

Carl Philipp Emanuel
BACH

Sinfonia in e

Wq 177

2 Violini, Viola e Basso continuo

herausgegeben von / edited by
Ulrich Leisinger

Stuttgarter Bach-Ausgaben
Urtext

Partitur / Full score



Carus 33.177

Vorwort

Carl Philipp Emanuel, der zweitälteste Sohn Johann Sebastian Bachs, hat während seiner Zeit als königlich-preußischer Kammermusiker von 1741 und 1767 ungefähr ein Dutzend Sinfonien geschrieben. Diese waren teilweise für das *Große Konzert* bei Hof bestimmt, überwiegend aber für Aufführungen in Berliner Liebhabervereinigungen, bei denen auch Musiker des preußischen Hofes mitwirkten. Bachs Sinfonien nahmen neben Werken seiner Kapellkollegen, den Brüdern Johann Gottlieb und Carl Heinrich Graun, sowie Georg Benda, der 1750 als Hofkapellmeister nach Gotha ging, einen wichtigen Platz im Repertoire ein.

Die Berliner Sinfonien aus der Mitte des 18. Jahrhunderts orientieren sich an der italienischen Opern-Ouvertüre; sie sind grundsätzlich dreisätzig angelegt, wobei anders als im Instrumentalkonzert die Sätze gelegentlich ineinander übergehen oder durch Überleitungen miteinander verbunden werden. Typisch ist auch, dass die Eingangssätze keine Wiederholungszeichen aufweisen, so dass sich die Spieldauer einer ganzen Sinfonie selten über mehr als zwölf Minuten erstreckt. Die Berliner Komponisten blieben dieser Form auch dann noch treu, als in Wien längst mit viersätzigen Satzfolgen experimentiert wurde und sich das Menuett mit Trio zu einem festen Bestandteil der Sinfonie entwickelte. Die Rezeption von Sinfonien der Berliner Schule blieb keineswegs auf Preußen beschränkt. Unter den vielen Werken, die der Musikalienhändler und -verleger Breitkopf in Leipzig anbot, dürften sich bis in die späten 1760er Jahre Sinfonien von Berliner und Wiener Komponisten etwa die Waage halten.

Die Wertschätzung der Werke des Berliner Bach bezeugt der große Opernkomponist Johann Adolph Hasse, den der englische Musikschriftsteller Charles Burney 1772 in Wien besuchte. Hasse riet ihm, Carl Philipp Emanuel Bach, der seit 1768 als Nachfolger Telemanns Musikdirektor in Hamburg war, aufzusuchen. Burney berichtet¹:

Da er nahe bei Hamburg gebürtig ist, sagte er mir, es freute ihn, dass ich über diese Stadt reisen wollte, nicht nur deswegen, weil es sein Vaterland wäre, sondern weil ich dort den großen Emanuel Bach, den er sehr verehrte, sehen ... würde. ... Vor allen Dingen empfahl er mir sehr, ich möchte Bach anliegen, dass er mir auf dem Klavier vorspielte und dass ich mich um eine von seinen Sinfonien, aus dem e-Moll bemühen sollte, welche er für die beste hielt, die er in seinem Leben gehört hätte.

Bei dem genannten Werk handelt es sich um die *Sinfonie e-Moll Wq 177* aus dem Jahre 1756. Sie zählte offenbar auch zu Bachs Favoritstücken, denn eine Klavierfassung des langsamen Satzes hat Bach 1757 in die *Sonate in g Wq 62.18* (gedruckt im *Musikalischen Mancherley*, Berlin

1762) aufgenommen. Die Authentizität eines vollständigen Arrangements der Sinfonie für Clavier, das nur handschriftlich in den Sammlungen der Sing-Akademie zu Berlin (Signatur: SA 4200) überliefert ist, ist bis heute nicht vollständig geklärt.

Bachs Streichersinfonie wurde 1759 im Verlag des Nürnberger Kupferstechers Balthasar Schmid im Druck veröffentlicht; die Ausgabe besteht wie üblich aus Stimmen. Während vom Druck – sicherlich auch wegen seines unpraktischen übergroßen Formats – heute nur noch wenige Exemplare erhalten sind, gibt es eine reiche handschriftliche Überlieferung. Einige dieser Kopien weisen eine erweiterte Besetzung mit Bläsern auf; diese sind als authentisch anzusehen, wie aus dem Eintrag im *Verzeichniß des musikalischen Nachlasses des verstorbenen Kapellmeisters Carl Philipp Emanuel Bach* (Hamburg 1790, S. 43) hervorgeht: „Sinfonien ... No. 5. B[erlin] 1756, ist gedruckt, es sind aber nachher mehr Stimmen dazu gemacht.“ Die Fassung mit Streichern, zwei Flöten, zwei Oboen und zwei Hörnern, die im Wotquenne-Verzeichnis eine eigene Nummer erhalten hat (Wq 178) dürfte in Bachs Hamburger Jahre fallen. Um dem dortigen Geschmack zu entsprechen hatte er eine Reihe von Orchesterwerken mit reicherer Bläserbesetzung ausgestattet; die Bläser dienen aber nur der Klangverstärkung und sind nirgendwo obligat geführt, da die Streicherstimmen unverändert geblieben sind. Auch wenn die Wirkung des Eingangssatzes durch die Bläser verstärkt werden mag, verlieren die beiden übrigen Sätze, vor allem das intime Andante, durch die hinzugefügten Instrumente mehr als sie gewinnen, so dass für die vorliegende Ausgabe die ursprüngliche Fassung von 1756 für Streicher und Basso continuo gewählt wurde.

Die hier vorgelegte Neuausgabe beruht auf einem Exemplar des Stimmendrucks von 1759 aus der Bibliotheca Mozartiana der Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg, der sich als nahezu fehlerfrei erweist. Bachs Autograph gilt als verschollen. Eine Abschrift aus der Staatsbibliothek zu Berlin wurde zum Vergleich herangezogen. Den genannten Bibliotheken sei für die Bereitstellung von Quellenkopien und die Erlaubnis zum Abdruck herzlich gedankt.

Ulrich Leisinger

Salzburg, im März 2010

Zu diesem Werk ist folgendes Aufführungsmaterial erschienen: Violino I (Carus 33.177/11), Violino II (Carus 33.177/12), Viola (Carus 33.177/13), Violoncello/Contrabasso (Carus 33.177/14), Cembalo (Carus 33.177/49).

Eingespielt auf der CD „Carl Philipp Emanuel Bach: Concerti“ mit dem Freiburger Barockorchester unter der Leitung von Gottfried von der Goltz (Carus 83.305).

Recorded on the CD „Carl Philipp Emanuel Bach: Concerti,“ with the Freiburger Barockorchester under the direction of Gottfried von der Goltz (Carus 83.305).

¹ Zitiert nach *Carl Burney's, der Musik Doctors, Tagebuch einer musikalischen Reise ... Aus dem Englischen übersetzt von C. D. Ebeling*, Hamburg 1773, Bd. 2, S. 257. Die englische Ausgabe ist 1773 unter dem Titel *The Present State of Music in Germany, the Netherlands and United Provinces* in London erschienen.

Foreword

Carl Philipp Emanuel, Johann Sebastian Bach's second eldest son, composed around a dozen symphonies during his time as Royal Prussian Chamber Musician from 1741 to 1767. These were partly intended for the *Grosses Konzert* (Great Concert) held at court, but primarily for performances by amateur groups in Berlin in which musicians of the Prussian court also played. Bach's symphonies occupied an important place in the repertoire together with those of his court colleagues, the brothers Johann Gottlieb and Carl Heinrich Graun, as well as Georg Benda (who became *Hofkapellmeister* at Gotha in 1750).

The Berlin symphonies from the middle of the 18th century were closely modelled on the Italian opera overtures: they were fundamentally in three movements, although the movements could – here they differed from the instrumental concertos – on occasion, flow into one another or be connected by transitions. Also typical was the fact that the first movements did not have any repeat signs so that the performance duration of the whole symphony rarely exceeded twelve minutes. The Berlin composers remained true to this form even after Vienna had long since begun experimenting with four movements and the minuet with trio had developed into a fixed component of the symphony. The reception of the Berlin School symphonies was in no ways limited to Prussia. The number of symphonies by composers from both Berlin and Vienna that the music merchant and publisher Breitkopf in Leipzig had on offer into the late 1760s was probably about equal.

The high esteem in which the Berlin Bach's works were held could be attested to by the great opera composer Johann Adolph Hasse, whom the English music writer Charles Burney visited in 1772 in Vienna. Hasse advised him to visit Carl Philipp Emanuel Bach who in 1768 had been appointed Telemann's successor as music director in Hamburg. Burney reports :

As he was born near Hamburg, he told me that he was not only glad I was going thither, as it was his country, but, as I should see the great Emanuel Bach there, whom he very much respected ... Above all things, he recommended to me soliciting Bach, to let me hear him upon the clavichord; and likewise desired me to enquire after a symphony of that author in *E la mi*, minor, which he thought the finest he had ever heard.

The work in question is the *Symphony in E minor* Wq 177 that was composed in 1756. It was obviously one of Bach's favorite pieces since he included a piano version of the slow movement in the *Sonata in G minor* Wq 62.18, which he had composed in 1757 (published in *Musikalisches Mancherley*, Berlin, 1762.) The authenticity of a complete

arrangement of the symphony for clavier, that exists only in handwritten form in the collections of the Sing-Akademie zu Berlin (shelf no.: SA 4200), has not yet been completely clarified.

Bach's string symphony was published in 1759 by the Nuremberg engraver Balthasar Schmid and the edition consists, as was usual, only of orchestral parts. Whereas only a few printed copies have survived to this day – certainly also due to its impractical, overlarge format – a large number of handwritten copies have been handed down. Some of these copies have an expanded orchestration that includes wind instruments. These are to be considered authentic as the following entry in the *Verzeichniß des musikalischen Nachlasses des verstorbenen Kapellmeisters Carl Philipp Emanuel Bach* (Hamburg, 1790, p. 43) indicates: "Symphonies ... No. 5 B[erlin] 1756, is printed, but more parts were subsequently added." The version with strings, two flutes, two oboes and two horns, which was accorded its own catalog number (Wq 178) in the Wotquenne catalog, was probably completed during Bach's years in Hamburg. He had endowed a series of orchestral works with the richer wind parts, thereby pleasing the local tastes. The winds are only used to amplify the sound and play absolutely no obbligato role, since the string parts have remained unaltered. Even if the effect of the first movement seems to be amplified by the winds, the two remaining movements, especially the intimate *Andante*, appear to lose more than they gain, so that for the present edition the original version of 1756 for strings and basso continuo has been chosen.

The new edition presented here is based upon a copy of the printed orchestral parts of 1759 from the Bibliotheca Mozartiana of the Internationale Stiftung Mozarteum Salzburg, which has proven to be almost free of errors. Bach's autograph is considered missing. One copy from the Berlin State Library was also consulted for comparison. Sincere thanks are extended to these two libraries for making the sources available and for their generous permission to publish.

Ulrich Leisinger
Translation: David Kosviner

Salzburg, March 2010

¹ Carl Burney's, *The Present State of Music in Germany, the Netherlands and United Provinces*, vol. I, London, 1773, p. 344. A German translation was published as *Carl Burney's, der Musik Doctors, Tagebuch einer musikalischen Reise*, Hamburg, 1773, vol. 2, p. 257.

Avant-propos

Pendant sa période de musicien de chambre à la Cour de Prusse de 1741 à 1767, Carl Philipp Emanuel, le deuxième fils de Johann Sebastian Bach a écrit une douzaine de symphonies environ. Celles-ci étaient en partie destinées au *Grand concert* à la Cour, mais essentiellement à des représentations pour des associations de mélomanes berlinois auxquelles participaient également des musiciens de la Cour prussienne. Avec les œuvres de ses collègues de chapelle, les frères Johann Gottlieb et Carl Heinrich Graun, ainsi que Georg Benda, qui partit à Gotha en 1750 pour devenir maître de chapelle de la cour, les symphonies de Bach prirent une place importante dans le répertoire.

Les symphonies berlinoises du milieu du 18^e siècle s'inspirent de l'ouverture d'opéra à l'italienne. Elles comportent en principe trois mouvements, cependant, contrairement au concerto instrumental, les mouvements se fondent de temps en temps les uns dans les autres ou sont reliés entre eux par des transitions. Un autre aspect typique est l'absence de signe de reprise dans les mouvements d'introduction, une symphonie entière dure donc rarement plus de douze minutes. Les compositeurs berlinois restèrent fidèles à cette forme, même lorsqu'à Vienne on expérimentait depuis longtemps les formes à quatre mouvements et que le menuet avec trio était devenu un élément permanent de la symphonie. La réception de symphonies de l'école berlinoise ne se limita absolument pas à la Prusse. Parmi les nombreuses œuvres proposées par le magasin de musique et éditeur Breitkopf à Leipzig, le nombre de symphonies de compositeurs berlinois et viennois devrait être à peu près équivalent jusqu'à la fin des années 1760.

Le grand compositeur d'opéra Johann Adolph Hasse, auquel le compositeur anglais Charles Burney rendit visite à Vienne en 1772, témoigna de l'estime accordée aux œuvres du Bach berlinois. Hasse lui conseilla de rendre visite à Carl Philipp Emanuel Bach, depuis 1768 directeur musical à Hambourg où il succéda à Telemann. Burney raconte¹ :

Comme il était né près de Hambourg, il me dit qu'il était heureux que je veuille passer par cette ville, non seulement parce que c'était sa patrie, mais parce que j'y rencontrerais le grand Emanuel Bach, qu'il vénérât beaucoup. ... Il me recommanda surtout de demander à Bach de jouer du piano pour moi, et que je devais essayer d'écouter l'une de ses symphonies, celle en mi mineur, qu'il considérait comme la meilleure qu'il ait entendue dans sa vie.

L'œuvre mentionnée était la *Symphonie en mi mineur* Wq 177 de 1756. Elle faisait apparemment également partie des pièces favorites de Bach puisqu'en 1757, il reprit une version pour piano du mouvement lent dans la *Sonate en*

sol mineur Wq 62.18 (éditée dans la collection *Musikalisches Mancherley*, Berlin 1762). L'authenticité d'un arrangement complet pour piano de la symphonie, seulement conservé sous forme manuscrite dans les collections de la Sing-Akademie de Berlin (références SA 4200), n'est pas totalement élucidée à ce jour.

La symphonie pour cordes de Bach fut imprimée en 1759 par la société d'édition du graveur sur cuivre de Nuremberg Balthasar Schmid, l'édition est comme d'habitude composée de parties séparées. Alors que peu d'exemplaires imprimés sont encore conservés de nos jours, certainement aussi à cause du très grand format peu pratique, il existe de nombreuses copies manuscrites. Certaines de ces copies présentent un effectif élargi avec des vents, ceux-ci doivent être considérés comme authentiques, comme il ressort de la note dans le *Verzeichniß des musikalischen Nachlasses des verstorbenen Kapellmeisters Carl Philipp Emanuel Bach* (Hambourg 1790, p. 43) [Catalogue des œuvres musicales de feu Carl Philipp Emanuel Bach, Maître de chapelle] : « La symphonie ... n° 5. B[erlin] 1756 est imprimée, mais d'autres voix ont été ajoutées ultérieurement. » La version avec cordes, deux flûtes, deux hautbois et deux cors, à laquelle un numéro propre a été attribué dans le catalogue Wotquenne (Wq 178), devrait dater des années hambourgeoises de Bach. Afin de satisfaire au goût des Hambourgeois, il avait doté une série d'œuvres orchestrales d'un effectif plus riche en instruments à vent, mais les vents ne font que renforcer la sonorité et ne sont jamais obligés puisque les parties des cordes sont restées inchangées. Même si l'effet du mouvement d'introduction est peut-être renforcé par les vents, les deux autres mouvements, surtout l'intime Andante, perdent plus qu'ils ne gagnent par l'ajout des instruments. De ce fait, la version d'origine pour cordes et basse continue de 1756 a été choisie pour la présente édition.

Cette nouvelle édition se base sur un exemplaire des parties imprimées en parties séparées de 1759 de la Bibliotheca Mozartiana de la Internationale Stiftung Mozarteum Salzburg, qui se révèle presque sans faute. On considère que l'autographe de Bach est perdu. Une copie manuscrite de la Bibliothèque nationale de Berlin a servi de base de comparaison. Nous remercions sincèrement les bibliothèques citées pour la mise à disposition des copies et l'autorisation de reproduction.

Ulrich Leisinger
Traduction : Josiane Klein

Salzbourg, en mars 2010

¹ D'après Carl Burney's, *der Musik Doctors, Tagebuch einer musikalischen Reise (Journal d'un voyage musical)*... traduit de l'anglais par C.D. Ebeling, Hambourg 1773, tome 2, p. 257. L'édition anglaise est parue à Londres en 1773 sous le titre *The Present State of Music in Germany, the Netherlands and United Provinces*.

Sinfonia in e

Wq 177

Carl Philipp Emanuel Bach
1714–1788

Allegro assai

Violino I

Violino II

Viola

Basso

unis.

6

10

14

Aufführungsdauer / Duration: ca. 10 min.

© 2010 by Carus-Verlag, Stuttgart – CV 33.177

Vervielfältigungen jeglicher Art sind gesetzlich verboten. / Any unauthorized reproduction is prohibited by law.
Alle Rechte vorbehalten / All rights reserved / Printed in Germany / www.carus-verlag.com

Urtext
edited by Ulrich Leisinger

17

7 5 6 2

20

6 7 2

23

6 4 6 2 6 6

26

6 4 6 6

42

Musical score for measures 42-45. The score is in G major and 3/4 time. It features a piano accompaniment with a steady eighth-note bass line and a treble line with eighth-note patterns. The melody is primarily in the treble clef, with some notes in the bass clef. The key signature has one sharp (F#).

46

Musical score for measures 46-48. The score continues with similar piano accompaniment. A large watermark 'CARUS' is overlaid on the score. Fingering numbers are present: 3 and 7 in the treble clef, and 6 and 4 in the bass clef. A '5' is written above a note in the bass clef with the text 'mis.' below it.

49

Musical score for measures 49-52. The score continues with similar piano accompaniment. A large watermark 'CARUS' is overlaid on the score. Dynamics markings include *pp* (pianissimo) in measures 50, 51, and 52. The melody in the treble clef becomes more melodic and expressive.

53

Musical score for measures 53-56. The score continues with similar piano accompaniment. Dynamics markings include *f* (forte) in measures 53, 54, and 55. The melody in the treble clef is more active and rhythmic.

57

pp

pp

pp

62

f

f

f

f

f
unis.

tr

tr

tr

tr

67

#

#

#

#

70

f

f

f

f

6

7

5

#

73

Musical score for measures 73-75. The score is in G major and 3/4 time. It features a complex texture with multiple voices. The right hand has a treble clef and the left hand has a bass clef. The music includes sixteenth-note runs and chords. Fingering numbers are indicated below the notes.

4+ 6 6 5

76

Musical score for measures 76-78. The score continues with similar textures and includes a large watermark 'CARUS' overlaid on the right side. Fingering numbers are indicated below the notes.

2 6 4 6 6 6 5

79

Musical score for measures 79-81. The score continues with similar textures and includes a large watermark 'CARUS' overlaid on the left side. Fingering numbers are indicated below the notes.

7 6 7 6

82

Musical score for measures 82-84. The score continues with similar textures and includes the dynamic marking *pp* (pianissimo) in several places. Fingering numbers are indicated below the notes.

7 6 7 6

85

Musical score for measures 85-87. The score is in G major (one sharp) and 4/4 time. It features a piano accompaniment with a steady eighth-note pattern in the right hand and a more complex bass line in the left hand. Measure 85 starts with a treble clef and a key signature of one sharp. Measure 86 continues the pattern. Measure 87 begins with a dynamic marking of *f* and includes a sharp sign (#) under the bass line.

88

Musical score for measures 88-90. The score continues in G major and 4/4 time. Measure 88 starts with a treble clef and a key signature of one sharp. Measure 89 includes a dynamic marking of *f* and a sharp sign (#) under the bass line. Measure 90 includes a dynamic marking of *f* and a sharp sign (#) under the bass line. The word "unis." is written below the bass line in measure 90.

91

Musical score for measures 91-94. The score continues in G major and 4/4 time. Measure 91 starts with a treble clef and a key signature of one sharp. Measure 92 includes a dynamic marking of *f* and a sharp sign (#) under the bass line. Measure 93 includes a dynamic marking of *f* and a sharp sign (#) under the bass line. Measure 94 includes a dynamic marking of *f* and a sharp sign (#) under the bass line.

95

Musical score for measures 95-98. The score continues in G major and 4/4 time. Measure 95 starts with a treble clef and a key signature of one sharp. Measure 96 includes a dynamic marking of *pp*. Measure 97 includes a dynamic marking of *pp*. Measure 98 includes a dynamic marking of *pp*.

99

Measures 99-102. Treble clef, key signature of one sharp (F#). Measure 99: Treble clef has eighth notes, bass clef has a whole rest. Measure 100: Treble clef has eighth notes, bass clef has eighth notes. Measure 101: Treble clef has eighth notes, bass clef has eighth notes. Measure 102: Treble clef has eighth notes, bass clef has eighth notes. Dynamics: *f* in measures 101 and 102. Fingerings: 2+ in measure 101, 6 4 in measure 102.

103

Measures 103-105. Treble clef, key signature of one sharp (F#). Measure 103: Treble clef has eighth notes, bass clef has eighth notes. Measure 104: Treble clef has eighth notes, bass clef has eighth notes. Measure 105: Treble clef has eighth notes, bass clef has eighth notes. Fingerings: 4+ 3 in measure 103, 6 in measure 104, 7 4 5 in measure 105, 6 5 in measure 105.

106

Measures 106-108. Treble clef, key signature of one sharp (F#). Measure 106: Treble clef has eighth notes, bass clef has eighth notes. Measure 107: Treble clef has eighth notes, bass clef has eighth notes. Measure 108: Treble clef has eighth notes, bass clef has eighth notes. Fingerings: 4+ 2 in measure 106, 7 5 4 in measure 107, 6 5 in measure 108, 6 in measure 108.

109

Measures 109-112. Treble clef, key signature of one sharp (F#). Measure 109: Treble clef has eighth notes, bass clef has eighth notes. Measure 110: Treble clef has eighth notes, bass clef has eighth notes. Measure 111: Treble clef has eighth notes, bass clef has eighth notes. Measure 112: Treble clef has eighth notes, bass clef has eighth notes. Fingerings: 6 in measure 109, 6 4 in measure 110, 6 6 in measure 111, 6 6 in measure 112, 6 6 in measure 112.

112

6 6 8 8 6 unis.

115

118

122

pp *f* *pp* *f* *f* *f*

f 4+

126

6 6 4 4+ 6 6

129

6 4+ 2 6 4 5 # ff unis.

133

137

6 pp #0 pp

Andante moderato

First system of the musical score. It consists of four staves: two treble clefs (right hand) and two bass clefs (left hand). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The first two staves begin with a forte (*f*) dynamic and contain trills (*tr*) over eighth notes. The third and fourth staves provide a harmonic accompaniment. Below the bass staves, the following fingering sequence is indicated: *f*, 6/4, 5/3, 6/4, 5/3, 6/4, 5/3.

Second system of the musical score, starting with a measure number '3'. It continues with the same four-staff structure. The right hand features more trills (*tr*) and slurs. The left hand includes 'ten.' (tenuto) markings. A large, stylized watermark 'CARUS' is overlaid on the system. Below the bass staves, the following fingering sequence is indicated: 6, 4, 5, 6, 5, 3.

Third system of the musical score, starting with a measure number '6'. It continues with the same four-staff structure. The right hand features more trills (*tr*) and slurs. The left hand includes 'ten.' (tenuto) markings. Below the bass staves, the following fingering sequence is indicated: 6/4, 5/3, 6/5, 6.

8

6 7
4 5

Fine

10

12

f 6 5 6 5
4 3 4 3

6
4

5
[3]

15

ten. ten. ten. unis.

6 6 5
4 #

This system contains measures 15 and 16. It features a grand staff with four staves. The top two staves are treble clef, and the bottom two are bass clef. The key signature has one sharp (F#). Measures 15 and 16 show a complex texture with many sixteenth notes. The word 'ten.' is written above the first three notes of the first two staves in measure 15. The word 'unis.' is written below the first note of the fourth staff in measure 16. Fingering numbers 6, 6, 5, 4, and # are indicated below the first five notes of the fourth staff.

17

p *tr* *f* *f unis.*

This system contains measures 17 and 18. It features a grand staff with four staves. The top two staves are treble clef, and the bottom two are bass clef. The key signature has one sharp (F#). Measures 17 and 18 show a complex texture with many sixteenth notes and trills. The word 'p' is written below the first note of the first staff in measure 17. The word 'tr' is written above the first note of the first staff in measure 17. The word 'f' is written below the first note of the third staff in measure 18. The word 'f unis.' is written below the first note of the fourth staff in measure 18.

19

p *tr* *pp* *tr* *tr* *tr* *tr* *pp* *tr* *tr* *tr* *tr*

This system contains measures 19 and 20. It features a grand staff with four staves. The top two staves are treble clef, and the bottom two are bass clef. The key signature has one sharp (F#). Measures 19 and 20 show a complex texture with many sixteenth notes and trills. The word 'p' is written below the first note of the first staff in measure 19. The word 'tr' is written above the first note of the first staff in measure 19. The word 'pp' is written below the first note of the second staff in measure 20. The word 'tr' is written above the first note of the second staff in measure 20. The word 'pp' is written below the first note of the third staff in measure 20. The word 'tr' is written above the first note of the third staff in measure 20. The word 'pp' is written below the first note of the fourth staff in measure 20. The word 'tr' is written above the first note of the fourth staff in measure 20.

Da Capo al fine

Allegro

First system of musical notation, measures 1-5. It features a grand staff with two treble clefs and two bass clefs. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The first two staves (treble clefs) contain melodic lines with frequent trills (tr) and a forte (f) dynamic. The bottom two staves (bass clefs) contain a bass line with a forte (f) dynamic. Fingerings are indicated by numbers 5, 4, 6, 6, 4, 4 below the notes.

Second system of musical notation, measures 6-10. It continues the grand staff notation with trills and melodic lines. Fingerings are indicated by numbers 4, 3, 6, 7, 6, # below the notes.

Third system of musical notation, measures 11-14. It continues the grand staff notation. The dynamics change to piano (p) and pianissimo (pp) in the later measures. The bottom right corner of the system is marked "pp" and "tasto solo".

*) Zur Positionierung der Bezifferung vgl. die Parallelstelle T. 60 ff. /
Concerning the placement of the figuring see the parallel passage m 60ff.

42

p *f* *f* *Tutti*

p *f*

6 6 6 5

48

p *p* *p*

6 5 6 5 6 5

54

f *f* *f* *f*

7 6 7 6 7 6 7 6

unis.

60

f *f* *f* *f*

4 4 6 6 4 4 6 6

65

6 4 [-] 3 6 4 [-] 3 6 6 5 4 # 7

71

4 4 6 4 6 4

77

6 unis.

81

ff

Kritischer Bericht

I. Die Quellen

A Stimmendruck Nürnberg 1759

Titelseite (Basso): *SINFONIA / A / II. VIOLINI / VIOLETTA / E / BASSO / COMPOSTA / DA / CARLO FILIP. EMAN. BACH / Musico di Camera di S[ua] M[ajestà] il Re di Prussia / alle spese della Vedova di Balth. Schmid in Norimberga.*

Plattenummer: *LII.*

Verwendetes Exemplar: Internationale Stiftung Mozarteum Salzburg, Bibliotheca Mozartiana, Signatur: *BachCPEB 652 Rara XL.* Provenienz: „Dom-Musikverein u. Mozarteum“ (1881).

Das Exemplar weist auf der Titelseite ein handschriftliches Incipit (3 Takte, auf 2 Systemen) und die Nummerierung „*No: 25*“ auf.

4 Stimmen im Format 36–37,5 x 24,5 cm, jeweils 1 Bg., S. 1 leer (außer Basso); die Notenseiten sind jeweils von 1 bis 3 paginiert.

Wasserzeichen: Wappen von Amsterdam, im Sockel die Buchstaben *IPL.*

Stimmenbezeichnungen: *Violino I. mo. – Violino II. do. – Violetta. – Basso.* (S. 1 Titelseite, S. 4 leer). Die Bass-Stimme ist beziffert. Die Werkbezeichnung lautet jeweils *Sinfonia.* am Beginn des ersten Satzes.

B Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv. Signatur: *Am. B. 554*

Partiturabschrift von Johann Friedrich Agricola (Berlin vor 1774). 8 Bl. (20-zeilig rastriert), S. 16 nicht beschrieben. Kopftitel: *Sinfonia a 4. di C. F. E. Bach.* Mit einem Vermerk von Agricolas Hand: „Burney T. II. p. 257“, die sich auf die im Vorwort genannte zeitgenössische Beschreibung bei Burney bezieht.

Partituranordnung und Stimmenbezeichnungen: *Violino 1. / Violino 2 / Viola / Basso cont.*

Quelle **B** ist im Notentext zuverlässig, hinsichtlich der Artikulation aber nachlässig und im ersten Satz nur spärlich beziffert. Für die Edition ist daher allein Quelle **A** relevant; über individuelle Fehler von Quelle **B** wird nicht berichtet.

II. Zur Edition

Die *Stuttgarter Bach-Ausgaben* verstehen sich als kritische Ausgaben. Der Notentext wird unter Berücksichtigung des aktuellen Forschungsstandes durch einen kritischen Vergleich der erreichbaren Quellen gewonnen. Die Textredaktion orientiert sich an den Editionsrichtlinien, wie sie für die Denkmälerausgaben und Gesamtausgaben unserer Zeit entwickelt wurden.¹ Instrumentenangaben und Satztitel werden vereinheitlicht, der originale Wortlaut kann den Einzelanmerkungen entnommen werden. Die Einzelsätze sind in den Quellen nicht nummeriert. Alle Eingriffe des Herausgebers in den Notentext, die über die Anpassung

an moderne Notationsgewohnheiten – beispielsweise die Ersetzung heute ungebräuchlicher Schlüssel – hinausgehen, werden in geeigneter Weise dokumentiert. Manche Entscheidungen, etwa die Ergänzung von im Original fehlenden dynamischen Bezeichnungen, Staccatopunkten oder Bögen aufgrund eindeutiger Analogien, die insgesamt sehr behutsam erfolgen, können bereits im Notentext durch Kleinstich, Kursivdruck, Strichelung oder auch Klammern gekennzeichnet werden und bedürfen im Kritischen Bericht keiner gesonderten Erwähnung. In den Einzelanmerkungen werden alle Abweichungen der Edition von den Quellen sowie wesentliche Unterschiede zwischen den Quellen festgehalten.

III. Einzelanmerkungen

Zitiert wird in der Reihenfolge Takt – Stimme – Zeichen im Takt (Note oder Pause; Vorschlagsnoten werden nicht gezählt) – Lesart in Quelle **A**/Bemerkung. Die Zählung von Takten und Zeichen im Takt bezieht sich stets auf die vorliegende Ausgabe.

Abkürzungen: Bc = Basso continuo, Bg. = Bogen, Hbg. = Haltebogen, T. = Takt, Va = Viola, VI = Violino.

Allegro assai

4	VI I, Va 1	ohne Artikulationsstrich
45	B 3	<i>e</i> ¹ statt <i>d</i> ¹
48	B 2	<i>unis.</i> erst zur 4. Note
54	VI II 3	Achtelpause fehlt, nur 7 Achtel im Takt
55	VI I 2	<i>f</i> schon zu 1. Note
55	VI II, Va 1	separat gehalst
67	Va 5–6	jeweils <i>e</i> ¹ statt <i>fis</i> ¹ , vgl. aber T. 6 (und Quelle B)
75	B 1	mit Beziff. $\frac{5}{6}$ statt $\frac{6}{6}$
83	VI II, Va	<i>p</i> statt <i>pp</i> ; vgl. aber VI I (und Quelle B)
90	B 2	<i>unis.</i> schon zur 1. Note
93	VI II, B 1	jeweils mit Artikulationsstrich; vgl. aber Kontext
122	VI I 1	ohne Artikulationsstrich; vgl. aber T. 95
126,		
128	VI II 1	<i>g</i> ¹ bzw. <i>g</i> ² ; vgl. aber VI. I
141	alle	ohne Taktstrich, nur neue Taktvorzeichnung (im selben System fortgeführt); Quelle B mit einfachem Taktstrich

¹ *Editionsrichtlinien Musik. Im Auftrag der Fachgruppe Freie Forschungsinstitute in der Gesellschaft für Musikforschung*, hrsg. von Bernhard R. Appel und Joachim Veit unter Mitarbeit von Annette Landgraf, Kassel 2000 (= Musikwissenschaftliche Arbeiten, hrsg. von der Gesellschaft für Musikforschung, Bd. 30).

Andante moderato

7	VII, II 4	Akkord ohne <i>g</i> ; vgl. aber T. 3
9, 10	VII 4	Artikulationspunkt (unter dem Bg.) zur 3. Note statt Artikulationsstrich zur 4. Note
14	VII 13, 21	ohne Artikulationsstrich (Bg. von 13–16 bzw. 21–24); vgl. aber VII
16	VII 10–16	Bg. unterteilt (zu 10–12 und 13–16); vgl. aber VII
19	VII 2	<i>p</i> eher schon bei 1. Note
20	alle	Schlussstrich statt Doppelstrich trotz Anweisung <i>Da Capo.</i> ; Quelle B mit einfachem Taktstrich.

Allegro

Die Sechzehntelvorschläge in VI I/II (T. 10, 11 usw.) sind in der Regel an die Hauptnote angebunden; über fehlende Bg. wird im Folgenden nicht berichtet.

24	B	mit Bezifferung $\frac{6}{4}$
62, 64	B 2–4	Beziff. – nur zur 1. Note
66, 67	VII 2	jeweils ohne Artikulationsstrich, vgl. aber T. 7, 8
69	B 2	ohne Artikulationsstrich
79	Va 5	ohne Artikulationsstrich
81b	VII 1	ohne Artikulationsstrich