

**Zeitschrift:** Publikationen der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft.  
Serie 2 = Publications de la Société Suisse de Musicologie. Série 2

**Band:** 48 (2007)

**Artikel:** Zur Rezeption französischer Cembalo-Musik im Hause Bach in den  
1730er Jahren : zwei neu aufgefundene Quellen

**Autor:** Wollny, Peter

**DOI:** <https://doi.org/10.5169/seals-858724>

### **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

### **Conditions d'utilisation**

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

### **Terms of use**

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

**Download PDF:** 06.10.2024

**ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>**

PETER WOLLNY (LEIPZIG)

## Zur Rezeption französischer Cembalo-Musik im Hause Bach in den 1730er Jahren: Zwei neu aufgefundene Quellen

Das Thema «Bach und die französische Musik» ist trotz einer Reihe von Einzelstudien noch längst nicht erschöpfend behandelt. Im Zentrum der Forschung steht immer wieder das ausgeprägte Interesse des jungen Johann Sebastian Bach und seines Kreises an den Werken der französischen Clavecinisten des späten 17. und frühen 18. Jahrhunderts, das durch eine Reihe aussagekräftiger Quellen gut dokumentiert ist. Das intensive Studium dieses Repertoires hat offenbar auch Bachs eigene Vortrags- und Kompositionsweise beeinflusst und zudem nicht zu unterschätzende Auswirkungen auf seine Unterrichtspraxis gehabt; dies belegen etwa die bekannte Verzierungstabelle zu Beginn des Clavier-Büchleins für Wilhelm Friedemann Bach oder die ornamentierten Fassungen einiger Inventionen und Sinfonien in den entsprechenden Abschriften der Bach-Schüler Heinrich Nikolaus Gerber und Bernhard Christian Kayser. Auch in späteren Jahren noch scheint Bachs eigenes Spiel zuweilen von der französischen Praxis geprägt gewesen zu sein, wie sich an der stark ausgezierten Fassung der Aria in seinem Handexemplar der Goldberg-Variationen ablesen lässt; und auch Jacob Adlungs knappe Schilderung von Bachs Vortrag der Suiten Louis Marchands («so spielte er sie mir vor nach seiner Art, das ist sehr flüchtig und künstlich»<sup>1</sup>) könnte ohne weiteres auf den reichen Einsatz von *agréments* zu beziehen sein. Trotz dieser und weiterer Indizien ist bislang noch nicht systematisch untersucht worden, inwieweit Bach die aktuelle Entwicklung der französischen Tastenmusik auch in seiner Leipziger Zeit noch verfolgte.

Durchforstet man die drei Bände der Bach-Dokumente<sup>2</sup> nach Zeugnissen aus der Leipziger Zeit zu Bachs Beschäftigung mit der französischen Musik, so stößt man auf einige kurze aber bedeutsame Äußerungen über sein Interesse an der Musik von François Couperin (*le grand*). 1750

1 *Bach-Dokumente* III, Nr. 696.

2 *Bach-Dokumente* I–III.

schreibt Friedrich Wilhelm Marpurg mit Bezug auf den Thomaskantor und seine beiden ältesten Söhne, «die gelehrten Bachen» schätzten Couperin «ihres Beyfalls würdig».<sup>3</sup> Johann Adam Hiller kommt 1768 in seinen «Wöchentlichen Nachrichten und Anmerkungen die Musik betreffend» auf die seiner Beobachtung nach in Deutschland nicht sehr weit verbreitete französische Tastenmusik zu sprechen und hebt besonders Couperin als vorzüglichen Komponisten hervor, verbunden mit dem bekräftigenden Zusatz, dass «auch der seel. Bach viel Hochachtung» vor ihm hatte.<sup>4</sup> Einen wertvollen ergänzenden Aspekt enthält der Couperin-Artikel in Ernst Ludwig Gerbers *Historisch-Biographischem Lexicon der Tonkünstler* von 1790.<sup>5</sup> Wenn es dort heißt, dass «der große Seb. Bach» die Werke Couperins «besonders schätzte und seinen Schülern empfahl» und dass er die «Spielmanieren» Couperins «in seinem eigenen Vortrage, größtentheils beybehalten» habe, so mögen hier direkte Eindrücke und Erfahrungen von Gerbers Vater Heinrich Nikolaus vorliegen, die dieser 1724 und 1725 als Schüler Bachs in Leipzig sicherlich hatte sammeln können. Zur Vertiefung und Veranschaulichung der angeführten Zeugnisse wäre nach musikalischen Quellenbelegen Ausschau zu halten. Zwei kennenswerte Neuentdeckungen seien im folgenden vorgestellt.

Das 1790 veröffentlichte *Verzeichniß des musikalischen Nachlasses des verstorbenen Capellmeisters Carl Philipp Emanuel Bach* enthält auf Seite 81 an zweiter Stelle der insgesamt nur vier Werke umfassenden Abteilung mit Kompositionen von Wilhelm Friedemann Bach folgenden Eintrag: «Eine Allemande für 2 Claviere. Eigene Handschrift».<sup>6</sup> Bereits um 1910 ging Martin Falck im Zuge der Vorbereitung seiner 1911 abgeschlossenen und 1913 veröffentlichten Dissertation über Leben und Schaffen des ältesten Bach-Sohns diesem Hinweis nach und sammelte Indizien zur Identität des Werks und der zugehörigen Handschrift; seine Erkenntnisse fasste er in der kürzest möglichen Weise zusammen.<sup>7</sup> Wie seinen Anmerkungen zu entnehmen ist, handelte es sich in Wirklichkeit nicht um eine Komposition W. F. Bachs, sondern um ein Werk von François Couperin aus dessen *Second Livre des Pièces de Clavecin*, das Falck in zwei «späten», unter W. F. Bachs Namen kursierenden Abschriften nachweisen konnte, während das 1790 erwähnte mutmaßliche Autograph nicht zu Tage trat. Die seinerzeit von Falck herangezogenen Quellen lassen sich leicht bestimmen: Zum einen lag ihm die Handschrift Mus. ms. 4222/3 aus den

3 *Bach-Dokumente* III, Nr. 732.

4 *Bach-Dokumente* III, Nr. 749.

5 *Bach-Dokumente* III, Nr. 949.

6 Faksimileausgabe in der Reihe *Facsimiles of Early Biographies*, Bd. 4.

7 Vgl. FALCK, Wilhelm Friedemann Bach, S. 3.

Beständen der Staatsbibliothek zu Berlin vor, die damals offenbar noch innerhalb der Bachiana-Sammlung unter der Signatur Mus. ms. Bach St 481 aufgestellt war; dabei handelt es sich um eine um 1800 angefertigte Kopie, die nach Ausweis einer typischen Chiffre auf der Titelseite der Stimme *Cembalo Primo* aus der Sammlung Voß stammt.<sup>8</sup> Zum anderen konnte Falck in der Sing-Akademie zu Berlin die heute unter der Signatur SA 3916 aufbewahrte Quelle einsehen, eine vermutlich um 1780 oder später in Berlin entstandene Abschrift von der Hand des Musikers Johann Friedrich Hering, die wohl gleichfalls ursprünglich zur Sammlung Voß gehörte.<sup>9</sup> Eine dritte Quelle übersah Falck seinerzeit – eine bereits bei Robert Eitner<sup>10</sup> nachgewiesene Abschrift des späten 18. Jahrhunderts von der Hand des Hamburger Kopisten Johann Heinrich Michel in den Beständen des Brüsseler Konservatoriums, die erst in jüngerer Zeit näher beschrieben worden ist.<sup>11</sup> Bei allen drei Quellen handelt es sich offenbar um direkte (Hering, Michel) oder indirekte (Voß) Abkömmlinge jener 1790 im Nachlassverzeichnis genannten rätselhaften Vorlage. Deren Schicksal läßt sich zunächst nicht über den Katalog der im Mai 1805 veranstalteten Auktion des musikalischen Nachlasses des ‹Hamburger Bach›<sup>12</sup> und den 1825 vereinzelt Nachlass des Altonaer Bürgermeisters und C. P. E. Bach-Schülers Casper Siegfried Gähler<sup>13</sup> hinaus verfolgen. Die Hoffnung, auch sie könnte – wie so viele andere Handschriften aus dem Nachlass des Hamburger Bach – ihren Weg in die Sammlung der heutigen Staatsbibliothek zu Berlin gefunden haben, schien sich zunächst nicht zu erfüllen.

Eine – im Zusammenhang mit der Erarbeitung eines neuen thematischen Katalogs der Werke W. F. Bachs vorgenommene – nochmalige Überprüfung des bereits ‹zu den Akten› gelegten Falls führte mich dann doch noch auf eine zunächst vage erscheinende Spur. Bisher war trotz der längst erfolgten Identifizierung des tatsächlichen Komponisten stets nach einer Handschrift mit der Autorenuweisung ‹W. F. Bach› gesucht worden. Wie aber, wenn sich die von Falck ohne Darlegung der Forschungs-

8 Gemeint ist die Signatur ‹107›. Vgl. auch FAULSTICH, *Voß*, S. 218 (dort ohne Nachweis der Quelle).

9 Der nachträglich hinzugefügte Titel stammt, wie ein Schriftvergleich belegt, von Otto von Voß jun.; zur Identifizierung herangezogen wurden die bei FAULSTICH, *Voß*, S. 80–81 gegebenen Schriftproben. Vgl. auch die auf diese Abbildungen bezogenen Ausführungen auf S. 83–85.

10 EITNER, *Quellen-Lexikon*, Bd. 3, S. 84.

11 Vgl. WOLLNY, *Wilhelm Friedemann Bach*, S. 489; sowie LEISINGER-WOLLNY, *Bach-Quellen Brüssel*, S. 479.

12 Vgl. KULUKUNDIS, *Die Versteigerung von C. P. E. Bachs musikalischem Nachlaß*, speziell S. 175.

13 Vgl. GÄHLER, *Verzeichnis*, S. 57, Losnr. 9379: ‹[W. F. Bach] ... Allemande für 2 Claviere›.

geschichte publizierte Erkenntnis zur Autorschaft bereits im 19. Jahrhundert in der Katalogisierung und Aufstellung der Quelle niedergeschlagen hätte? Tatsächlich fand sich die gesuchte Quelle unter den in Berlin aufbewahrten Couperin-Handschriften: Bereits auf den ersten Blick ließ sich die Handschrift Mus. ms. 4222 als die lange vermisste ›Hauskopie‹ C. P. E. Bachs erkennen.

Die Handschrift Mus. ms. 4222 umfasst drei einzelne Blätter, wobei Blatt 1 vermutlich als der Rest eines ehemals die Blätter 2 und 3 umfassenden Titelumschlags anzusehen ist. Dieses erste Blatt trägt auf seiner Vorderseite die folgende Aufschrift von der Hand Anna Carolina Philippina Bachs, der Tochter des ›Hamburger Bach‹: «Eine Allemande | für | 2 Claviere | von | W. F. Bach.»; darunter findet sich von der Hand Gählers die Notiz «die Allemande ist von Couperin und | steht im zweyten Bande seiner pieces de | clavecin» (siehe Abbildung 1 am Ende des Beitrages). Gähler gebührt also das Verdienst, den wahren Sachverhalt aufgedeckt zu haben. Merkwürdig ist nur, warum dies bei der Zusammenstellung seines Nachlasskatalogs ignoriert wurde; vielleicht waren hier nicht nur Unachtsamkeit oder Unkenntnis im Spiel, sondern auch merkantile Interessen. Bei den beiden folgenden Blättern handelt es sich um die als «Clavecin Premier» und «Clavecin Second» bezeichneten Stimmen; sie erweisen sich als frühe Schriftzeugnisse von der Hand Carl Philipp Emanuel Bachs (siehe Abbildungen 2–3). Als Wasserzeichen sind in Blatt 3 die aus Leipziger Bach-Autographen bekannten Buchstaben «M A» in ihrer sogenannten ›mittleren Form‹ zu erkennen. Dieses Papier wurde von Johann Sebastian Bach und seinen Kopisten zwischen Oktober 1727 und Dezember 1731 verwendet.<sup>14</sup> Die Schriftzüge des jugendlichen C. P. E. Bach lassen sich in die von Andreas Glöckner vorgeschlagene Chronologie nicht völlig schlüssig einordnen,<sup>15</sup> doch scheint eine Datierung auf 1729/30 hinreichend gesichert. Damit liegt hier nicht nur eines der frühesten, sondern überhaupt das erste größere autographe Zeugnis der Notenschrift des zweitältesten Bach-Sohns vor.

Wie es zu der irrtümlichen Zuweisung von Werk und Schreiber an W. F. Bach gekommen sein mag, ist schwer nachzuvollziehen. Auf C. P. E. Bach kann sie nicht zurückgehen, da er seine eigene Handschrift sicherlich auch noch im Alter erkannt hätte. Seine Tochter konnte offensichtlich bei der Durchsicht und Verzeichnung des väterlichen Notenbesitzes nicht in allen Fällen auf Ratschläge und Aufzeichnungen ihres Vaters zurückgreifen. Während C. P. E. Bach manche Bereiche seines No-

14 Vgl. DÜRR, *Leipziger Vokalwerke J. S. Bachs*, S. 138–139; sowie NBA IX/1, Textband, S. 95–99.

15 Vgl. GLÖCKNER, *Johann Sebastian Bachs Aufführungs-Kalender*, speziell S. 44 ff.

tenarchivs – speziell die eigene Instrumentalmusik und darunter die Werkgruppe «Clavier Soli» – in geradezu vorbildlicher Aufbereitung und Vollständigkeit hinterlassen hatte, befanden sich andere Teile seiner Bibliothek zum Zeitpunkt seines Todes möglicherweise in einer vorläufigen und nur vom Besitzer selbst zu durchschauenden Ordnung. Auf der Grundlage dieser Hypothese wäre das Zustandekommen der Fehlschreibung vielleicht folgendermaßen zu rekonstruieren: Die Schriftzüge der Couperin-Abschrift gleichen – auch für ein ungeübtes Auge erkennbar – der von C. P. E. Bach um 1733 angefertigten Abschrift des Presto in d-Moll (Fk 25),<sup>16</sup> das im Nachlassverzeichnis unmittelbar nach der Allemande genannt wird. Diese Handschrift fand A. C. P. Bach mit einer von der Hand ihres Vaters stammenden Zuweisung an seinen älteren Bruder vor; hier brauchte sie lediglich einen standardisierten Titel zu formulieren.<sup>17</sup> Unter dem Eindruck des ihr gleichfalls vorliegenden Autographs des Konzerts für zwei unbegleitete Cembali in F-Dur (Fk 10)<sup>18</sup> mag sie sodann auch die Allemande als Komposition W. F. Bachs angesehen haben. Ob der nicht zutreffende Vermerk «eigene Handschrift» gleichfalls auf A. C. P. Bach zurückgeht oder ob es sich dabei um einen bei der Drucklegung des Nachlassverzeichnisses eingeschlichenen Fehler handelt (immerhin findet er sich nicht auf der Quelle selbst), ist anhand der verfügbaren Unterlagen nicht zu entscheiden.

Nach diesen philologischen Überlegungen gilt es, den Blick auf den Ertrag der neu aufgefundenen Handschrift für unsere Kenntnis der biographischen und musikalischen Zusammenhänge zu wenden. Die sorgfältige Kopie des etwa 15- oder 16-jährigen C. P. E. Bach wirft neues Licht auf das um 1730 in der Bach-Familie aktuelle Repertoire. Dass die Abschrift ohne Wissen und vielleicht sogar ohne Anregung J. S. Bachs entstanden sein könnte, ist kaum vorstellbar. Die Anfertigung von zwei Stimmen deutet auf eine praktische Verwendung. Dabei wird man zuerst an Vortragsliteratur für häusliche Konzerte zu denken haben – etwa an das gemeinsame Spiel C. P. E. Bachs mit dem Vater oder einem seiner Brüder. Möglich wäre aber auch ein öffentlicher Auftritt im Rahmen des studentischen *Collegium musicum*, dessen Leitung seit Ende März 1729 in den Händen J. S. Bachs lag.

Diese letztgenannte Möglichkeit ist auch deshalb näher in Betracht zu ziehen, weil Anna Magdalena Bach etwa um dieselbe Zeit (um 1732) zwei Stimmen für das eindrucksvolle Doppelkonzert für zwei Cembali *senza*

16 D-B, Mus. ms. Bach P 683.

17 Die von A. C. P. Bach stammende Aufschrift auf dem nachträglich hinzugefügten Titelblatt lautet: «Ein | kleines Presto | fürs Clavier | von | W. F. Bach.»

18 Es handelt sich hier offenbar um die Quelle D-B, P 325, Faszikel 1.

*ripieno* BWV 1061a anfertigte, das seiner Faktur nach für den öffentlichen Vortrag überaus geeignet erscheint.<sup>19</sup> Vielleicht liegen hier gar Reste eines einstmals größeren Repertoires an anspruchsvoller Vortragsliteratur für zwei Cembali vor, die sich in der Bach-Familie ohnehin einer gewissen Beliebtheit erfreut zu haben scheint.<sup>20</sup> Nur am Rande sei erwähnt, dass die beiden – leider ausschließlich in späteren Abschriften überlieferten – Konzerte für drei Cembali (BWV 1063 und 1064) sowie insbesondere auch das Konzert für vier Cembali (BWV 1065), dessen fragmentarisch erhaltener Originalstimmensatz bezeichnenderweise dasselbe Wasserzeichen aufweist wie die Couperin-Abschrift, in denselben Zusammenhang gehören könnten.<sup>21</sup> Nach seinen vorwiegend der Kirchenmusik gewidmeten ersten Leipziger Amtsjahren scheint Bach sich und seine Familie um 1729/30 dem Leipziger Publikum auch noch von einer anderen Seite präsentiert zu haben.

Im Blick auf die noch ungelöste Frage nach der Herkunft der Allemande ist der Umstand zu berücksichtigen, dass das zweite Klavierbüchlein von Anna Magdalena Bach auf den Seiten 46–48 mit dem Rondeau *Les Bergeries* ein weiteres Werk aus Couperins *Second Livre des Pièces de Clavecin* enthält, und zwar in einer hinsichtlich der Notation leicht vereinfachten Form. Da – nach Forschungen von Georg von Dadelsen – die ersten 85 Seiten des Notenbüchleins weitgehend in chronologischer Folge beschrieben wurden,<sup>22</sup> ergibt sich für die Eintragung des Rondeaux etwa zehn Seiten vor den auf um die Jahreswende 1731/32 angesetzten eigenhändigen Eintragungen von vier Tanzsätzen C. P. E. Bachs eine hypothetische Datierung auf etwa 1730. Anna Magdalena Bach kopierte das Stück also ungefähr zu der Zeit, als ihr zweitältester Stiefsohn die Abschrift der Allemande anfertigte. Es ist daher anzunehmen, dass sich zu dieser Zeit ein Exemplar des Originaldrucks oder eine Abschrift in Reichweite oder gar im Besitz der Familie befand. Weitere Aufschlüsse wären vielleicht dem 1919 von Charles Bouvet erwähnten, jedoch leider nicht erhaltenen Briefwechsel zwischen Bach und Couperin zu entnehmen gewesen.<sup>23</sup> Die eingangs zitierten Mitteilungen Marpurgs, Hillers und Gerbers erweisen sich somit als zuverlässig.

Während Bachs Vertrautheit mit dem Schaffen Couperins durch musikalische und dokumentarische Quellen vergleichsweise gut belegt ist,

19 Zur Datierung siehe NBA VII/5, Kritischer Bericht, S. 92.

20 Vgl. WOLLNY, *Quellen thüringischer Musik*, speziell S. 166–167; sowie SCHULZE, *Ein unbekannter Brief Johann Nikolaus Bachs*.

21 Vgl. NBA VII/6, Kritischer Bericht, S. 78, und *passim*.

22 Vgl. NBA V/4, Kritischer Bericht, S. 69–71.

23 Vgl. *Bach-Dokumente* III, S. 639.

bleibt das Verhältnis des Thomaskantors zu dem Theoretiker und Opernkomponisten Jean Philippe Rameau vage und widersprüchlich. Eher als negatives Zeichen wurde eine von Johann Philipp Kirnberger als grimige Abrechnung mit seinem Widersacher Marpurg publizierte Äußerung C. P. E. Bachs gewertet, derzufolge die musiktheoretischen «Prinzipien seines Vaters antirameauisch» seien.<sup>24</sup> Insgesamt ergibt sich aus einer Durchsicht der verfügbaren Dokumente, dass – von wenigen Ausnahmen abgesehen – die theoretischen Schriften und praktischen Werke Rameaus in Deutschland nur zögernd Fuß fassen konnten.<sup>25</sup> Dies gilt nicht nur für seine erst 1733 einsetzende Opernproduktion, sondern bezeichnenderweise auch für die verhältnismäßig früh veröffentlichten Sammlungen mit Werken für Tasteninstrumente. Namhafte Abschriften stammen fast ausnahmslos aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts.

Somit ist die von David Schulenberg vorgeschlagene Rameau-Rezeption im ersten Teil der Clavier-Übung nur schwer konkret zu belegen.<sup>26</sup> Freilich würden sich einige auffällige stilistische Merkmale in den frühen Werken der beiden ältesten Bach-Söhne – etwa das zu Beginn der 1730er Jahre beliebte «Überschlagen» der Hände – als Zeugnisse einer schöpferischen Auseinandersetzung mit dem zweiten Buch der *Pièces de Clavecin* plausibel erklären lassen, insgesamt jedoch bleiben die Unsicherheit und die Zahl der offenen Fragen zu groß.

Diese unbefriedigende Situation kann derzeit zwar nicht grundlegend geändert, wohl aber durch die unvermutete Auffindung eines kleinen Mosaiksteinchens ein wenig verbessert werden. Die Staatsbibliothek zu Berlin bewahrt unter der Signatur Mus. ms. 18106 eine vollständige Abschrift von Rameaus um 1729/30 erschienenen *Nouvelles Suites de Pieces de Clavecin*. Diese erweist sich bei näherem Hinsehen als ein Schriftzeugnis von der Hand des Bach-Schülers Johann Friedrich Agricola (1720–1774).

Die Handschrift Agricolas gilt seit den Forschungen Alfred Dürrs als zuverlässig dokumentiert und zumindest in ihren frühen Stadien verhältnismäßig gut datierbar.<sup>27</sup> Im vorliegenden Zusammenhang ist die Beobachtung von Interesse, dass Agricolas Schriftzüge während seines knapp zweieinhalbjährigen Aufenthalts in Leipzig (Immatrikulation an der dortigen Universität am 29. Mai 1738, Übersiedlung nach Berlin vermutlich im September 1741) eine deutlich erkennbare Entwicklung durchgemacht haben. Am Beginn dieser Periode steht ein zierlicher, dicht gedrängter und zugleich etwas steif wirkender Duktus, der allmählich den

24 Vgl. *Bach-Dokumente* III, Nr. 767 (S. 236).

25 Vgl. CHRISTENSEN, *Johann Nikolaus Bach als Musiktheoretiker*, speziell S. 97 ff.

26 Vgl. SCHULENBERG, *J. S. Bach*, S. 280.

27 DÜRR, *Chronologie der Handschriften Altnickols und Agricolas*, speziell S. 54, 56 f. und 64.



charakteristischen gefestigten und ebenmäßigen Formen weicht. Dieses früheste Stadium ist auch in Agricolas Rameau-Abschrift vertreten, die damit auf etwa 1738 datiert werden kann.<sup>28</sup>

Die präzise Datierung auf einen frühen Zeitpunkt sowie die exakte regionale Einordnung wertet die Quelle als Zeugnis der mitteldeutschen Rameau-Rezeption wesentlich auf. Denn der so hergestellte Zusammenhang erlaubt die Vermutung, dass sie auf eine – heute nicht mehr greifbare – Vorlage aus dem Besitz Bachs zurückgeht. Bach hätte dann vermutlich – ähnlich wie im Fall von Couperins *Second livre* – ein Exemplar des Originaldrucks besessen und vielleicht tatsächlich als Inspirationsquelle für seine eigenen Clavierwerke und für seinen Unterricht herangezogen. Auch für die stilistische Einordnung von Bachs Leipziger Clavierschafften ergäben sich kennenswerte quellenkundliche Anhaltspunkte und vielleicht auch einige neue Anregungen.

28 Auch das Wasserzeichen (Kleines heraldisches Wappen von Schönburg, Buchstaben-  
gruppe «WCB») stimmt mit den anderen frühen Agricola-Handschriften überein.

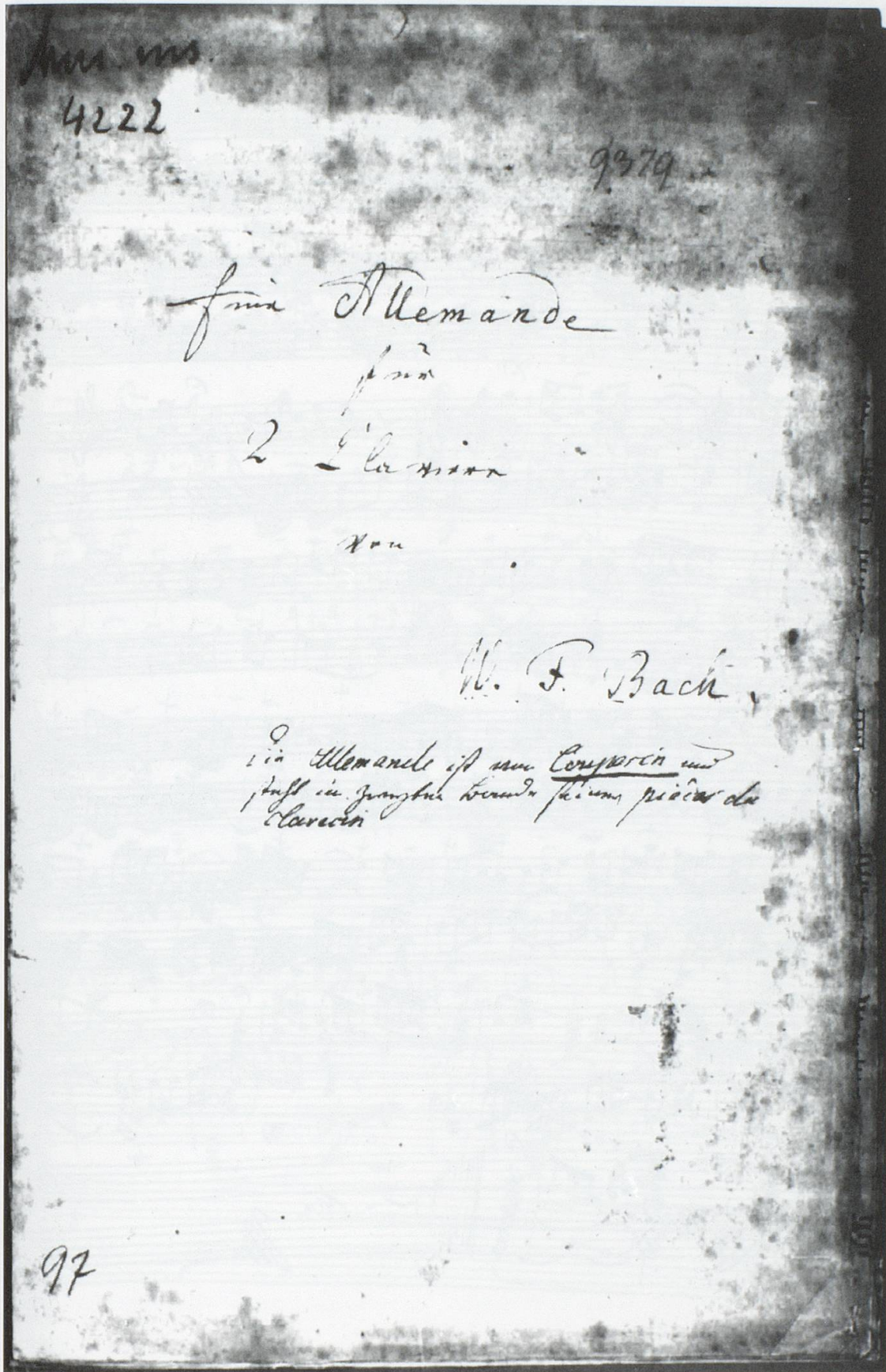


Abbildung 1: D-B, Mus. ms. 4222, Blatt 1

*Allemande. Clavier Premier* *Leve pour*  
*v. Couperin* *de l'Académie*

Abbildung 2: D-B, Mus. ms. 4222, Blatt 2

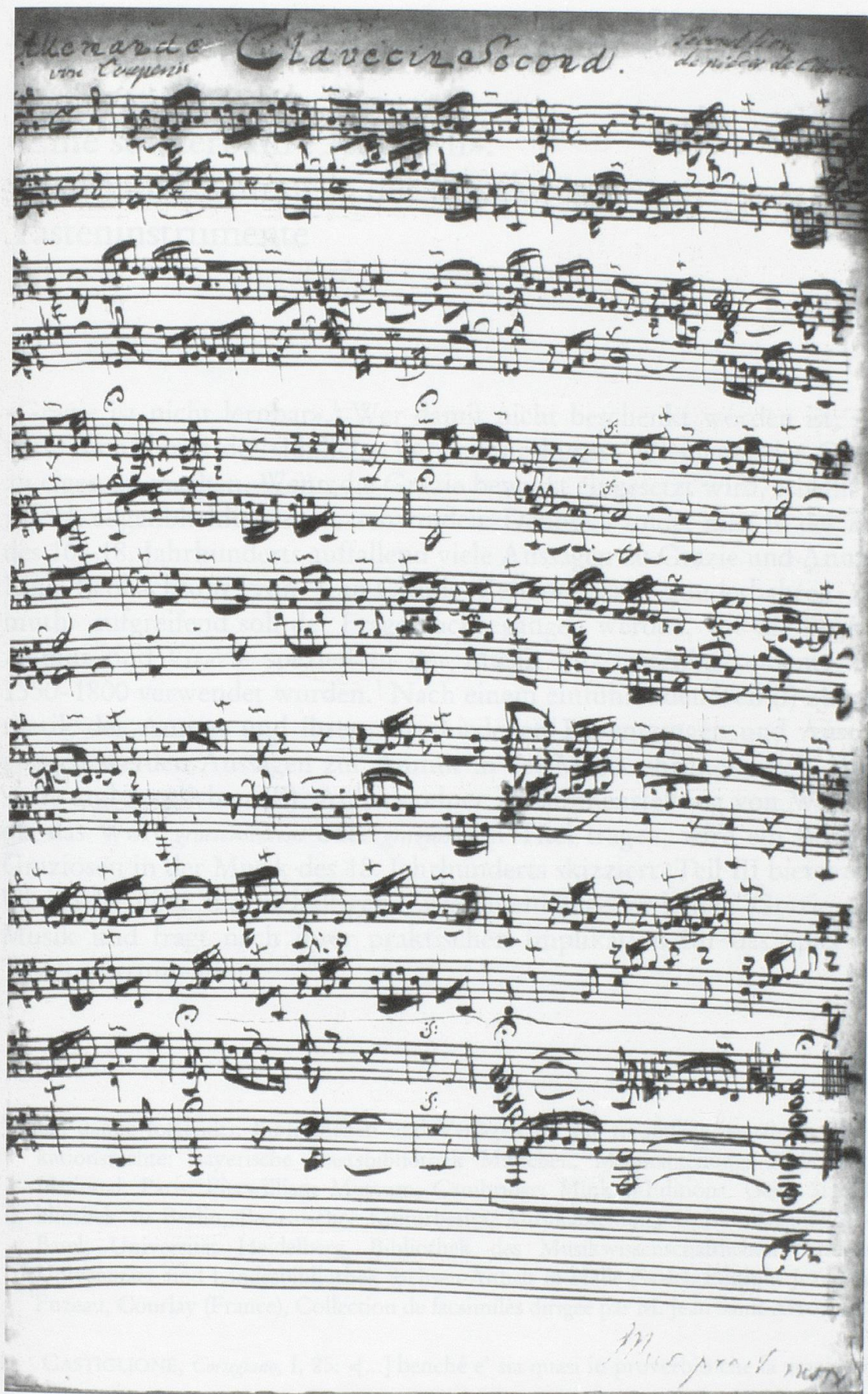


Abbildung 3: D-B, Mus. ms. 4222, Blatt 3

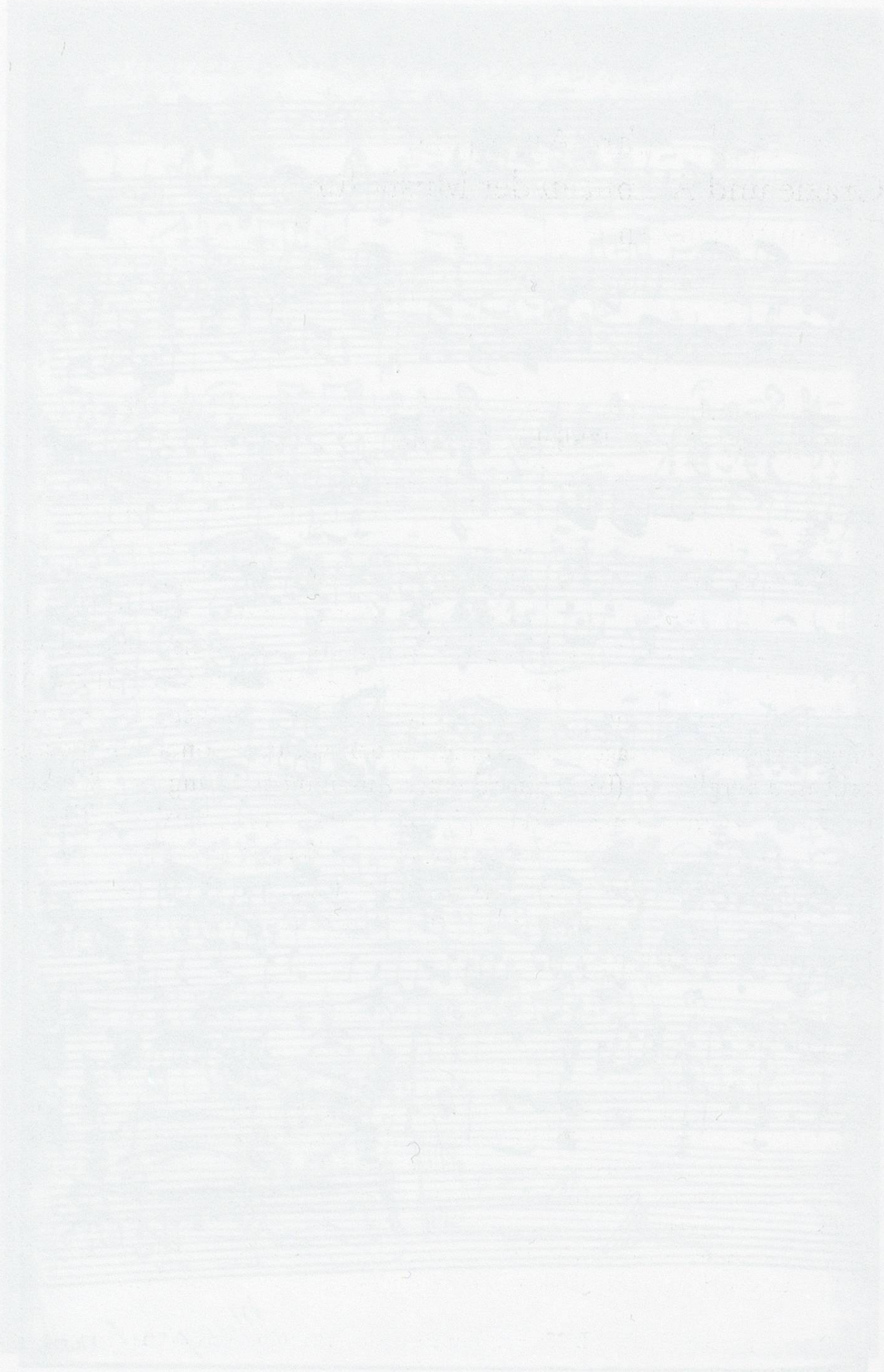


Abbildung 2: D-B. Mus. ms. 422, Blatt 2

Abbildung 3: D-B. Mus. ms. 422, Blatt 3