

# Carl Philipp Emanuel Bachs Umarbeitungen seiner Claviersonaten

Von Darrell M. Berg (St. Louis, Missouri)

M

Zu verschiedenen Zeiten seines Lebens und aus verschiedenen Gründen sah sich Carl Philipp Emanuel Bach veranlaßt, seine Claviersonaten umzuarbeiten und ihnen neue Fassungen zu geben. Im Vordergrund mag dabei das Interesse gestanden haben, den sich ändernden Ansprüchen einer wachsenden Anhängerschaft von Clavierspielern gerecht zu werden, doch war Bach gewiß auch darauf bedacht, seine eigenen wechselnden Qualitätsvorstellungen zu realisieren. Eine Untersuchung dieser Sonaten-Umarbeitungen gewährt darum einen Einblick in seine stilistische Entwicklung und erlaubt Rückschlüsse auf gewisse Aspekte seiner kompositorischen Arbeitsweise.

Die früheste Nachricht über die Umarbeitungen von Bachs Sonaten bietet das 1790 von seiner Witwe veröffentlichte Nachlaß-Verzeichnis,<sup>1</sup> dessen Informationen offensichtlich auf einem vom Komponisten selbst angelegten Werkverzeichnis beruhen.<sup>2</sup> Das Nachlaß-Verzeichnis zählt die Instrumentalkompositionen innerhalb der Werkkategorien in chronologischer Folge auf, nennt für die meisten Stücke das Entstehungsjahr und für einige auch das Jahr der Umarbeitung.

Genau entsprechende Angaben finden sich in einem Katalog, den sich um 1810 der Schweriner Organist Johann Jacob Heinrich Westphal von seiner Sammlung Emanuel Bachscher Werke anlegte.<sup>3</sup> Westphal ergänzte die Informationen des Nachlaß-Verzeichnisses um Publikationsanzeigen und zitierte bis 1809 erschienene Kritiken von Bachs Werken, stimmt jedoch im übrigen weitgehend mit diesem überein. Offensichtlich beruhen die Daten in Westphals Katalog ebenfalls auf Angaben Bachs, da dieser in den 1780er Jahren mit dem Schweriner Organisten korrespondierte.<sup>4</sup> Bei der Ergänzung seiner Sammlung nach Emanuels Tod fand Westphal dann die Unterstützung der Witwe, Johanna Maria, und der Tochter, Anna Carolina Philippina Bach.<sup>5</sup>

Die Angaben über Bachs Umarbeitungen seiner Claviersonaten im Nachlaß-Verzeichnis und im Westphal-Katalog fanden bislang ebensowenig Beachtung

<sup>1</sup> NV (siehe Abkürzungen und Sigel).

<sup>2</sup> Vgl. D. M. Berg, *Towards a Catalogue of the Keyboard Sonatas of C. P. E. Bach*, JAMS 32, 1979, S. 280–285.

<sup>3</sup> Abteilung „Claviersachen“ in „*Catalogue thematique des oeuvres de Charles Philippe Emmanuel Bach*“ (Brüssel, Bibliothèque Royale Albert 1<sup>er</sup>: Ms. II 4140). Zu zwei früheren Katalogen Westphals in der Handschrift „*Gesammelte Nachrichten*“ (B-Br: II 4133) vgl. R. W. Wade, *The Keyboard Concertos of Carl Philipp Emanuel Bach*, Ann Arbor 1981, S. 9–12.

<sup>4</sup> Vgl. M. Terry, *C. P. E. Bach and J. J. H. Westphal – A Clarification*, JAMS 22, 1969, S. 106–115; E. R. Jacobi, *Five Hitherto Unknown Letters from C. P. E. Bach to J. J. H. Westphal*, JAMS 23, 1970, S. 119–127; ders., *Three Additional Letters from C. P. E. Bach to J. J. H. Westphal*, JAMS 27, 1974, S. 119–125.

<sup>5</sup> Ich danke Frau Lotte Schmid (Augsburg) für die Gewährung der Einsichtnahme in die unveröffentlichten Briefe J. M. und A. C. P. Bachs an Westphal aus ihrer wertvollen Sammlung und für die Erlaubnis zur Veröffentlichung von Briefauszügen.

wie die musikalischen Quellen, in denen sich die verschiedenen Fassungen dokumentiert finden.<sup>6</sup> Eine vollständige Liste der betreffenden Quellen läßt sich aufgrund der beiden Verzeichnisse allerdings nicht erstellen, da diese sich jeweils nur auf den Komplex einer einzigen Sammlung beschränken. Doch bietet Erich Beurmanns Dissertation über „Die Klaviersonaten Philipp Emanuel Bachs“ (Göttingen 1952) eine Übersicht aller Sonaten (einschließlich der verschiedenen Fassungen) unter Angabe sämtlicher Quellen. Beurmanns Nachweise konnten inzwischen ergänzt werden durch Informationen in Eugene Helms „A New Thematic Catalog of the Works of Carl Philipp Emanuel Bach“ (New Haven/London 1987).

Im Zusammenhang mit den Arbeiten an der Carl-Philipp-Emanuel-Bach-Gesamtausgabe erscheint es nunmehr an der Zeit, einen Vergleich der verschiedenen Sonatenfassungen mit den Angaben der beiden frühen Verzeichnisse durchzuführen. Diese unterscheiden zwischen drei Arten von Umarbeitungen:

1. Erneuerung – die sechzehn zwischen 1731 und 1738 in Leipzig und Frankfurt (Oder) entstandenen Sonaten (einschließlich der Suite Wq 65/4) werden angeführt als in den Jahren 1743 beziehungsweise 1744 „erneuert“ (in Ergänzung der Angaben des Nachlaß-Verzeichnisses und des Westphal-Katalogs sind wahrscheinlich mindestens zwei, vielleicht sogar vier der frühen Berliner Sonaten ebenfalls als „erneuert“ anzusehen).<sup>7</sup>

2. Veränderung – zwei spätere Sonaten, Wq 65/32 (1758) und Wq 51/1 (1760), werden beschrieben als „nachher verändert“.<sup>8</sup>

3. Veränderung und Auszierung – am Schluß der Instrumentalwerke des Nachlaß-Verzeichnisses findet sich die Erwähnung einer für Schüler gedachten Sammlung von „Veränderungen und Auszierungen“ zu gedruckten Sonaten.<sup>9</sup> Der Unterschied zwischen der zweiten und dritten Art von Umarbeitung ist eher gradueller als prinzipieller Natur. In beiden Fällen handelt es sich um die Auszierung von Melodie und Satzgefüge ohne Veränderung von Periodik oder harmonischer Fortschreitung. Die hierhin gehörigen Sonatenfassungen werden denn auch im Nachlaß-Verzeichnis nicht als Ersatzfassungen geführt und haben als aufführungspraktische Einrichtung der Originalfassungen zu gelten. Die vorliegende Studie läßt diese weitgehend unberücksichtigt<sup>10</sup> und konzentriert sich auf die Umarbeitungsfragen der „erneuerten“ Sonaten. Eine den jüngsten Forschungsstand berücksichtigende Übersicht sämtlicher Umarbeitungen bietet Tabelle I (S. 151ff.).

Ein wichtiger Unterschied zwischen Bachs „Erneuerungen“ und den übrigen

<sup>6</sup> Einige Untersuchungen zu Bachschen Werken anderer Gattungen bieten eine entsprechende Quellenübersicht: E. F. Schmid, *Carl Philipp Emanuel Bach und seine Kammermusik*, Kassel 1931; E. Suchalla, *Die Orchestersinfonien Carl Philipp Emanuel Bachs*, Augsburg 1968; R. Wade, a. a. O.

<sup>7</sup> NV, S. 1–4.

<sup>8</sup> NV, S. 14 und 16.

<sup>9</sup> NV, S. 53.

<sup>10</sup> Vgl. D. M. Berg, *C. P. E. Bach's „Variations“ and „Embellishments“ for his Keyboard Sonatas*, in: *The Journal of Musicology* 2, 1983, S. 151–173.

Umarbeitungen besteht anscheinend darin, daß die erneuerten Fassungen die früheren ersetzen sollen. Ein Brief an Johann Joachim Eschenburg vom 21. Januar 1786, in dem Bach vom Verbrennen seiner frühen Werke spricht,<sup>11</sup> bestätigt diese Annahme. Es ist zudem wahrscheinlich, daß die Frühfassungen der Claviersonaten, 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; vgl. Tabelle I) 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.

## I. ZUR CHRONOLOGIE DER FASSUNGEN

Eine kursorische Durchsicht der frühen Sonaten läßt erkennen, daß die am reichhaltigsten ausgearbeiteten Fassungen die spätesten darstellen, die schlichtesten hingegen die frühesten – eine Beobachtung, die sich auch bibliographisch erhärten läßt. Die ausgearbeiteten Fassungen finden sich in Quellen, von denen mit Gewißheit angenommen werden muß, daß sie Bachs spätere Umarbeitungen enthalten: 1. zwei Brüsseler Handschriften (B-Bc: 5881 und 5883), die von Westphal in den späten 1780er Jahren unter Bachs Anleitung angelegt und dann auf Anregung von Bachs Witwe und Tochter ergänzt wurden; 2. zwei gedruckte Clavier-Sammlungen, die jeweils eine umgearbeitete frühe Sonate Bachs enthalten: *Nebenstunden der Berlinischen Museen in kleinen Clavierstücken*, I (Berlin 1762), und *Clavierstücke mit einem practischen Unterricht*, III (Berlin 1763).

Bei Sonaten, die in nur zwei Fassungen überliefert sind, läßt sich leicht feststellen, daß die von der Spätfassung abweichenden Fassungen die früheren sind. Aber auch hier findet sich eine bibliographische Stütze in dem Sachverhalt, daß viele frühere Fassungen von Kopisten geschrieben sind, deren Aktivitäten mit Emanuel Bachs Frühzeit verbunden sind. Einige dieser Fassungen finden sich in größeren Handschriften-Komplexen mit Frühwerken und Frühfassungen.

Am Beispiel von Wq 65/9–10 läßt sich zeigen, welche unterschiedlichen Gesichtspunkte für eine Chronologie der drei verschiedenen Fassungen zu berücksichtigen sind:

<sup>11</sup> Zitiert bei E. F. Schmid, a. a. O., S. 76–77.

## Beurmann Nr. 15

*Moderato**Larghetto**Presto*

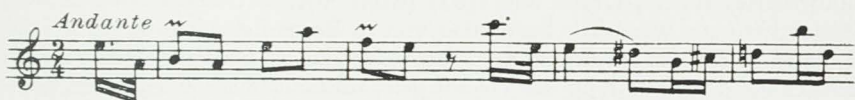
## Beurmann Nr. 15a

*Moderato**Adagio**Presto*

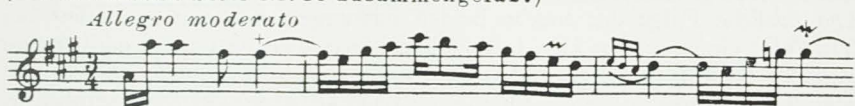
## Beurmann Nr. 15b

*Moderato**Adagio**Presto*

## Beurmann Nr. 16



(von Beurmann unter Nr. 16 zusammengefaßt)



## Beurmann Nr. 16a



Jeder Quellengruppe der einzelnen Fassungen von Wq 65/9 steht bei Wq 65/10 eine eng korrespondierende Quellengruppe gegenüber: (a) die Abschriften von Müthel und Homilius sowie die Sammelhandschriften in der Bibliothek der Gesellschaft der Musikfreunde und der Library of Congress; (b) der nicht-autorisierte Huberty-Druck und *P 673* (wohl Abschrift dieses Druckes); (c) Abschriften aus Westphals Sammlung von zu Bachs Lebzeiten ungedruckten Sonaten (B-Bc: 5883, vermutlich in den 1780er Jahren begonnen), eine Handschrift aus der Sammlung des Hamburger Musikalienhändlers Johann Christoph Westphal (*P 369*) und zwei Quellen mit eigenhändigen Korrekturen Emanuel Bachs (*P 775* und *P 772*).

Es besteht kein Zweifel daran, daß die Quellengruppe c Bachs späteste und bevorzugte Sonatenfassungen enthält. Stilistisch deuten die reichhaltig ausgearbeiteten Melodien und die subtil ausgefeilte Satzanlage auf die Endfassung. Die zeitliche Folge der andern beiden Fassungen erscheint zumindest bei Wq 65/10 einigermaßen klar. Der Huberty-Druck der Gruppe b enthält eine verzierte Fassung des Andante-Satzes, der sich auch in den Quellen der Gruppe a findet. Unabhängig von der Frage, ob Bach als Autor der Verzierungen in Frage kommt, gebührt der unverzierten Fassung die Priorität. Bei Wq 65/9 hielt Beurmann das *Larghetto* aus dem Huberty-Druck für den frühesten Mittelsatz, der durch ein *Adagio* ersetzt wurde, das dann für die Endfassung Verzierungen erhielt. Der Vergleich mit Wq 65/10 legt jedoch die Annahme nahe, daß der unverzierte *Adagio*-Satz als der ursprüngliche anzusehen ist. Darüber hinaus ergibt sich die Abfolge der Quellengruppen a-b-c aus dem Vorhandensein kleinerer Verbesserungen im ersten Satz in den Gruppen b und c (sie fehlen in a).

## II. AUSGEZIERTE FASSUNGEN

Welche Arten der Umarbeitung begegnen in den Sonaten der 1730er Jahre? Die vorherrschende Form der Umarbeitung besteht in der Auszierung – einer Technik, die zu den Grundlagen von Bachs Kompositionsweise gehört und deren Entwicklung zu seinen bedeutendsten Errungenschaften zählt. In einigen zweiteiligen Sätzen reicht die Auszierung kaum über die Eröffnungssphäre eines jeden Teils hinaus. Bach befolgt dieses Schema konsequent etwa im ersten Satz der Sonate F-Dur Wq 64/1, indem er den Themenkopf melodisch-rhythmisch abändert und diese Änderungen im wesentlichen beibehält. (Vgl. Beispiel 3 auf Seite 129.)

Im umgearbeiteten letzten Satz der Sonate D-Dur Wq 64/5, einem frühen Beispiel eines veränderten Reprisensatzes, wurde jeder der beiden strukturellen Hauptabschnitte durchgehend ausgeziert, während die veränderten Reprisen unangetastet blieben (vgl. Beispiel 4 auf Seite 129).

*Allegro* (nach P 1001)*Allegro* (nach P 776)

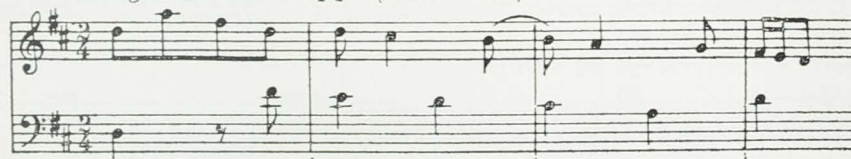
(nach P 1001)



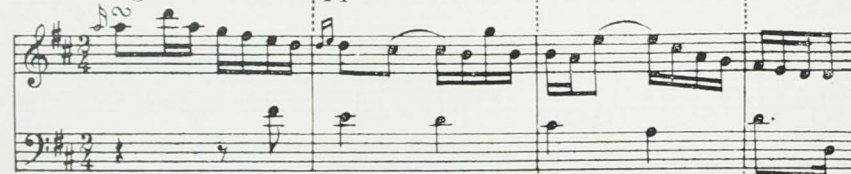
(nach P 776)



Beispiel 3: Frühe und spätere Fassungen des Hauptthemas von Wq 64/1/I (frühe Fassung nach P 1001, spätere Fassung nach P 776)

*Allegro ma non troppo* (nach P 789)

Beur 9a (nach B.-Be: 5881)

*Allegro ma non troppo*

(nach P 789 und B.-Be: 5881)

T. 17



Beispiel 4: Incipits der frühen und der späteren Fassung von Wq 64/5/III sowie der veränderten Reprise T. 17

In vielen frühen Sonaten arbeitete Bach die Melodien verfeinernd aus und gestaltete zugleich den Begleitsatz im Sinne des *style brisé* transparenter und flüssiger. Dadurch wurde der Typus des continuobegleiteten Solosatzes, wie er in den frühen Sonaten dominiert, zum idiomatischen Claviersatz umgeformt:

Zwei Fassungen von Wq 65/9/II

*Adagio*

*Adagio*

Zwei Fassungen von Wq 65/6/III



In den komponierten Auszierungen der „erneuerten“ frühen Sonatensätze hielt sich Bach im allgemeinen streng an die harmonische Struktur und Periodik des Originals. Doch finden sich auch einige interessante Ausnahmen dieses Prinzips. So suchte er im Mittelsatz von Wq 65/12, einer frühen Berliner Sonate, die ursprünglich sequenzierende Parallelführung der Außenstimmen (T. 45–50) auszumerzen:

frühe Fassung

revidierte Fassung

Beispiel 6: Zwei Fassungen von Wq 65/12/II

Die neue Melodie, mit dem oktavierten g der letzten Zählzeit von T. 45 einsetzend, macht Änderungen in der Harmonik erforderlich. Offensichtlich war für Bach die melodische Substanz wichtiger als die ursprüngliche harmonische Sequenz, die er aufgab, um der Melodik eine neue Kontur verleihen zu können. In diesem Falle wie in einigen weiteren Beispielen (siehe unten) löst sich der Verzierungsprozeß von dem Rahmensatz, der normalerweise seinen Verlauf bestimmt.

### III. AUSTAUSCH VON SÄTZEN

Eine zweite Art der Umarbeitung besteht in dem Austausch vollständiger Sätze – zumeist Mittelsätze – durch neukomponierte oder entlehnte Stücke. In den sechs Sonatinen Wq 64 wurde dieser Austausch offenbar innerhalb derselben Werkgruppe vorgenommen: (vgl. Tabelle II, S. 160).

Dieses Austauschverfahren scheint sich nach einem symmetrischen Schema vollzogen zu haben, so daß die altmodische suitenähnliche Satzreihung der Frühfassung einer modernen, tonartlich differenzierten Satzfolge Platz machte. Unter Bachs frühen Berliner Sonaten befinden sich zwei Austauschsätze, die im Nachlaß-Verzeichnis nicht aufgeführt werden. So existieren beispielsweise von der Sonate g-Moll Wq 65/11 zwei dreisätzige Fassungen:

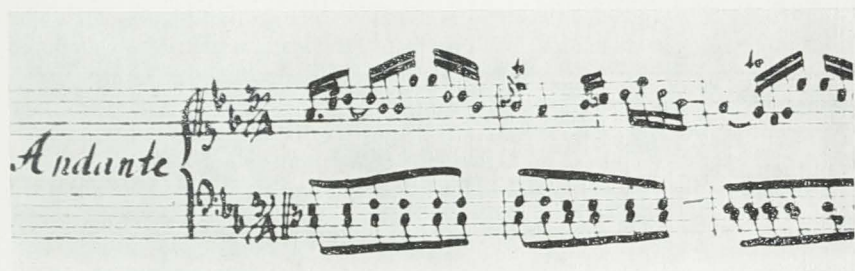


*Sonata*  
*Allegro.*



The first movement is in G major, 2/4 time. The right hand begins with a series of eighth-note runs, while the left hand provides a steady accompaniment of eighth notes.

*Andante*



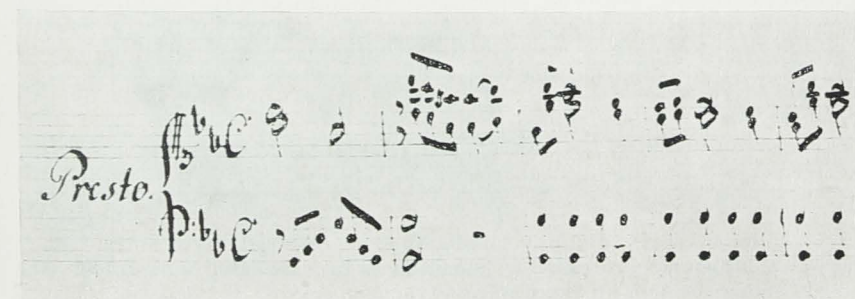
The second movement is in G major, 3/4 time. The right hand features a melodic line with some grace notes, and the left hand plays a simple harmonic accompaniment of quarter notes.

*Allegretto Grazioso.*



The third movement is in G major, 3/4 time. It is characterized by a light, dance-like feel with frequent grace notes and a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes.

*Presto.*



The fourth movement is in G major, 2/4 time. It is a fast, rhythmic piece with a driving eighth-note accompaniment in the left hand and a more active melodic line in the right hand.

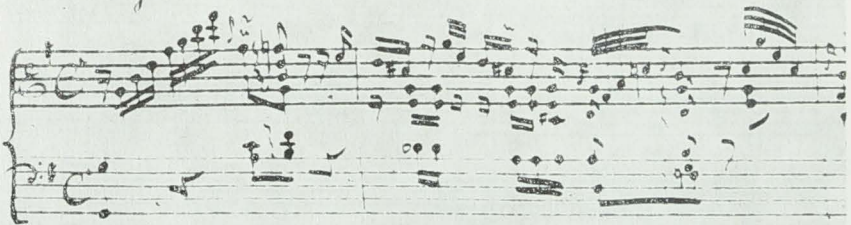
Abb. 1a-d: Incipits der Sätze von Wq 65/11 in B-Bc: 5883

Die Problematik der Chronologie der Fassungen dieser Sonate läßt sich jedoch lösen. In einem Brief von Bachs Witwe an Westphal, geschrieben im August 1791, heißt es: „... Von den 7 Sonaten hat die 14te der vielen Veränderungen wegen ganz müssen abgeschrieben werden. In der 18ten Sonate ist an die Stelle des Ihrigen ein ganz anderes Andante abgeschrieben, und gehörigen Orts eingehftet worden, und in der 20ten Sonate 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 sehr zu merken ist.“<sup>13</sup> Johanna Maria Bach benutzt für die Sonaten die Numerierung des Nachlaß-Verzeichnisses: NV 14 =

*Un poco Allegro. Cembalo solo.*



*Adagio di molto.*



*Allegro.*

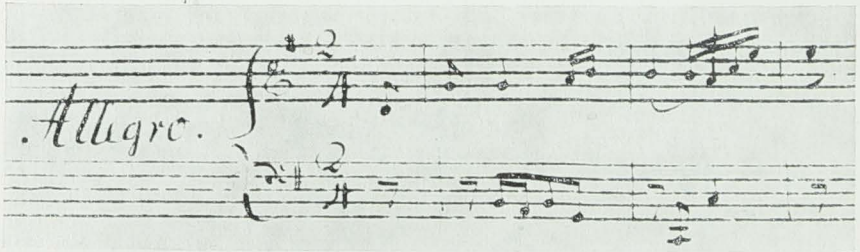


Abb. 2a-c: Incipits der drei ersten von Johanna Maria Bach erwähnten Sätze in B-Bc: 5883 (Satz 4, Andante = Abb. 3d, Satz 5, Allegretto = Abb. 1c)

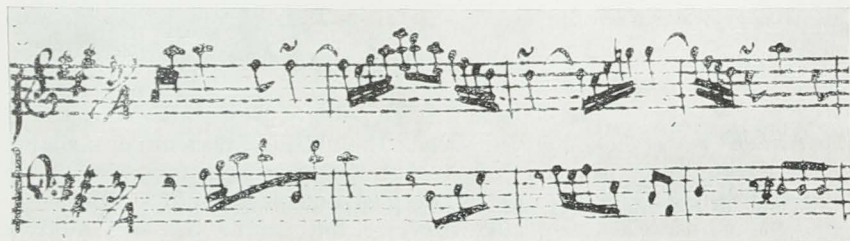
<sup>13</sup> Siehe Fußnote 5.

Wq 65/6 („ganz müssen abgeschrieben werden“); NV 18 = Wq 65/10 („ganz anderes Andante“); NV 20 = Wq 65/11 („Allegretto grazioso“).

Der Brief bezeugt, daß das längere und reizvollere Allegretto grazioso den späteren und bevorzugten Satz darstellt. Der handschriftliche Quellenbefund (siehe Abbildung 1) bestätigt den Sachverhalt: Allegro, Andante und Presto stammen von der Hand Westphals, der neue Satz hingegen von der Hand Michels, der noch nach Bachs Tod für dessen Witwe und Tochter Kopistendienste leistete.<sup>14</sup> 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 beigefügt, bis er der Sonate ihren eigenen neuen Schlußsatz geben konnte.

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. Doch anders als bei Wq 65/11 kann diese mutmaßliche frühere Fassung von Wq 62/3 weder direkt auf Bach noch auf Westphal zurückgeführt werden; alle erhaltenen Abschriften dieser Fassung sind ungewisser Provenienz. Auf der andern Seite zählen zwei der Abschriften zu den besonders verlässlichen Kopien von Emanuels Clavier-sonaten.<sup>15</sup> Es läßt sich darum annehmen, daß die Fassung von Wq 62/3 in diesen Quellen (vgl. Tabelle I) durchaus von Bach stammt und daß für die bei Marpurg 1763 veröffentlichte Fassung dieser frühen Berliner Sonate Bach wiederum einen neuen Satz schuf, um den entlehnten zu ersetzen.

Aufschlußreich sind auch Johanna Maria Bachs Bemerkungen zu den andern beiden Sonaten. Abbildung 3 mit den Brüsseler Inzipits der „18ten“ Sonate Wq 65/10) zeigt, daß hier ebenfalls vier Sätze vorliegen:



<sup>14</sup> Zu Michel vgl. TBSt 1, S. 24. – Michel ist als Sänger in dem gedruckten Programm einer Oratorien- und Serenadenaufführung vom 10. September 1767 aufgeführt (ich danke Walter Steffani für den Hinweis auf diese Quelle). Nach den Archivunterlagen von St. Petri in Hamburg war Michel einer von fünf Sängern, die nach 1793 Zuwendungen aus der Kirchen-Pensionskasse erhielten; seit 1814 erscheint er nicht mehr in den entsprechenden Listen.

<sup>15</sup> P 368 enthält Abschriften des späteren Dresdner Kreuzkantors G. A. Homilius (1735 an der Universität Leipzig immatrikuliert und Schüler J. S. Bachs); P 774 enthält Abschriften von Michel und dem Greifswalder Juristen J. H. Grave, einem Freund C. P. E. Bachs (vgl. hierzu E. F. Schmid, a. a. O., S. 65, und C. H. Bitter, *Carl Philipp Emanuel und Wilhelm Friedemann Bach und deren Brüder*, Berlin 1868, Bd. 2, S. 303f.).

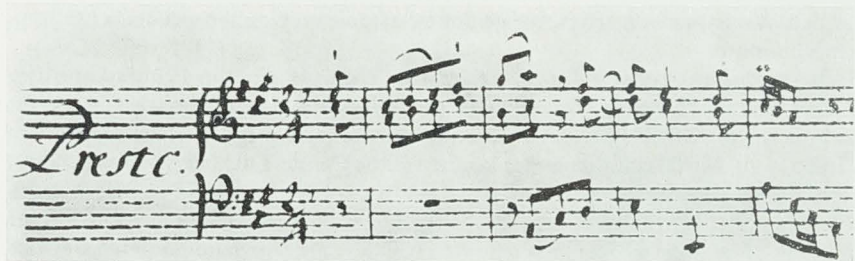


Abb. 3a-d: Incipits der Sätze von Wq 65/10 in B-Bc: 5883 (Zweitschrift des Andante – vgl. Abb. 3d – im Querformat, sonst Hss. im Hochformat)

Das Andante am Fuß der Seite (in Michels Hand) ist identisch mit dem voranstehenden Andante (in Westphals Hand). 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 (siehe Beispiel 2) 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.

#### IV. ERWEITERNDE EINSCHÜBE

Umarbeitungen von Bachs eigener Hand im dritten Satz jener „14ten“ Sonate, die nach Johanna Maria Bach „der vielen Veränderungen wegen ganz müssen abgeschrieben werden“ zeigt Abbildung 4.

591

*Allegro*

si

si volti presto

Abb. 4: Beginn des 3. Satzes von Wq 65/6 (P 772; Hs. Michel, Revision C. P. E. Bach)

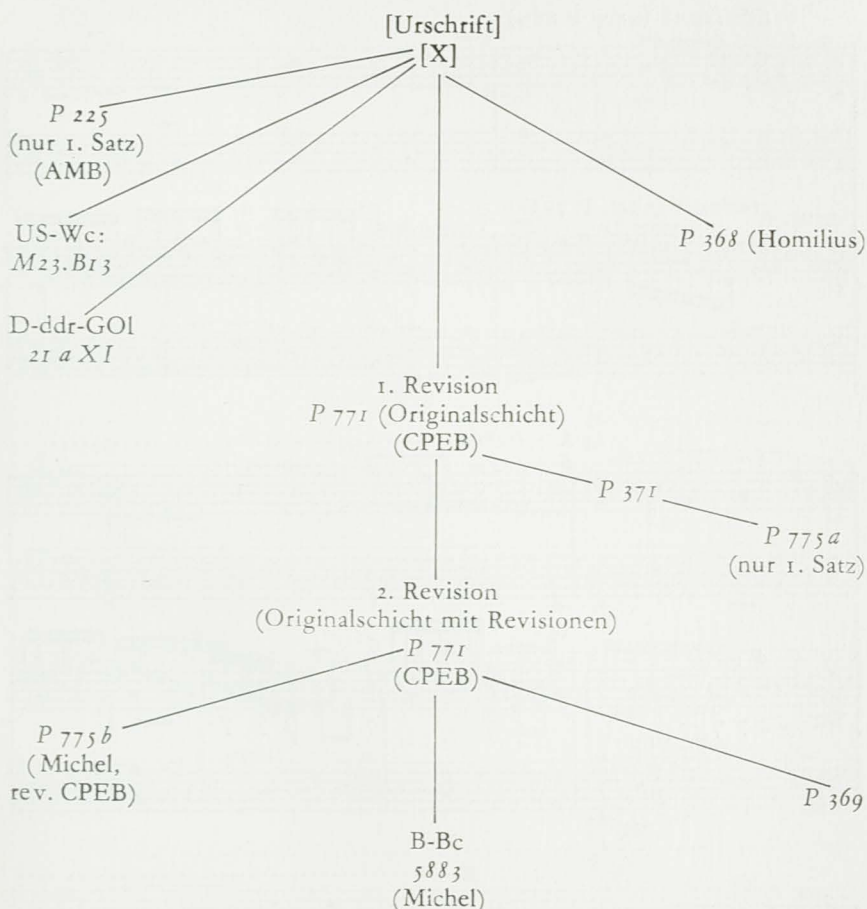
Bach notierte seine Veränderungen in die Abschrift seines Hamburger Kopisten Michel. Die ersten beiden Sätze (nicht abgebildet) stammen vollständig von Michels Hand und berücksichtigen bereits die wohl aus den 1740er Jahren stammenden Revisionen dieser Sätze. Der dritte Satz jedoch zeigt eigenhändige Rasuren, Verbesserungen und Eintragungen ausgedehnter Ersatzpassagen für durchstrichene Stellen, die erst nach der Herstellung von Michels Reinschrift vorgenommen wurden und damit eine letzte Umarbeitungsschicht repräsentieren, von der das Nachlaß-Verzeichnis nicht berichtet.

Diese Quelle bringt nicht nur weitere Belege für Bachs übliche Manier der Ausschmückung von Melodie und Satzstruktur, sondern bietet eine dritte Art von „Erneuerung“, nämlich die Einfügung erweiternder Einschübe. Im Schlußsatz dieser Sonate finden sich Einschübe hauptsächlich gegen Ende eines jeden Teiles der binären Struktur, und zwar im Sinne kadenzartiger Auszierungen der Harmonieschritte. Bach hat hier den Eintritt der Doppel-dominante von eineinhalb Takten (Beginn der durchstrichenen Stelle in Abbildung 4) auf zweieinhalb Takte ausgedehnt, ebenso den Eintritt der Dominante von einem halben Takt (Triller im 2. Takt der ausgestrichenen Stelle) auf dreieinhalb Takte. Entsprechende Einschübe finden sich im zweiten Teil (nicht abgebildet).

Zwei weitere Beispiele von Erweiterungen in Bachs frühen Claviersonaten begegnen in den ersten beiden Sätzen der Sonate Es-Dur Wq 65/7 (zur komplizierten Quellenlage vgl. Tabelle III, S. 160).

Wahrscheinlich existierten insgesamt nur drei deutlich verschiedene Fassungen (siehe nachfolgendes Stemma), wenn man berücksichtigt, daß die Handschriften *21a/XI* und *P 775a* (Kolumnen 1 und 3) sich durch zahlreiche Kopierfehler „auszeichnen“ und somit kaum eigene, geschweige denn autorisierte Fassungen wiedergeben:





Beispiel 8: Quellen der Sonate Es-Dur Wq 65/7 (Stemma)

Was immer die Anzahl der tatsächlich von Emanuel Bach komponierten verschiedenen Fassungen sein mag, *P* 371 und die ursprüngliche Schicht von *P* 771 enthalten die erste substantielle Umarbeitung von Wq 65/7. Während sich die Umarbeitung des dritten Satzes (Vivace) im Rahmen der typischen Veränderungen durch Auszierung bewegt, geht Bach im Mittelsatz über das übliche Maß an Verzierungen weit hinaus, so daß das ursprüngliche Siciliano (in Andante umbenannt) kaum mehr erkennbar bleibt. Überdies erweiterte Bach den Satz von 21 auf 32 Takte:

*Siciliano* (nach P 368)

Musical score for *Siciliano* (nach P 368). The piece is in 6/8 time and B-flat major. It consists of three measures. The first measure shows the beginning of the melody. The second measure has a fermata over the first note and a '2' above it. The third measure has a fermata over the first note and a '3' above it.

*Andante* (nach P 771)

Musical score for *Andante* (nach P 771). The piece is in 6/8 time and B-flat major. It consists of three measures. The first measure shows the beginning of the melody. The second measure has a fermata over the first note and a '2' above it. The third measure has a fermata over the first note and a '3' above it.

Musical score for *Andante* (nach P 771), Section A. This section spans measures 4 through 7. Measure 4 has a fermata over the first note and a '4' above it. Measure 5 has a fermata over the first note and a '5' above it. Measure 6 has a fermata over the first note and a '6' above it. Measure 7 has a fermata over the first note and a '7' above it. The score includes a treble and bass clef staff with various musical notations such as slurs, accents, and fingerings.

Musical score for *Andante* (nach P 771), Section B. This section spans measures 6 through 10. Measure 6 has a fermata over the first note and a '6' above it. Measure 7 has a fermata over the first note and a '7' above it. Measure 8 has a fermata over the first note and an '8' above it. Measure 9 has a fermata over the first note and a '9' above it. Measure 10 has a fermata over the first note and a '10' above it. The score includes a treble and bass clef staff with various musical notations such as slurs, accents, and fingerings.

8 *tr* 9

11 12 13

10 11 12 *C*.....

14 15 16 *pp* *f*

13

17 18 19

Detailed description of the musical score: The score is written for a single instrument, likely a harpsichord or spinet, in G minor (two flats) and 3/4 time. It consists of 19 measures. The notation is arranged in four systems, each with a treble and bass clef. Measure 8 has a trill (tr) over the first note. Measure 12 is marked with a 'C' and a dotted line, indicating a repeat or a specific performance instruction. Measure 16 features dynamic markings: *pp* (pianissimo) and *f* (forte). The score includes various rhythmic values, slurs, and articulation marks such as accents and slurs. The piece concludes with a fermata over the final note in measure 19.

D.....

14

Musical notation for measures 14 and 15. Measure 14 features a treble clef with a half note G4 and a quarter note F4, and a bass clef with a half note G2 and a quarter note F2. Measure 15 features a treble clef with a half note G4 and a quarter note F4, and a bass clef with a half note G2 and a quarter note F2.

20

21

22

Musical notation for measures 20, 21, and 22. Measure 20 has a treble clef with eighth notes G4, A4, B4, C5 and a bass clef with eighth notes G2, A2, B2, C3. Measure 21 has a treble clef with eighth notes G4, A4, B4, C5 and a bass clef with eighth notes G2, A2, B2, C3. Measure 22 has a treble clef with a half note G4 and a quarter note F4, and a bass clef with a half note G2 and a quarter note F2.

E.....

15

16

Musical notation for measures 15 and 16. Measure 15 features a treble clef with a half note G4 and a quarter note F4, and a bass clef with a half note G2 and a quarter note F2. Measure 16 features a treble clef with a half note G4 and a quarter note F4, and a bass clef with a half note G2 and a quarter note F2.

23

24

25

Musical notation for measures 23, 24, and 25. Measure 23 has a treble clef with eighth notes G4, A4, B4, C5 and a bass clef with eighth notes G2, A2, B2, C3. Measure 24 has a treble clef with eighth notes G4, A4, B4, C5 and a bass clef with eighth notes G2, A2, B2, C3. Measure 25 has a treble clef with eighth notes G4, A4, B4, C5 and a bass clef with eighth notes G2, A2, B2, C3.

F.....

17

18

19

Musical notation for measures 17, 18, and 19. Measure 17 has a treble clef with eighth notes G4, A4, B4, C5 and a bass clef with eighth notes G2, A2, B2, C3. Measure 18 has a treble clef with eighth notes G4, A4, B4, C5 and a bass clef with eighth notes G2, A2, B2, C3. Measure 19 has a treble clef with a half note G4 and a quarter note F4, and a bass clef with a half note G2 and a quarter note F2.

26

27

28

Musical notation for measures 26, 27, and 28. Measure 26 has a treble clef with eighth notes G4, A4, B4, C5 and a bass clef with eighth notes G2, A2, B2, C3. Measure 27 has a treble clef with eighth notes G4, A4, B4, C5 and a bass clef with eighth notes G2, A2, B2, C3. Measure 28 has a treble clef with eighth notes G4, A4, B4, C5 and a bass clef with eighth notes G2, A2, B2, C3.

Beispiel 9: Zwei Fassungen von Wq 65/7/II (nach P 368 bzw. P 771)

Erweiternde Einschübe finden sich in den Takten 5 (Modulation: A), 7 (Dominante: B), 12 (Bestätigung der Dominante und Rückleitung zur Tonika: C), 14 (Wiedererreichung der Tonika: D), 15 (aufsteigende Sequenz: E), 19 (Trugschluß: F), 20 (Beginn der Schlußkadenz: G), die jeweils markante Punkte des Satzverlaufs repräsentieren. Bach akzentuiert damit vor allem Kadenzverläufe sowie harmonische Spannungsmomente (T. 5, 12 und 15).<sup>16</sup> Manche dieser Erweiterungen scheinen der gleichen linearen Auszierungsmethode zu entspringen wie diejenigen in Abbildung 4. Doch führen die erweiternden Einschübe in diesem Siciliano auch darüber hinaus. Die Tonikalisierung des c-Moll in T. 5–8 des Andante erhält einen eigenständigen harmonischen Impetus; die Rückleitung zur Tonika in T. 17–20 zeigt dem Siciliano unbekannte harmonische Brechungen; in T. 21–22 des Andante fügt Bach eine Reprise ein, um gegenüber dem Siciliano die Rückkehr zur Tonika zu akzentuieren.

Die erste Umarbeitung von Wq 65/7 schloß ebenfalls eine Erweiterung des Anfangssatzes von 62 auf 74 Takte ein. Hier richtete Bach seine Aufmerksamkeit in erster Linie auf die Durchführungs- und Repriseabschnitte. Seine Erweiterung der Durchführung um acht Takte besteht hauptsächlich aus Sequenzen, die diesem Abschnitt zwar kein neues harmonisches Profil verleihen,<sup>17</sup> durch harmonische Abwechslung und schiere Ausdehnung ihre Wirkung jedoch nicht verfehlen.

Die Erweiterung der Reprise dieses Satzes ist für das Studium von Bachs Kompositionsprozeß von größerem Interesse, da sie ein Bemühen um harmonische Symmetrie auf der ganzen Ebene bezeugt. Die Phrase, die die Reprise der Frühfassung einleitet (T. 43–46), scheint eine solche Symmetrie zunächst anzukündigen (die viertaktige Phrase bestätigt die Tonika und enthält sogar

<sup>16</sup> Vgl. hierzu C. Rosen, *The Classical Style*, New York 1972, S. 87.

<sup>17</sup> Der einzige harmonische Zusatz in diesem Abschnitt besteht in der neapolitanischen Akkordverbindung (T. 49).

eine Andeutung der Subdominante – ein in vielen Sonatensätzen des 18. Jahrhunderts zu findender Akt der Balance gegenüber der Dominante in der Exposition). Doch die folgenden acht Takte (47–54) widersprechen mit ihrer Betonung der Doppeldominante diesem Balanceakt. Auch ist die Verbindung dieser Takte mit der Schlußwendung (T. 54 ff.) ungeschickt:

Wq 65/7/I (T. 43–58)

Beispiel 10: Wq 65/7/I, T. 43–58

In seiner ersten Umarbeitung dieses Satzes ersetzt Bach diese Takte der Dominantandeutung durch zehn neue Takte, die die Hinwendung zur Tonika deutlicher herausstellen (siehe Abbildung 5 oben, beginnend mit dem Auftakt zu T. 6):

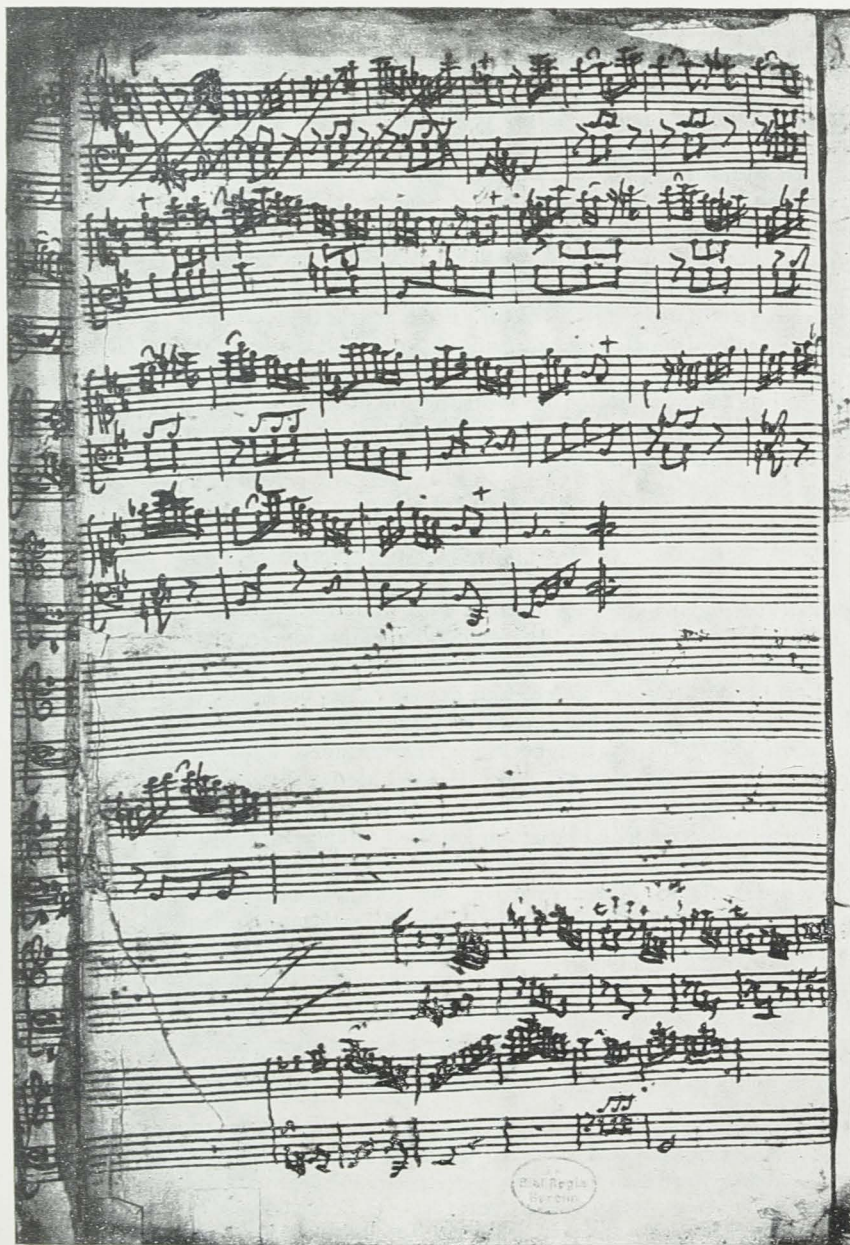


Abb. 5: Wq 65/7, Satz 1 (P 771; Autograph C. P. E. Bachs)

Bach scheint mit dieser Lösung des Reprisesproblems in Wq 65/7 sich nicht ganz zufriedengegeben zu haben, denn er nahm später in Hamburg eine weitere Umarbeitung vor.<sup>18</sup> Diese findet sich auf derselben Seite unten rechts (siehe Abbildung 5). Hier schuf Bach eine viertaktige Rückleitung (im Anschluß an die g-Moll-Kadenz = erster gestrichener Takt am Seitenbeginn) und dehnte zusätzlich den Eintritt der Tonika um vier Takte aus (neuer Reprisesbeginn = letzter Takt des 1. Systems unten rechts).

Mit den erweiternden Einschüben in diesem Satz sowie im *Siciliano* tendiert Bach in gewisser Weise zur Dialektik des klassischen Stils – er hebt das Moment der Dissonanz auf eine höhere Ebene und erzielt damit eine dramatischere Artikulation der Struktur. Freilich tragen nicht alle Einschübe zur Triftigkeit des dramatischen Zugriffs bei; die flüchtige viertaktige Rückleitung (Abbildung 5 unten rechts) und die Weitschweifigkeit einiger erweiternder Abschnitte des *Siciliano* (siehe Notenbeispiel 9) deuten an, daß die Arbeit an der Erweiterung Bach nicht leicht von der Hand ging. Es ist die Auszierung des *Siciliano*, die die attraktivste und erfolgreichste Seite der Umarbeitung dieses Satzes bildet.

## V. SPÄTE UMARBEITUNGEN

Auszierung – genauer: Veränderung oder Variierung – eines unveränderlichen Strukturgerüsts ist das vorherrschende Verfahren, nach dem Bach seine ClavierSonaten umarbeitete. Dies gilt nicht nur für die verschiedenen revidierten Berliner Sonaten der 1740er und 1750er Jahre, bei denen er stillschweigend ältere durch erneuerte Fassungen ersetzte,<sup>19</sup> sondern auch für die späteren Sonaten: die „Veränderungen und Auszierungen über einige [gedruckte] Sonaten . . . für Scholaren“ und die Veränderung von zwei weiteren gedruckten Sonaten (Wq 65/32 und 51/1). Man mag sehr wohl annehmen, daß für Emanuel Bach nicht zuletzt ein kaufmännisches Motiv mitspielte, wenn er die Existenz mehrerer Fassungen bekanntgeben wollte. Andererseits bestand sein vornehmliches Interesse darin, die Aufmerksamkeit auf seine elegante Manier und unerschöpfliche Technik der Veränderung zu lenken.

Die erste der beiden späten veränderten Sonaten (Wq 65/32 = Wq 70/1)<sup>20</sup> zeigt verschiedene Aspekte des Variierungsprozesses. Obgleich man von diesem Werk nur zwei Fassungen kennt, scheint es Bach in drei Stadien komponiert

<sup>18</sup> Die Korrekturen in *P* 771 zeigen die für Bachs Spätzeit charakteristischen zittrigen Schriftzüge.

<sup>19</sup> Bach verzierte in unterschiedlichem Ausmaß alle drei Sätze von Wq 65/12 und Wq 65/23 sowie die ersten Sätze von Wq 65/14, Wq 65/15 und Wq 65/30. Unter den Quellen der Sonaten finden sich auch unverzierte und verzierte Fassungen der Anfangssätze von Wq 62/6 und Wq 65/31. Auch wenn die Quellen der unverzierten Fassungen nicht dem unmittelbaren Umkreis Bachs angehören, scheinen sie doch authentische Frühfassungen zu überliefern, die Bach zu unterdrücken suchte, als er seine eigenen Unterlagen vernichtete.

<sup>20</sup> Wq verzeichnet diese Sonate an zwei Stellen, entsprechend ihrer Bestimmung für Orgel bzw. besaitete Tasteninstrumente (im NV keine Differenzierung der instrumentalen Bestimmung).



zu haben. In einem ersten Stadium (das Nachlaß-Verzeichnis nennt 1758 als Entstehungsjahr) mag das Werk bestimmt worden sein für eine Gruppe von Orgelsonaten, die Bach angeblich für Prinzessin Anna Amalia komponiert hatte.<sup>21</sup> Das zweite Stadium findet sich vertreten in Teil IX von Haffners *Oeuvres mêlées* (1762–1763), wobei dem letzten Satz einige Auszierungen beigefügt wurden. In ihrem dritten Stadium (nach 1762–1763) erhielt die Sonate eine gründlich erneuerte Fassung, indem Bach dem ersten Satz für jeden Hauptabschnitt eine reich variierte Reprise einfügte und auch den zweiten Satz mit Auszierungen versah.

Vom ersten Stadium an vom Variierungsprinzip beherrscht wird der Schlußsatz dieser Sonate, ein Rondo mit einer nahezu ununterbrochen symmetrischen Phrasenstruktur.<sup>22</sup> Das wesentliche Material für den Satz ist in den ersten vier Takten des Refrains (a<sup>1</sup>) enthalten. Diese viertaktige Melodie eröffnet auch das zweite Glied des Refrains und (in die Dominante transponiert) dringt auch in die Couplets (B und B') ein:

A				B			A'	
a <sup>1</sup>	a <sup>2</sup>	a <sup>1v</sup>	a <sup>2v</sup>	b	a <sup>1/a<sup>2</sup></sup>	c	a <sup>1vv</sup>	a <sup>2vv</sup>
T. 1-8	9-16	17-24	25-32	33-40	41-48	49-56	57-64	65-72

Tonarten: A-Dur

→ E-Dur

A-Dur

(v bedeutet verändert)

B'			A''		Coda	
b	a <sup>1vvv/a<sup>2</sup></sup>	c	a <sup>1vvvv</sup>	a <sup>2vvv</sup>	d	d <sup>v</sup> a <sup>1vvvvv</sup>
73-80	81-88	89-96	97-104	105-112		
→ E-Dur			A-Dur		113-116	117-120-124

Beispiel 11: Schematische Darstellung der Struktur von Wq 65/32/III (Wq 70/1/III)

<sup>21</sup> Vgl. den Westphal-Katalog (Fußnote 3), fol. 31, sowie E. L. Gerber, *Neues Historisch-Biographisches Lexikon der Tonkünstler*, Leipzig 1812–1814, Bd. 1, S. 118.

<sup>22</sup> Dieser sorgfältig ausbalancierte Satz ist ein Vorläufer der rhapsodischen, asymmetrisch modulierenden Rondos der Sammlungen für Kenner und Liebhaber – Stücke, die in beispielloser Weise Rondo- und Variationsprinzip kombinieren.

Die den Satz eröffnende Melodie wird mit jeder nachfolgenden Wiederholung verändert, so daß sie nie mehr in ihrer ursprünglichen Form erklingt:

Beispiel 12: Incipits des Hauptthemas von Wq 65/32/III (Wq 70/1/III) sowie seiner Varianten im Verlauf des Satzes

Die eindringlichsten Beispiele für Bachs Variierungstechnik finden sich in den beiden Sonaten Wq 65/35–36, die auf Wq 51/1 zurückgehen. In jedem Satz dieser ungedruckten Werke bleibt die Harmonik und periodische Struktur dieselbe wie in den korrespondierenden Sätzen von Wq 51/1. Infolge von Bachs strengem Festhalten an dem ursprünglichen Satzgerüst bleibt dessen Identität in allen veränderten Fassungen unangetastet. Dennoch besitzt jede einzelne ihre unverwechselbare Satzstruktur und damit einen individuellen Charakter. In beiden Sonaten läßt sich somit das Zusammenspiel von Kontinuität und Wandel erfahren.

Bei drei 1766 komponierten Sonaten nahm Bach Umarbeitungen vor, die das Nachlaß-Verzeichnis nicht erwähnt. Er fügte dem ersten Satz von Wq 65/44 veränderte Reprisen bei, entfernte den Mittelsatz (Largo) und schrieb statt

dessen eine kurze Überleitung vom ersten zum letzten Satz.<sup>23</sup> Aus zwei Gründen ist es wahrscheinlich, daß die Änderungen in Wq 65/44 um 1784 vorgenommen wurden: (1) das Largo wird in die 1784 entstandene Sonate Wq 59/3 übernommen; (2) das Kompositionsmanuskript (*St 258 b*), das die veränderten Reprisen für den ersten Satz und die neue Überleitung enthält, zeigt die für Bachs letztes Lebensjahrzehnt typische äußerst zittrige Schrift.

In der Handschrift *St 258 b*, die die Veränderungen ohne zugehörigen Kontext enthält, finden sich auch veränderte Reprisen für die Außensätze der ebenfalls 1766 entstandenen Sonate Wq 65/46. Das ähnliche Erscheinungsbild des Notentextes legt nahe, daß diese Änderungen etwa zur gleichen Zeit wie bei Wq 65/44 vorgenommen wurden.

Während die Umarbeitungen dieser beiden Sonaten (mit Ausnahme der Entfernung des Largo aus Wq 65/44) keine Besonderheiten aufweisen, erscheint bei der ebenfalls aus dem Jahr 1766 stammenden Sonate Wq 65/45 das Ersetzen des Schlußsatzes durch einen neukomponierten durchaus anomal. Ein derartiger Austausch läßt sich in den nach 1740 entstandenen Sonaten nicht mehr nachweisen. Die beiden Schlußsätze finden sich (neben den ersten beiden Sätzen und einem dritten Satz, einem 6/8-Allegro) von der Hand Michels in dem Konvolut *P 771*, dessen Titelblatt von Emanuel Bach mit der Aufschrift „hat noch niemand“ versehen ist. In der Tat ist das 6/8-Allegro in dieser Quelle bis heute unbekannt geblieben. Bach scheint an dem Allegro Verbesserungen angebracht zu haben, bevor er es ausschied. Denn er notierte am Ende des Satzes kleinere Zusätze in der Form von Echo-Einschüben.

Zwischen den beiden Seiten dieses Allegro liegt ein Doppelblatt mit dem bekannten 3/8-Allegretto in Bachs zittriger Spätschrift (wohl ebenfalls aus der Zeit um 1784) mit einer Bleistiftnotiz von unbekannter Hand: „Dieses Blatt war auf das vorherige aufgeheftet [sic]. Bach will also, daß statt des 6/8 Allegro der umstehende (autograph) Satz (B-Dur 3/4 [sic]) gespielt wird.“

Für die Frühfassung aller drei Sonaten Wq 65/44–46 existiert nur eine Quelle (vgl. Tabelle I), eine Tatsache, die zusammen mit der oben erwähnten Titelblatt-Aufschrift von Wq 65/45 dafür spricht, daß diese Sonaten seinerzeit kaum verbreitet waren. Die Suche nach einem geeigneten Mittelsatz für Wq 59/3 mag Bach um 1784 auf diese vernachlässigten Stücke des Jahres 1766 aufmerksam gemacht und zur Umarbeitung angeregt haben. Es ist möglich, daß diese Werke zu der Gruppe gehören, auf die Bachs Witwe mit der Bemerkung „6 ganz unbekannt und dem Druck bestimmt“ in einem Brief vom 5. September 1789 an Sara Itzig-Levy in Berlin anspielt.<sup>24</sup>

\*

<sup>23</sup> Diese Überleitung kann nicht im Sinne eines erweiternden Einschubes wie bei Wq 65/7 verstanden werden. Sie fungiert als Verbindungspassage, wie sie sich häufig in Bachs Instrumentalmusik findet (schon in Wq 65/16 von 1746 und besonders oft in den Sonaten und Symphonien der 1770er und 1780er Jahre).

<sup>24</sup> Zitiert bei C. H. Bitter, a. a. O., Bd. 2, S. 308.

Gewisse Aspekte von Emanuel Bachs Umarbeitungen seiner Sonaten bleiben rätselhaft, nichtsdestoweniger läßt sich die Bedeutung dieser kompositorischen Tätigkeit sehr wohl einschätzen. Merkwürdig bleibt, daß im Nachlaß-Verzeichnis und im Westphal-Katalog penibel auf die Umarbeitungen der zwischen 1731 und 1738 entstandenen Sonaten hingewiesen wird, daß dort jedoch eine Reihe weiterer tiefgreifender Umarbeitungen verschwiegen wird. Dies gilt beispielsweise für die vier frühesten Berliner Sonaten, deren Stil sich nicht wesentlich von demjenigen der ersten sechzehn unterscheidet. Auch das Ausmaß der Umarbeitungen jener Berliner Werke (Wq 65/11, Wq 62/3 und Wq 65/12) entspricht durchaus demjenigen der früheren Sonaten. Die nächstliegende und wahrscheinlichste Erklärung für die selektiven Angaben des Nachlaß-Verzeichnisses zu den Umarbeitungen mag darin zu finden sein, daß Bach die ersten sechzehn Sonaten als Anfängerwerke ansah. Die frühen Berliner Sonaten wurden geschrieben, nachdem er die Universität in Frankfurt an der Oder verlassen hatte und in den Kreis der Musiker um den Preußischen Kronprinzen Friedrich eingetreten war. Damit hatte seine berufliche Laufbahn begonnen und es scheint, als habe er bei der Vorbereitung seines Werkverzeichnisses gleichsam eine Abgrenzung gegenüber den Anfängerwerken vorgenommen.

Die Wahl der Jahre 1743 und 1744 für die Umarbeitungen der sechzehn frühen Sonaten war logisch, denn er hatte gerade mit den sechs Preußischen Sonaten (Wq 48) sein erstes größeres Sonatenopus publiziert und war bei der Fertigstellung der Württembergischen Sonatensammlung (Wq 49). Die Sätze dieser Sonaten sind im allgemeinen ausgedehnter als bei den vorigen, auch finden sich stärkere Kontraste innerhalb eines jeden Zyklus von Sätzen. Die Melodien sind kunstvoller und zugleich flüssiger, die Satzstruktur eleganter. So erscheint es verständlich, wenn Bach im Angesicht der gewonnenen Erfahrungen den Versuch machte, die früheren Werke auf das technische und ästhetische Niveau der gedruckten Sammlungen aus den 1740er Jahren zu heben.

Laut Nachlaß-Verzeichnis begann Bach zunächst mit den letzten der Anfängerwerke: die Zeitangabe 1743 gehört bis auf eine Ausnahme (Wq 65/7) zu den Frankfurter Sonaten, 1744 gilt für die Leipziger Werke. Vielleicht glaubte Emanuel, daß die außerhalb des Bereiches der väterlichen Obhut entstandenen Frankfurter Sonaten dringender der Revision bedurften. In der Tat zeigen die Frühfassungen der Frankfurter Sonaten auf der Suche nach einem neuen und individuellen Stil manche Ungeschicklichkeit.

Obgleich das Nachlaß-Verzeichnis nur das systematische Revisionsprogramm der 1740er Jahre festhält, nahm Bach – wie gezeigt worden ist – auch darüber hinaus weitgehende Umarbeitungen seiner Claviersonaten vor. In den letzten vier oder fünf Jahren seines Lebens entfernte er bei der Sonate Wq 65/44 aus dem Jahre 1766 einen Satz und verpflanzte ihn in ein Werk aus der fünften Folge der *Sonaten für Kenner und Liebhaber*, und bei Wq 65/45 ersetzte er einen prosaisch anmutenden Satz durch einen kapriziösen und witzigen.

Während seiner Hamburger Tätigkeit erweiterte Philipp Emanuel Bach Sätze früherer Sonaten (Wq 65/6–7) und erweist darin eine gewisse Vorahnung der dramatischen Tendenzen des klassischen Stils, auch wenn es an zugespitzter Energie und Zielgerichtetheit noch fehlt. Die erhaltenen Quellen der Clavier-

sonaten deuten an, daß – wenn Bach Sätze größerer Ausdehnung benötigte – es für ihn leichter war, die alten Sätze durch Neukompositionen zu ersetzen. Die von Bach am ausgiebigsten gepflegte Umarbeitungsmethode bestand in der Auszierung: Veränderungen über einem bestehenden Baß und Ausschmückung eines harmonischen Gerüsts. Bachs Auszierungen zielen zwar nicht selten in die Richtung linearer harmonischer Ausdehnung, wie sie in den Rondos der „Sammlungen für Kenner und Liebhaber“ auch tatsächlich stattfindet, doch bleiben sie im ganzen innerhalb der vertikalen harmonischen Gegebenheiten. Die zweiteilige Satzform dient Bach als Gefäß für Auszierung, nicht aber für dramatische Entwicklung. Auch findet sich bei Emanuel Bach zu keiner Zeit die Tendenz, Sonatensätze (im Sinne etwa von Haydn oder Mozart) weiter auszudehnen und wirklich zu entwickeln. Er bevorzugte letztlich immer wieder ein und dieselbe Art der prozessualen Ausarbeitung, wie er sie für die veränderten Reprisen seiner Sonaten musterergütig und programmatisch entworfen hatte. In dieser Hinsicht blieb Bachs Kompositionsart konservativ. Seine Zeitgenossen konnten ihn kaum fortschrittlich nennen. Da sie jedoch erkannten, wie einzigartig seine Melodien, Satzweisen und Ausdrucksnuancen waren, bezeichneten sie ihn als Originalgenie.

Tabelle I

Revisionen und „Veränderungen“ in C. P. E. Bachs Clavier-Sonaten<sup>25</sup>

Titel	Tonarten	NV	Wq	Beur	Helm	Entstehungs- jahr laut NV	Ände- rungs- jahr laut NV	Quellen <sup>29</sup>
		Nr. <sup>26</sup>	Nr.	Nr. <sup>27</sup>	Nr. <sup>28</sup>			
Sonate (späte Fassung)	B-g-B	1	62/1	1	2	L. 1731	B. 1744	B-Br: II 4094 (Westphal; Ab- schrift nach Druck) P 677 P 727 (nur 1. Satz) P 772 P 775 (An 401) P 790a P 790b P 841

<sup>25</sup> Einige Sonaten mit nachweisbaren oder mutmaßlichen Umarbeitungen werden hier ausgelassen: Wq 65/14, Wq 62/6, Wq 65/15, Wq 65/22, Wq 65/23, Wq 65/30, Wq 65/31.

<sup>26</sup> Numerierung des mit „Clavier-Soli“ überschriebenen Teils des Nachlaß-Verzeichnisses.

<sup>27</sup> Numerierung des Verzeichnisses der Clavier-Sonaten C. P. E. Bachs von Erich Beurmann (siehe S. 124).

<sup>28</sup> Numerierung des Verzeichnisses der Werke C. P. E. Bachs von Eugene Helm (siehe S. 124).

<sup>29</sup> Sofern nicht anders angegeben, handelt es sich um Hss. Erläuterungen der Abkürzungen und Sigel im Anhang zu diesem Beitrag.

Titel	Tonarten	NV	Wq	Beur	Helm	EJ	ÄJ	Quellen
								D-ddr-LEb <sup>30</sup> : <i>Go.S.669</i> <i>P 365</i> (Su III) Druck: <i>Musikalisches Allerley von verschiedenen Tonkünstlern</i> (Berlin: Birnstiel, 1761–1762), S. 159–163
Sonate (frühe Fassung)	F-f-F	2	65/1	2	3	L. 1731	B. 1744	<i>P 758</i> A-Wgm: VII 4374 <sup>6</sup> US-Wc: M 23. B 13.W.65 (1)
(mit Eigen- schaften der frühen Fassung)								DSB: <i>Ms. Tzule- meier 49</i>
(spätere Fassung)								<i>P 775</i> (An 303, rev. CPEB) B-Bc: 5883 (Mi- chel)
Sonate (späte Fassung)	a-e-a	3	65/2	3	4	L. 1732	B. 1744	<i>P 775</i> (Michel, rev. CPEB) <i>P 771</i> (CPEB) B-Bc: 5883 (Michel)
Sonate (frühe Fassung)	d-B-d	4	65/3	4	5	L. 1732	B. 1744	<i>P 371</i> (An 301)
(spätere Fassung)								<i>P 772</i> (Schlich- ting, rev. CPEB; sichtbare Ände- rungen der früheren Fassung) <i>P 369</i> B-B c: 5883 (Michel)

<sup>30</sup> Von der Verfasserin nicht eingesehen.

Titel	Tonarten	NV	Wq	Beur	Helm	EJ	ÄJ	Quellen
Sonatine (frühe Fassung)	F-F-F (derselbe 2. Satz wie spätere Fassung von 64/6)	6	64/1	5	7	L. 1734	B. 1744	<i>P 1001</i> (An Palestrina II) D-brd-KII: <i>Mb 51/2</i> US-Wc: <i>M 23</i> . <i>B13.W.64 (1)</i>
(spätere Fassung)	F-c-F (derselbe 2. Satz wie frühe Fassung von 64/6)			5a				<i>P 775</i> (Michel, rev. CPEB) <i>P 369</i> A-Wgm: <i>VII 3872/15</i> (Michel) B-Bc: <i>588I</i> (Michel)
Sonatine (späte Fassung)	G-c-G (derselbe 2. Satz wie frühe Fassung von 64/4)	7	64/2	6a <sup>31</sup>	8	L. 1734	B. 1744	<i>P 775</i> (Michel, rev. CPEB) <i>P 369</i> A-Wgm: <i>VII 3872/13</i> (Michel) B-Bc: <i>588I</i> (Michel)
Sonatine (späte Fassung)	a-D-a (ders. 2. S. wie frühe Fassung von 64/5)	8	64/3	7a <sup>32</sup>	9	L. 1734	B. 1744	<i>P 775</i> (Michel, rev. CPEB) <i>P 369</i> B-Bc: <i>588I</i> (Michel)
Sonatine (frühe Fassung)	e-e-e (ders. 2. S. wie späte Fassung von 64/2)	9	64/4	8	10	L. 1734	B. 1744	<i>P 371</i> (An 301) US-Wc: <i>M23</i> . <i>B13.W.64 (4)</i> (An 303)
(spätere Fassung)	e-G-e			8a				<i>P 775</i> (Michel, rev. CPEB) <i>P 369</i> A-Wgm: <i>VII 3872/6</i> (Michel) B-Bc: <i>588I</i> (Michel)

<sup>31</sup> Mutmaßliche frühe Fassung (von Beurmann irrtümlicherweise als 6 verzeichnet): G-G-G, mit demselben Mittelsatz wie in der späten Fassung von Wq 64/4.

<sup>32</sup> Mutmaßliche frühe Fassung (von Beurmann irrtümlicherweise als 7 verzeichnet): a-a-a, mit demselben Mittelsatz wie in der späten Fassung von Wq 64/5.

Titel	Tonarten	NV	Wq	Beur	Helm	EJ	ÄJ	Quellen
Sonatine (frühe Fassung)	D-D-D (ders. 2. S. wie späte Fassung von 64/3)	10	64/5	9	11	L. 1734	B. 1744	<i>P</i> 789 (An Palestrina II)
(spätere Fassung)	D-a-D			9b <sup>33</sup>				<i>P</i> 775 <i>a</i> (Michel) <i>P</i> 775 <i>b</i> (Michel) <i>P</i> 369 A-Wgm: <i>VII</i> 3872/17 (Michel) B-Bc: 5881 (Michel)
Sonatine (frühe Fassung)	c-c-c (ders. 2. S. wie späte Fassung von 64/1)	11	64/6	10	12	L. 1734	B. 1744	D-brd-KII: <i>Mb</i> 61/1 (An 303) <i>P</i> 371 (An 301) DSB <i>Mus. ms.</i> 30385 (An 401)
(spätere Fassung)	c-F-c (derselbe 2. Satz wie frühe Fassung von 64/1)			10a				<i>P</i> 775 (Michel, rev. CPEB) <i>P</i> 369 A-Wgm: <i>VII</i> 3872/3 (Michel) B-Bc: 5881 (Michel)
Sonate (späte Fassung)	e-e-e	13	65/5	11	13	F/O. 1735	B. 1743	<i>P</i> 772 (An 311, rev. CPEB) <i>P</i> 369 B-Bc: 5883 (Michel)
Sonate (frühe Fassung)	G-G-G	14	65/6	12	15	F/O. 1736	B. 1743	US-Wc: <i>M</i> 23. <i>B</i> 13. <i>W</i> .65 (6) (An 303)
(2. Satz erneuert)								<i>P</i> 772, originale Schicht (Michel)
(letzte Fassung)								<i>P</i> 772 (Michel, rev. CPEB) <i>P</i> 369 B-Bc: 5883 (Michel)

<sup>33</sup> Irrtümlich verzeichnet Beurmann *P* 371 als Quelle einer Fassung, die er als 9a bezeichnet.



Titel	Tonarten	NV	Wq	Beur	Helm	EJ	ÄJ	Quellen
Sonate (frühe Fassung)	Es-Es-Es	15	65/7	13	16	F/O. 1736	B. 1744	P 225 (nur I) (AMB) P 368 (Homilius) D-ddr-GOL: 21a/XI US-Wc: M23. B13.W.65 (7)
(2te Fassung)								P 371 P 771, originale Schicht (CPEB) P 775a (nur I)
(jüngste Fassung)				13a				P 771 (CPEB, rev. CPEB) P 369 P 775b (Michel, rev. CPEB) B-Bc: 5883
Sonate (frühe „Fassung“)	C-F-C	16	65/8	14	17	F/O. 1737	B. 1743	P 364 A-Wgm: VII 43747 D-brd-Mbs: 1795 US-Wc: M23. B13.W.65 (8)
(spätere „Fassung“)								P 369 P 771 (CPEB) B-Bc: 5883 (Michel)
Sonate (frühe Fassung)	B-B-B	17	65/9 <sup>34</sup>	15a	18	F/O. 1737	B. 1743	P 367 (Müthel) P 368 (Homilius) A-Wgm: VII 43748 US-Wc: M23. B13.W.65 (9) a und b
(unautori- sierte Fassung)	B-B-B (neuer 2. Satz)			15				P 673 (wohl Ab- schrift nach Druck) Druck: <i>Six So- nates pour le clavecin composées par Mr C. P. E. Bach</i> (Paris:

<sup>34</sup> Nicht eingesehen: SPK (D-brd-B), Ms. *Tbulemeier* 54.

Titel	Tonarten	NV	Wq	Beur	Helm	EJ	ÄJ	Quellen
								Huberty [1761], S. 20-24)
(spätere Fassung)	B-B-B (dieselben Sätze wie frühe Fassung)			15 b				P 370 (An 401) P 775 (An 311, rev. CPEB) P 369 B-Bc: 5883
Sonate (frühe Fassung)	A-a-A	18	65/10	16	19	F/O. 1738	B. 1743	P 367 (Müthel) P 368 (Homilius) A-Wgm: VII 43749 US-Wc: M23, B13, W.65 (10)a und b
(unauto- risierte Fassung)				16				P 673 (wohl Ab- schrift nach Druck) Druck: <i>Six So- nates pour le clave- cin composées par Mr C. P. E. Bach</i> (Paris: Huberty [1761], S. 8-11)
(spätere Fassung)	A-a-A (neuer 2. Satz)			16a				P 772 (An 301, rev. CPEB) P 369 B-Bc: 5883 (Michel)
Sonate (frühe „Fassung“)	G-e-G	19	62/2	17	20	B. 1739		P 772 (rev. CPEB) D-brd-KII: Mb 48/1 (E. L. Gerber) DSB: <i>Mus. ms.</i> 30385 (An 401)
(spätere „Fassung“)								B-Br: II 4094 (Westphal) (Ab- schrift nach Druck) Druck: <i>Neben- stunden der Berli- nischen Musen in kleinen Clavier- stücken</i> , I (Berlin, 1762), S. 16-19

Titel	Tonarten	NV	Wq	Peur	Helm	EJ	ÄJ	Quellen
Sonate (frühe Fassung)	g-B-g (3. Satz aus Wq 65/5)	20	65/11	18a	21	B. 1739		A-Wgm: <i>VII 43750</i> B-Bc: 5883 (III) (Westphal) D-brd-KII: <i>Mb 52/1</i> und 2
(spätere Fassung)	g-B-g (neuer 3. Satz)			18				<i>P 775</i> (Michel, rev. CPEB) <i>P 369</i> A-Wgm: <i>VII 3872/8</i> (Michel) B-Bc: 5883 (Westphal, Michel) Posth. Druck: <i>Trois Sonates pour le clavecin ou le piano forte</i> (Berlin: Rellstab, 1792)
Sonate (frühe Fassung?)	D-d-D (2. Satz aus Wq 65/5)	21	62/3	19	22	B. 1740		<i>P 368</i> <i>P 774</i> A-Wgm: <i>VII 43743</i>
(spätere Fassung)	D-h-D (neuer 2. Satz)			19a				<i>P 772</i> (rev. CPEB) <i>P 369</i> B-Br: <i>II 4094</i> (Westphal) (Ab- schrift nach Druck) Druck: <i>Clavier- stücke mit einem practischen Unter- richt . . . III</i> , ed. F. W. Marpurg (Berlin, 1763), S. 10-16 D-brd-BP: <i>143</i> <sup>35</sup>
Sonate (frühe Fassung)	G-g-G	22	65/12	20	23	B. 1740		<i>P 368</i> D-ddr-SW1: <i>859/1</i> US-Wc: <i>M23</i> . <i>B13.W.65 (12)</i> und <i>b</i>

Titel	Tonarten	NV	Wq	Beur	Helm	EJ	ÄJ	Quellen
(spätere Fassung)								P 772 (Michel, rev. CPEB) P 786 (Schlichting, rev. CPEB) A-Wgm: VII 3872/4 (Michel) B-Bc: 5883 (Michel)
Sonate (frühe Fassung)	A-a-A	100	70/1 (65/32)	79	135 (133)	1758	„nachher verändert“	B-Bc: 5879 (Westphal) (Orgel) P 789 (Grave) (Cembalo) P 365 (Su III) (Cembalo) DSB, Ms. <i>Tbulemeier</i> 43 (Cembalo)
(1. veränderte Fassung)							[1762 oder früher]	Druck: <i>Oeuvres mêlées contenant VI sonates pour le clavessin d'autant de plus célèbres compositeurs</i> , IX (Nürnberg: Haffner [1762–1763]), S. 4–0
(letzte veränderte Fassung)							[nach 1763]	P 774 (Michel, rev. CPEB) P 369 (Clavier) D-ddr-LEm: Becker III.8.2 (Cembalo) D-ddr-LEb: <i>Go.S.666</i> <sup>35</sup> B-Bc: 5883 (Michel)
Sonate	C-G-C	119	51/1	94	150	B. 1760	„2 mal durchaus verändert“	Drucke: <i>Fortsetzung von sechs Sonaten fürs Clavier</i> (Berlin: Winter, 1761) (Leipzig: Breitkopf, 1786) Abschriften nach Druck: P 367;

<sup>35</sup> Von Verf. nicht eingesehen.

Titel	Tonarten	NV	Wq	Beur	Helm	EJ	ÄJ	Quellen
								<i>P 674; P 774</i> D-ddr-LEm: Becker III.6.6. <i>Poel. Mus. ms. 42</i>
Veränderung			65/35	94a	156		[1760 oder später]	<i>P 776</i> (Michel, rev. CPEB) B-Bc: 5883 (Michel)
Veränderung			65/36	94b	157		[1760 oder später]	<i>P 776</i> (Michel) B-Bc: 5883 (Michel)
Sonate (frühe Fassung)	B-Es-B	151	65/44	118	211	B. 1766		<i>P 1133</i> (CPEB)
(spätere Fassung)	B--B (VRn zu I; II auf Wq 59/3 über- tragen)						[1766 oder später]	<i>P 359</i> (Michel) <i>P 776</i> (Michel, rev. CPEB) <i>P 369</i> <i>St 258 b</i> (nur VRn zu I und Über- gang auf III) (CPEB) B-Bc: 5883
Sonate (frühere Fassung?)	B-F-B III: 6/8, Allegro	152	65/45	119	212	B. 1766		<i>P 771</i> (Michel, rev. CPEB)
(spätere Fassung?)	B-F-B III: 3/8, Allegretto						[1766 oder später]	<i>P 359</i> (Michel) <i>P 369</i> <i>P 771</i> (CPEB) (nur Allegretto) B-Bc: 5883
Sonate (frühere Fassung)	E-G-E	155	65/46	122	213	P. 1766		<i>P 364</i> (CPEB)
(spätere Fassung)	(VRn zu I, III)						[1766 oder später]	<i>P 369</i> (Michel) <i>P 776a</i> (Michel, rev. CPEB) <i>P 776b</i> <i>P 359</i> <i>St 258 b</i> (nur VRn zu I, III) (CPEB) B-Bc: 5883

Tabelle II

Austausch und Übertragung in den Sonatinen Wq 64

(Mutmaßliche Fassungen in eckigen Klammern, nachweisbare Übertragungen mit Pfeilen, mutmaßliche Übertragungen mit gestrichelten Pfeilen gekennzeichnet)

Frühe Fassungen		Übertragungen		Revidierte Fassungen	
NV	Tonarten	von	Mittelsätzen	Wq	Tonarten
Nummer					
6	F-F-F			64/1	F-c-F
[7	G-G-G]			64/2	G-e-G
[8	a-a-a]			64/3	a-D-a
9	e-e-e			64/4	c-G-e
10	D-D-D			64/5	D-a-D
11	c-c-c			64/6	c-F-c

Tabelle III

Fassungen von Wq 65/7

fast identisch:		fast identisch:		
Fassung von	Fassung von	Fassung von	Fassung von	Fassung nach
1736 (?)	1736 (?)	1744 (?)	1744 (?)	1768 komponiert
				(?)
D-ddr-GOL: 21a/XI	P 225 (nur I) (AMB) P 368 (Homilius) US-Wc: M23. B13.W.65 (7)	P 775a (nur I)	P 371 P 771 (1. Schicht) (CPEB)	P 771 (erneuerte Schicht) (CPEB) P 775b (Michel, rev. CPEB) P 369 B-Bc: 5883 (Mi- chel)
I: Allegro	I: Allegro	I: Allegretto	I: Allegretto (P 771: Allegro moderato)	I: Allegro mode- rato
60 Takte (37-38 nicht wiederholt)	62 Takte (37-38 wieder- holt)	72 Takte (42-43 nicht wiederholt)	74 Takte (42-43 wieder- holt)	82 Takte (Fassung der Spalte 4 verziert und erweitert)
II: Siciliano 21 Takte	II: Siciliano 21 Takte (die- selbe Fassung wie in Spalte 1)		II: Andante 32 Takte (Sici- liano verziert und erweitert)	II: Andante 32 Takte (die- selbe Fassung wie in Spalte 4)
III: Vivace 26 Takte	III: Vivace 26 Takte (die- selbe Fassung wie in Spalte 1)		III: Vivace 26 Takte (Fas- sung der Spalte 2 etwas verziert)	III: Vivace 26 Takte (die- selbe Fassung wie in Spalte 4)

## Abkürzungen und Sigel

A-Wgm	Wien, Gesellschaft der Musikfreunde
AMB	Anna Magdalena Bach (Schrift)
An	anonymer Kopist
An 3XX	anonymer Kopist, für C. P. E. Bach arbeitend
An 4XX	anonymer Kopist, für die Amalienbibliothek arbeitend
B-Bc	Brüssel, Bibliothèque du Conservatoire Royale de Musique
B-Br	Brüssel, Bibliothèque Royale Albert 1 <sup>er</sup>
Beur	Erich Beurmann, <i>Die Klaviersonaten P. E. Bachs</i> (Dissertation), Göttingen 1952, S. 118–145; Katalog der Klaviersonaten
CPEB	Carl Philipp Emanuel Bach (Schrift)
D-brd-B	Berlin (West), Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz
D-brd-BP	Sammlung Pretlack, jetzt in D-brd-B
D-brd-Kil	Kiel, Schleswig-Holsteinische Landesbibliothek
D-brd-Mbs	München, Bayerische Staatsbibliothek
D-ddr-Bds	Berlin, Deutsche Staatsbibliothek
D-ddr-Bthu	Sammlung Thulemeier, jetzt in D-brd-B und D-ddr-Bds
D-ddr-GOl	Gotha, Forschungsbibliothek
D-ddr-LEb	Leipzig, Bach-Archiv
D-ddr-LEm	Leipzig, Musikbibliothek der Stadt
D-ddr-SWl	Schwerin, Wissenschaftliche Allgemeinbibliothek
Gorke Slg	Sammlung Gorke, jetzt in D-ddr-LEb
NV	<i>Verzeichnis des musikalischen Nachlasses des verstorbenen Capellmeisters Carl Philipp Emanuel Bach</i> , Hamburg 1790; Faks.-Ausgabe, hrsg. von R. Wade, New York 1981
PL-Kj	Krakow, Biblioteka Jagiellońska
US-Wc	Washington, D. C., Library of Congress
Wq	Alfred Wotquenne, <i>Thematisches Verzeichnis der Werke von Carl Philipp Emanuel Bach</i> , Leipzig 1905 (Reprint Wiesbaden 1964)

Der vorliegende Beitrag geht auf ein Referat zurück, das unter dem Titel *Revision in C. P. E. Bach's Keyboard Sonatas* im November 1985 auf dem Annual Meeting der American Musicological Society in Vancouver gehalten wurde.