

GMTH Proceedings 2006

herausgegeben von  
Florian Edler, Markus Neuwirth und Derek Remeš

# Musiktheorie und Vermittlung

herausgegeben von  
Ralf Kubicek

Bericht über den 6. Jahreskongress der  
Gesellschaft für Musiktheorie  
Weimar 2006

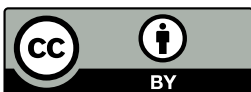
Erschienen als Band 2 in der Schriftenreihe  
Paraphrasen – Weimarer Beiträge  
zur Musiktheorie

herausgegeben von der  
Hochschule für Musik FRANZ LISZT Weimar  
(Redaktion: Jörn Arnecke)

Druckfassung: Georg Olms Verlag, Hildesheim 2014  
(ISBN 978-3-487-15134-2)



Dieser Text erscheint im Open Access und ist lizenziert unter einer  
Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz.



This is an open access article licensed under a  
Creative Commons Attribution 4.0 International License.

Jens Marggraf

## Carl Philipp Emanuel Bach und Laurence Sterne

Vielfältig sind die Beziehungen, die Carl Philipp Emanuel Bach zur literarischen Gesellschaft seiner Zeit hatte. Bereits während seiner Anstellung am Hofe Friedrichs II. in Berlin unterhielt er enge Beziehungen zu einer Reihe von Dichtern, unter ihnen Heinrich Wilhelm von Gerstenberg, dessen Drama *Ugolino* zu den eigenwilligsten Vorgängern des literarischen ›Sturm und Drang‹ gehört. Später unterlegte Gerstenberg Bachs c-Moll-Fantasie Wq 63 Nr. 6 (H 75) aus den *achtzehn Probestücken zum Versuch über die wahre Art, das Klavier zu spielen* zwei Texte: »Sokrates, den Giftbecher trinkend« sowie »Hamlets Monolog«, zugleich die erste Shakespeare-Vertonung in deutscher Sprache. Nachdem Bach zum Kapellmeister der fünf Hauptkirchen in Hamburg berufen worden war, nahm er regen Anteil an den literarischen Zirkeln der Stadt und stand in Kontakt mit Carl Wilhelm Ramler, Gotthold Ephraim Lessing, Friedrich Gottlieb Klopstock, Matthias Claudius sowie Mitgliedern des Göttinger Hains. Mit Johann Wilhelm Ludwig Gleim in Halberstadt verband ihn eine lebenslange Freundschaft. Bach vertonte zahlreiche Texte dieser Dichter, und man kann davon ausgehen, dass er intensiven Anteil an den literarischen und ästhetischen Diskussionen seines Umkreises nahm. Es scheint sogar, als hätte er die Gesellschaft von Literaten jener von Musikern vorgezogen, was sicher auch mit der herausragenden Stellung zusammenhängt, die er im musikalischen Leben Hamburgs inne hatte; nicht umsonst schreibt Charles Burney: »Hamburg besitzt gegenwärtig ausser dem Herrn Kapellmeister, Carl Philipp Emanuel Bach, keinen hervorragenden Tonkünstler, dagegen aber gilt dieser auch für eine Legion!«<sup>1</sup>.

Verschiedentlich wurde in der Vergangenheit spekuliert, inwieweit bestimmte Züge von Carl Philipp Emanuel Bachs Kompositionen durch seine Beschäftigung mit Literatur angeregt worden sein mögen. So schreibt etwa Hans Günter Ottenberg: »In welchem Maße dichterische Strukturen und Formen, möglicherweise sogar ein Denken in poetischen Bildern für die Ausbildung des Bachschen Instrumentalschaffens relevant sind, bleibt ein Gegenstand künftiger Forschung.«<sup>2</sup> Ähnlich äußert sich

---

<sup>1</sup> Burney 1959, 187.

<sup>2</sup> Ottenberg 1982, 92f.

Stefan Kunze: »Es wäre einer genaueren Prüfung wert, welche Anregungen inhaltlicher und formaler Art Carl Philipp Emanuel Bach etwa aus den Dichtungen Klopstocks, Gellerts, Ramlers, Gerstenbergs u. a. bezogen hat.«<sup>3</sup> Einen Beitrag zur Lösung der Frage möchte dieser Aufsatz leisten.

### Johann Joachim Christoph Bode und seine Sterne-Übersetzungen

Johann Joachim Christoph Bode, sechzehn Jahre jünger als Bach, war eine ungewöhnlich umtriebige Person; im Laufe seines Lebens übte er die unterschiedlichsten Tätigkeiten aus. Geboren 1730 in Braunschweig, war er zunächst Oboer und Cellist; es existiert auch eine Reihe von Kompositionen von ihm, unter anderen Sinfonien und Konzerte. 1757 siedelte er nach Hamburg über, wo er 1765 eine Druckerei erwarb. Später gründete er zusammen mit Lessing einen Verlag; wo als erstes Werk dessen *Hamburgische Dramaturgie* erschien. Nachdem Lessing eine ziemliche Summe Geldes durch diese Unternehmung verloren hatte, zog er sich 1769 aus der Unternehmung zurück, während Bode in den 1770er Jahren eine große Anzahl bedeutender literarischer Werke veröffentlichte, darunter Klopstocks *Oden* und die *Gelehrtenrepublik*, Herders *Von deutscher Art und Kunst*, die Gedichte von Johann Wilhelm Ludwig Gleim und die Werke Matthias Claudius'. Von besonderer Bedeutung ist jedoch Bodes Rolle als Übersetzer aus dem Englischen und Französischen.<sup>4</sup> Vor allem seine Übersetzung von Laurence Sternes *Sentimental Journey*, die 1768 erschien, in eben jenem Jahr, in dem Bach nach Hamburg kam, hatte einen kaum zu überschätzenden Einfluss auf die deutschen Intellektuellen, wie Goethes fünfzig Jahre später verfasste Äußerung in den *Tages- und Jahresheften* belegt: »Seit Sternes unnachahmliche ›Sentimentale Reise‹ den Ton gegeben und Nachahmer

<sup>3</sup> Kunze 1990, 27.

<sup>4</sup> Abgesehen von einer Reihe Schauspiele übersetzte Bode folgende Werke aus dem Englischen ins Deutsche (die erste Jahreszahl gibt das Entstehungsjahr des Originals, die zweite jenes der Übersetzung an): Laurence Sterne, *A Sentimental Journey Through France and Italy* (1768; 1769); John Hall-Stevenson, *Yorick's Sentimental Journey Continued* (1769; 1769); Tobias Smolett, *The Expedition of Humphry Clinker* (1771; 1772); Charles Burney, *The Present State of Music in Germany, the Netherlands and the United Provinces: or, the Journal of a Tour through Those Countries* (1773; 1773); Laurence Sterne, *The Life and Opinions of Tristram Shandy* (1767; 1774); Laurence Sterne, *The Journal to Eliza* (1767; 1775); Oliver Goldsmith, *The Vicar of Wakefield* (1766; 1776); Henry Fielding, *Tom Jones* (1749; 1786); außerdem übersetzte er eine Reihe von Nachahmungen Sternes; vgl. Wihan 1975, 54ff.

geweckt, waren Reisebeschreibungen fast durchgängig den Gefühlen und Ansichten des Reisenden gewidmet.«<sup>5</sup>

Es war Lessing, der Bode auf dessen Anfrage hin vorschlug, den Begriff *sentimental* im Titel des Werkes mit *empfindsam* zu übersetzen: zwar war dieses Wort zuvor schon gelegentlich benutzt worden, aber erst Bodes Übersetzung machte es populär; so populär, dass es bis heute zur Bezeichnung eines ganzen Zeitalters benutzt wird. Die deutsche Übersetzung der *Sentimental Journey* erwies sich als großer und unmittelbarer Erfolg und machte das Werk und seinen Autor einem breiten Personenkreis bekannt. Beginnend mit Johann Gottlieb Schummels *Empfindsame Reisen durch Deutschland* (1771/72) entstanden bis zum Ende des Jahrhunderts etwa fünfzig Werke sehr unterschiedlichen Ranges, deren Titel das Wort *empfindsam* enthält, wobei der Begriff zunehmend einen parodistischen Unterton erhielt; selbst noch August Moritz von Thümmels *Reise in die mittäglichen Provinzen von Frankreich* (beendet 1805) und die Werke von Jean Paul sind ohne den Einfluss Sternes nicht denkbar, und das ganze 19. und 20. Jahrhundert hindurch ist Sternes Einfluss in der deutschen Literatur zu verfolgen.<sup>6</sup>

Obwohl *empfindsam* häufig zur Charakterisierung von Carl Philipp Emanuel Bachs Musik gebraucht wird<sup>7</sup>, hat der Komponist selbst diesen Terminus in den Dokumenten, die auf uns gekommen sind, nirgends gebraucht, im Gegensatz zu *Empfindung*. Dies scheint damit zusammenzuhängen, dass *empfindsam* zu jener Zeit ausschließlich die mentale Disposition einer Person oder literarische Werke bezeichnete, nie jedoch Musik. Dies geschah erst im Rückblick, wenn etwa Johann Friedrich Reichardt in seiner Autobiographie ein Ereignis aus dem Jahre 1774 beschreibt: »In dem frohen Kreise ward lustiger Chorgesang angestimmt und das nicht bloß in empfindsamen Weisen, oft auch im 'Ton' ausgelassener Freude.«<sup>8</sup>

Als Bode auch noch seine Übersetzung des *Tristram Shandy* vorlegte, wurde sie von der literarischen Welt enthusiastisch begrüßt, wie Christoph Martin Wielands Rezension im *Teutschen Merkur* beweist:

<sup>5</sup> Goethe 1981, 434.

<sup>6</sup> Vgl. Voogd 2004, 71 ff.

<sup>7</sup> Vgl. Kunze 1990, 26.

<sup>8</sup> *AmZ* 16 [1814], zit. in: Berg 1990, 95.

Diese Bodische Übersetzung ist nicht nur eine neue, sie ist wirklich die *einzig* Übersetzung von *Tristram Shandy*; sie versöhnt den Schatten des unsterblichen Yorick; oder vielmehr *Sterne's* Geist ist selbst auf Boden herabgestiegen, hat ihn mit seiner ganzen Laune erfüllt, ihm das Verständniß der feinsten Schönheiten seines Werkes geöffnet, [...] und so haben wir dadurch nicht nur eine verständliche und getreue Übersetzung des *Tristram*, [...] sondern auch ein Buch, das unsre Sprache ansehnlich bereichert und ausbilden hilft.<sup>9</sup>

Obgleich ein genauer Vergleich zwischen dem Original und der Übersetzung zeigt, dass Wielands enthusiastische Worte nicht gänzlich angemessen sind<sup>10</sup>, hat Bodes Übersetzung des *Tristram Shandy* nicht nur Sternes Bild bei den Zeitgenossen geprägt, sondern auch das des folgenden Jahrhunderts; ja, bis zur Gegenwart werden seine Übersetzungen, wenn auch revidiert, nachgedruckt (München: Georg Müller, 1921; Zürich: Manesse, 1948, 1999; München: Winkler, 1963).

1778 verließ Bode Hamburg und siedelte nach Weimar über, wo er seinen literarischen Neigungen lebte. Bis zu seinem Tod im Jahre 1793 war er ein sehr aktives Mitglied der Freimaurer, zudem eine zentrale Gestalt des Illuminatenordens.

### Bach und Bode

In der Literatur über Carl Philipp Emanuel Bach wird verschiedentlich die Freundschaft zwischen ihm und Bode erwähnt: »Zu Büschs Gästen gehörten auch Christoph Daniel Ebeling und Johann Joachim Christoph Bode. [...] Beide begeisterten sich für Musik und waren enger mit Bach befreundet.«<sup>11</sup> Wie eng ihre Beziehung wirklich war, lässt sich jedoch nicht mit Bestimmtheit sagen. Bode schrieb im Vorwort zu seiner Übersetzung von Burneys *The present state of Music in France and Italy: or, the Journal of a Tour through Those Countries*: »Der Herr Kapellmeister Bach hat sich durch seine gütige Freundschaft gegen mich bewegen lassen, mir folgendes mitzuthemen [...]«<sup>12</sup> An anderer Stelle lesen wir: »Der Uebersetzer hat es mehr als Einmal aus Herrn Bachs eignem Munde gehört, dass man nicht gelehrter in der Musik seyn könne, als es sein Vater gewesen.«<sup>13</sup> Aber

<sup>9</sup> Wieland o. J., Bd. 36, 295.

<sup>10</sup> Michelsen 1962, 55–65.

<sup>11</sup> Ottenberg 1982, 211.

<sup>12</sup> Burney 1959, 199.

<sup>13</sup> Ebd. 1959, 213.

können diese Äußerungen als Beweis einer engen Freundschaft zwischen beiden Männern gewertet werden? Immerhin wissen wir, dass Bode einige von Bachs Werken mit einem Liebhaberorchester spielte<sup>14</sup> und dass Bach auf Vermittlung Bodes in den Jahren 1774 und 1776/77 mindestens drei Oratorienaufführungen in der Freimaurerloge *Absalom zu den drei Nesseln* dirigierte. Beide gehörten dem Zirkel um Johann Samuel Müller, Rektor des Johanneum, an<sup>15</sup>. Außerdem subskribierte Bode zwei Werke von Bach: *Herrn Doktor Cramers übersetzte Psalmen mit Melodien* Wq 196 (H 733) von 1774 sowie *Drei Claviersonaten mit einer Violine und einem Violoncello zur Begleitung* Wq 90 (H 522–524) von 1776.

Selbst wenn Unsicherheiten bleiben, wie eng das Verhältnis zwischen Bach und Bode war, so kann doch eines mit Sicherheit festgestellt werden: Bach hat zumindest Bodes Übersetzung des *Tristram Shandy* gekannt, denn sein Name erscheint in der langen, 650 Einträge umfassenden Subskribentenliste, die deren erster Auflage vorangestellt ist, eine Liste, »wie sie glänzender wohl kein einziges deutsches Literaturerzeugnis jemals hat aufweisen können«<sup>16</sup>. Der Eintrag lautet: »Herr Bach (C. P. E.) in Hamburg.« Nur vier weitere Musiker hatten subskribiert, darunter die Weimarer Komponisten Anton Schweitzer und Ernst Wilhelm Wolf. Jedoch finden sich zahlreiche Persönlichkeiten, die zu Bachs Umkreis gehörten, wie Friedrich Gottlieb Klopstock, Johann Wilhelm Ludwig Gleim, Heinrich Wilhelm von Gerstenberg, Christoph Christian Sturm und Johann Andreas Cramer. Man kann davon ausgehen, dass dieser so überaus eigenwillige Roman in den Kreisen, in denen Bach verkehrte, Gesprächsthema war.

### Die Besonderheiten von Sternes Stilistik

Einer der hervorstechendsten Züge des *Tristram Shandy* ist Sternes völlig neuartige Auffassung vom Charakter des Schreib- und Leseprozesses:

*Writing, when properly managed (as you may be sure I think mine is) is but a different name for conversation. As no one, who knows what he is about in good company, would venture to talk all; - so no author, who understands the just boundaries of decorum and good-breeding, would presume to think all: The truest respect which you can pay to the reader's understanding, is to halve this matter amicably, and leave him something to imagine, in his turn, as well as yourself.*<sup>17</sup>

<sup>14</sup> Ottenberg 1982, 211.

<sup>15</sup> Busch 1990, 149ff.

<sup>16</sup> Michelsen 1962, 52.

<sup>17</sup> Sterne 1767, 127.

Diese eher unorthodoxe Auffassung vom Wesen des Erzählens, das Bestreben, den Leser durch häufige Anreden und rhetorische Fragen in einen interaktiven Kommunikationsprozess einzubeziehen, zeigt eine auffallende Ähnlichkeit zu Bachs Gedanken über das Anliegen der Musik und ihre Wirkung auf die Zuhörer. Versteht er doch, wie Sterne, ein Werk nicht als autonomem, in sich kohärenten Organismus; vielmehr ist es ihm, entsprechend seiner berühmten Äußerung, Musik solle vornehmlich das Herz rühren<sup>18</sup>, zumal in den Werken, die sich eher an den Kenner denn an den Liebhaber richten, darum zu tun, den Hörer zum aktiven Mitvollzug der Musik zu bewegen:

Indem ein Musickus nicht anders rühren kann, er sey dann selbst gerührt, so muß er nothwendig sich selbst in alle Affecten setzen können, welche er bey seinen Zuhörern erregen will; er giebt ihnen seine Empfindungen zu verstehen und bewegt sie solchergestalt am besten zur Mit-Empfindung. [...]. Besonders aber kan ein Clavieriste vorzüglich auf allerley Art sich der Gemüther seiner Zuhörer durch Fantasien aus dem Kopfe bemeistern.<sup>19</sup>

Für einen Komponisten wie Bach, der es liebte, neue Wege zu gehen, und der offen war für unkonventionelle Ideen, musste Sternes Erzählstil sowohl in technischer als auch in ästhetischer Hinsicht faszinierend sein. Beim Lesen des *Tristram Shandy* mag er festgestellt haben, dass dem scheinbar leichten und eleganten, geradezu improvisatorisch wirkenden Erscheinungsbild des Romans ein wohlausgewogenes und durchdachtes Konzept zugrunde liegt. Den Eindruck von Zufälligkeit zu erwecken, erfordert mitunter größeres künstlerisches Geschick als ein traditoneller linearer Erzählmodus; ein Zug des Werkes, der sich mit Bachs eigenen künstlerischen Erfahrung berührte. Es gibt eine ganze Reihe von Elementen, die den *Tristram Shandy* von allen anderen Werken der Zeit unterscheiden, soweit sie ihn nicht mehr oder weniger glücklich nachahmen. Bach könnte von den folgenden Punkten fasziniert gewesen sein:

1. die nichtlineare Erzählstruktur mit zahlreichen Einschüben und Unterbrechungen, welche die Handlung im traditionellen Sinne in den Hintergrund treten lassen gegenüber den Abschweifungen: »Die Digressionen sind der Kern des Sterneschen Werkes«<sup>20</sup>;

<sup>18</sup> Burney 1959, 209.

<sup>19</sup> Bach 1762, 122.

<sup>20</sup> Michelsen 1962, 14.

2. das ständige Ineinandergreifen verschiedener Handlungs- und Zeitebenen: die Lebensgeschichte des Haupthelden – von seiner Zeugung bis zum fünften Lebensjahr – bildet nur *eine* Zeitebene, die unablässig von der Zeit des Erzählers und jener des fiktionalen Lesers kontrapunktiert wird. Und möglicherweise haben die zahlreichen zusätzlichen Zeitschichten, die durch die Erzählungen der Protagonisten – insbesondere von Onkel Toby – hinzutreten, sogar noch größeres Gewicht als die genannten;
3. die »Verschlingung der Zeitmaße«<sup>21</sup>, besonders virtuos und reflektiert in Kapitel 8 des II. Buches, wo Sterne darauf hinweist, dass in der zentralen Zeitebene nur 2 ½ Minuten vergangen sind, während derer er uns in einer Abschweifung durch mehrere Jahre geführt hat, was »*about an hour and a half's tolerable good reading*«<sup>22</sup> erforderte;
4. die zahlreichen Stellen, wo ein Satz in einen Gedankenstrich oder in einer Reihe von Sternchen ausläuft – und dies mitunter nicht nur inmitten eines Kapitels, sondern auch an seinem Ende. Am deutlichsten wird dies im VII. Buch, das – ebenso wie die *Sentimental Journey*<sup>23</sup> – mitten im Satz abbricht. Im *Tristram Shandy* ist dieser Effekt jedoch dadurch intensiviert, dass eben ein neuer Abschnitt eingeleitet wird: »*I began thus* – «<sup>24</sup>. Natürlich wird der Satz im VIII. Buch nicht wieder aufgenommen;
5. die großen Unterschiede in der Länge der Kapitel: während das längste ungefähr 20 Seiten umfasst, lautet das kürzeste (IX. Buch, Kap. 27): »*My uncle Toby's Map is carried down into the kitchen.*«<sup>25</sup>

---

<sup>21</sup> Ebd., 21.

<sup>22</sup> Sterne 1767, 122.

<sup>23</sup> Allerdings steht in der Erstausgabe von Bodes Übersetzung der *Sentimental Journey* am Ende ein Punkt.

<sup>24</sup> Ebd., 513.

<sup>25</sup> Ebd., 608.



### Sternes Einfluss auf Bachs Kompositionen

Sofern es sich nicht um Programmmusik handelt, ist es immer problematisch, Parallelen zwischen einem literarischen und einem musikalischen Werk zu ziehen: die Transformationsprozesse, denen externe Einflüsse im Intellekt des Komponisten unterliegen, sind zu komplex, als dass man einfach von dem einen auf das andere schließen könnte. Das Ineinandergreifen der Zeitebenen in *Tristram Shandy* und die häufigen Interjektionen des fiktionalen Lesers etwa sind zumindest mit den kompositorischen Mitteln des 18. Jahrhunderts kaum in musikalische Formen zu übertragen. Und doch gibt es einiges, welche die Auffassung, Sternes Stil habe Bach in mancher Hinsicht beeinflusst, unterstützt. Von besonderem Interesse sind dabei die freien Fantasien und Rondos in den *Sechs Sammlungen von Sonaten, freien Fantasien und Rondos für Kenner und Liebhaber* aus den Jahren 1779 bis 1787.

Bekanntlich wurde Bachs Improvisationskunst von den Zeitgenossen hochgeschätzt und bewundert. Eine Reihe anschaulicher Beschreibungen, etwa von Johann Friedrich Reichardt<sup>26</sup>, geben uns einen Eindruck davon, wie tief seine Improvisationen auf dem berühmten Silbermannschen Clavichord auf die Zuhörer gewirkt haben. Aus dem Wunsch heraus, den flüchtigen Eindruck der Improvisation zu fixieren und so wiederholbar zu machen, wurde Bach immer wieder bedrängt, weitere Fantasien drucken zu lassen, nachdem er mit der Fantasie c-Moll aus den *Probestücken* zum *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen* Wq 63 (H 70–75) bereits im Jahre 1753 ein solches Werk vorgelegt hatte. Doch abgesehen von einer kurzen Fantasie in D-Dur Wq 117/14 (H 160) aus dem Jahre 1762 kam Bach erst im Jahre 1783 diesem Begehren nach und veröffentlichte in der vierten der *Sechs Sammlungen* Wq 58 zwei weitere Fantasien. Auch in den noch folgenden Sammlungen von 1785 und 1787 sind jeweils zwei Fantasien enthalten; hinzu kommt die Fantasie fis-Moll *Carl Philipp Emanuel Bachs Empfindungen* Wq 67 (H 300), die in zwei Fassungen existiert, die zweite mit einer begleitenden Violine. Wir besitzen also insgesamt sieben Fantasien aus Bachs letzten Lebensjahren.

<sup>26</sup> Vgl. Ottenberg 1982, 233.

Man kann allerdings nicht davon ausgehen, dass die notierten Fantasien zwangsläufig in allem Bachs Improvisationen gleichen: bei der schriftlichen Fixierung hatte er die Möglichkeit, Korrekturen anzubringen und dem Werk eine stringenteren Form zu geben. Und obgleich manche Fantasien ähnlich der frühen c-Moll-Fantasie thematisch eher amorph sind, hat der überwiegende Teil eine abweichende Struktur. Das betrifft insbesondere die Fantasie C-Dur Wq 59 Nr. 6 (H 284), die Fantasie B-Dur Wq 61 Nr. 3 (H 289), die Fantasie C-Dur Wq 61 Nr. 6 (H 291) sowie die Fantasie fis-Moll *Carl Philipp Emanuel Bachs Empfindungen* Wq 67 (H 300). Obwohl wir auch hier eine Reihe improvisatorisch wirkender Passagen finden, sind diese doch von geringerem Gewicht. An ihre Stelle treten mehrere prägnante, mitunter ausgesprochen kontrastierende Motive, die zunächst eines nach dem anderen eingeführt werden, dann aber auf verschiedene Art interagieren und manchmal auf engem Raum ineinandergreifen. Das Überraschungsmoment spielt eine große Rolle. Dies wird besonders deutlich in der Fantasie C-Dur Wq 59 Nr. 6 (H 284) aus der *Fünften Sammlung*. Hier finden wir drei Motive, die kühn gegeneinander gestellt werden, vor allem in der Mitte des Werkes. Dies bildet eine Analogie zu Sternes Technik des Hin-und-her-Springens zwischen verschiedenen Zeit- und Handlungsebenen sowie unterschiedlich schnellen Zeitabläufen im *Tristram Shandy*. Ganz plötzlich wechselt die musikalische Gestik, ungeachtet der gegen Ende des 18. Jahrhunderts immer noch weithin verbindlichen Forderung nach Einheit der musikalischen Empfindung. Es gibt Ähnlichkeiten zwischen Passagen wie dieser und etwa »*The Story of the king of Bohemia and his seven castles*«, die Korporal Trim in Band VIII, Kapitel 19 des *Tristram Shandy* fünfmal zu erzählen beginnt<sup>27</sup>, um immer bereits im ersten Satz unterbrochen zu werden.

Abb. 1: C. Ph. E. Bach, Fantasia C-Dur Wq 59 Nr. 6 (H 284), T. 86ff.



<sup>27</sup> Sterne 1767, 534ff.

The musical score is presented in five systems, each with a treble and bass staff. The first system is marked 'Allegretto' and 'p'. The second system is marked 'Andantino' and features dynamics 'f' and 'p'. The third system continues the 'Andantino' section with 'f' and 'p' dynamics. The fourth system is marked 'Allegretto' and 'p'. The fifth system concludes the piece with 'p' and 'f' dynamics. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Die in den *Sechs Sammlungen* enthaltenen Rondos sind in der Geschichte der Gattung einzigartig. Bereits in seiner Berliner Zeit hatte Bach eine Reihe von Rondos geschrieben, die der traditionellen Form französischer Provenienz folgen. Das Klaviertrio Wq 90 Nr. 2 (H 523) jedoch, entstanden 1775, ein Jahr nachdem Bodes Übersetzung des *Tristram Shandy* erschienen war, enthält zum ersten Mal einen völlig neuen Rondotypus: einerseits erklingt das Hauptthema in verschiedenen (in diesem Fall fünf) Tonarten, andererseits ist es häufig kaum möglich, Refrains und Couplets klar gegeneinander abzugrenzen, was Thematik und Periodik betrifft. Hinzu kommt, dass das Thema in der Regel bei seinem wiederholten Auftreten mehr oder weniger verändert ist. Dies kann durch eine einfache Oberstimmvariation geschehen, aber gelegentlich bleibt nur die zugrunde liegende

Akkordprogression unverändert. In einigen der Rondos fügt Bach in das Thema kürzere oder längere »Abschweifungen« ein, am konsequentesten im Rondo F-Dur, wo abgesehen vom Beginn fast alle Refrains »Abschweifungen« unterschiedlicher Länge enthalten. In einigen Fällen führen diese »Abschweifungen« nicht einmal zum Thema zurück.

Abb. 2: C. Ph. E. Bach, Rondo F-Dur Wq 57 Nr. 5 (H 266), T. 1ff.

Allegretto

Abb. 3: Ebd., T. 38ff.

Abb. 4: Ebd., T. 79ff.

Die Analogie zu Sternes Technik, den linearen Handlungsablauf durch kürzere oder längere Abschweifungen zu unterbrechen, liegt hier auf der Hand. Einzigartig ist der letzte Refrain des Rondos c-Moll Wq 59 Nr. 4 (H 283), denn hier zerlegt Bach das neuntaktige (!) Thema in seine einzelnen Elemente – die ungewöhnlich disparat sind – und setzt lange Passagen dazwischen, dergestalt den Refrain auf 31 Takte verlängernd. Bach setzt das traditionelle Prinzip der Rondoform – die Abwechslung eines konstanten und eines variablen Elements – weitgehend außer Kraft. Es scheint, als habe der Komponist, möglicherweise angeregt durch die Struktur von Sternes Roman, diesen neuen Rondotyp für besonders geeignet betrachtet, um neue formale Ideen zu verwirklichen, indem er Elemente der freien Fantasie integrierte. Die Rondoform eröffnete ihm die Möglichkeit, mit einem eher schlichten Thema zu beginnen – das Rondo c-Moll ist in dieser Hinsicht eine Ausnahme – und von dort aus auf verschiedene Weise abzuschweifen. Das Thema wird häufig wiederholt, selten jedoch unverändert. Indem er die Rondoform auf diese freie Weise nutzte, schrieb Bach zum Teil Rondos, die durchweg vom Hauptthema geprägt sind, umgeben von verschiedenen eher zufälligen Motiven, und auf die traditionelle Abfolge von Refrains und Couplets völlig verzichten. In einigen von Bachs Rondos existiert abgesehen von amorphen Spielfiguren überhaupt kein thematisches Material, das nicht aus dem Hauptthema abgeleitet ist. Johann Nikolaus Forkel entwickelt daher in einer Rezension ausgehend von dem Rondo aus dem Klaviertrio Wq 90 Nr. 2 (H 523) eine Theorie der Gattung, die eine monothematische Anlage geradezu zur Essenz der Rondoform erhebt – womit er sich freilich im Widerspruch zu fast allen anderen Rondos, zumindest der älteren, befindet:

Die Zwischensätze (Couplets) müssen aus ihm [d.h. dem Hauptgedanken] entspringen, und da er gleichsam eine musikalische Sentenz, das heißt, kurz und bündig ist, so sind sie am besten, wenn sie ihn gleichsam paraphrasieren, und ihn dadurch bey jeder Wiederholung bestätigter, erwiesener, und, wenn wir uns so ausdrücken dürfen, als eine aufs neue bekräftigte Sentenz erscheinen lassen.<sup>28</sup>

Innerhalb einer Sammlung tendieren die kompositorischen Lösungen zu großer Variabilität. So folgen in der *Zweiten Sammlung* – die erste enthält keine Rondos – auf ein Rondo, in dem das Thema stets ziemlich unverän-

<sup>28</sup> Zit. nach: Poos 1993, 254.

dert, wenn auch in unterschiedlichen Tonarten, wiederkehrt, zwei weitere, wo es komplexe Veränderungsprozesse durchläuft. So fügt Bach gegen Ende des Rondo D-Dur Wq 56 Nr. 3 (H 261) mehrfach rezitativische Passagen ein, in denen das Motiv vom Beginn des Themas die Grundlage für Modulationen in weit entfernte Tonarten bildet.

Abb. 5: C. Ph. E. Bach, Rondo D-Dur Wq 56 Nr. 3 (H 261), T. 109ff.

The musical score for Carl Philipp Emanuel Bach's Rondo D-Dur Wq 56 Nr. 3, measures 109-118, is presented in two systems. The first system shows the piano (p) introduction, mezzo-forte (mf) section, and forte (f) section marked 'poco adagio'. The second system shows the 'Allegretto' section, marked 'p' and 'pp', with a 'cresc' (crescendo) marking. The score is in 3/4 time and D major.

Die Leitidee bei diesem Verfahren scheint es zu sein, ein und dasselbe Thema in unterschiedliche, zum Teil extrem weit voneinander entfernte tonale Kontexte zu stellen. So enthält das Rondo G-Dur Wq 75 Nr. 3 (H 271) einen vollständigen Refrain in Cis-Dur! Die Anfangstakte eines anderen Rondos in G-Dur Wq 59 Nr. 2 (H 268) erklingen sowohl in E-Dur als auch in b-Moll. Dieses Rondo ist im Übrigen besonders geeignet, um zu zeigen, auf welche Weise die Erzählstruktur des *Tristram Shandy* Carl Philipp Emanuel Bach beeinflusst haben kann, denn es entfernt sich graduell immer mehr von einem Weg, der zunächst durch ein Thema von geradezu entwaffnender Simplizität, ja, Naivität vorgezeichnet schien:

Abb. 6: C. Ph. E. Bach, Rondo G-Dur Wq 59 Nr. 2 (H 268), T. 1 ff.

The musical score for Carl Philipp Emanuel Bach's Rondo G-Dur Wq 59 Nr. 2, measures 1-4, is presented in two systems. The first system shows the piano (p) introduction, mezzo-forte (mf) section, and forte (f) section. The second system shows the piano (p) section. The score is in 3/4 time and G major.

Man könnte sagen, dass das Rondo sich von diesem unpräzisen Beginn ausgehend immer mehr auf Abwege begibt; das schlichte Thema wird von sich zunehmend ausweitenden Abschweifungen erfasst und überwuchert. Auf die unmittelbare, wenn auch etwas variierte Wiederholung des Themas, wie sie für Bachs Rondos typisch ist, folgt einer viertaktigen Modulation nach D-Dur, die aber nicht zu einem neuen Gedanken hinleitet, sondern zum Nachsatz des Themas in der neuen Tonart. Diesen Teil könnte man als Couplet oder angemessener als Paraphrase des Themas im Sinne Forkels auffassen. Unterstützt wird diese Deutung durch die nun folgende Rückmodulation nach G-Dur zum erneut variierten Refrain. Aber bevor dieser einsetzt, findet sich ein fantasieartiger Adagio-Takt, der in dieser harmonisch völlig eindeutigen Umgebung eigenartig irrational und fremd wirkt.

Abb. 7: Ebd., T. 30ff.

The musical score for Abb. 7 consists of two systems. The first system is in 3/4 time and features a melodic line in the right hand with a fermata over the final note, and a bass line with a whole note chord. The second system is in 6/4 time, marked 'Adagio', and shows a melodic line with dynamics *pp*, *f*, and *p*, and a bass line with chords. The final measure of the second system is in 3/4 time and marked *pp*.

Beginnend mit dem hier folgenden Refrain wird das Thema, das bislang relativ wenig verändert wurde, in zunehmendem Maße seiner Schlichtheit beraubt und in eine eigenartig grüblerische Modulation nach fis-Moll gezwungen. Wenn nach einer chromatischen Überleitung die Ausgangstonart wiedergewonnen scheint, unterbrechen Zwischendominanten, gespielt *ff*, den scheinbar vorhersehbaren Ablauf.

Abb. 8: Ebd., T. 65ff.

The musical score for Abb. 8 is in 3/4 time and consists of four measures. The first measure has dynamics *pp* and *ff* and a 'ten.' marking. The second measure has dynamics *pp* and *ff*. The third measure has a dynamic of *mf*. The fourth measure has a dynamic of *p*. The score includes various rhythmic patterns and articulation marks.

Der Prozess der zunehmenden Entfremdung des Themas von seiner Ausgangsgestalt kulminiert im Takt 72, wo das Ausgangsmotiv in einem unerwarteten alterierten Sept-Akkord endet, der nach einer Pause völlig anders weitergeführt wird.

Abb. 9: Ebd., T. 72ff.



Einige Takte später verirrt sich das Thema, das am Anfang so einfach schien, nach b-Moll und bricht plötzlich ab; es folgt eine ganz neue, virtuose Passage. Nachdem das Thema mehr oder weniger vollständig in F-Dur, E-Dur, gis-Moll und g-Moll erklungen ist, findet es erst kurz vor dem Schluss den Weg zurück nach G-Dur.

Bis hierhin mag man den Gedanken einer möglichen Verbindung zwischen *Tristram Shandy* – und vielleicht auch Sternes anderen Werken – und Bachs musikalischer Sprache als bloße Spekulation abtun. Das überzeugendste Argument für diese These sind jedoch zwei Stücke aus der *Fünften Sammlung*, deren Schlüsse im 18. Jahrhundert einzigartig sein dürften. Der letzte Satz der Sonate e-Moll Wq 59 Nr. 1 (H 281) beginnt mit einer acht-taktigen Periode, deren Vordersatz lautet:

Abb. 10: C. Ph. E. Bach, Sonate e-Moll Wq 59 Nr. 1 (H 281), T. 1ff.



Der Satz endet mit einer völlig unveränderten Wiederholung der ersten beiden Takte, gespielt *pp* eine Oktave tiefer, mithin auf einem Tonika-Sext-Akkord. Am Ende steht also eine Art Gedankenstrich, denn die zuvor mehrfach gehörte Fortsetzung des Themas wird unwillkürlich imaginiert. Bei Sterne sähe dergleichen etwa so aus<sup>29</sup>:

And FAME, who loves to double every thing,—in three  
days more, had sworn positively she saw it,— and all the  
world, as usual, gave credit to her evidence—“That the  
nursery window hat not only                   •                   •                   •                   •  
•                   •                   •                   ;—but that                   •                   •                   •  
•                   •                   •                   •                   •                   •                   •  
•                   •                   •                   • ’s also.”

<sup>29</sup> Sterne 1767, 419.



Noch überraschender ist das Ende des Rondos c-Moll Wq 59 Nr. 4 (H 283).

Abb. 11: C. Ph. E. Bach, Rondo c-Moll Wq 59 Nr. 4 (H 283), T. 1ff. und T. 107ff.

Am Ende steht eine Kadenz, die von einem neuen Beginn gefolgt wird, der plötzlich abbricht – »mitten im Satz«. Eine größere Ähnlichkeit zum Schluss des VII. Buches aus *Tristram Shandy* ist kaum denkbar: »I began thus—«

### Literatur

- Bach, Carl Philipp Emanuel (1753–1762), *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*. Reprint Kassel u.a.: Bärenreiter, 1994.
- Berg, Darrell M. (1990), »C. Ph. E. Bach und die ‚empfindsame Weise‘«, in: Marx 1990.
- Burney, Charles (1959), *Tagebuch einer musikalischen Reise*, Bd. 3, Kassel u. a.: Bärenreiter.
- Busch, Gudrun (1990), »Wirkung in die Nähe«, in: Marx 1990.
- Goethe, Johann Wolfgang von (o.J.), *Werke*, Bd. 10, München: dtv 1981.
- Kunze, Stefan (1990), »Carl Philipp Emanuel Bach – Zeit und Werk.«, in: Marx 1990.
- Marx, Hans Joachim (Hg.) (1990), *Carl Philipp Emanuel Bach und die europäische Musikkultur des mittleren 18. Jahrhunderts*. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht.
- Michelsen, Peter (1962), *Laurence Sterne und der deutsche Roman des 18. Jahrhunderts*. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht.
- Ottenberg, Hans-Günter (1982), *Carl Philipp Emanuel Bach*, Leipzig: Reclam.
- Poos, Heinrich (Hg.) (1993), *Carl Philipp Emanuel Bach. Beiträge zu Leben und Werk*, Mainz: Schott.
- Sterne, Laurence (1759–1767), *The Life and Opinions of Tristram Shandy*, Harmondsworth: Penguin, 1985.
- Voogd, Peter Jan de/John Neubauer (Hg.) (2004), *The Reception of Laurence Sterne in Europe*, London/New York: Thoemmes Continuum.
- Wieland, Christoph Martin (o.J.), *Werke*, Berlin: Gustav Hempel.
- Wihan, Josef (1975), *Johann Joachim Christoph Bode als Vermittler englischer Geisteswerke in Deutschland*, Hildesheim: Gerstenberg.

© 2014 Jens Marggraf (jens.marggraf@musik.uni-halle.de)

Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg

Marggraf, Jens (2014), »Carl Philipp Emanuel Bach und Laurence Sterne« [Carl Philipp Emanuel Bach and Laurence Sterne], in: *Musiktheorie und Vermittlung. Didaktik, Ästhetik, Satzlehre, Analyse, Improvisation* (GMTH Proceedings 2006), hg. von Ralf Kubicek, Hildesheim: Olms, 327–342. <https://doi.org/10.31751/p.128>

SCHLAGWORTE/KEYWORDS: Carl Philipp Emanuel Bach; Empfindsamkeit; fantasia; Fantasie; Johann Joachim Christoph Bode; Laurence Sterne; Rondo form; Rondoform; sensitivity

eingereicht / submitted: 10/09/2014

angenommen / accepted: 10/09/2014

veröffentlicht (Druckausgabe) / first published (printed edition): 2014

veröffentlicht (Onlineausgabe) / first published (online edition): 07/03/2022

zuletzt geändert / last updated: 15/09/2014