopie von Anon. 351
(23) <i>La Gabriel</i>	117,35	Berlin 1755	P 745	Cembalo solo Kopie von Anon. 351
(24) <i>La Caroline</i>	117,36	Berlin 1755	P 745	Cembalo solo Kopie von Anon. 351
(25) <i>La Gause</i>	117,37	Berlin 1754	P 745	Cembalo solo Vermerk Bachs: „Wird nicht mit abgeschrieben“ „für eine Spieluhr“
(26) <i>Presto B-dur</i>	aus 193		P 745	„für eine Spieluhr“
(27) <i>Duett Muster der Geduld</i>	aus 233	Hamburg 1769	P 756	Sopran- und Tenor- stimme, Fragment, Kopie von Anon. 304