

TOMASZ GÓRNY

UNIwersytet Warszawski
ORCID 0000-0002-2675-4180KAPELMISTRZ IGNACEGO KRASICKIEGO
I RĘKOPISY Z MUZYKĄ JOHANNA SEBASTIANA BACHA

ABSTRAKT Artykuł jest poświęcony dwóm manuskryptom z Książnicy Pomorskiej w Szczecinie z utworami J.S. Bacha. MusMs5 zawiera m.in. kopię *Das wohltemperierte Klavier I*, natomiast MusMs6 – odpis *Suit anglielskich*. Dokumenty poddano analizie filologicznej, z której wynika, że rękopis MusMs5 jest szczególnie cenny, ponieważ można go powiązać z kręgiem J.S. Bacha. Ponadto zawiera on nieznanne lekcje 24 preludów i fug. Pochodzą one zapewne z 1740 r., dlatego zostały tu nazwane „wariantem 1740”. Z kolei badania proveniencyjne wykazały, że jeden z posesorów (Franz Zierlein) nosił to samo nazwisko, co uczeń C.P.E. Bacha i kapelmistrz księcia biskupa Ignacego Krasickiego.

SŁOWA KLUCZOWE Johann Sebastian Bach, Carl Philipp Emanuel Bach, Ignacy Krasicki, Franz Zierlein, *Das wohltemperierte Klavier I* BWV 846–869, *Suity anglielskie* BWV 806–811, Książnica Pomorska w Szczecinie, Lidzbark Warmiński (Heilsberg)

ABSTRACT *Ignacy Krasicki's Kapellmeister and Manuscripts with Music by Johann Sebastian Bach.* This article discusses two manuscripts kept at the Pomeranian Library in Szczecin, MusMs5 (a copy of J. S. Bach's *The Well-Tempered Clavier I*) and MusMs6 (a copy of Bach's *English Suites*, BWV 806–811). These documents have been subjected to philological analysis, which indicates that MusMs5 is particularly valuable, in that it probably originated in Bach's circle. It also contains previously unknown variants of the 24 preludes and fugues, most likely from 1740 (hence it is referred to here as the '1740 variant'). Provenance studies show that one of the manuscripts' owners, Franz Zierlein, bore the same surname as a pupil of C. P. E. Bach who served as kapellmeister to Ignacy Krasicki, Prince Bishop of Warmia.

KEYWORDS Johann Sebastian Bach, Carl Philipp Emanuel Bach, Ignacy Krasicki, Franz Zierlein, *The Well-Tempered Clavier I*, BWV 846–869, *English Suites*, BWV 806–811, Pomeranian Library in Szczecin, Lidzbark Warmiński (Heilsberg)

W Książnicy Pomorskiej w Szczecinie przechowywane są bardzo ciekawe muzykalia¹, m.in. dwa osiemnastowieczne manuskrypty z utworami Johanna Sebastiana Bacha, które nie zostały jak dotąd odnotowane w bazie RISM i nie są znane w dotychczasowej literaturze przedmiotu². Pierwszy (sygnatura MusMs5) zawiera datowaną na rok 1740 kopię *Das wohltemperierte Klavier I* BWV 846–869 (w skrócie DWK I) oraz *Fugę d-moll* Johanna Petera Kellnera, dawniej przypisywaną Bachowi (BWV Anh. 180), natomiast drugi (sygnatura MusMs6) odpis *Suit angielskich* BWV 806–811 z roku 1775. Ponadto oba dokumenty mają unikatową i nietypową dla źródeł z muzyką lipskiego kantora proveniencję, która wskazuje na zagadkowego pana Zierleina, kapelmistrza Ignacego Krasickiego. Czy rzeczywiście MusMs5 stworzono w roku 1740? Czy manuskrypt wyszedł spod pióra nieznanego dziś ucznia Bacha? A może w jego powstanie zaangażowany był sam kompozytor? Jak owe rękopisy trafiły na teren Polski i jaką rolę odegrał w tym procesie książę biskup? Na pytania te postaram się odpowiedzieć w niniejszym artykule³.

Badania prowadzone w ramach projektu „Nowe źródła – nowe perspektywy” (nr BOB-I-DUB-622-154/2022), Uniwersytet Warszawski, Inicjatywa Doskonałości – Uczelnia Badawcza.

- 1 Na temat zasobu muzykaliów Książnicy Pomorskiej zob.: Tomasz Górny, „Muzyczne tajemnice Szczecina”, *Ruch Muzyczny* 66 (2022) nr 21, s. 42–43; Małgorzata Mazikiewicz, „Kolekcja starych druków muzycznych w zbiorach Książnicy Pomorskiej”, w: *Biblioteka muzyczna 2000–2006 = Music Library 2000–2006*, red. Stanisław Hrabia, Andrzej Spóz, Warszawa 2008, s. 67–76; Małgorzata Mazikiewicz, „Zbiory muzyczne biblioteki Marienstifts-Gymnasium w zasobie Oddziału Muzycznego Książnicy Pomorskiej”, w: *Biblioteka muzyczna 2000–2006*, s. 91–94; Małgorzata Mazikiewicz, „Zbiory muzyczne Książnicy Pomorskiej w Szczecinie”, w: *Biblioteka muzyczna 2000–2006*, s. 95–100; Cecylia Judek, „Zbiory specjalne”, w: *Od Stadtbibliothek do Książnicy Pomorskiej 1905–2005 = From the Stadtbibliothek to the Pomeranian Library 1905–2005 = Von der Stadtbibliothek zur Pommerschen Bibliothek 1905–2005*, red. Hanna Niedbał, Barbara Chojnacka, Agnieszka Gnat-Leśnińska, Szczecin 2005, s. 87–120 (zob. zwłaszcza s. 94–98); Wiesława Dziechciowska, „Zbiory muzyczno-fonograficzne Książnicy Szczecińskiej”, *Bibliotekarz Zachodniopomorski* 28 (1987) nr 1–2, s. 33–43; Wiesława Dziechciowska, „XVIII-wieczne wydania nut w Oddziale muzyczno-fonograficznym Książnicy Szczecińskiej”, *Bibliotekarz Zachodniopomorski* 28 (1987) nr 1–2, s. 44–57; Alicja Oświecińska, „Wybrane XIX-wieczne druki muzyczne w zbiorach Wojewódzkiej i Miejskiej Biblioteki Publicznej w Szczecinie”, *Bibliotekarz Zachodniopomorski* 21 (1980) nr 3, s. 16–21; Anna Chylińska, Jadwiga Rynkiewicz, „Zbiory muzyczne Wojewódzkiej i Miejskiej Biblioteki Publicznej w Szczecinie”, *Bibliotekarz* 33 (1966) nr 7–8, s. 228–231.
- 2 Yuriy S. Bocharov wspominał krótko o MusMs6 w artykule na temat „angielskości” suit BWV 806–811 („Anglijskiye syuity I.S. Bakha – zagadka nazvaniya” [„Suity angielskie J.S. Bacha – tajemnica nazwy”]), *Vestnik Sankt-Peterburgskogo Universiteta Iskusstvovedeniye* 8 (2018) nr 1, s. 3–16), niemniej jego tekst nie jest szerzej znany w środowisku muzykologicznym. Z kolei istnienie MusMs5 nie było tajemnicą w Szczecinie, a Cecylia Judek odnotowała ten rękopis w przeglądowej rozprawie na temat zasobów Książnicy Pomorskiej („Zbiory specjalne”, s. 96), niemniej wiedza ta pozostawała w obiegu lokalnym i nie zaistniała na forum ogólnopolskim, ani tym bardziej międzynarodowym.
- 3 W trakcie prac konsultowałem się z szeregiem badaczy i bibliotekarzy. Szczególnie wiele niniejszy tekst zawdzięcza Christine Blanken z Archiwum Bachowskiego z Lipska. Nieocenionymi uwagami dziękuję także mną również inni uczeni: Richard D.P. Jones (Oksford), Peter Wollny (Lipsk), Wolfram Enßlin (Lipsk), Markus Zepf (Lipsk), Yo Tomita (Belfast), Szymon Paczkowski (Warszawa). Ponadto wdzięczny jestem anonimowym recenzentom kwartalnika *Muzyka* za bardzo cenne uwagi i komentarze. Niezwykle owocna była pomoc osób pracujących w Książnicy Pomorskiej w Szczecinie: Katarzyny

KSIĄŻNICA I JEJ POWOJENNE LOSY

Książnica Pomorska im. Stanisława Staszica w Szczecinie (dalej jako Książnica Pomorska) rozpoczęła działalność 7 VII 1945 r. pod nazwą Biblioteki Miejskiej i szybko zyskała status najważniejszego księgozbioru w regionie Pomorza Zachodniego⁴. W chwili utworzenia przejęła budynek oraz część zbiorów funkcjonującej od roku 1905 Stadtbibliothek (zwanej również Stadtbücherei). Tą przedwojenną instytucją w l. 1907–45 zarządzał dr Erwin Ackerknecht (1880–1960). W ciągu niespełna czterech dekad z młodej, prowincjonalnej instytucji dysponującej zaledwie 27 tysiącami woluminów (1906) stworzył on aktywny ośrodek posiadający 183 tysiące tomów (1941) i mający ambicję edukacji szerokich warstw społecznych poprzez sieć bibliotek ludowych (Volksbüchereien), wykłady, odczyty oraz inne przedsięwzięcia edukacyjne⁵. W roku 1913 utworzono oddział muzyczny (Städtische Musikalienbibliothek), w którym można było wypożyczać nuty na dwadzieścia dni⁶. Rok później (1914) włączono do zasobu Stadtbibliothek część zbiorów lokalnego gimnazjum Marienstifts-Gymnasium⁷, co z naszego punktu widzenia jest istotne, ponieważ ta szkolna biblioteka zawierała ciekawe muzykalia, m.in. spuściznę jej wieloletniego nauczyciela Friedricha Ferdinanda Calo (1814–72)⁸. Interesujące nas tutaj szczególnie dwa manuskrypty nie noszą jednak śladów wskazujących na przynależność do tej kolekcji⁹ ani żadnej innej biblioteki

Zborowskiej, Jolanty Liskowackiej, Anny Marii Kowalskiej-Stępień oraz Julity Ziolo. Częściowe rezultaty prezentowanych tu badań przedstawiłem w trakcie konferencji w Turynie, Pradze, Cambridge, Warszawie, Rzeszowie oraz Poznaniu, a także w cytowanym wyżej artykule pt. „Muzyczne tajemnice Szczecina”.

- 4 Od roku 1947 funkcjonowała jako Wojewódzka Biblioteka Publiczna, natomiast od roku 1955 (po połączeniu z Miejską Biblioteką Publiczną) jako Wojewódzka i Miejska Biblioteka Publiczna. W roku 1966 nadano jej imię Stanisława Staszica, zaś w roku 1994 kolejny raz zmieniono nazwę – tym razem na Książnicę Pomorską im. Stanisława Staszica, zob. m.in.: Stanisław Krzywicki, Lidia Milewska, „Od Biblioteki Miejskiej do Książnicy Pomorskiej”, w: *Od Stadtbibliothek do Książnicy Pomorskiej 1905–2005*, s. 63–83.
- 5 Małgorzata Bartosik, „Stadtbibliothek der Stadt Stettin – Biblioteka Miejska Miasta Szczecina 1905–1945”, w: *Od Stadtbibliothek do Książnicy Pomorskiej 1905–2005*, s. 23–38.
- 6 Wypożyczalnia dysponowała głównie zbiorami podarowanymi przez osoby prywatne oraz lokalne stowarzyszenia. W tworzeniu zasobu istotną rolę odegrał dr Paul Marsop z Monachium oraz Szczeciński Związek Nauczycielek Muzyki (Verein der Stettiner Musiklehrerinnen), zob.: M. Bartosik, „Stadtbibliothek der Stadt Stettin”, s. 29. Zasady wypożyczania zostały opisane na dwóch ostatnich stronach katalogu z roku 1913: *Katalog der Städtischen Musikalienbibliothek Stettin*, [Stettin] 1913, s. 85–86; zob. też: *Musikalienbibliothek Stettin. Nachtrag zum Musikalien-Verzeichnis 1919*, [Stettin] 1919; *Stadtbücherei Stettin Musikalienbücherei Katalog*, Stettin 1927.
- 7 Agnieszka Borysowska, „Główne zespoły proveniencyjne w zabytkowych zbiorach Książnicy Pomorskiej im. Stanisława Staszica w Szczecinie”, w: *Książka dawna i jej właściciele = Early Printed Books and their Owners*, red. Dorota Sidorowicz-Mulak, Agnieszka Franczyk-Cegła, t. 1, Wrocław 2017, s. 133–155 (na s. 136).
- 8 M. Mazikiewicz, „Zbiory muzyczne biblioteki Marienstifts-Gymnasium”, passim; Martin Wehrmann, *Geschichte der Bibliothek des Marienstifts-Gymnasiums in Stettin*, Stettin 1894, s. 30.
- 9 Zbiory Friedricha Ferdinanda Calo włączone do biblioteki Marienstifts-Gymnasium zostały opatrzone ekslibrisami o treści: „F.F. Calo, Professor hunc librum voluit esse bibliothecae gymnasii Mariani Stettinensis cuius ipse et discipulus fuit et magister anno MDCCCLXXII”. Pod nimi wpisywano sygnaturę.

instytucjonalnej. W MusMs5¹⁰ i MusMs6¹¹ nie ma przedwojennych pieczęci, ekslibriśów i sygnatur. W kopii DWK I górna i dolna część grzbietu oprawy jest uszkodzona w sposób, który sugeruje, że zniszczenia mogły powstać w wyniku usunięcia sygnatur (zob. il. 1). W kopii *Suit angelskich* natomiast grzbiet nie nosi żadnych znamion ingerencji, mimo że oprawa – tak samo jak w DWK I – jest zdecydowanie przedwojenna¹².



Il. 1. Książnica Pomorska im. Stanisława Staszica (dalej cyt. PL-S) MusMs5, oprawa

W obu dokumentach znajdują się podobne wpisy posesorskie informujące o tym, że materiały były w posiadaniu Franza Zierleina (zob. poniżej) oraz Emila Kraffta (od 1887). Ponadto w MusMs5 aż trzykrotnie wpisał się H[?]-F. Fromm z datą 1890, co pozwala na snucie różnych przypuszczeń. Na przykład można sobie wyobrazić, że manuskrypty zostały rozdzielone w roku 1890, kopia DWK I trafiła w ręce Fromma i w konsekwencji została włączona do zbiorów jakiejś zorganizowanej i skatalogowanej kolekcji, natomiast naklejka/i na grzbiecie zawierająca sygnaturę została usunięta w trakcie lub po wojnie. Nawet jeżeli tak się stało, to jednak ani MusMs5, ani MusMs6 prawdopodobnie nie należały do zbiorów szczecińskiej Stadtbibliothek/Stadtbücherei, ponieważ nie mają charakterystycznej dla tego zasobu okrągłej pieczęci¹³. Brak

Ponadto w nutach z tego zasobu pojawiają się pieczęci biblioteki gimnazjalnej. Wszystkie te znaki proveniencyjne odnajdujemy na przykład w rękopiśmiennej kopii *Il Timoteo* Benedetta Marcella wykonanej – jak głosi dopisek na karcie tytułowej – na podstawie manuskryptu z Biblioteki Królewskiej w Monachium („Copie nach einem Manuscript den Kgl. Bibliothek in München Mus. Mss. N^r 940”). Manuskrypt jest przechowywany w Książnicy Pomorskiej pod sygnaturą MusMs12, a skany są dostępne online: <https://zbc.ksiaznica.szczecin.pl/dlibra/show-content/publication/edition/211?id=211>, dostęp 26 III 2024. Zob. też: M. Mazikiewicz, „Zbiory muzyczne biblioteki Marienstifts-Gymnasium”, s. 91–92.

10 Skany są dostępne online: <https://zbc.ksiaznica.szczecin.pl/dlibra/publication/10/edition/8/content>, dostęp 26 III 2024.

11 Skany są dostępne online: <https://zbc.ksiaznica.szczecin.pl/dlibra/doccontent?id=9>, dostęp 26 III 2024.

12 Obie oprawy są tekturowe. W MusMs5 całość oprawy została obciążona materiałem, natomiast w MusMs5 jedynie grzbiet.

13 Wzory pieczęci własnościowych tej biblioteki podaje Agnieszka Borysowska („Główne zespoły proveniencyjne”, s. 139). W Książnicy Pomorskiej zachował się przedwojenny katalog kłamrowy, ale uwzględnia on jedynie wersje drukowane DWK I dostępne w Stadtbibliothek. W opublikowanych katalogach zbiorów muzycznych (zob. przyp. 6) również widnieje kilka egzemplarzy DWK I, ale przy żadnym z nich nie ma informacji o tym, że chodzi o wersję rękopiśmienną (ani tym bardziej kopię z 1740 r.), dlatego wydaje się, że uwzględniają one wydania użytkowe, które – jak wspomniano wcześniej – były wypożyczane do domu. W rękopiśmiennym katalogu manuskryptów (*Verzeichnis der Handschriften der Stadtbibliothek in Stettin [Sept 1910]*, Książnica Pomorska, sygn. Rkps189) w ogóle nie ma muzykaliów.

przedwojennych pieczęci¹⁴ sprawia, że najbardziej prawdopodobna wydaje się hipoteza, iż oba manuskrypty przed rokiem 1945 stanowiły część kolekcji prywatnej, a nie instytucjonalnej. Hipotezę tę potwierdza również niemal zupełny brak informacji o takich manuskryptach w literaturze przedmiotu (por. przyp. 2). W komentarzach krytycznych do przedwojennych oraz powojennych wydań dzieł wszystkich Johanna Sebastiana Bacha nie ma mowy o kopiach DWK I i *Suit angelskich* będących w posiadaniu Zierleina, Kraffta i/lub Fromma. Co więcej, nazwiska te nie pojawiają się również w rozprawach poświęconych muzyce Szczecina¹⁵ oraz innych źródłach na temat tego regionu, do których udało mi się dotrzeć¹⁶. Jak zatem owe manuskrypty trafiły do Książnicy Pomorskiej?

W *Księdze akcesyjnej rękopisów muzycznych* tej biblioteki oba manuskrypty ujęte zostały jako wpis 3. pod numerem akcesyjnym „I 9/94” datowanym na 13 IV 1994 roku. Litera „I” oznacza „inne”, natomiast „9/94” – dziewiątą pozycję z roku 1994¹⁷. Od bibliotekarzy Książnicy Pomorskiej uzyskałem informację, że w latach dziewięćdziesiątych prowadzono szeroko zakrojone skontrum magazynów, reorganizację zbiorów połączoną z katalogowaniem. W obu analizowanych manuskryptach na ostatniej stronie znajduje się informacja o liczbie stron/kart¹⁸, data „8.04 1994”, a także inicjały „M.M.”. Pod literami tymi skrywa się najpewniej Małgorzata Mazikiewicz, ówczesna bibliotekarka muzyczna i autorka prac na temat zbiorów muzycznych Książnicy Pomorskiej. Sygnatury MusMs5 i MusMs6 wpisano również ołówkiem na początkowych stronach z tekstem muzycznym, zaś obok nich wbito pieczętki z napisem „WiM BP SZCZECIN”. Jest to skrót od: „Wojewódzka i Miejska Biblioteka Publiczna Szczecin”. Nazwa ta obowiązywała od roku 1955 do 3 X 1994 r., kiedy biblioteka zaczęła funkcjonować jako Książnica Pomorska¹⁹. Wszystko to skłania do wniosku, że wpisane obok pieczętek biblioteki sygnatury MusMs5 i MusMs6 zostały nadane wiosną roku 1994 przy okazji prac katalogowych i niewiele mówią o proveniencji samych manuskryp-

14 Nie zauważyłem również żadnych śladów wytarc bądź wydarć ewentualnych pieczęci.

15 Werner Freytag, *Musikgeschichte der Stadt Stettin im 18. Jahrhundert*, Greifswald 1936; *Kompozytorzy szczecińscy do 1945*, red. Eugeniusz Kus, Mikołaj Szczęśny, Edward Włodarczyk, Szczecin 2003.

16 Jedyne dokument, do jakiego dotarłem, to list adresowany na nazwisko Fromm (Książnica Pomorska, sygn. Rkps307) pochodzący prawdopodobnie z roku 1930. Adresat był dyrektorem jednej ze szczecińskich szkół, jednak nie udało mi się uzyskać na jego temat żadnych informacji. W owym liście nie ma inicjału imienia ani żadnych szczegółów biograficznych. Nie można zatem zakładać, że chodzi tu o Fromma z MusMs5, szczególnie że to niemieckie nazwisko nie należy do rzadkich. Kilkaset lat wcześniej nosił je na przykład Andreas Fromm (1621–683), kompozytor działający w l. 1641–51 w Szczecinie.

17 Na drugiej stronie okładki w obu manuskryptach odnajdujemy wpisane ołówkiem adnotacje odpowiadające informacjom z *Księgi akcesyjnej*: w lewym górnym rogu „I 9/94”, natomiast w lewym dolnym rogu „RkpM3”. Dodatkowo w MusMs6 w dolnej części drugiej strony okładki znajduje się numer 356785, który jest współczesnym dodatkiem – odpowiada numerowi źródła w komputerowym systemie do katalogowania ALEPH.

18 „Kart 60” w MusMs5 oraz „Stron 84” w MusMs6.

19 Zob.: Barbara Chojnacka, Agnieszka Gnat-Leśniańska, Hanna Niedbał, Maria Nowicka, „Kalendrium 1901–2005”, w: *Od Stadtbibliothek do Książnicy Pomorskiej 1905–2005*, s. 255–315 (na s. 295).

tów, które zapewne wcześniej leżały w magazynie i nie były ujęte w żadnych wykazach. W początkowym okresie działalności Książnica Pomorska (wówczas Biblioteka Miejska) dysponowała przede wszystkim księgozbiorami przedwojennymi – nie tylko zastanymi w budynku dawnej Stadtbücherei, lecz także pozyskanymi z zasobów tzw. księgozbiorów zabezpieczonych na terenie całego Pomorza Zachodniego²⁰, dlatego wydaje się możliwe, że manuskrypty z muzyką Bacha trafiły do ksiąźnicy tą właśnie drogą. Nie można jednak wykluczyć i tego, że biblioteka ze Szczecina otrzymała to cymelium w darze bądź kupiła je w okresie od zakończenia II wojny światowej do roku 1994.

REKOPIS MusMs5 – PAPIER I JEGO FILIGRANY

Das Wohltemperirte Clavier
oder
Praeludia und Fugen
durch alle Tone und Semitonien
So wohl tertiam majorem, oder Ut Re Mi
anlangend als auch
tertiam minore, oder Re Mi Fa, betreffend.
zum Nutzen und Gebrauch
der lehrbegierigen Musikalischen Jugend,
als auch
denen in diesem Studio schon habil seyenden
zum besondern Zeit Vertreib
aufgesetzt
von
Johann Sebastian Bach
p. t. hochfürstl[ich] Anhalt Cöthenischen
CappelMeistern und Directore
Derer Cam[m]er Musiken.
anno 1740.

(: von Bach im Jahre 1722 im 38. Lebens-
jahr in Cöthen beendet :)

I^{ster} Theil. 59 fol.

jetzige Inhaber H[?]-F. Fromm Franz Zierlein

1890

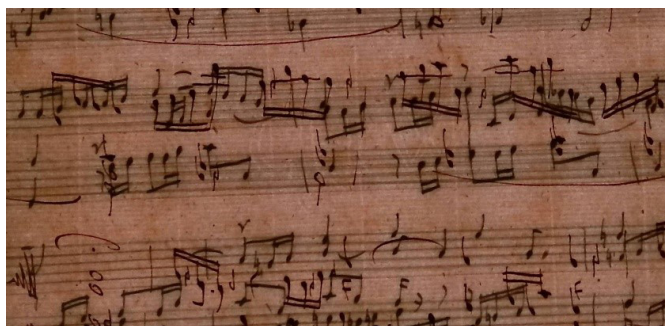
jetzt Emil Krafft.

Juli 1877²¹.

20 Jeszcze w latach pięćdziesiątych XX w. biblioteka włączała do swojego zasobu zbiory zabezpieczone, np. w okresie 1958–59 przejęła 7 100 woluminów pochodzących z kolekcji Marienstifts-Gymnasiums oraz 1 300 tomów z biblioteki Gimnazjum Groeninga (*Collegium Groeningianum*) w Stargardzie, zob.: Eliza Ostrowska, „Krótka charakterystyka starych druków Książnicy Szczecińskiej”, *Bibliotekarz Zachodniopomorski* 28 (1987) nr 1–2, s. 26–32. Na temat procesu zabezpieczania zbiorów muzycznych w tym regionie zob.: Tomasz Górny, „Relokacja muzykaliów po II wojnie światowej – przypadek Pomorza Zachodniego”, *Muzyka* 68 (2023) nr 3, s. 77–97.

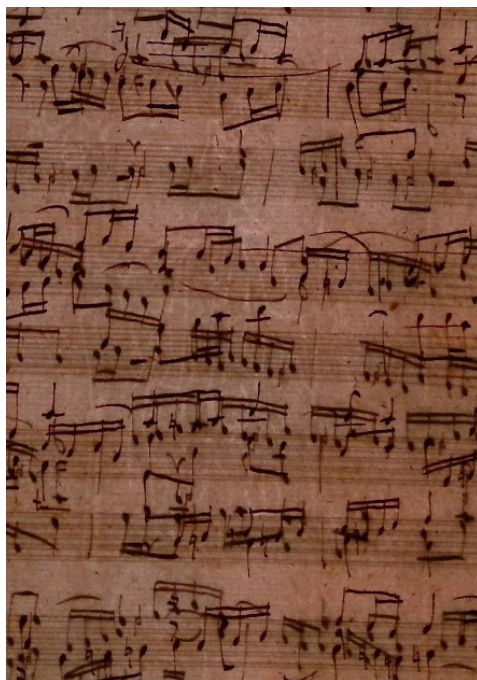
21 Transkrypcja: Christine Blanken (Archiwum Bachowskie w Lipsku).

MusMs5 zawiera kompletną²² kopię DWK I, a także *Fuge d-moll* BWV Anh. 18o Johanna Petera Kellnera. Manuskrypt liczy sześćdziesiąt kart i został spisany przez niezidentyfikowanych skryptorów. Pod koniec DWK I widnieje inskrypcja: „Il Fine | S.[oli] D.[eo] G.[loria] | α/ω 1722.”, jednak na karcie tytułowej czytamy „anno 1740” (il. 2). Wydawać by się zatem mogło, że mamy do czynienia z kopią spisaną w roku 1740 na podstawie źródła z roku 1722, niemniej kwestia ta wcale nie jest oczywista (zob. poniżej). Papier jest bardzo gruby i w konsekwencji filigrany są słabo widoczne, jednak rozpoznawalne są litery C (G?), H i W, a także postać biskupa (il. 3a i 3b). Papier ten prawdopodobnie pochodzi z Frankonii w południowych Niemczech. Podobne znaki wodne są znane ze źródeł z muzyką Bacha zebranych przez organistę i kolekcjonera Leonharda Scholza (1720–98)²³, a także z rękopisów z kolekcji Sing-Akademie z Berlina²⁴ (SA 2628²⁵, SA 2633²⁶, SA 4761²⁷). Główny filigran w MusMs5 jest jednak na tyle niewyraźny, że nie sposób podjąć się porównania go z innymi znanymi wersjami, a w konsekwencji trudno na tej podstawie powiedzieć coś pewnego na temat datowania.

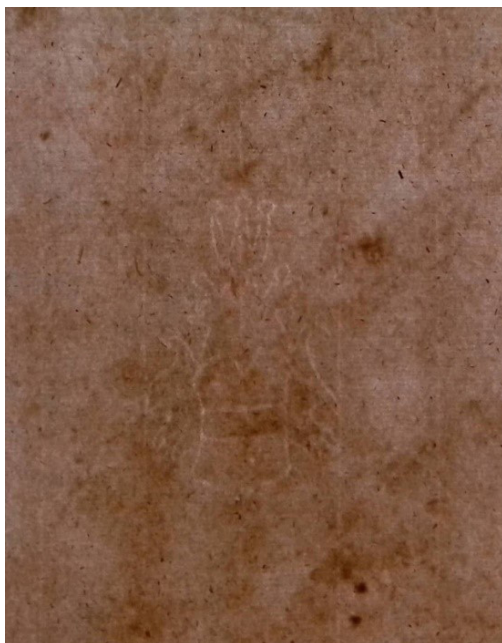


Il. 3a. PL-S MusMs5, k. 28, znak wodny

- 22 W MusMs5 znajdują się wszystkie utwory wchodzące w skład DWK I, niemniej dwa z nich zostały usytuowane w nieprawidłowym miejscu: po *Preludium i fuga G-dur* BWV 860 następują *Preludium i fuga A-dur* BWV 862, a dopiero po nich *Preludium i fuga g-moll* BWV 861. Mimo to wszystkie utwory mają dobre, tj. zgodne z porządkiem chromatycznym, numery (*G-dur*: XV, *g-moll*: XVI, *A-dur*: XVII). Skryptor MusMs5 znał zatem prawidłową kolejność, toteż trudno zrozumieć, z czego wynika ta zamiana.
- 23 Na przykład pojawia się w datowanym na 10 V 1750 r. rękopisie D-LEB Rara Ib, 102 (zawiera fragment *Die Kunst der Fuge* Johanna Sebastiana Bacha, a dokładniej BWV 1080/17), zob.: Christine Blanken, *Die Bach-Quellen in Wien und Alt-Österreich. Katalog*, Hildesheim 2011 (= *Leipziger Beiträge zur Bach-Forschung* 10.1., 10.2.), s. 428, 430. Więcej informacji na temat Scholza oraz jego zbiorów zob.: Christine Blanken, „Orgelwerke der «Sammlung Scholz» in ihrer Beziehung zu Nürnberger Instrumenten”, w: *Vom Klang der Zeit. Besetzung, Bearbeitung und Aufführungspraxis bei Johann Sebastian Bach*, Wiesbaden 2004, s. 44–68.
- 24 WZ 5, zob.: Wolfram Enßlin, *Die Bach-Quellen der Sing-Akademie zu Berlin. Katalog* (= *Leipziger Beiträge zur Bach-Forschung* 8.1., 8.2.), Hildesheim 2006, s. 648.
- 25 Niedatowana kopia *Koncertu klawesynowego G-dur* Wq 16 / H 419 Carla Philippa Emanuela Bacha, *ibid.*, s. 266.
- 26 Kopia *Koncertu klawesynowego f-moll* Warb C 73 Johanna Christiana Bacha datowana na rok 1769, *ibid.*, s. 268.
- 27 Niedatowana kopia *Sonaty klawiszowej E-dur* Wq 62.17 / H 117 Carla Philippa Emanuela Bacha, *ibid.*, s. 424–425.



Il. 3b. PL-S MusMs5, k. 29, znak wodny



Il. 4. PL-S MusMs5, k. 60, znak wodny

Ostatnia, niezapisana karta (60.) różni się od pozostałych – papier jest dużo cieńszy, dzięki czemu znak wodny jest bardzo dobrze widoczny (il. 4). Przedstawia on herb rodziny von Zedwitz (umieszczony centralnie na kresie) i jest zbliżony – choć nieidentyczny – do filigranów oznaczonych jako WZ 44 i WZ 45 w *Neue Bach-Ausgabe*²⁸. WZ 44 pochodzi prawdopodobnie z papierni Grünh (Doubrava) opodal miejscowości Asch (Aš)²⁹ i ma formę typową dla papieru z okresu 1719–40. Odnajdujemy ją w następujących źródłach z kręgu Bacha:

a) D-B Mus.ms. Bach St 97; głosy kantaty *Was Gott tut, das ist wohlgetan* BWV 100. Cały manuskrypt został przygotowany przez różnych skryptorów, w tym samego kompozytora oraz osoby z jego kręgu. WZ 44 pojawia się w kilku głosach (B 1, B 4, B 6–B 9; skryptorzy: Johann Georg Heinrich = Anonymus VI; Johann Wilhelm Machts = Anonymus Vj)³⁰, które powstały w latach trzydziestych XVIII wieku³¹;

b) D-B Mus.ms. Bach St 22; głosy kantaty *Er rufet seinen Schafen mit Namen* BWV 175. W rękopisie tym – podobnie do Bach St 97 – rozpoznano różne ręce, w tym Johanna Sebastiana Bacha oraz osób z jego kręgu. WZ 44 występuje w jednym tylko głosie (B 16; skryptor: Johann Friedrich Schweinitz = Anonymus L 104)³², co jest istotne o tyle, że głos ten najpewniej powstał przy okazji powtórnego wykonania kantaty – zawiera ten sam materiał (partię violoncello piccolo), co B 15, ale zanotowany został z użyciem klucza wiolinowego i basowego, a nie tenorowego i basowego (jak to ma miejsce w B 15)³³. Powtórne wykonanie – a zatem orientacyjne sporządzenie B 16 – datuje się na l. 1734–35³⁴.

Z kolei WZ 45 wyprodukował Johann Wolfgang Jäger I w papierni z Niederreuth (Dolní Paseky) również z okolic miasta Asch (Aš). Wisso Weiss i Yoshitake Kobayashi datują ten typ znaku wodnego na l. 1744–52, a jego warianty na okres do roku 1768³⁵. WZ 45 pojawia się w jednym tylko źródle z kręgu Bacha, mianowicie w kopii kan-

28 Wisso Weiss, Yoshitake Kobayashi, *Katalog der Wasserzeichen in Bachs Originalhandschriften*, Leipzig 1985 (= Johann Sebastian Bach, *Neue Ausgabe Sämtlicher Werke* IX/1, w skrócie: NBA IX/1), t. 1, s. 49, t. 2, s. 38–40.

29 Miasto leży obecnie w Czechach, a niegdysiejsza wieś Doubrava stanowi jego część.

30 Ryuichi Higuchi, *Kirchenkantaten verschiedener, teils unbekannter Bestimmung. Kritischer Bericht*, Leipzig 1990 (= Johann Sebastian Bach, *Neue Ausgabe Sämtlicher Werke*, I/34; w skrócie: NBA I/34, KB), s. 107–113; Peter Wollny, „Neuerkenntnisse zu einigen Kopisten der 1730er Jahre”, *Bach-Jahrbuch* 102 (2016), s. 63–113.

31 Redaktorzy katalogu skryptorów z kręgu Bacha datują powstanie tych głosów na l. 1734–35 (Yoshitake Kobayashi, Kirsten Beißwenger, *Die Kopisten Johann Sebastian Bachs. Katalog und Dokumentation*, t. 1, *Textband*, Kassel 2007 (= Johann Sebastian Bach, *Neue Ausgabe Sämtlicher Werke* IX/3.1, w skrócie: NBA IX/3.1), nr 191, s. 154 oraz nr 200, s. 158), natomiast Peter Wollny sugeruje, że mogły one powstać po roku 1736 (P. Wollny, „Neuerkenntnisse zu einigen Kopisten”, s. 81, 91).

32 Peter Wollny, [recenzja książki *About Bach*, red. Gregory G. Butler, George B. Stauffer, Mary Dalton, Urbana–Chicago 2008], *Bach-Jahrbuch* 95 (2009), s. 243–246 (na s. 245).

33 Alfred Dürr, Arthur Mendel, *Kantaten zum 2. und 3. Pfingsttag. Kritischer Bericht*, Leipzig 1963 (= Johann Sebastian Bach, *Neue Ausgabe Sämtlicher Werke* I/14; w skrócie: NBA I/14, KB), s. 197–203, 212.

34 NBA IX/3.1, nr 201, s. 158.

35 NBA IX/1.1, s. 49.

taty Johanna Gottlieba Goldberga *Durch die herzliche Barmherzigkeit*, a dokładniej w rękopisie D-B Mus.ms. 7918 datowanym na l. 1745–46, który prawdopodobnie stanowił część osobistej biblioteki Johanna Sebastiana Bacha³⁶.

Numer ostatniej karty MusMs5 wpisany został ołówkiem, a nie piórem (jak w pozostałych przypadkach), jest zatem możliwe, że kartę tę dodano do zasadniczej części manuskryptu (np. podczas procesu oprawy). Widniejący na karcie tytułowej dopisek „(: von Bach im Jahre 1722 im 38. Lebens-jahr in Cöthen beendet :) I^{ster} Theil. 59 fol.” wprowadziła inna ręka niż ta, która sporządziła właściwy tytuł. Możliwe, że owa inna ręka dodała też paginację piórem oraz wykaligrowała nazwy zbiorów na oprawach MusMs5 i MusMs6. Krój pisma tej osoby jest podobny do wpisu posesorskiego Emila Kraffta, a zatem wydaje się prawdopodobne, że Krafft po wejściu w posiadanie rękopisów z muzyką Bacha (1877) kazał je oprawić i jednocześnie wprowadził kilka dodatków w MusMs5 (dopisek na karcie tytułowej, numery stron, a także informację³⁷ o błędnej kolejności preludiumów i fug w tonacjach *As-dur* oraz *g-moll*). Ostatnia – odstająca od innych – karta MusMs5 może zatem stanowić pozostałość wcześniejszej oprawy lub czegoś, co miało ją imitować³⁸. Można sobie na przykład wyobrazić, że manuskrypt był obłożony dodatkową, luźną kartą papieru, która pełniła funkcję okładki, a w czasie, kiedy powstawała obecna oprawa, został wykorzystany jako dodatkowa karta. Bez względu na rzeczywisty przebieg wydarzeń, to, że podobny papier znajdujemy w manuskryptach spisanych przez akolitów lipskiego kantora, sugeruje, że powstanie źródła można łączyć z kręgiem Johanna Sebastiana Bacha³⁹.

REKOPIS MusMs5 A INNE ŹRÓDŁA

Hipotetyczne datowanie pierwowzoru dla MusMs5 na rok 1722 (na podstawie wspomnianego wcześniej wpisu „Il Fine | S.[oli] D.[eo] G.[loria] | α/ω 1722.”) w oczywisty sposób przywodzi na myśl przygotowany właśnie wówczas autograf (D-B Mus.ms. Bach P 415; w skrócie P 415). W tym słynnym źródle można zauważyć cztery stadia procesu kompozytorskiego, które odpowiadają kolejnym partiom korekt i rewizji (A1, A2, A3 oraz A4)⁴⁰. Redakcja karty tytułowej manuskryptu

36 Kirsten Beißwenger, *Johann Sebastian Bachs Notenbibliothek*, Kassel 1992, I/G/2, s. 286–287.

37 „Präludium u[nd] Fuge No. 16 folgt hinter No. 17.”, MusMs5, k. 27r.

38 O istnieniu mniej lub bardziej tymczasowej oprawy/okładki świadczy fakt, że karta tytułowa ma relatywnie mało zabrudzeń, a zatem była zapewne w jakiś sposób zabezpieczona również w okresie przed stworzeniem obecnej oprawy.

39 Trudno sobie wyobrazić, by ktoś w XIX w. przypadkowo trafił na papier przypominający ten, który wykorzystywano w kręgu Bacha w latach trzydziestych i czterdziestych XVIII wieku.

40 Cztery poziomy korekt w P 415 jako pierwszy opisał Walther Dehnhard („Zur Überlieferung des ersten Wohltemperierten Klaviers von J.S. Bach”, w: *Bericht über den Internationalen Musikwissenschaftlichen Kongress Berlin 1974*, red. Hellmut Kühn, Peter Nitsche, Kassel 1980, s. 295–297), niemniej to Alfred Dürr w komentarzu krytycznym do wydania DWK I w ramach *Neue Bach Ausgabe* zasadniczo rozwinął

ze Szczecina jest zbliżona do Bachowskiego autografu, jednak występują drobne różnice. O tym, że MusMs5 nie jest bezpośrednią kopią P 415, przekonuje jednak przede wszystkim tekst muzyczny i liczne szczegóły, które różnią oba dokumenty (zob. poniżej).

Lekcje obecne w MusMs5 co do zasady odpowiadają ostatniej redakcji tekstu DWK I, czyli A4. Poza autografem znajdujemy je w pięciu innych pełnych kopiach cyklu, mianowicie⁴¹:

a) D-B Am.B.49 [= B4.1]⁴²; skryptor: Anonymus 403 / J.S. Bach III; kopia z II poł. XVIII w. ze zbiorów księżniczki Anny Amalii (1723–87), siostry Fryderyka Wielkiego i słynnej kolekcjonerki Bachowskich muzykaliów⁴³, a zarazem uczennicy Johanna Philippa Kirnbergera (1721–83);

b) D-B Am.B 57,1 [= B4.2]; skryptor: Johann Nicolaus Schober = Anonymus 402; kopia z II poł. XVIII w. ze zbiorów Johanna Philippa Kirnbergera, które po jego śmierci trafiły do biblioteki księżniczki Anny Amalii;

c) DK-Kk mu 9412.0981 Weyses Samling (C I, 105) [= B4.3]; skryptor: Johann Nicolaus Schober = Anonymus 402; kopia z II poł. XVIII w. ze zbiorów kompozytora Christoph'a Ernsta Friedricha Weysego (1774–1842); zawiera notę informującą o tym, że manuskrypt powstał na podstawie źródła „autoryzowanego” przez Kirnbergera⁴⁴;

d) D-B Mus.ms. Bach P 208 [= B4.4]; niezidentyfikowany skryptor; kopia z II poł. XVIII w. z kolekcji księcia Carla Ottona Friedricha von Voß-Buch (1786–1864), od poł. XIX w. przechowywana w Königl. Bibliothek w Berlinie (wcześniejsza proveniencja nieznana);

e) rękopis z kolekcji Bachhaus Eisenach. Manuskrypt został niedawno nabyty w antykwaracie Wolfganga Stögera⁴⁵. Do roku 2023 dokument był częścią zbiorów prywatnych (w XX/XXI w. właścicielami byli Helga Schafiyha oraz jej ojciec Karl Hermann Pillney) i nie był znany w trakcie przygotowywania DWK I w ramach NBA. Alfred Dürr zyskał do niego dostęp na początku lat czterdziestych XX wieku⁴⁶. Badacz

i uszczegółowił ten podział na podstawie gruntownych badań porównawczych z innymi źródłami, zob.: Alfred Dürr, *Das Wohltemperierte Klavier I. Kritischer Bericht*, Leipzig 1989 (= Johann Sebastian Bach, *Neue Ausgabe sämtlicher Werke* V/6.1; w skrócie: NBA V/6.1, KB).

41 Datowanie i proveniencja B4.1–4 za NBA V/6.1, KB, s. 85–89.

42 W nawiasach kwadratowych znajdują się numery nadane osiemnastowiecznym manuskryptom w NBA V/6.1, KB.

43 Zob.: Eva Renate Blechschmidt, *Die Amalien-Bibliothek. Musikbibliothek der Prinzessin Anna Amalia von Preußen (1723–1787). Historische Einordnung und Katalog mit Hinweisen auf die Schreiber der Handschriften*, Berlin 1965 (= Berliner Studien zur Musikwissenschaft 8); Eva Renate Wutta, *Quellen der Bach-Tradition in der Berliner Amalien-Bibliothek. Mit zahlreichen Abbildungen von Handschriften nebst Briefen der Anna Amalia von Preußen (1723–1787)*, Tutzing 1989.

44 NBA V/6.1, KB, s. 87–88.

45 W chwili pisania tych słów nie nadano mu jeszcze sygnatury, choć pewnie nastąpi to w niedługim czasie.

46 Korespondencja w tej sprawie oraz wykonana na początku lat czterdziestych kopia rękopisu jest przechowywana w Archiwum Bachowskim w Lipsku (sygnatura: QK-Gö Privatbesitz H. Schafiyha (xerox)). W badaniach korzystałem z tego właśnie egzemplarza.

odnotował istnienie tego źródła pod koniec komentarza krytycznego do *Das wohltemperierte Klavier II* i datował je na II poł. XVIII w. lub okres ok. roku 1800⁴⁷.

Pierwsze trzy rękopisy (B4.1–3) są ściśle powiązane z działalnością Johanna Philippa Kirnbergera⁴⁸ – ucznia Bacha przebywającego przez około dziesięć lat na terenie Rzeczypospolitej⁴⁹. Dają się one połączyć w jedną grupę⁵⁰, zawierającą tożsame warianty⁵¹. Warianty te występują również w manuskrypcie rodziny Pillney–Schafiyha, dlatego Dürr powiązał go ze źródłami B4.1–3⁵². W MusMs5 owe lekcje się nie pojawiają, toteż możemy przyjąć, że „grupa Kirnbergera” i manuskrypt ze Szczecina nie pozostają w bezpośrednim związku.

Inaczej sprawy się mają z B4.4, czyli przechowywanym w Berlinie źródłem o sygnaturze D-B Mus.ms. Bach P 208 (w skrócie P 208). Wykazuje ono podobieństwo do manuskryptu ze Szczecina na kilku różnych poziomach. Na przykład w berlińskim autografie P 415 partia prawej i lewej ręki pierwszej sekcji Preludium c-moll BWV 847 została konsekwentnie zapisana na osobnych pięcioliniach, co spowodowało konieczność dodawania linii w kilku taktach. W MusMs5 (t. 15, 18–21) oraz P 208 (t. 15, 19–21) miejsca te zostały zanotowane inaczej, mianowicie niskie dźwięki partii prawej ręki znalazły się na dolnej pięciolinii (il. 5a–c.). Z podobną sytuacją mamy do czynienia w Fudze e-moll BWV 855, niemniej w tym przypadku Bach w autografie posłużył się zmianą kluczy, aby uniknąć dodawania zbyt wielu linii, tymczasem skrypcy MusMs5 oraz P 208 odpowiednie ustępy zanotowali, przechodząc od dolnej do górnej pięciolinii (il. 6a–c.).



Il. 5a. J.S. Bach, *Preludium c-moll* BWV 847, Berlin, Staatsbibliothek zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz (dalej cyt. D-B) Mus.ms. Bach P 415, t. 18–21

47 Alfred Dürr, *Das Wohltemperierte Klavier II. Fünf Praeludien und Fugbetten. Kritischer Bericht*, Kassel 1996 (= Johann Sebastian Bach, *Neue Ausgabe sämtlicher Werke* V/6.2; w skrócie: NBA V/6.2, KB), s. 500.

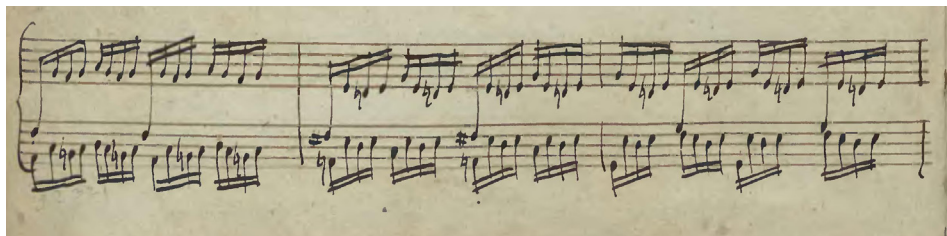
48 NBA V/6.1, KB, s. 85–88.

49 Szymon Paczkowski, „Bach and Poland in the Eighteenth Century”, *Understanding Bach* 10 (2015), s. 123–137 (na s. 130–132); Irena Bieńkowska, „Previously Unknown Sources for Johann Philipp Kirnberger’s Flute Sonatas Found in the Former Rzewuski Music Collection from Podhorce (Pidhirtsi)”, *Muzyka* 66 (2021) nr 3, s. 92–116.

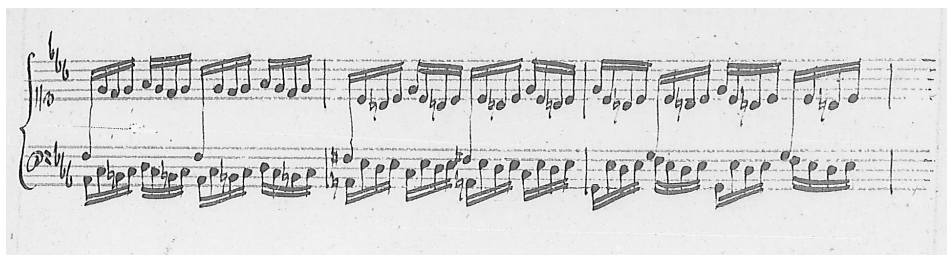
50 Do grupy tej Alfred Dürr zalicza również następujące częściowe odpisy DWK I: D-B Mus.ms. Bach P 579 [= C4.2]; D-B N.Mus.ms. 10 481 [= C4.3]; D-B Mus.ms. Bach P 629 [= C4.4]; N-Onm Mus.ms. 9332 [= C4.5]. Zob.: NBA V/6.1, KB, s. 103–105, 175.

51 NBA V/6.1, KB, s. 175, 432–434.

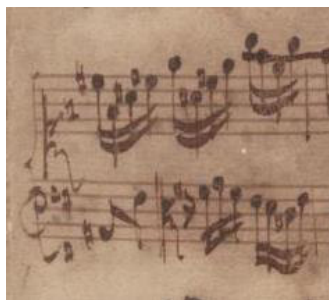
52 NBA V/6.2, KB, s. 500.



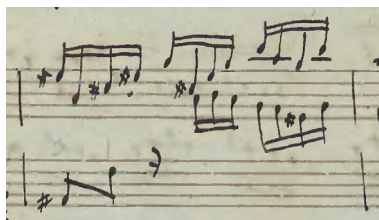
Il. 5b. J.S. Bach, *Preludium c-moll* BWV 847, PL-S MusMs5, t. 19–21



Il. 5c. J.S. Bach, *Preludium c-moll* BWV 847, D-B Mus.ms. Bach P 208, t. 19–21



Il. 6a. J.S. Bach, *Fuga e-moll* BWV 855, D-B Mus.ms. Bach P 415, t. 5



Il. 6b. J.S. Bach, *Fuga e-moll* BWV 855, PL-S MusMs5, t. 5



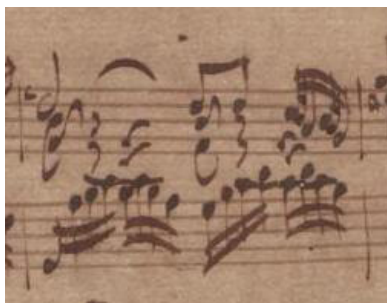
Il. 6c. J.S. Bach, *Fuga e-moll* BWV 855, D-B Mus.ms. Bach P 208, t. 5

Inny ciekawy kazus dotyczy belkowania, np. w *Preludium g-moll* BWV 861 podział na grupy w kopiach MusMs5 oraz P 208 konsekwentnie różni się od wersji z autografu. Jednocześnie sugeruje on odmienny, bardziej rozdrobniony sposób frazowania i organizację narracji muzycznej w mniejsze grupy⁵³. Różnice w belkowaniu obecne są również w innych utworach, np. w *Preludium B-dur* BWV 866 (w tym przypadku sposób zapisu podpowiada również przyporządkowanie kolejnych ustępów do odpowiedniej ręki – lewej lub prawej – co wcale nie jest oczywiste przy pasażach przebiegających przez kilka oktaw) czy w *Fudze dis-moll* BWV 853. Ten ostatni utwór jest istotny także z tego powodu, że w MusMs5 i P 208 pojawiają się w nim nieobecne w autografie uwagi analityczne w formie „per augm.” (w MusMs5 w t. 62, 67 oraz 77, natomiast w P 208 w t. 62 i 67). Wskazują one, że temat zostaje przeprowadzony w augmentacji. Pedagogiczna natura owych komentarzy pozwala się domyślać, że pochodzą od ucznia bądź jego nauczyciela, który chciał wskazać na to wyszukane rozwiązanie.

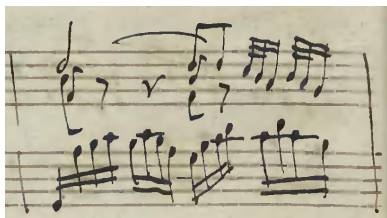
Jeszcze inny przykład związany z belkowaniem znajdziemy w *Preludium e-moll* BWV 855. Otóż w autografie w t. 9 w głosie górnym na czwartą miarę można zauważyć, że miejsce to początkowo miało inne wartości rytmiczne (szesnastki), a dopiero później – tj. na etapie korekty A4⁵⁴ – kompozytor dodał belki i zmienił rytmikę tego ustępu na szesnastki i trzydziestodwójki (il. 7a). Z oczywistych powodów w rękopisie P 415 oddzielenie nowo powstałych figur byłoby bardzo trudne. Modyfikacje tego typu można było jednak bez trudu wprowadzić przy sporządzaniu kolejnego czystopisu DWK I. W MusMs5 (il. 7b) oraz P 208 (il. 7c) widzimy alternatywne belkowanie tego ustępu (analogiczne rozwiązania pojawiają się w innych miejscach, np. w t. 42 *Fugi F-dur* BWV 856).

53 Na temat znaczenia belkowania w Bachowskich rękopisach dla praktyki wykonawczej zob.: Yo Tomita, „Reading Soul from Manuscripts: Some Observations on Performance Issues in J.S. Bach’s Habits of Writing his Music”, w: *Essays in Honor of Christopher Hogwood. The Maestro’s Direction*, red. Thomas Donahue, Lanham 2011, s. 13–40; Yo Tomita, „Deciphering the Performance Hints Hidden in J.S. Bach’s Quaver Beams”, *Early Music* 44 (2016) nr 1, s. 89–104.

54 NBA V/6.1, KB, s. 193.



Il. 7a. J.S. Bach, *Preludium e-moll* BWV 855, D-B Mus.ms. Bach P 415, t. 9

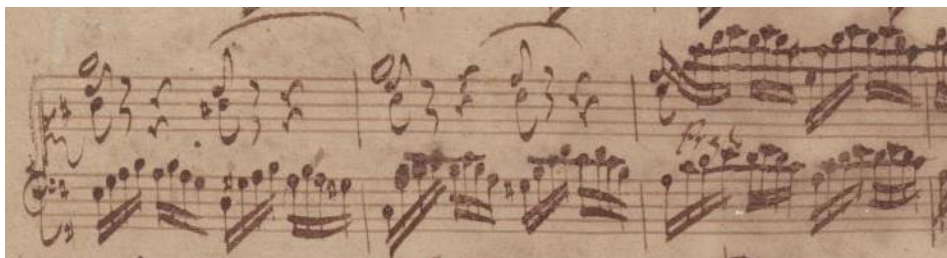


Il. 7b. J.S. Bach, *Preludium e-moll* BWV 855, PL-S MusMs5, t. 9

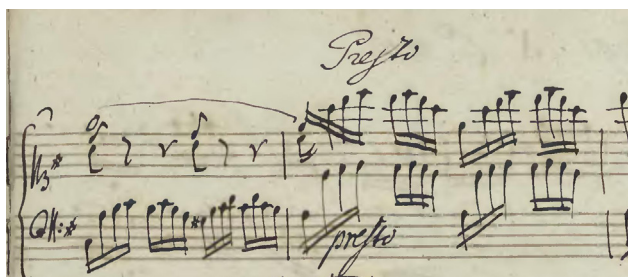


Il. 7c. J.S. Bach, *Preludium e-moll* BWV 855, D-B Mus.ms. Bach P 208, t. 9

Kolejny problem wiąże się z początkiem t. 23 *Preludium e-moll* BWV 855 (il. 8a–c). Otóż w autografie w głosie środkowym pojawia się c^2 o wartości ósemki, co jest konsekwencją wcześniejszego prowadzenia tenoru i altu w takich właśnie wartościach rytmicznych. Z punktu widzenia wykonawcy realne wytrzymywanie tego dźwięku nie jest zbyt wygodne, ponieważ głosy skrajne rozpoczynają zasadniczo inną figurację w tempie presto, a zatem najbardziej konsekwentne byłoby oddzielenie owych fragmentów tuż po pierwszej szesnastce t. 23. Redaktor wersji, którą znajdujemy w MusMs5, musiał zdawać sobie z tego sprawę i prawdopodobnie z tego powodu w środkowym głosie zapisał szesnastkę, a nie ósemkę. Z kolei skryptor P 208 najpewniej przeoczył ten dodatkowy dźwięk, podobnie zresztą jak trzecią z uwag „per augm.” w BWV 853 (alternatywnie pominięcia te mogły być już obecne w rękopisie, z którego korzystał).



Il. 8a. J.S. Bach, *Preludium e-moll* BWV 855, D-B Mus.ms. Bach P 415, t. 21–23



Il. 8b. J.S. Bach, *Preludium e-moll* BWV 855, PL-S MusMs5, t. 22–23



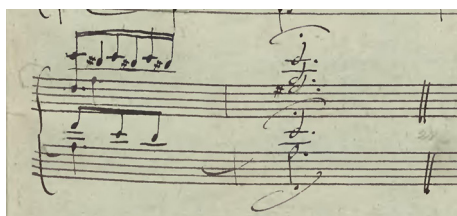
Il. 8c. J.S. Bach, *Preludium e-moll* BWV 855, D-B Mus.ms. Bach P 208, t. 22–23

W MusMs5 znajdziemy również innego rodzaju warianty tekstu muzycznego w stosunku do P 415. Bardzo ciekawe jest zakończenie *Preludium a-moll* BWV 865. Otóż dochodzi w nim do zwiększenia liczby głosów, które rozgrywa się na tle nuty pedałowej. W przedostatnim takcie na trzecią miarę w MusMs5 (w P 208 również) pojawia się dodatkowy dźwięk – ćwierćnuta z kropką o wysokości d^{\sharp} (il. 9a–c)⁵⁵. Podkreśla on dominantowy charakter tego ustępu (stanowi septymę akordu *E-dur*, która rozwiązuje się na durową tercję toniki w następnym takcie), toteż wydaje się, że ów dźwięk został dodany nieprzypadkowo i ma za zadanie dobarwić punkt kulminacyjny ostatnich taktów.

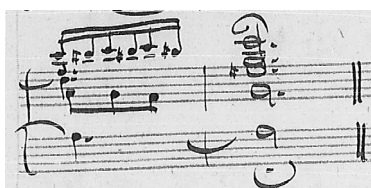
⁵⁵ W MusMs5 nuta jest nieco przesunięta, ale raczej nie ma wątpliwości, że należy ją wykonać w pionie z pozostałymi składnikami akordu.



Il. 9a. J.S. Bach, *Preludium a-moll* BWV 865, D-B Mus.ms. Bach P 415, t. 27–28



Il. 9b. J.S. Bach, *Preludium a-moll* BWV 865, PL-S MusMs5, t. 27–28



Il. 9c. J.S. Bach, *Preludium a-moll* BWV 865, D-B Mus.ms. Bach P 208, t. 27–28

Dodatkową nutę znajdziemy również w ostatnim takcie *Preludium B-dur* BWV 866 w MusMs5 oraz P 208. Jej obecność zmienia jednak narrację muzyczną w dużo większym stopniu. W wersji z berlińskiego autografu utwór ten kończy się repetowaną w obrębie trzech oktaf figurą i w konsekwencji można odnieść wrażenie, że narracja urywa się czy też zamiera bez wyraźnego zakończenia. W MusMs5 i P 208 to rozwiązanie zostaje zachowane, ale pojawia się dodatkowo dźwięk *b* (nieco inna jest też rytmika ostatniej figury), który nadaje całości odmienny charakter. Z analizowanego zapisu (il. 10a–c) wynika, że po trwającym ósemkę *b*² owo dolne *b* powinno wybrzmiewać dalej samodzielnie, ponieważ stanowi całą nutę (w konsekwencji nie zgadza się arytmetyka taktu). Jest to bardzo nietypowe – by nie powiedzieć dziwne – rozwiązanie, toteż można mieć wątpliwości co do jego pochodzenia i autentyczności. Być może mamy tu do czynienia po prostu z błędem skryptora⁵⁶.

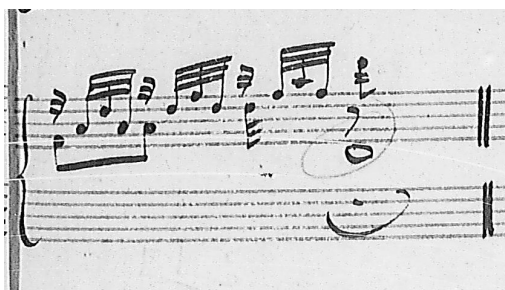
⁵⁶ Na przykład można sobie wyobrazić, że osoba sporządzająca źródło, z którego skopiowano – bezpośrednio lub pośrednio – MusMs5 (oraz P 208), zinterpretowała nieprecyzyjnie zapisaną fermatę jako dźwięk *b*.



Il. 10a. J.S. Bach, *Preludium B-dur* BWV 866, D-B Mus.ms. Bach P 415, t. 20



Il. 10b. J.S. Bach, *Preludium B-dur* BWV 866, PL-S MusMs5, t. 20



Il. 10c. J.S. Bach, *Preludium B-dur* BWV 866, D-B Mus.ms. Bach P 208, t. 20

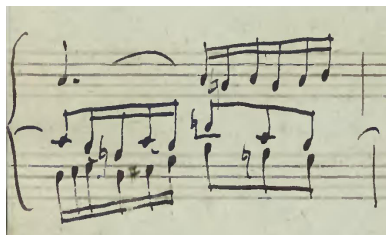
Bardzo ciekawy jest przypadek *Preludium gis-moll* BWV 863. W t. 7 tego utworu, w sopranie tuż po ligaturze pojawia się dźwięk *e'*. Zapis taki znajdziemy zarówno w autografie P 415, jak i rękopisie P 208. Mimo to Alfred Dürr doszedł do wniosku, że jest to niedopatrzanie Bacha⁵⁷ i w edycji w ramach *Neue Bach-Ausgabe* dodał brakujący – jego zdaniem – krzyżyk, podwyższając w ten sposób ten dźwięk na *eis'*. Wydaje się, że Dürr nie był pierwszym, który chciał w tym miejscu słyszeć *eis'* i być może z tego właśnie powodu redaktor MusMs5 tudzież pierwowzoru dla MusMs5 dodał przy tym dźwięku kasownik, mimo że z ortograficznego punktu widzenia jest on tam

57 NBA V/6.1, KB, s. 276.

zbędny (il. 11a–c)⁵⁸? Również w innych miejscach MusMs5 pojawiają się alternatywne znaki przygodne (np. dodatkowe krzyżyki w t. 41–42 *Fugi cis-moll* BWV 849). W kilku sytuacjach lekcje z MusMs5 zawierają poprawki ewidentnych niedopatrzeń z autografu⁵⁹.



Il. 11a. J.S. Bach, *Preludium gis-moll* BWV 863, D-B Mus.ms. Bach P 415, t. 7



Il. 11b. J.S. Bach, *Preludium gis-moll* BWV 863, PL-S MusMs5, t. 7

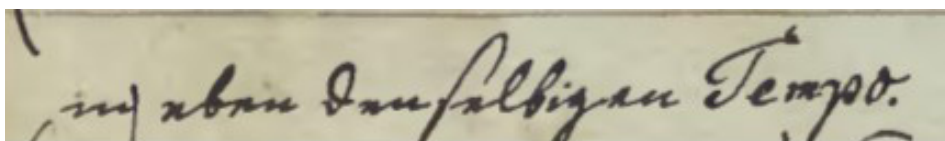


Il. 11c. J.S. Bach, *Preludium gis-moll* BWV 863, D-B Mus.ms. Bach P 208, t. 7

58 Podobnie można rozumieć kasownik (zresztą w MusMs5 wzmocniony jeszcze dopiskiem „nb”) w t. 21 *Fugi Cis-dur* BWV 848 (*f*² w sopranie).

59 Np. w *Fudze f-moll* BWV 857 w t. 5 w tenorze (*des/d*) w P 415 brakuje kasownika, podczas gdy w MusMs5 i P 208 został on zapisany. W t. 14 tej samej fugi w basie (ostatnia wartość) w P 415 brakuje pauzy ósemkowej, tymczasem widzimy ją w MusMs5 i P 208; w *Preludium gis-moll* BWV 863 w t. 14 w P 415 brakuje krzyżyka przed ostatnią nutą w basie (*eis*), natomiast w MusMs5 oraz P 208 ów krzyżyk się pojawia, por.: NBA V/6.1, KB, s. 398–399.

Ornamenty w MusMs5 różnią się w szczegółach od tych, które znajdujemy w autografie P 415. Z kilkoma wyjątkami nie są to fundamentalne zmiany i stanowią raczej warianty, dodatki i uzupełnienia. Na przykład w t. 56 *Fugi a-moll* BWV 865 w MusMs5 na ostatniej części taktu w głosie górnym widnieje tryl, który zresztą jest dosyć oczywisty w tym miejscu. W autografie go jednak nie widzimy (i w konsekwencji brak go również w wydaniu w ramach NBA), choć w analogicznych miejscach (t. 51 i 52) się pojawia. W P 415 mamy prawdopodobnie do czynienia z przeoczeniem kompozytora, choć trzeba pamiętać, że przytomny wykonawca i tak mógłby tutaj dodać tryl – albo przez analogię do t. 51 i 52, albo ze zwykłego wyczucia konwencji. W kilku sytuacjach różnice w ornamentacji w MusMs5 mają nieco inną naturę, np. w *Preludium cis-moll* BWV 849 ozdobników jest zdecydowanie mniej. Liczne appogiatury, tryle i mordenty w tym preludium zostały – zdaniem Dürra – dopisane na etapie korekty A4⁶⁰. Brak tych elementów w MusMs5 jest argumentem przemawiającym za tym, że rękopis ze Szczecina nie jest po prostu kopią redakcji A4.



Il. 12. J.S. Bach, *Preludium Es-dur* BWV 852, PL-S MusMs5, inskrypcja nad t. 10–11

Inny przykład odnoszący się do praktyki wykonawczej dotyczy relacji tempa między częściami *Preludium Es-dur* BWV 852. Utwór ten, jak przystało na preludium, rozpoczyna się od stosunkowo swobodnych figuracji, w których dominują motywy szesnastkowe, a nieco później trzydziestodwójkowe, niemniej w t. 10 dochodzi do radykalnej zmiany faktury – wprowadzone zostaje fugato, w którym przeważa ruch ćwierćnutowy. W efekcie jednym z istotnych pytań wykonawczych jest kwestia relacji tempa między tymi ustępami. Zarówno w MusMs5, jak i P 208 w omawianym miejscu odnajdujemy dopisek – „In eben denselbigen Tempo”, czyli „w tym samym tempie”. Co ciekawe, w autografie z Berlina (P 415) w analizowanym fragmencie niezidentyfikowany skryptor dopisał ołówkiem „nicht Allabrememäßig sondern wie der 1^{ste} Tact gewesen, fortgespielt”⁶¹ („grać nie w alla breve, lecz tak, jak w pierwszym takcie”). Podobna uwaga wykonawcza w tym miejscu znajduje się w jeszcze jednym manuskrypcie, mianowicie częściowym odpisie DWK I, który zawiera wyłącznie pre-

60 NBA V/6.1, KB, s. 215–216.

61 NBA V/6.1, KB, s. 230.

ludia i fugi w *C-dur*, *d-moll* oraz *Es-dur*. Dokument ten przechowywany jest obecnie w Brukseli i nosi siglum B-Bc 25.448, ale w przeszłości należał do Sary Levy (née Itig). Ta słynna kolekcjonerka Bachowskich muzykaliów była jedną z kluczowych postaci dla recepcji muzyki Bacha w II poł. XVIII i pierwszych dekadach XIX w. w kręgu berlińskim⁶². Należący do niej odpis w t. 10 *Preludium Es-dur* ma uwagę „nicht allabrevemäßig sondern | wie der erste Tact gewesen | fort gespielt”⁶³. Manuskrypt ze Szczecina sugeruje, że historia tej uwagi wykonawczej sięga I poł. XVIII w., a zatem warianty obecne w autografie i w rękopisie z kolekcji Sary Levy należy uznać za późniejsze i wtórne wobec wpisów w MusMs5 oraz P 208. Wszystkie one mają jednak to samo znaczenie – w t. 10 *Preludium Es-dur* nie powinno się zmieniać tempa.

HIPOTETYCZNY PIERWOWZÓR DLA MusMs5 – ZAGINIONY AUTOGRAF?

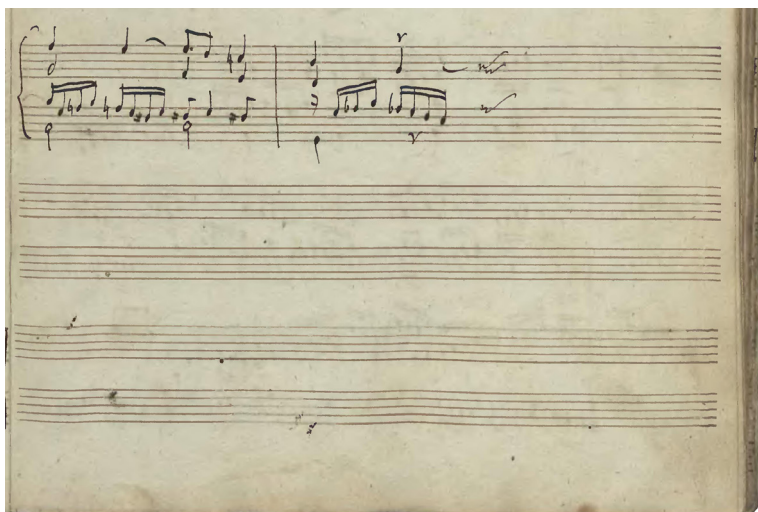
Omówione powyżej różnice między autografem P 415 oraz manuskrytem MusMs5 zachodzą na różnych poziomach, począwszy od wariantów tekstu muzycznego, przez wskazówki wykonawcze, aż po alternatywne sposoby zapisu. Co do zasady zmiany te dotyczą relatywnie niewielkich elementów i w wielu przypadkach mają znaczenie praktyczne – wyjaśniają wątpliwości (np. t. 7 w *Preludium gis-moll* BWV 863), podkreślają budowę formalną (np. uwagi „per augm.” w *Fudze dis-moll* BWV 853), ale nade wszystko stanowią dużą pomoc dla wykonawcy. Wydaje się prawdopodobne, że przynajmniej część z tych sugestii może pochodzić od samego Bacha, o którym wiemy, że nieustannie modyfikował swoje utwory i to w najdrobniejszych szczegółach.

Liczne poprawki wprowadzane do P 415 mają charakter korekt kompozytorskich, toteż rękopis ten mógł być w zamierzeniu autora egzemplarzem referencyjnym (z zastrzeżeniem sytuacji, w których pewnych korekt nie można było do niego wprowadzić albo było to znacząco utrudnione, jak w omówionych wyżej przypadkach belkowania, np. w t. 9 *Preludium e-moll* BWV 855), ale nie stanowił najlepszego z możliwych egzemplarzy wykonawczych (choć niewątpliwie służył i do tego celu, o czym świadczą uwagi „volti subito”). Wynika to nie tylko z kolejnych poziomów korekt, które nieuchronnie wpływały na czytelność poprawianych ustępów, lecz także z innych elementów, np. podziału utworów na strony. W autografie z Berlina Bach notował kolejne kompozycje bez przerw, toteż niejednokrotnie dzielone są one w sposób utrudniający wykonanie, np. w *Preludium c-moll* BWV 847 stronę trzeba przewrócić na przełomie t. 10–11, czyli w samym środku angażujących obie ręce figuracji. Oczywiście można to zrobić (np. odrywając jedną z rąk i pomijając kilka nut), niemniej rozwiązania, które znajdujemy w MusMs5 są dużo bardziej praktyczne. Kolejne utwory rozpoczynają się

62 Zob. m.in.: Peter Wollny, „Sara Levy and the Making of Musical Taste in Berlin”, *The Musical Quarterly* 77 (1993) nr 4, s. 651–688; *Sara Levy's World: Gender, Judaism, and the Bach Tradition in Enlightenment Berlin*, red. Rebecca Cypess, Nancy Sinkoff, Rochester 2018.

63 NBA V/6.1, KB, s. 103.

na *verso* karty, dzięki czemu większość z nich mieści się na dwóch otwartych jednocześnie stronach i nie ma potrzeby przewracania w trakcie wykonania. Gdy długość utworu na to nie pozwala, redaktor dosyć precyzyjnie wyznaczył punkt przetrotu strony. Bardzo wymowny jest sposób zapisu *Preludium Es-dur* BWV 852. W MusMs5 na *recto* karty 16 kompozycja została doprowadzona do połowy t. 35, zaś jego kontynuację znajdziemy dopiero na odwrocie strony (karta 16 *verso*). Dzieje się tak, mimo że na karcie 16 *recto* zostało bardzo dużo wolnego miejsca (ponad dwa systemy), pozwalającego nie tylko na dokończenie t. 35, ale i dodanie kilku kolejnych (il. 13). Rzecz jednak w tym, że w połowie t. 35 wyższe głosy są blisko siebie i dzięki temu można je chwycić prawą ręką, natomiast bas ma krótką pauzę, którą można wykorzystać, by szybkim ruchem lewej ręki przewrócić stronę. Podobne rozwiązanie widzimy w *Fudze Cis-dur* BWV 848 (t. 34–35) oraz w *Fudze f-moll* BWV 857 (t. 30–31).



Il. 13. J.S. Bach, *Preludium Es-dur* BWV 852, PL-S MusMs5, t. 34–35

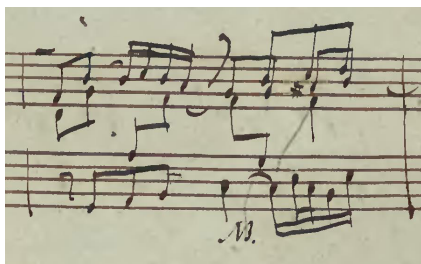
Można sobie wyobrazić, że Bach poza autografem z Berlina (P 415) spisał albo nadzorował spisywanie egzemplarza/y, w którym/ych dopracował różne elementy, w tym szczegóły ważne z punktu widzenia praktyki wykonawczej, począwszy od ogólnego rozplanowania utworów na kartach rękopisu, przez różne dodatki (np. dźwięk d^{\flat} w zakończeniu *Preludium a-moll* BWV 865, ornamenty, uwagi wykonawcze), aż po takie drobiazgi, jak alternatywne belkowanie. Jest to tym bardziej prawdopodobne, że w kręgu Bacha powstawały liczne kopie skończonych już utworów i całych zbiorów. W pracach tych uczestniczył sam kompozytor, o czym świadczy wiele źródeł, np. wspomniane wcześniej głosy do kantat *Was Gott tut, das ist wohlgetan* BWV 100 (D-B Mus.ms. Bach St 97) i *Er rufet seinen Schafen mit Namen* BWV 175 (D-B Mus.ms Bach St 22) czy tzw. autograf londyński *Das wohltemperierte Klavier II*

(GB-Lbl Add. Ms. 35021) – zawiera on niemal kompletny odpis tej kolekcji wykonany przez lipskiego kantora oraz jego żonę Annę Magdalenę. W brytyjskim manuskrypcie układ jest podobny do tego w MusMs5, tzn. utwory zostały tak rozplanowane na kartach, że większość z nich można wykonywać bez przewracania stron. GB-Lbl Add. Ms. 35021 składa się jednak z nieoprawionych kart, więc nawet w przypadku, gdy preludium lub fuga mieszczą się na większej niż dwie liczbie stron (np. *Preludium i fuga F-dur* BWV 880), możliwe jest ułożenie obok siebie dwóch rozłożonych kart, co jeszcze bardziej ułatwia wykonanie.

Jest możliwe, że rękopis ze Szczecina o sygnaturze MusMs5 stanowi kopię – bezpośrednią lub, co bardziej prawdopodobne, pośrednią – zaginionego autografu/ częściowego autografu DWK I, w którym Bach wprowadził szereg korekt i dodatków. Oczywiście nie sposób dowieść, że tak właśnie było, a analizowane przykłady nie mogą zostać jednoznacznie wsparte autorytetem kompozytora. Za warianty obecne w MusMs5 (tudzież w hipotetycznym pierwowzorze dla MusMs5) mógł bowiem odpowiadać ktoś inny, np. zdolny i wykazujący się dużą samodzielnością uczeń bądź kopista. Mimo to natura zmian wprowadzonych w MusMs5 oraz datowanie rękopisu pozwalają – jak sądzę – na łączenie owych wariantów z kręgiem lipskiego kantora.

Co istotne, w MusMs5 oraz P 208 pojawia się szereg przeoczeń lub błędów w notacji, które widnieją również w autografie P 415⁶⁴. Jest to argument przemawiający za tym, że hipotetyczny pierwowzór dla MusMs5 (i dla P 208) powstał w wyniku kopowania P 415. To by wyjaśniało obecność inskrypcji „a/ω 1722” pod koniec MusMs5, a także brak informacji o stanowisku Bacha jako lipskiego kantora na karcie tytułowej szczecińskiego rękopisu. Wymowny w tym kontekście jest t. 15 *Fugi C-dur* BWV 846. Otóż pojawia się w nim dopisek „nb.” (*nota bene*), który zapewne ma zwrócić uwagę grającego na to, że partia lewej ręki została zanotowana w złym miejscu w stosunku do partii prawej ręki – bas powinien być przesunięty o ósemkę w prawo (il. 14a). Owa błędna notacja wskazuje na P 415, ponieważ w autografie Bach zmodyfikował w tym miejscu temat i w konsekwencji ortografia zapisu uległa zaburzeniu (il. 14b), toteż kopista wykonujący automatycznie swą pracę mógł zanotować to miejsce z przesunięciem. Omawiany kasus każe przypuszczać, że zasadniczą pracę przygotowywania pierwowzoru (pośredniego lub bezpośredniego) dla MusMs5 wykonał raczej uczeń albo inna osoba z kręgu lipskiego kantora (Anna Magdalena Bach?), a kompozytor dodał ewentualne korekty (np. uwagę „nb.”).

64 We wszystkich trzech źródłach można zaobserwować następujące przeoczenia: *Preludium es-moll* BWV 853 (t. 13 – nie zgadza się wartość nut na trzecią część taktu w sopranie); *Fuga dis-moll* BWV 853 (t. 13 – kasownik zamiast krzyżyka w głosie środkowym); *Preludium f-moll* BWV 857 (t. 10 – brak kasownika w basie na drugą część taktu); *Preludium fis-moll* BWV 859 (t. 9 – brak krzyżyka w sopranie na czwartą część taktu); *Fuga As-dur* BWV 862 (t. 31 – brak kasownika w basie na trzecią część taktu); *Preludium a-moll* BWV 865 (t. 27 – brak ligatury między 1. i 2. nutą w głosie środkowym), por.: NBA V/6.1, KB, s. 176–177, 398–399.



Il. 14a. J.S. Bach, *Fuga C-dur* BWV 846, PL-S MusMs5, t. 15

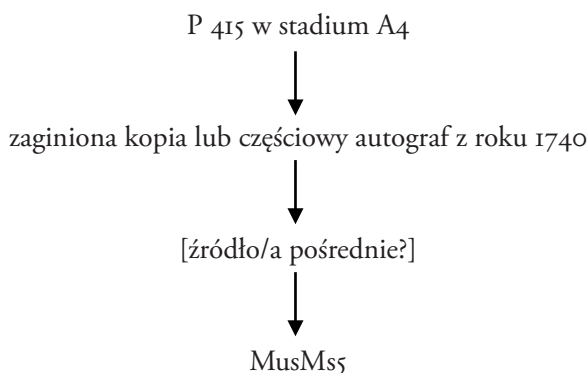


Il. 14b. J.S. Bach, *Fuga C-dur* BWV 846, D-B Mus.ms. Bach P 415, t. 15

Proces kopiowania owego pierwowzoru dla MusMs5 dokonał się zapewne w chwili, gdy w P 415 obecna już była redakcja A4. Być może stało się to w roku 1740, a może do sporządzenia tego źródła doszło nieco wcześniej⁶⁵, zaś rok 1740 to okres wykonania MusMs5. Jakkolwiek było w rzeczywistości, w świetle niniejszych ustaleń rok 1740 można uznać za *terminus ante quem* dla redakcji A4⁶⁶. Ponadto można postawić hipotezę, że zbiór DWK I funkcjonował w kręgu Bacha w kolejnym bądź po prostu innym w stosunku do A4 wariacie. Proponuję nazwać go „wariantem 1740”. Podkreślić należy, że nie ma pewności, czy był on autoryzowany przez kompozytora, niemniej nie można tego też wykluczyć. Być może powstanie MusMs5 lub pierwowzoru dla tego manuskryptu wiąże się po prostu z działalnością pedagogiczną lipskiego kantora. Linia transmisji źródeł mogła wyglądać w następujący sposób:

65 Jak podaje Yo Tomita, w okresie lipskim Bach zmienił sposób notowania znaków przygodnych. Do tego czasu na oznaczenie podwójnego podwyższenia dźwięku stosował dodatkowy krzyżyk, który wraz ze znakiem przykluczowym dawał dwa krzyżyki. Z kolei mniej więcej w okresie 1736–39 kompozytor zaczął stosować rozwiązanie bliższe dzisiejszej praktyce, mianowicie znak „x”, zob.: Yo Tomita, „Manuscripts”, w: *The Routledge Research Companion to Johann Sebastian Bach*, red. Robin A. Leaver, London–New York 2017, s. 47–88 (na s. 73–74). W autografie P 415 – zgodnie z okresem powstania redakcji A1 – widzimy dawny sposób zapisu podwójnego krzyżyka, natomiast w MusMs5 nowszy, czyli za pomocą „x” (zob. np. *Preludium Cis-dur* BWV 848).

66 Por.: NBA V/6.1, KB, s. 194–195.



KOREKTY ORAZ INNE DODATKI W MusMs₅

W kopii ze Szczecina pojawiają się zmiany w stosunku do pierwotnej redakcji MusMs₅. Są to relatywnie liczne wytarcia, a także sporadyczne skreślenia, poprawki i dodatki (kilka razy przeoczone takty lub ich fragmenty zanotowane zostały po całym utworze) wprowadzone czarnym atramentem przez tę samą rękę, która przygotowała zasadniczą część manuskryptu. Prawdopodobnie powstawały one na bieżąco w trakcie spisywania źródła. Ponadto pojawiają się korekty czerwonym atramentem, które mają charakter rewizji przeprowadzanej później.

Najciekawszy pod tym względem jest casus *Fugi a-moll* BWV 865. W t. 18 korektor dodał ligaturę między drugim i trzecim dźwiękiem w sopranie. Przeoczenie w takim miejscu nie jest czymś zaskakującym, ale zastanawiający jest zapis pierwszych dwóch ćwierćnut, które można było oddać za pomocą jednej półnuty. Wydaje się, że jest to kolejny argument przemawiający za tym, że pierwowzór (pośredni lub bezpośredni) dla MusMs₅ (i P 208) skopiowano z autografu P 415. W nim bowiem miejsce to wypada na końcu jednej linijki i początku drugiej, a zatem konieczny był zapis za pomocą dwóch ćwierćnut (il. 15a–c)⁶⁷. Z kolei w t. 14 *Fugi a-moll* BWV 865 w alcie czerwonym atramentem ów precyzyjny korektor dodał pauzy. Być może wprowadził je po to, aby uniknąć dwuznaczności wynikającej z przedłużonej laski dźwięku *e'* – tę bowiem ktoś mógłby zinterpretować jako oznaczenie ćwierćnuty. Tymczasem wprowadzone korekty w jasny sposób wskazują, że *e'* ma wartość ósemki zarówno w alcie, jak i sopranie, natomiast po tym dźwięku alt pauzuje. Niejednoznaczne rezultaty daje porównanie omawianego miejsca z kopią P 208 (il. 15c). Otóż pauzy w t. 14 są w niej obecne, natomiast ligatura w t. 18 już nie. Trudno sobie wyobrazić, by ktoś mógł przeoczyć tę czerwoną kreskę, co sprawia, że możliwe są dwa rozwiązania: albo korekty zostały wprowadzone po sporządzeniu P 208, albo P 208

⁶⁷ Analogiczne zapisy pojawiają się również w innych miejscach, np. *Fudze gis-moll* BWV 863, t. 35 czy *Fudze b-moll* BWV 867, t. 15, por.: NBA V/6.1, KB, s. 176–177, 400–401.

nie jest bezpośrednią kopią MusMs5, lecz jedynie należy do tej samej linii transmisji tekstu DWK I. Ten drugi scenariusz wydaje się bardziej prawdopodobny, szczególnie że – jak wskazano wcześniej – w P 208 brakuje również innych elementów obecnych w MusMs5 (np. w *Fudze dis-moll* BWV 853 w P 208 pojawiają się tylko dwie uwagi „per augm.”, a nie trzy, zaś w t. 23 *Preludium e-moll* BWV 855 w P 208 brakuje dźwięku c^2 , choć oczywiście tego typu różnice mogły wynikać z niedopatrzeń skryptora spisującego P 208).

Ciekawe jest również to, że czerwony atrament poprawia i uwydatnia dodatki wprowadzone wcześniej ołówkiem – kolejny znak bardzo precyzyjnego procesu rewizji. Zmiany tego typu przywodzą na myśl słynny egzemplarz *Wariacji Goldbergowskich*, odkryty w roku 1975 i przechowywany obecnie we Francuskiej Bibliotece Narodowej w Paryżu (Bibliothèque nationale de France, sygn. MS-17669). Pierwodruk ten zawiera wprowadzone czerwonym atramentem drobne uwagi korektorskie. Do dokumentu dołączony jest autograf zawierający czternaście kanonów BWV 1087, toteż Christoph Wolff domyśla się, że paryski egzemplarz pochodził z osobistej biblioteki kompozytora, zaś owe korekty – wpisane ręką lipskiego kantora – zostały wprowadzone z myślą o przygotowaniu kolejnej edycji (tudzież odbitki) *Wariacji Goldbergowskich*⁶⁸. Jaki dokładnie był cel wpisania dodatków czerwonym atramentem w MusMs5 i kiedy do tego doszło trudno orzec jednoznacznie, nie ulega jednak wątpliwości, że są one dowodem na to, że źródło zostało przygotowane z dużą starannością o poprawność w najmniejszych szczegółach⁶⁹.

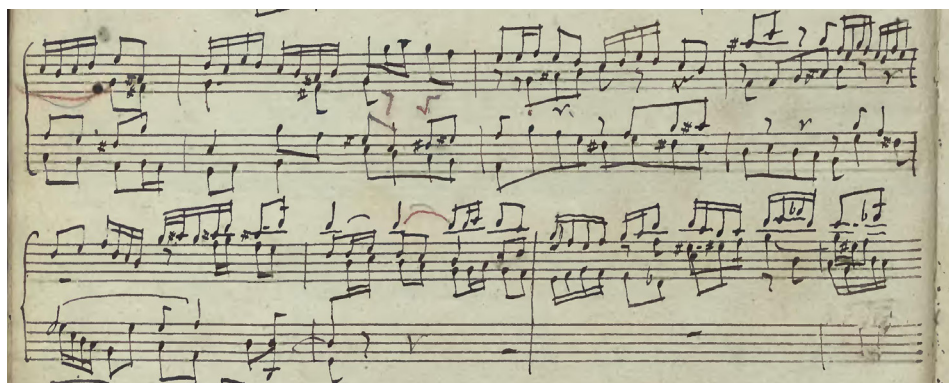
W analizowanym rękopisie ze Szczecina widnieją dwie serie palcowania: kilka takich wskazówek (np. *Preludium D-dur* BWV 850, t. 18; *Fuga e-moll* BWV 855, t. 4) zapisano czarnym atramentem i pewnie pochodzą z XVIII w., natomiast większość z nich zanotowano ołówkiem. Aplikatura ta jest zapewne późniejsza, o czym świadczy m.in. następstwo palców 4–1 w pochodach gamowych (np. w t. 17 *Preludium fis-moll* BWV 859 albo na przełomie t. 26 i 27 w *Preludium D-dur* BWV 850), toteż prawdopodobnie jest ona oznaką wykorzystywania rękopisu w praktyce wykonawczej bądź procesie edukacji w XIX i/lub wczesnym XX wieku. Podobną hipotezę można postawić w przypadku wskazówek dynamicznych, które dopisano ołówkiem. Dla przykładu, w *Preludium C-dur* BWV 846 na przestrzeni zaledwie dwóch taktów – 9 i 10 – widzimy w MusMs5 trzy stopnie dynamiki: *mezzo forte*, *forte* i *forte fortissimo*.

68 Christoph Wolff, „Bach's *Handexemplar* of the Goldberg Variations: A New Source”, *Journal of the American Musicological Society* 29 (1976) nr 2, s. 224–241.

69 Nie zmienia to faktu, że pewne błędy i niedociągnięcia kopisty i tak pozostały niepoprawione, np. w *Fudze Cis-dur* BWV 848 na początku t. 17 w sopranie pojawia się gis^2 , choć zapewne powinien to być dźwięk ais^2 ligowany z poprzedniego taktu. Dodatkowy dźwięk g^1 (czwarty z kolei w sopranie) w t. 14 *Preludium f-moll* BWV 857 również wygląda na błąd kopisty, a nie alternatywny wariant tekstu muzycznego.



Il. 15a. J.S. Bach, *Fuga a-moll* BWV 865, D-B Mus.ms. Bach P 415, t. 14–21



Il. 15b. J.S. Bach, *Fuga a-moll* BWV 865, PL-S MusMs5, t. 13–20



Il. 15c. J.S. Bach, *Fuga a-moll* BWV 865, D-B Mus.ms. Bach P 208, t. 12–18

FUGA D-MOLL BWV ANH. 180 JOHANNA PETERA KELLNERA

W rękopisie MusMs5 znajduje się również wpisana inną ręką *Fuga d-moll* BWV Anh. 180 Johanna Petera Kellnera (1705–72). Anonimowy skryptor zanotował ją bezpośrednio po DWK I, wykorzystując dwa wolne systemy na karcie 58 *verso* oraz całą stronę *recto* karty 59. W związku z takim układem można odnieść wrażenie, że BWV Anh. 180 dodano, by wykorzystać wolne miejsce⁷⁰. Johann Peter Kellner jest jedną z ważniejszych postaci dla transmisji źródeł rękopiśmiennych z muzyką klawiszową Bacha w centralnych Niemczech. Obaj muzycy pochodzili z Turynii, a młodszy o dwadzieścia lat Kellner był nie tylko kopistą i kolekcjonerem Bachowskich utworów, ale przede wszystkim wielkim entuzjastą jego twórczości. Nie ma pewności co do tego, czy pobierał lekcje u lipskiego kantora, ale prawdopodobnie cieszył się jego przyjaźnią, a w każdym razie bez wątplenia można go zaliczyć do kręgu Bachowskich akolitów. Świadczą o tym liczne kopie, z których część została przygotowana na podstawie autografów⁷¹. Nie byłoby zatem nic dziwnego w tym, że do manuskryptu DWK I z 1740 r. ktoś z kręgu Bacha wpisał fugę Kellnera. Równie dobrze może to być późniejszy dodatek, np. wpis wykonany przez jednego z kolejnych posesorów.

RĘKOPIS MusMs6

Manuskrypt o sygnaturze MusMs6 z Książnicy Pomorskiej w Szczecinie (il. 16) zawiera pełny odpis *Suit angielskich* BWV 806–811. Można w nim zidentyfikować dwóch skryptorów⁷²: pierwszy zanotował większość materiału, a na końcu dodał datę ukończenia pracy („d[en] 1. Octobre 1775.” [„1 października 1775 roku”]). Ponadto wydaje się, że to właśnie on przygotował nagłówki, klucze oraz początkowe nuty *Pre-ludium* BWV 808/1, jednak zdecydowaną większość tego utworu przepisał ktoś inny, ewentualnie była to ta sama osoba w innym okresie – bez względu na okoliczności będziemy ją nazywać skryptorem 2. Z jakich materiałów korzystali owi skryptorzy? To postaramy się teraz ustalić.

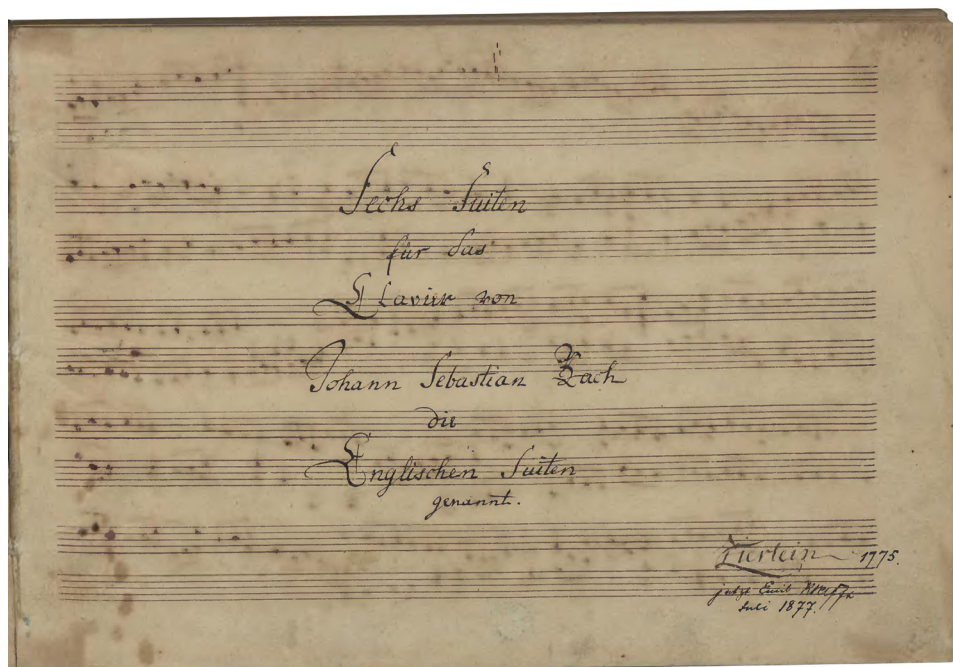
Alfred Dürr w komentarzu krytycznym do wydania *Suit angielskich* w ramach *Neue Bach-Ausgabe*⁷³ podzielił osiemnastowieczne źródła do tych utworów na kilka grup i skrupulatnie opisał wersje charakterystyczne dla każdej z nich. Porównanie

70 Jak wspomniano wcześniej, karta 59 stanowi zapewne ostatnią część pierwotnego korpusu MusMs5. Karta 60 została wykonana z cieńszego papieru, który zawiera odmienny od pozostałych filigran, a poza tym numer karty wpisany został ołówkiem, a nie piórem, zob. powyżej.

71 Russell Stinson, *The Bach Manuscripts of Johann Peter Kellner and his Circle. A Case Study in Reception History*, Durham–London 1989, s. 13–19.

72 Właściwie trzech, ponieważ trzecia ręka zanotowała ołówkiem palcowanie niektórych utworów, są to jednak najprawdopodobniej dużo późniejsze dodatki.

73 Alfred Dürr, *Die sechs Englischen Suiten. Kritischer Bericht*, Leipzig 1981 (= Johann Sebastian Bach, *Neue Ausgabe sämtlicher Werke* VI/7; w skrócie: NBA VI/7, KB).



Il. 16. J.S. Bach, *Suity angielskie* BWV 806–811, PL-S MusMs6, karta tytułowa

MusMs6 z ustaleniami Dürra daje bardzo ciekawy obraz. Otóż większość manuskryptu z Książnicy Pomorskiej w Szczecinie zawiera te same lekcje, które są charakterystyczne dla grupy D⁷⁴, niemniej z jednym istotnym wyjątkiem, mianowicie *Preludium* BWV 808/1, które pokrywa się z wersjami typowymi dla grupy F⁷⁵. Właśnie to preludium zapisał w większości skryptor 2, co sugeruje, że skryptor 1 miał dostęp do źródła z grupy D, natomiast skryptor 2 do źródła z grupy F. Przyjrzymy się wobec tego dokładniej obu grupom manuskryptów.

Grupa D obejmuje osiem dokumentów. Spośród nich największym podobieństwem do MusMs6 charakteryzuje się D8, czyli D-B Mus.ms. Bach P 419 (w skrócie P 419)⁷⁶. Zawiera on ozdobioną wersję *Sarabandy* BWV 807/4a z nagłówkiem „Variation ou Double” i w nietypowym układzie, mianowicie zanotowany został jedynie sopran i bas, brakuje natomiast głosów środkowych⁷⁷. Taki sam układ i nagłówek znaj-

⁷⁴ NBA V/7, KB, s. 58–62.

⁷⁵ Ibid., s. 65–68.

⁷⁶ Kopia cyfrowa jest dostępna online w portalu Bach Digital: https://www.bach-digital.de/receive/Bach-DigitalSource_source_00001368, dostęp 13 II 2024.

⁷⁷ Podobne rozwiązanie znajdujemy wprawdzie również w kilku innych rękopisach, niemniej warianty typowe dla tych źródeł nie pokrywają się z MusMs6.

dujemy w MusMs6. Oba rękopisy wydają się zatem blisko spokrewnione, niemniej zawierają też różnice⁷⁸, które sprawiają, że nie można stwierdzić, iż jeden z nich został skopiowany z drugiego. Raczej mamy tu do czynienia z sytuacją, w której istniało jeszcze jedno (lub kilka) – nieznanne nam dzisiaj – źródło zawierające warianty typowe dla grupy D i BWV 807/4a w układzie na sopran i bas bez głosów środkowych.

Rękopis P 419 [= D8] nie jest źródłem jednorodnym. Pierwsza część (do karty 5r, czyli BWV 807/1, t. 94) została przepisana przez Johanna Christiana Kittela (1732–1809), ucznia Johanna Sebastiana Bacha, natomiast część druga przez Johanna Heinricha Michela (1739–1810)⁷⁹, śpiewaka i głównego kopistę Carla Philippa Emanuela z okresu hamburskiego, niemniej w drugiej części znajdują się też korekty Kittela, który był właścicielem całego manuskryptu⁸⁰. W P 419 brakuje *Preludium* BWV 808/1⁸¹, czyli właśnie tego utworu, który w MusMs6 został skopiowany przez skryptora 2⁸². Wydaje się zatem, że owo hipotetyczne źródło – z którego, bezpośrednio lub pośrednio, skopiowano P 419 oraz większą część MusMs6 – było w jakiś sposób pozabawione *Preludium* BWV 808/1. Skryptor 1 nie przepisał do MusMs6 tego utworu, ale zanotował kilka pierwszych nut i zostawił odpowiednią ilość pustego miejsca, by można było wypełnić ów brak później (co też uczynił skryptor 2), dlatego możliwe, że w egzemplarzu, z którego korzystał, BWV 808/1 istniało, ale było w jakiś sposób nieczytelne (być może doszło do zanieczyszczenia bądź uszkodzenia).

Obecność ręki Michela w P 419 pozwala łączyć ten manuskrypt ze zbiorami C.P.E. Bacha, toteż Alfred Dürr datuje powstanie dokumentu na okres pomiędzy przeprowadzką kompozytora do Hamburga (1768) a śmiercią Kittela (1809), za wskazaniem na rok 1800, w którym Kittel bawił dłuższy czas w Hamburgu. Carl Philipp Emanuel Bach już wtedy nie żył, ale jego zbiory nadal były dostępne, o czym świadczy działalność córki, Anny Caroliny Philippiny Bach (1747–1804)⁸³ oraz innych osób,

78 Zarówno na poziomie poszczególnych dźwięków (np. BWV 808/7, t. 13, głos środkowy), jak i ornamentów (np. BWV 811/3, t. 31) oraz znaków artykulacyjnych (np. BWV 809/1, t. 1).

79 Więcej na temat Michela oraz innych kopistów hamburskiego Bacha zob.: Jürgen Neubacher, „Der Organist Johann Gottfried Rist (1741–1795) und der Bratschist Ludwig August Christoph Hopff (1715–1798): zwei Hamburger Notenkopisten Carl Philipp Emanuel Bachs”, *Bach-Jahrbuch* 91 (2005), s. 109–123 (na s. 121–122).

80 NBA V/7, KB, s. 35–36.

81 Suita trzecia rozpoczyna się od *Allemande*.

82 Michel był zawodowym skryptorem. Z jego kopii wyraźnie wynika, że oszczędzał papier i nie zostawiał zbędnych wolnych przestrzeni pomiędzy częściami, a nawet kolejnymi suitami, toteż nie dziwi, że on wybrał inną strategię niż skryptor 1 i po prostu opuścił BWV 808/1.

83 Zachowane wykazy muzykaliów C.P.E. Bacha nie zawierają *Suit angielskich*, niemniej wiemy, że nie obejmują one całości jego zbiorów, np. część z nich kompozytor sprzedał jeszcze za życia Johannowi Nikolausowi Forkelowi (1749–1818), zob.: Peter Wollny, „Zur Überlieferung der Instrumentalwerke Johann Sebastian Bachs: Der Quellenbesitz Carl Philipp Emanuel Bachs”, *Bach-Jahrbuch* 82 (1996), s. 7–21; Elias N. Kulukundis, „Die Versteigerung von C.P.E. Bachs musikalischem Nachlaß im Jahre 1805”, *Bach-Jahrbuch* 81 (1995), s. 145–176.

np. Christiana Friedricha Gottlieba Schwenckego (1767–1822)⁸⁴ czy Georga Poelchaua (1773–1836)⁸⁵. Jednym z kolekcjonerów zbierających Bachowskie muzykalia był Casper Siegfried Gähler (1747–1825), prawnik i burmistrz leżącej obok Hamburga Altony. Sporządzony po jego śmierci katalog książek składa się z trzech tomów. Ostatni z nich wymienia niezwykle bogatą kolekcję muzykaliów, w tym dziesiątki pozycji z muzyką J.S. Bacha, C.P.E. Bacha oraz innych kompozytorów z ich kręgu. Pozycja 9254 to: „[J.S. Bach] 6 Suiten, die englischen genannt. A Fdur A G E Dmoll, geschr. Halbfrzb.”⁸⁶. Fraza „die englischen genannt” jest bardzo bliska temu, co czytamy na karcie tytułowej MusMs6. Gähler był uczniem C.P.E. Bacha w latach siedemdziesiątych XVIII wieku⁸⁷, czyli w tym samym czasie, kiedy powstał rękopis ze Szczecina, toteż niewykluczone, że owo hipotetyczne źródło, z którego kopiował skryptor 1 (bądź źródło spokrewnione z tym rękopisem) stało się podstawą również dla kopii Gählera albo ono samo trafiło do kolekcji Gählera i dlatego nie znajdujemy go w wykazach muzykaliów C.P.E. Bacha⁸⁸.

Wiemy, że w przypadku MusMs6 skryptor 1 korzystał ze źródła zawierającego warianty typowe dla grupy D, natomiast skryptor 2 miał prawdopodobnie do dyspozycji źródło spokrewnione z manuskryptami grupy F. Co ciekawe, redakcja karty tytułowej w manuskrypcie ze Szczecina („Sechs Suiten | für das | Clavier von | Johann

84 Christian Friedrich Gottlieb Schwencke był następcą C.P.E. Bacha w Hamburgu i zgromadził obszerną kolekcję Bachianów, niemniej z zachowanych katalogów jego zbiorów wynika, że nie posiadał kopii *Suit angielskich*, zob.: Hans-Joachim Schulze, „Bach-Überlieferung in Hamburg. Der Quellenbesitz von Christian Friedrich Gottlieb Schwencke (1767–1822)”, w: tegoż, *Bach-Facetten. Essays – Studien – Miscellen*, Leipzig–Stuttgart 2017, s. 564–577 (wcześniej artykuł ukazał się pod takim samym tytułem w: *Bach-Jahrbuch* 79 (1993), s. 69–79).

85 Zob. przyp. 88. Innym ważnym kolekcjonerem z tego kręgu był Johann Jacob Heinrich Westphal (1756–1825), organista z leżącej niedaleko Hamburga miejscowości Schwerin, który zgromadził bardzo duży zbiór muzykaliów. Westphal kupował nuty m.in. bezpośrednio od C.P.E. Bacha, jednak najpewniej nie posiadał kopii *Suit angielskich*, zob.: Ulrich Leisinger, Peter Wollny, *Die Bach-Quellen der Bibliotheken in Brüssel. Katalog. Mit einer Darstellung von Überlieferungsgeschichte und Bedeutung der Sammlungen Westphal, Fétis und Wagener*, Hildesheim–Zürich–New York 1997.

86 *Verzeichniß der hinterlassenen Bücher-Sammlung des verstorbenen Conferenzzraths und Bürgermeisters, Herrn Casper Siegfried Gähler, Dr. jur. und Commandeur des Dannebrog-Ordens in Altona, dritter Theil, enthaltend: die musicalische Bibliothek, aus musicalischen Schriften und Musicalien der berühmtesten ältesten und neuern Componisten bestehend* [...], Altona 1826, s. 47. Alfred Dürr sugeruje, że zapis „A Fdur A G E Dmoll” prawdopodobnie wynikał z intencji podania osobno tonacji durowych (A oraz F) oraz molowych (a, g, e, d) i w konsekwencji nie odzwierciedla kolejności suit w egzemplarzu Gählera, por.: NBA V/7, KB, s. 51.

87 Barbara Wiermann, „Die «Bachische Schule» – Überlegungen zu Carl Philipp Emanuel Bachs Hamburger Lehrtätigkeit”, w: *Carl Philipp Emanuel Bach als Lehrer. Die Verbreitung der Musik Carl Philipp Emanuel Bachs in England und Skandinavien*, red. Hans-Günter Ottenberg, Ulrich Leisinger, Frankfurt an der Oder 2005 (= *Bach-Konzepte* 4), s. 119–134.

88 Co ciekawe, Georg Poelchau posiadał rękopis jednej tylko z *Suit angielskich* (BWV 811), niemniej wpis w jego katalogu również wykorzystuje znaną nam frazę. Brzmi on następująco: „Suite VI der sogenannten Englischen, fürs Klavier D m.”, zob.: Klaus Engler, *Georg Poelchau und seine Musikaliensammlung. Ein Beitrag zur Überlieferung Bachscher Musik in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts*, Universität zu Tübingen 1984 (dysertacja), s. 93.

Sebastian Bach | die | Englischen Suiten | genannt”), pokrywa się (drobne różnice dotyczą układu wersów oraz interpunkcji) z dwoma manuskryptami z grupy F⁸⁹, mianowicie:

a) D-B Am.B.50 [= F2]: Sechs Suiten | für das | Clavier | von | Johann Sebastian Bach, | die | Englischen Suiten genannt.,

b) D-Mbs Mus.ms. 6331 [= F5]: Sechs Suiten | für das Clavier | von | Johann Sebastian Bach, | die Englischen Suiten, genannt.

Kopia F2 została wykonana przez anonimowego skryptora (Anon. 403 = Anon J.S. Bach III) i pochodzi ze zbiorów księżniczki Anny Amalii, natomiast F5 została spisana ręką Carla Friedricha Christiana Fascha (1736–1800), założyciela berlińskiej Sing-Akademie. Wydaje się, że skryptor 2 miał dostęp do materiałów związanych z kręgiem berlińskim. Nie można zresztą wykluczyć, że hipotetyczny manuskrypt, z którego korzystał skryptor 1 również był jakoś związany z Berlinem, ponieważ – jak wiadomo – w mieście tym działało wielu admiratorów twórczości lipskiego kantora, którzy gromadzili autografy i kopiowali jego utwory. Do grona tego należała zarówno księżniczka Anna Amalia, jak i Carl Friedrich Christian Fasch, który przez kilka lat po przybyciu do Berlina (1756) mieszkał nawet w domu Carla Philippa Emanuela Bacha, toteż można przypuszczać, że korzystał nie tylko z wiedzy i doświadczenia, lecz także muzykaliów starszego kolegi z królewskiej kapeli⁹⁰.

Na Berlin wskazują również znaki wodne. Kopia ze Szczecina (MusMs6) została spisana na papierze zawierającym filigran składający się z lilii na tle tarczy, pod nią występują cyfra 4 oraz litery IESV. Znak ten jest charakterystyczny dla papierni Johanna Euchariusza Siegfrieda Vodela, który działał w l. 1742–63 w Niederlungwitz (w pobliżu Glauchau)⁹¹. Papier taki znajdujemy w następujących źródłach pochodzących z berlińskiej Sing-Akademie (WZ 188)⁹²:

a) D-Bsa SA 20

Utwór: C.P.E. Bach, *Passions-Cantate* Wq 233 / H 776

Skryptor: C.F.C. Fasch

Proweniencja: C.F.C. Fasch

Uwagi: Powstanie *Passions-Cantate* Wq 233 jest datowane na l. 1769–70⁹³, a zatem kopia Fascha musiała zostać wykonana później.

89 F1 = D-B N.Mus.ms. 10484; F3 = D-B Mus.ms. Bach P 836; F4 = D-Lem Ms. 2a.

90 M.in. na tej podstawie Peter Wollny zalicza Fascha do grona uczniów Carla Philippa Emanuela Bacha, zob.: Peter Wollny, „Carl Philipp Emanuel Bachs Berliner Schüler”, w: *Carl Philipp Emanuel Bach als Lehrer*, s. 69–81.

91 W. Enßlin, *Die Bach-Quellen*, t. 2, s. 671.

92 Ibid., t. 1, s. 41, 352.

93 Wolfram Enßlin, Uwe Wolf, Christine Blanken, *Carl Philipp Emanuel Bach. Thematisch-systematisches Verzeichnis der musikalischen Werke, cz. 2, Vokalwerke*, Stuttgart 2014 (= Bach-Repertorium. Werkverzeichnisse zur Musikerfamilie Bach III.2), s. 79.

b) D-Bsa SA 4198

Utwory: C.P.E. Bach, *Preußische Sonaten* Wq 48 / H 24–29; *Württembergische Sonaten* Wq 49 / H 30, 31, 33, 32, 34, 36

Skryptor: C.F.C. Fasch

Proweniencja: C.F.C. Fasch

Uwagi: Kopia *Preußische Sonaten* Wq 48 jest datowana na rok 1771. Oba zbiory skopiowano z wydań drukowanych.

Z powyższego zestawienia wynika, że papier zawierający znak wodny obecny w MusMs6 we wczesnych latach siedemdziesiątych XVIII w. był wykorzystywany przez Carla Friedricha Christiana Fascha. Na bardzo podobnym papierze Vodela (WZ 187 w katalogu Wolframa Enßlina⁹⁴) wykonana została wspomniana wcześniej kopia *Suit anglielskich* spisana przez Fascha, czyli źródło F5⁹⁵. Być może zatem zarówno skryptor 1, który rozpoczął prace nad MusMs6, jak i skryptor 2, który ją dokończył, korzystali z rękopisów związanych z kręgiem berlińskim? Zapewne było to możliwe, ale równie dobrze skryptor 1 mógł mieć dostęp do źródła znajdującego się w bibliotece Carla Philippa Emanuela Bacha, zaś skryptor 2 do manuskryptów ze stolicy Prus. A może obaj skryptorzy korzystali z materiałów osoby, która miał dostęp do materiałów z Berlina oraz Hamburga, np. Schwenckego? Oczywiście trudno rozstrzygnąć te kwestie. Można sobie bowiem wyobrazić wiele alternatywnych scenariuszy, szczególnie że papier Vodela (WZ 187) odnajdujemy również w rękopisach związanych oficyną Breitkopfa z Lipska⁹⁶, dlatego, biorąc pod uwagę zachowane źródła, nie sposób jednoznacznie określić, na jakiej podstawie sporządzony został rękopis MusMs6 ze Szczecina. Znane nam manuskrypty związane z Berlinem i Hamburgiem wyraźnie wszak wskazują na te dwa centra osiemnastowiecznego życia muzycznego, a także na postać Carla Philippa Emanuela Bacha i muzykalia z jego kręgu.

FRANZ ZIERLEIN – STUDENT CARLA PHILIPPA EMANUELA BACHA?

Wydaje się, że kluczową osobą w rozwiązaniu zagadki proveniencyjnej MusMs6 oraz MusMs5 jest Franz Zierlein. Jego nazwisko zostało umieszczone na kartach tytułowych obu rękopisów. W przypadku DWK I towarzyszy mu imię Franz. Na bazie tak skąpych informacji trudno ustalić dokładny przebieg wydarzeń, można jednak przyjąć, że Zierlein wszedł w posiadanie MusMs6 w roku 1775 (czyli roku spisania manuskryptu) lub później. To zaś pozwala powiązać owego posesora z przekazami

94 W. Enßlin, *Die Bach-Quellen*, t. 1, s. 671.

95 Zob. opis w portal „Bach digital”: https://www.bach-digital.de/receive/BachDigitalSource_source_00003533, dostęp 14 II 2024.

96 Yoshitake Kobayashi, „On the Identification of Breitkopf’s Manuscripts”, w: *J.S. Bach, the Breitkopfs, and Eighteenth-Century Music Trade*, red. George B. Stauffer, Lincoln–London 1996 (= *Bach Perspectives* 2), s. 107–121 (na s. 113).

na temat ucznia Carla Philippa Emanuela Bacha o takim właśnie nazwisku. Otóż ogłoszenia i recenzje opublikowane w prasie dowodzą, że niejaki Herr Zierlein z powodzeniem koncertował w lutym 1777 roku. Stosunkowo dużo szczegółów ujawnia opis z czasopisma *Altonaischer Mercurius*:

Altona, 9 lutego. W poprzedni czwartek, w sali koncertowej Sans-Souci⁹⁷ Pan Zierlein, kapelmistrz księcia biskupa warmińskiego dał się słyszeć na clavier z wielkim poklaskiem. Jest on wybitnym uczniem Pana kapelmistrza Bacha z Hamburga i zagrał najtrudniejsze kompozycje z zadziwiającą biegłością i z prawdziwie porywającym wyrazem w stylu bachowskim oraz w bachowskim duchu⁹⁸.

Zierlein w opisie tym przedstawiony jest nie tylko jako uczeń Carla Philippa Emanuela Bacha, lecz także niezwykle biegły muzyk wierny manierze wykonawczej i stylistyce swojego mistrza. Ktoś taki z całą pewnością jest dobrym kandydatem na posesora DWK I oraz *Suit angelskich!* Przed definitywnym sformułowaniu takiej konkluzji powstrzymuje jednak pewien szczegół. Barbara Wiermann podaje, że imiona Zierleina rozpoczynały się od liter „C” i „G”, a po służbie na kontynencie muzyk działał w Dublinie w Irlandii⁹⁹. Badaczka połączyła bowiem przekaz o Zierleinie uczniu Bacha ze źródłami, które zostały opisane w bazie RISM. Te ostatnie to druki zawierające głównie muzykę klawiszową (marsze, polonezy, wariacje) sygnowaną w następujący sposób: „C.G. Zierlein”. Wiermann powiązała ich autora z uczniem Carla Philippa Emanuela, ponieważ w znanych dotychczas przekazach z kręgu Bacha Zierlein wymieniany jest tylko z nazwiska: jego imienia nie znajdziemy ani w przywoływanych wcześniej ogłoszeniach prasowych, ani na liście subskrybentów wydania pierwszej części sonat klawiszowych „für Kenner und Liebhaber” Wq 55 z roku 1779¹⁰⁰, ani w leksykonie Gerbera¹⁰¹. Z kolei Robert-Aloys Mooser podaje, że

97 Sala Sans-Souci była położona w sąsiadującej z Hamburgiem Altonie (obecnie dzielnica Hamburga) przy Palmaille. Koncertował tam również sam C.P.E. Bach, zob.: Barbara Wiermann, *Carl Philipp Emanuel Bach: Dokumente zu Leben und Wirken aus der zeitgenössischen hamburgischen Presse (1767–1790)*, Hildesheim–Zürich–New York 2000 (= Leipziger Beiträge zur Bach-Forschung 4), IV/10, s. 444.

98 *Altonaischer Mercurius* 26 (1777) nr 23, s. 7, cyt. za: B. Wiermann, *Carl Philipp Emanuel Bach*, I/21, s. 93: „Altona, vom 9 Februar. Am vorigen Donnerstage ließ sich hier, in dem Concert-Saale zu Sans-Souci, Hr. Zierlein, Kapell-Director des Fürsten-Bischofs von Ermeland, mit grossem Beyfall auf dem Clavier hören. Er ist ein sehr würdiger Schüler des Hrn. Kapellmeisters Bach in Hamburg, und spielt die schwersten Compositionen mit bewundernswürdiger Fertigkeit und wahren leidenschaftlichen Ausdruck in Bachischer Manier und mit Bachischen Geiste” (cyt. w przekł. T.G.).

99 B. Wiermann, „Die «Bachische Schule””, s. 119–134.

100 Co ciekawe, Zierlein jest tu identyfikowany jako muzyk rezydujący w Sankt Petersburgu, który zamówił aż dziewięć kopii Wq 55. Carl Philipp Emanuel Bach, *Sechs Clavier-Sonaten für Kenner und Liebhaber* (nakładem autora, Leipzig 1779).

101 W leksykonie Gerbera czytamy na jego temat co następuje: „Zierlein (– –) ein Virtuose auf dem Clavier, wurde 1783 sehr bewundert. Wo er sich itzo befindet, ist nicht bekannt” („Zierlein (– –) wirtuoz instrumentów klawiszowych, w roku 1783 był bardzo podziwiany. Nie wiadomo, gdzie obecnie prze-

interesujący nas tu uczeń C.P.E. Bacha miał na imię Karl, niemniej przywołane przez niego cytaty prasowe¹⁰² również pomijają imię muzyka. Być może zatem uczeń Bacha o nazwisku Zierlein nosił imię Franz i jest tożsamy z posesorem analizowanych tu rękopisów, a C.G. Zierlein to inna osoba działająca w Irlandii? Na tym etapie badań sprawa musi pozostać otwarta, niemniej nawet jeżeli Franz Zierlein nie był uczniem C.P.E. Bacha – mógł nim przecież być jego brat, ojciec bądź inny członek rodziny Zierleinów – to, jak bezsprzecznie dowodzą rękopisy MusMs5 i MusMs6, miał dostęp do źródeł z muzyką Johanna Sebastiana Bacha, i to źródeł niepoślednich.

ZIERLEIN – KAPELMISTRZ IGNACEGO KRASICKIEGO

Z przywołanego powyżej oraz innych przekazów prasowych¹⁰³ wynika jeszcze jeden, ale za to bardzo istotny szczegół. Dowiadujemy się z nich, że koncertujący w roku 1777 w Altonie uczeń C.P.E. Bacha pełnił funkcję kapelmistrza na dworze księcia biskupa warmińskiego („Kapell-Director des Fürsten-Bischofs von Ermeland”). Jest to informacja niebagatelna, ponieważ urząd ten zajmował wówczas (w l. 1767–95) Ignacy Krasicki, jedna z kluczowych postaci polskiego Oświecenia.

Krasicki był poetą i intelektualistą, którego działalność zaważyła na licznych dyskusjach toczonych w osiemnastowiecznej Polsce. Główną domeną jego zainteresowań była literatura i sztuki piękne, niemniej – jak wykazała Alina Żórawska-Witkowska – dobrze orientował się w bieżącym życiu muzycznym i – jako biskup warmiński rezydujący w Lidzbarku Warmińskim (niem. Heilsberg) – angażował się w działalność mecenacką również na tym polu, choć raczej z powodów reprezentacyjnych, a nie w wyniku głębokiego zainteresowania muzyką¹⁰⁴. Znane jest zamiłowanie księcia biskupa do przepychu i wystawnego podejmowania gości, czego nie zaniechał nawet w czasie pruskiego zaboru, choć jego dochody uległy wówczas znacznemu uszczupleniu. Wymowne są słowa hrabiego Ernsta Ahaswera Heinricha von Lehndorffa ze Sztynortu (niem. Steinort), wieloletniego szambelana dworu królewskiego w Berlinie¹⁰⁵, który 2 III 1773 r. pisał z pewną dozą ironii:

bywa”), zob.: Ernst Ludwig Gerber, *Historisch-Biographisches Lexicon der Tonkünstler (...)* Zweyter Theil N–Z, Leipzig 1792, s. 852.

102 Skądinąd poświadczają one, że Zierlein koncertował w Sankt Petersburgu w lutym 1782 r. i cieszył się dużą renomą w tym mieście (por. przyp. 100), zob. też: Robert-Aloys Mooser, *Annales de la musique et des musiciens en Russie au XVIII^{me} siècle*, t. 2, *L'époque glorieuse de Catherine II (1762–1796)*, Genève 1951, s. 180, 323.

103 B. Wiermann, *Carl Philipp Emanuel Bach*, I/21, s. 93, II/52, s. 213–214.

104 Alina Żórawska-Witkowska, „Krasicki a muzyka”, w: *Ignacy Krasicki. Nowe spojrzenia*, red. Zbigniew Goliński, Teresa Kostkiewiczowa, Krystyna Stasiewicz, Warszawa 2001, s. 125–140.

105 Ernst Ahaswer Heinrich von Lehndorff (1727–1811) przybył na dwór w Berlinie w roku 1746, a rok później został mianowany szambelanem (niem. Kammerherr) królowej Elżbiety Krystyny (właśc. Elżbiety Krystyny z Brunzswiku-Wolfenbüttel-Bevern), żony Fryderyka Wielkiego i pełnił te obowiązki przez blisko trzydzieści lat. W roku 1775 przeniósł się do swojej rodowej siedziby w Sztynorcie (zostając tym samym „sąsiadem” Krasickiego). Więcej na temat przyjaźni Krasickiego z von Lehndorffem oraz

Nasz uprzejmy biskup przyjął mnie z niezwykłą wprost przyjaźnią. Zastałem tu dawny przepych, liczną służbę, wykwinny stół i rozległe apartamenty urządzone w najnowszym stylu, ale biedny biskup nie ma ani szelaga w kieszeni, od września bowiem nie odebrał żadnego dochodu ze swych prebend. Biskup ma bardzo piękny zbiór miedziorytów. Obecny jestem przy poświęcaniu piętnastu księży. Książę biskup zaprosił mnie również na koncert, słowem – okazuje mi wszelkiego rodzaju względy. [...] gdy widzi człowiek w Heilsbergu wspomniane rzeźby, obrazy, wyrafinowany stół i wykwinne towarzystwo podczas uczonej konwersacji, trudno mu uwierzyć, że jest tak blisko bieguna¹⁰⁶.

Z kolei 14 VIII 1779 r. von Lehndorff komentował w następujący sposób:

[...] na obiad przyjeżdżam do biskupa warmińskiego, który chce koniecznie zatrzymać mnie na noc w Heilsbergu. Wystawia dla mnie niemiecką sztukę teatralną, urządza koncert i pokazuje mi bardzo stare rękopisy, między innymi list króla Kazimierza do jakiegoś biskupa Lehndorffa z wieku XV, a także książki Kaspra von Lehndorffa z wieku XVI¹⁰⁷.

Nie mamy zbyt wielu informacji o składzie kapeli Krasickiego, ale odnotowania godne jest to, że na jego biskupim dworze grywali wybitni soliści, np. skrzypkowie Antonio Lolli oraz nieznanymi z imienia, ale nieustępujący talentem Lolliemu, Grabowiecki¹⁰⁸. Ponadto warto wspomnieć, że książę poetów był blisko związany z królem Stanisławem Augustem Poniatowskim i miał istotny wpływ na kształt *Monitora*. To fundamentalne dla polskiego Oświecenia czasopismo było z kolei wydawane przez Lorenza Mizlera, który w latach trzydziestych i czterdziestych XVIII w. pozostawał w bezpośrednim kontakcie z Johannem Sebastianem Bachem i – jak sam podaje – pobierał lekcje kompozycji u lipskiego kantora¹⁰⁹, toteż zapewne mógł wejść w posiadanie kopii DWK I z roku 1740. Z kolei z Warszawy Mizler zarządzał słynnym Korespondencyjnym Towarzystwem Nauk Muzycznych (Correspondierende Societät der musicalischen Wissenschaften). Członkowie tego elitarnego grona – w tym Johann Sebastian Bach – regularnie wysyłali sobie pocztą „uczone” kompozycje muzyczne, toteż Mizler miał sposobność otrzymywania muzykaliów bezpośrednio od lipskiego kantora również w okresie warszawskim¹¹⁰. Nie można zatem wykluczyć, że kapelmistrz biskupa Krasickiego miał dostęp do rękopisów z muzyką

udziału tego ostatniego w utorowaniu drogi pisarzowi na dworze w Berlinie zob.: Zbigniew Goliński, *Krasicki*, Warszawa 2002, s. 185–209.

106 Ernst Ahasverus von Lehndorff, „Dzienniki”, przekł. Waclaw Zawadzki, w: *Polska stanisławowska w oczach cudzoziemców*, red. Waclaw Zawadzki, Warszawa 1963, t. 2, s. 5–40, 795–800 (na s. 12).

107 Ibid., s. 18.

108 A. Żórawska-Witkowska, „Krasicki a muzyka”, s. 131–134.

109 Bernd Koska, „Bachs Privatschüler”, *Bach-Jahrbuch* 105 (2019), s. 13–82 (na s. 35–36).

110 Na temat okresu warszawskiego Mizlera zob. m.in.: Sz. Paczkowski, „Bach and Poland”, s. 132–134; Lutz Felbick, *Lorenz Christoph Mizler de Kolof. Schüler Bachs und Pythagoreischer „Apostel der Wolffischen Philosophie”*, Hildesheim 2012; Joanna Falenciak, „Lorenz Christoph Mizler a polska kultura muzyczna w drugiej połowie XVIII wieku”, *Muzyka* 20 (1975) nr 4, s. 95–103.

Bacha za sprawą kontaktów swojego pracodawcy z kręgiem warszawskim i Lorenzem Mizlerem. Mimo to, w mojej ocenie, bardziej prawdopodobne wydaje się, że Zierlein wszedł w posiadanie cennych manuskryptów dzięki kontaktom z C.P.E. Bachem i/lub kręgiem berlińskim, na co wskazuje analiza kopii *Suit angielskich*, czyli MusMs6. Za scenariuszem takim przemawia również okres ukończenia tego rękopisu, czyli rok 1775. Trzy lata wcześniej (1772) doszło do pierwszego rozbioru Polski, na mocy którego Ignacy Krasicki stał się poddanym pruskim. Książę biskup stosunkowo szybko odnalazł się w nowych okolicznościach i, mimo oddalenia jego prowincjonalnej siedziby w Lidzbarku Warmińskim od stolicy Prus, przeniknął do berlińskich elit. Jak podaje Alina Żórawska-Witkowska, bawił tam kilkanaście razy, a jego pobyty trwały na ogół kilka miesięcy, w trakcie których nie unikał wizyt w teatrze i operze oraz na koncertach wydawanych przez króla¹¹¹. Krasicki spędził w Berlinie karnawał roku 1777. W lutym tego właśnie roku Zierlein koncertował w Altonie. Być może zatem książę biskup zabrał ze sobą w podróż muzyków i dzięki temu jego kapelmistrz zyskał okazję by prezentować publicznie swój kunszt? W świetle tych informacji nie można wykluczyć, że kopia *Suit angielskich* ze Szczecina – spisana w roku 1775 – powstała w trakcie jednej z wizyt biskupa Krasickiego w Berlinie. Jest to tym bardziej prawdopodobne, że – jak wspomniano wcześniej – MusMs6 wykazuje częściowe podobieństwo do D-B Am.B.50, czyli źródła F2. Rękopis ten pochodzi ze zbiorów księżniczki Anny Amalii, uczennicy Johanna Philippa Kirnbergera i kolekcjonerki Bachianów. Von Lehndorff przez wiele lat był szambelanem żony Fryderyka Wielkiego, czyli bratowej Anny Amalii, a zatem z całą pewnością był w stanie ułatwić kapelmistrzowi swojego przyjaciela z „okolic bieguna” dostęp do środowiska berlińskich admiratorów Bacha z Kirnbergerem i Anną Amalią na czele. A może Zierlein jako uczeń C.P.E. Bacha był doskonale znany na dworze w Berlinie i to von Lehndorff polecił go Krasickiemu?

Znane obecnie informacje na temat Zierleina są zbyt skąpe, by rozstrzygnąć tę sprawę. Nie wiemy na przykład, gdzie i w jakim okresie był uczniem C.P.E. Bacha. Mogło to przecież być w Hamburgu w roku 1775 i wówczas mógł skopiować albo zlecić skopiowanie *Suit angielskich* na podstawie rękopisu ze zbiorów nauczyciela i jednocześnie nabyć od niego (bądź skopiować) rękopis zawierający DWK I z roku 1740, ale nie można też wykluczyć, że Zierlein pobierał lekcje u C.P.E. Bacha, kiedy ten był jeszcze nadwornym klawesynistą w Berlinie.

ZAKOŃCZENIE

Przeprowadzone analizy skłaniają do wyciągnięcia kilku wniosków. Z punktu widzenia studiów bachowskich najważniejsze wydają się ustalenia na temat kopii DWK I

111 A. Żórawska-Witkowska, „Krasicki a muzyka”, s. 138–140.

ze Szczecina, czyli rękopisu o sygnaturze MusMs5. Na tym etapie prac trudno rozstrzygnąć wiele z podniesionych kwestii, nie ulega jednak wątpliwości, że stanowi on bardzo istotne źródło. Trzeba bowiem podkreślić, że pochodzi z 1740 r. albo stanowi kopię rękopisu z tego okresu, a na podstawie filigranów da się go połączyć z kręgiem uczniów i współpracowników Johanna Sebastiana Bacha. Co więcej, zawiera on alternatywne w stosunku do redakcji A4 lekcje, które zostały tu nazwane „wariantem 1740”. Nie sposób stwierdzić jednoznacznie, kto (Bach? uczeń? kopista?) i w jakim stopniu odpowiada za wariant 1740, niemniej można postawić hipotezę, że funkcjonował on w kręgu lipskiego kantora. Szczególnie cenne jest to, że rękopis MusMs5 został przygotowany z dużą dbałością o kwestie związane z praktyką wykonawczą, toteż zasługuje na uwagę badaczy oraz wykonawców i powinien – jak sądzę – stać się istotnym materiałem porównawczym przy okazji sporządzania kolejnych edycji, a także wykonań oraz nagrań tych słynnych preludium i fug.

Szczeciński manuskrypt o sygnaturze MusMs6 jest mniej doniosły z punktu widzenia samego tekstu muzycznego *Suit angielskich*, jednak okoliczności jego powstania (1775) – zrekonstruowane tu w sposób hipotetyczny i na podstawie częściowych tylko informacji – pozwalają na powiązanie posesora obu dokumentów, czyli Franza Zierleina, z kapelmistrzem księcia biskupa Ignacego Krasickiego. Niewiele jednak można powiedzieć bez czynienia zastrzeżeń: wprawdzie posesor MusMs5 i MusMs6 nosił to samo nazwisko, co działający w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych XVIII w. uczeń C.P.E. Bacha i kapelmistrz biskupa Krasickiego, ale nie ma pewności, czy była to ta sama osoba (mógł to być na przykład jego krewny o nazwisku Zierlein). Bez względu na szczegóły, to, że kapelmistrzem czołowego polskiego intelektualisty i zapalonego kolekcjonera był uczeń C.P.E. Bacha, każe wyznaczyć nową ścieżkę transmisji źródeł muzycznych, która przebiega z Berlina i/lub Hamburga do Lidzbarka Warmińskiego. Można sobie bowiem z łatwością wyobrazić, że oprócz analizowanych tu dwóch manuskryptów Zierlein (przyjmijmy na chwilę, że chodzi o jedną osobę, a nie na przykład o dwóch braci) posiadał więcej istotnych muzykaliów (nie tylko zresztą bachowskich), które mógł pozyskać zarówno od swojego nauczyciela, jak i za pośrednictwem swojego pracodawcy, który po roku 1772 wielokrotnie bywał w Berlinie. Z całą pewnością kapela Krasickiego, zatrudniająca również innych wybitnych muzyków (m.in. skrzypków Lolliego oraz Grabowieckiego) musiała posiadać zasób nut, a wyjazdy księcia do Berlina mogły stanowić doskonałą okazję do kopiowania i nabywania nowych, modnych w stolicy Prus utworów. Są to oczywiście tylko domysły i spekulacje, ale wydaje się, że dają wystarczający powód, by podjąć dalsze badania nad recepcją muzyki Bacha oraz innych kompozytorów niemieckich w Lidzbarku Warmińskim, a w szerszej perspektywie na terenach Rzeczypospolitej Obojga Narodów.

BIBLIOGRAFIA

- Bartosik, Małgorzata. „Stadtbibliothek der Stadt Stettin – Biblioteka Miejska Miasta Szczecina 1905–1945”. W: *Od Stadtbibliothek do Książnicy Pomorskiej 1905–2005 = From the Stadtbibliothek to the Pomeranian Library 1905–2005 = Von der Stadtbibliothek zur Pommerschen Bibliothek 1905–2005*, red. Hanna Niedbał, Barbara Chojnacka, Agnieszka Gnat-Leśnińska, 23–38. Szczecin: Książnica Pomorska, 2005.
- Beißwenger, Kirsten. *Johann Sebastian Bachs Notenbibliothek*. Kassel: Bärenreiter, 1992.
- Bieńkowska, Irena. „Previously Unknown Sources for Johann Philipp Kirnberger’s Flute Sonatas Found in the Former Rzewuski Music Collection from Podhorce (Pidhirtsi)”. *Muzyka* 66, nr 3 (2021): 92–116.
- Blanken, Christine. *Die Bach-Quellen in Wien und Alt-Österreich. Katalog*. Hildesheim: Olms, 2011 (= Leipziger Beiträge zur Bach-Forschung 10.1, 10.2).
- Blanken, Christine. „Orgelwerke der «Sammlung Scholz» in ihrer Beziehung zu Nürnberger Instrumenten”. W: *Vom Klang der Zeit. Besetzung, Bearbeitung und Aufführungspraxis bei Johann Sebastian Bach*, 44–68. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 2004.
- Blechschildt, Eva Renate. *Die Amalien-Bibliothek. Musikbibliothek der Prinzessin Anna Amalia von Preußen (1723–1787). Historische Einordnung und Katalog mit Hinweisen auf die Schreiber der Handschriften*. Berlin: Verlag Merseburger, 1965 (= Berliner Studien zur Musikwissenschaft 8).
- Bocharov, Yuriy S. „Anglijskiye syuity I.S. Bakha – zagadka nazvaniya”. *Vestnik Sankt-Peterburgskogo Universiteta Iskustvovedeniye* 8, nr 1 (2018): 3–16.
- Borysowska, Agnieszka. „Główne zespoły proveniencyjne w zabytkowych zbiorach Książnicy Pomorskiej im. Stanisława Staszica w Szczecinie”. W: *Książka dawna i jej właściciele = Early Printed Books and their Owners*, red. Dorota Sidorowicz-Mulak, Agnieszka Franczyk-Cegła. T. 1, 133–155. Wrocław: Ossolineum, 2017.
- Chojnacka, Barbara, Agnieszka Gnat-Leśnińska, Hanna Niedbał, Maria Nowicka. „Kalendarium 1901–2005”. W: *Od Stadtbibliothek do Książnicy Pomorskiej 1905–2005 = From the Stadtbibliothek to the Pomeranian Library 1905–2005 = Von der Stadtbibliothek zur Pommerschen Bibliothek 1905–2005*, red. Hanna Niedbał, Barbara Chojnacka, Agnieszka Gnat-Leśnińska, 255–315. Szczecin: Książnica Pomorska, 2005.
- Chylińska, Anna, Jadwiga Rynkiewicz. „Zbiory muzyczne Wojewódzkiej i Miejskiej Biblioteki Publicznej w Szczecinie”. *Bibliotekarz* 33, nr 7–8 (1966): 228–231.
- Dehnard, Walther. „Zur Überlieferung des ersten Wohltemperierten Klaviers von J.S. Bach”. W: *Bericht über den Internationalen Musikwissenschaftlichen Kongress Berlin 1974*, red. Hellmut Kühn, Peter Nitsche, 295–297. Kassel: Bärenreiter, 1980.
- Dürr, Alfred, Arthur Mendel. *Kantaten zum 2. und 3. Pfingsttag. Kritischer Bericht*. Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik, 1963 (= Johann Sebastian Bach, *Neue Ausgabe Sämtlicher Werke* I/14).
- Dürr, Alfred. *Das Wohltemperierte Klavier I. Kritischer Bericht*. Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik, 1989 (= Johann Sebastian Bach, *Neue Ausgabe sämtlicher Werke* VI/6.1).
- Dürr, Alfred. *Das Wohltemperierte Klavier II. Fünf Präludien und Fughetten. Kritischer Bericht*. Kassel: Bärenreiter, 1996 (= Johann Sebastian Bach, *Neue Ausgabe sämtlicher Werke* VI/6.2).
- Dürr, Alfred. *Die sechs Englischen Suiten. Kritischer Bericht*. Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik, 1981 (= Johann Sebastian Bach, *Neue Ausgabe sämtlicher Werke* VI/7).
- Dziechciowska, Wiesława. „XVIII-wieczne wydania nut w Oddziale muzyczno-fonograficznym Książnicy Szczecińskiej”. *Bibliotekarz Zachodniopomorski* 28, nr 1–2 (1987): 44–57.

- Dziechciowska, Wiesława. „Zbiory muzyczno-fonograficzne Książnicy Szczecińskiej”. *Bibliotekarz Zachodniopomorski* 28, nr 1–2 (1987): 33–43.
- Engler, Klaus. *Georg Poelchau und seine Musikaliensammlung. Ein Beitrag zur Überlieferung Bachscher Musik in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts*. Dysertacja doktorska, Universität zu Tübingen, 1984.
- Enßlin, Wolfram. *Die Bach-Quellen der Sing-Akademie zu Berlin. Katalog*. Hildesheim: Olms, 2006 (= Leipziger Beiträge zur Bach-Forschung 8.1, 8.2).
- Enßlin, Wolfram, Uwe Wolf, Christine Blanken. *Carl Philipp Emanuel Bach. Thematisch-systematisches Verzeichnis der musikalischen Werke*. Cz. 2, *Vokalwerke*. Stuttgart: Carus Verlag, 2014 (= Bach-Repertorium III.2).
- Falenciak, Joanna. „Lorenz Christoph Mizler a polska kultura muzyczna w drugiej połowie XVIII wieku”. *Muzyka* 20, nr 4 (1975): 95–103.
- Felbick, Lutz. *Lorenz Christoph Mizler de Kolof. Schüler Bachs und Pythagoreischer „Apostel der Wolffischen Philosophie”*. Hildesheim: Georg Olms Verlag, 2012.
- Freytag, Werner. *Musikgeschichte der Stadt Stettin im 18. Jahrhundert*. Greifswald: Universitätsverlag Ratsbuchhandlung L. Bamberg, 1936.
- Goliński, Zbigniew. *Krasicki*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2002.
- Górny, Tomasz. „Muzyczne tajemnice Szczecina”. *Ruch Muzyczny* 66, nr 21 (2022): 42–43.
- Górny, Tomasz. „Relokacja muzykaliów po II wojnie światowej – przypadek Pomorza Zachodniego”. *Muzyka* 68, nr 3 (2023): 77–97.
- Higuchi, Ryuichi. *Kirchenkantaten verschiedener, teils unbekannter Bestimmung. Kritischer Bericht*. Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik, 1990 (= Johann Sebastian Bach, *Neue Ausgabe Sämtlicher Werke* I/34).
- Judek, Cecylia. „Zbiory specjalne”. W: *Od Stadtbibliothek do Książnicy Pomorskiej 1905–2005 = From the Stadtbibliothek to the Pomeranian Library 1905–2005 = Von der Stadtbibliothek zur Pommerschen Bibliothek 1905–2005*, red. Hanna Niedbał, Barbara Chojnacka, Agnieszka Gnat-Leśniańska, 87–120. Szczecin: Książnica Pomorska, 2005.
- Katalog der Städtischen Musikalienbibliothek Stettin*. [Stettin]: [b. wyd.], 1913.
- Kobayashi, Yoshitake, Kirsten Beißwenger. *Die Kopisten Johann Sebastian Bachs. Katalog und Dokumentation*. T. 1: *Textband*. Kassel: Bärenreiter, 2007 (= Johann Sebastian Bach, *Neue Ausgabe Sämtlicher Werke* IX/3.1).
- Kobayashi, Yoshitake. „On the Identification of Breitkopf’s Manuscripts”. W: *J.S. Bach, the Breitkopfs, and Eighteenth-Century Music Trade*, red. George B. Stauffer, 107–121. Lincoln–London: University of Nebraska Press, 1996 (= Bach Perspectives 2).
- Kompozytorzy szczecińscy do 1945*, red. Eugeniusz Kus, Mikołaj Szczepny, Edward Włodarczyk. Szczecin: Zamek Książąt Pomorskich, 2003.
- Koska, Bernd. „Bachs Privatschüler”. *Bach-Jahrbuch* 105 (2019): 13–82.
- Krzywicki, Stanisław, Lidia Milewska. „Od Biblioteki Miejskiej do Książnicy Pomorskiej”. W: *Od Stadtbibliothek do Książnicy Pomorskiej 1905–2005 = From the Stadtbibliothek to the Pomeranian Library 1905–2005 = Von der Stadtbibliothek zur Pommerschen Bibliothek 1905–2005*, red. Hanna Niedbał, Barbara Chojnacka, Agnieszka Gnat-Leśniańska, 63–83. Szczecin: Książnica Pomorska, 2005.
- Kulukundis, Elias N. „Die Versteigerung von C.P.E. Bachs musikalischem Nachlaß im Jahre 1805”. *Bach-Jahrbuch* 81 (1995): 145–176.
- Lehndorff, Ernst Ahasverus von. „Dzienniki”. Przekł. Waław Zawadzki. W: *Polska stanisławowska w oczach cudzoziemców*, red. Waław Zawadzki. T. 2, 5–40, 795–800. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1963.

- Leisinger, Ulrich, Peter Wollny. *Die Bach-Quellen der Bibliotheken in Brüssel. Katalog. Mit einer Darstellung von Überlieferungsgeschichte und Bedeutung der Sammlungen Westphal, Fétis und Wagener*. Hildesheim–Zürich–New York: Georg Olms Verlag, 1997.
- Mazikiewicz, Małgorzata. „Kolekcja starych druków muzycznych w zbiorach Książnicy Pomorskiej”. W: *Biblioteka muzyczna 2000–2006 = Music Library 2000–2006*, red. Stanisław Hrabia, Andrzej Spóz, 67–76. Warszawa: Wydawnictwo SBP, 2008.
- Mazikiewicz, Małgorzata. „Zbiory muzyczne biblioteki Marienstifts-Gymnasium w zasobie Oddziału Muzycznego Książnicy Pomorskiej”. W: *Biblioteka muzyczna 2000–2006 = Music Library 2000–2006*, red. Stanisław Hrabia, Andrzej Spóz, 91–94. Warszawa: Wydawnictwo SBP, 2008.
- Mazikiewicz, Małgorzata, „Zbiory muzyczne Książnicy Pomorskiej w Szczecinie”. W: *Biblioteka muzyczna 2000–2006 = Music Library 2000–2006*, red. Stanisław Hrabia, Andrzej Spóz, 95–100. Warszawa: Wydawnictwo SBP, 2008.
- Mooser, Robert-Aloys. *Annales de la musique et des musiciens en Russie au XVIII^e siècle*. T. 2, *L'époque glorieuse de Catherine II (1762–1796)*. Genève: Mont-Blanc, 1951.
- Musikalienbibliothek Stettin. Nachtrag zum Musikalien-Verzeichnis 1919*. [Stettin]: [b. wyd.], 1919.
- Neubacher, Jürgen. „Der Organist Johann Gottfried Rist (1741–1795) und der Bratschist Ludwig August Christoph Hopff (1715–1798): zwei Hamburger Notenkopisten Carl Philipp Emanuel Bachs”. *Bach-Jahrbuch* 91 (2005): 109–123.
- Ostrowska, Eliza. „Krótka charakterystyka starych druków Książnicy Szczecińskiej”. *Bibliotekarz Zachodniopomorski* 28, nr 1–2 (1987): 26–32.
- Oświecińska, Alicja. „Wybrane XIX-wieczne druki muzyczne w zbiorach Wojewódzkiej i Miejskiej Biblioteki Publicznej w Szczecinie”. *Bibliotekarz Zachodniopomorski* 21, nr 3 (1980): 16–21.
- Paczkowski, Szymon. „Bach and Poland in the Eighteenth Century”. *Understanding Bach* 10 (2015): 123–137.
- Sara Levy's World: Gender, Judaism, and the Bach Tradition in Enlightenment Berlin*, red. Rebecca Cypess, Nancy Sinkoff. Rochester: University of Rochester Press, 2018 (= Eastman Studies in Music 145).
- Schulze, Hans-Joachim. „Bach-Überlieferung in Hamburg. Der Quellenbesitz von Christian Friedrich Gottlieb Schwencke (1767–1822)”. *Bach-Jahrbuch* 79 (1993): 69–79.
- Schulze, Hans-Joachim. „Bach-Überlieferung in Hamburg. Der Quellenbesitz von Christian Friedrich Gottlieb Schwencke (1767–1822)”. W: Hans-Joachim Schulze, *Bach-Facetten. Essays – Studien – Miscellen*, 564–577. Leipzig–Stuttgart: Evangelische Verlagsanstalt – Carus Verlag, 2017.
- Stadtbücherei Stettin Musikalienbücherei Katalog*. Stettin: [b. wyd.], 1927.
- Stinson, Russell. *The Bach Manuscripts of Johann Peter Kellner and his Circle. A Case Study in Reception History*. Durham–London: Duke University Press, 1989.
- Tomita, Yo. „Deciphering the Performance Hints Hidden in J.S. Bach's Quaver Beams”. *Early Music* 44, nr 1 (2016): 89–104.
- Tomita, Yo. „Manuscripts”. W: *The Routledge Research Companion to Johann Sebastian Bach*, red. Robin A. Leaver, 47–88. London–New York: Routledge, 2017.
- Tomita, Yo. „Reading Soul from Manuscripts: Some Observations on Performance Issues in J.S. Bach's Habits of Writing His Music”. W: *Essays in Honor of Christopher Hogwood. The Maestro's Direction*, red. Thomas Donahue, 13–40. Lanham: Scarecrow, 2011.
- Wehrmann, Martin. *Geschichte der Bibliothek des Marienstifts-Gymnasiums in Stettin*. Stettin: F. Hessenland, 1894.

- Weiss, Wisso, Yoshitake Kobayashi. *Katalog der Wasserzeichen in Bachs Originalhandschriften*. Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik, 1985 (= Johann Sebastian Bach, *Neue Ausgabe Sämtlicher Werke IX/1*).
- Wiermann, Barbara. *Carl Philipp Emanuel Bach: Dokumente zu Leben und Wirken aus der zeitgenössischen hamburgischen Presse (1767–1790)*. Hildesheim–Zürich–New York: Georg Olms Verlag, 2000 (= Leipziger Beiträge zur Bach-Forschung 4).
- Wiermann, Barbara. „Die «Bachische Schule» – Überlegungen zu Carl Philipp Emanuel Bachs Hamburger Lehrtätigkeit”. W: *Carl Philipp Emanuel Bach als Lehrer. Die Verbreitung der Musik Carl Philipp Emanuel Bachs in England und Skandinavien*, red. Hans-Günter Ottenberg, Ulrich Leisinger, 119–134. Frankfurt an der Oder: Musikgesellschaft Carl Philipp Emanuel Bach e.V., 2005 (= Bach-Konzepte 4).
- Wolff, Christoph. „Bach’s *Handexemplar* of the Goldberg Variations: A New Source”. *Journal of the American Musicological Society* 29, nr 2 (1976): 224–241.
- Wollny, Peter. „Carl Philipp Emanuel Bachs Berliner Schüler”. W: *Carl Philipp Emanuel Bach als Lehrer. Die Verbreitung der Musik Carl Philipp Emanuel Bachs in England und Skandinavien*, red. Hans-Günter Ottenberg, Ulrich Leisinger, 69–81. Frankfurt an der Oder: Musikgesellschaft Carl Philipp Emanuel Bach e.V., 2005 (= Bach-Konzepte 4).
- Wollny, Peter. „Neuerkenntnisse zu einigen Kopisten der 1730er Jahre”. *Bach-Jahrbuch* 102 (2016): 63–113.
- Wollny, Peter. [Recenzja książki *About Bach*, red. Gregory G. Butler, George B. Stauffer, Mary Dalton. Urbana–Chicago: University of Illinois Press, 2008]. *Bach-Jahrbuch* 95 (2009): 243–246.
- Wollny, Peter. „Sara Levy and the Making of Musical Taste in Berlin”. *The Musical Quarterly* 77, nr 4 (1993): 651–688.
- Wollny, Peter. „Zur Überlieferung der Instrumentalwerke Johann Sebastian Bachs: Der Quellenbesitz Carl Philipp Emanuel Bachs”. *Bach-Jahrbuch* 82 (1996): 7–21.
- Wutta, Eva Renate. *Quellen der Bach-Tradition in der Berliner Amalien-Bibliothek. Mit zahlreichen Abbildungen von Handschriften nebst Briefen der Anna Amalia von Preußen (1723–1787)*. Tutzing: Hans Schneider, 1989.
- Żórawska-Witkowska, Alina. „Krasicki a muzyka”. W: *Ignacy Krasicki. Nowe spojrzenia*, red. Zbigniew Goliński, Teresa Kostkiewiczowa, Krystyna Stasiewicz, 125–140. Warszawa: Wydawnictwo DiG, 2001.

IGNACY KRASICKI’S KAPELMEISTER AND MANUSCRIPTS WITH MUSIC BY JOHANN SEBASTIAN BACH

This article discusses two manuscripts kept at the Pomeranian Library in Szczecin, shelf marks MusMs5 (a copy of Johann Sebastian Bach’s *The Well-Tempered Clavier I*, BWV 846–869 and Johann Peter Kellner’s *Fugue in D minor*, BWV Anh. 180) and MusMs6 (a copy of Bach’s *English Suites*, BWV 806–811). These sources, previously unknown to the wider public, have been subjected to comprehensive study, ranging from an attempt to establish how they found their way to Szczecin, through philological analysis and ascertaining their relations to other eighteenth-century manuscripts, to considerations of their early provenance. Of special value is the copy of Bach’s 24 preludes and fugues, since it probably originated in the circle of the Leipzig cantor’s pupils and collaborators. What is more, the copy represents a late version

of *The Well-Tempered Clavier I*, including some previously unknown musical variants, most likely introduced in 1740. Those readings are therefore referred to here as the '1740 variant'. Both manuscripts belonged to a mysterious figure called Franz Zierlein, which is the surname of a pupil of Carl Philipp Emanuel Bach who in the 1770s held the post of kapellmeister to bishop Ignacy Krasicki. The manuscript's owner could be the same person or, for instance, the kapellmeister's brother. Be that as it may, the music director at the Lidzbark Warmiński (Ger. Heilsberg) court was a pupil of the Hamburg Bach acclaimed in the press as an outstanding keyboard virtuoso.

Translated by Tomasz Zymer

Dr Tomasz Górny pracuje w Instytucie Muzykologii Uniwersytetu Warszawskiego oraz Instytucie Oortmerssena. Jego badania ogniskują się wokół kilku zagadnień: związków muzyki i słowa, handlu muzykami w XVIII w., a także twórczości Johanna Sebastiana Bacha. Publikuje w wiodących czasopismach muzykologicznych, m.in. *Early Music*, *Bach-Jahrbuch*, *Notes*, *Muzyka*.
tomaszgoorny@gmail.com
