Jonas Seeberg

Die sechs Suiten für Cello solo von Johann Sebastian Bach - eine Rekonstruktion der Artikulationsgefüge dreier Werkfassungen und deren Entwicklung

– Band 1 –

2022

Musikologische Begleitpublikation

zu

Johann Sebastian Bach – Sechs Suiten für Violoncello solo
Quellenkritische Edition in drei Bänden
Edition Walhall, EW 1188

Inhalt

Einleitung 4

1. Die Artikulationen der Cellosuiten – Besonderheit und Problematik ihrer Überlieferung. Quellen- und Forschungsgeschichte, Forschungsstand, methodische Grundlagen 8

1.1 Eigenheiten und Bedeutung barocker Streicherartikulation 8
1.2 Die Quellen und die zugrundeliegenden Werkfassungen 10
1.3 Die spezifische Problematik der Überlieferung handschriftlicher Artikulationen 19
1.4 Die ältere Rezeptionsgeschichte: die Etablierung der Quellen A und C 21
1.5 Die NBA von H. Eppstein – ein quellenumfassender, amalgamierender Ansatz 23
1.6 Die Quellenkritische Ausgabe für die Praxis – das Prinzip philologischer Neutralität 24
1.7 Leisinger: Eine Rekonstruktion der späten Werkfassung 25
1.8 Voss, Schweiker und Beißwenger: Rekonstruktionsversuche auf Grundlage der Quelle A 28
1.9 Die Revision der NBA durch A. Talle: ein Amalgamat der fünf Hauptquellen 30
1.10 Die bisherigen Textfindungskonzepte – Methodik auf dem Prüfstand 33

2. Ein neuer quellenvergleichender Ansatz – Voraussetzungen und Kollationskriterien 40

2.1 Methodische Voraussetzungen 40
2.2 Formale Kriterien für die Rekonstruktion von Artikulationsgefügen der Fassung Ms II 41
2.3 Redaktionelle Überformungen in Ms II als Ursache möglicher Sonderlesarten in A? 43
2.4 Rekonstruktionskriterien für Ms I und Ms III 45
2.5 Eine graphische Methode zur Dokumentation des Quellenabgleichs 46
2.6 Beispiele für Erfolg und Grenzen der Rekonstruktionsmethode 47

3. Die Eingangstakte des Preludes der 1. Suite 51

3.1 Die formale Rekonstruktion der Artikulation der Eingangstakte 51
3.2 Können die Bögen in B und D anders als als Viererbindungen gelesen werden? 52
3.3 Der Quellenwert der Abschriften C1 und D 53
3.4 J.N. Schober als Redakteur – die Berliner Ästhetik und der Einfluss Quantz´ 55
3.5 Der Quellenwert von E: Wie redigierte Norblin seine Vorlage? 56
3.6. Die musikalischen Implikationen der Viererbindung 58
3.7 Die Etablierung der Dreierbindung – ein rezeptionshistorischer Zufall? 59

4. Prinzipien von Artikulationsmischung und -brüchen: Exemplarische Untersuchungen 61

4.1 Das Menuet 1 der 1. Suite: Artikulationswechsel und harmonische Progression 62
4.2 Die Sarabande der 2. Suite: multiple Brechungen zur Betonung von Höhepunkten 63
4.3 Die Bouree I der 4. Suite: Artikulationswechsel zur Wahrung des Betonungsmusters und zur Bekräftigung dynamischer Anweisungen 64
4.4 Harmonisch-melodische Progression und die Verringerung der Artikulationsdichte 66
4.5 Die Sarabande der 5. Suite: Homogenität oder Mischartikulation? 68
4.6 Die Bariolage des Preludes der ersten Suite 70
4.7 Die Courante der 2. Suite: Relativierung der Abstrichregel in schnellen Sätzen? 72

5. Die Artikulationen der Fassungen Ms I–Ms III im Vergleich ... 73

5.1 Charakteristika der Werkfassung Ms II ... 74
5.2 Charakteristika der Werkfassung Ms I ... 74
5.3 Revisionen in Ms I und dessen Funktion als Bachs Arbeitsexemplar ... 76
5.4 Artikulationsschichten und die graphische Übernahme von Überformungen in Ms III ... 78
5.5 Ms III: zwischen Zeugnis später autographer Revision und missverstehender Abschrift ... 80
5.6. Artikulationsmuster und semantische Konnotationen ... 82

6. Historische Fragestellungen ... 87

6.1 Die Datierung der Quelle B ... 87
6.2 Datierung und Entstehungshintergrund der Werkfassung Ms II ... 92
6.3 Die Chronologie der frühen Werkfassungen ... 94
6.4 Die Fassung Ms III – marktorientierte Revision mit „Werkstattcharakter“? ... 97
6.5 Das Instrument der Suiten: Violoncello oder Viola da spalla? ... 99
6.5.1 Das Instrument der Sechsten Suite ... 99
6.5.2 Die frühe Viola pomposa – historische Realität und Legendenbildung ... 102
6.5.3 Viola de Baßo, Violoncello, Viola da spalla: eine terminologische Klärung ... 108
6.5.4 Werkimmanente Hinweise auf das intendierte Instrument der Suiten ... 117
6.5.5 Zusammenfassung der Terminologie der Instrumente mit Bezug zu den Cellosuiten ... 120

7. Anhang – Einzelergebnisse musikologischer Untersuchungen ... 123

7.1 Stemmatische Untersuchung der Quelle Do ... 123
7.2 Wasserzeichen und Schlüsselformen der Bachkopien Kellners ... 127
7.3 Methodik und Ergebnisse des numerischen Artikulationsvergleichs ... 132
7.4 Sonderlesarten der Quelle C1und Charakteristika der Quelle D ... 137
7.5 Zwei vogtländische Violoncelli „a cinq cordes“ der Bachzeit ... 141

8. Register ... 149

9. Abbildungen ... 150

10. Literaturverzeichnis ... 158

11. Dank ... 162

Einleitung

Thema dieser Arbeit sind die Artikulationsbezeichnungen der Sechs Suiten für Violoncello von Johann Sebastian Bach, ihre Spezifika sowie ihre vielschichtigen instrumentaltechnischen wie kompositorischen Bedeutungsebenen. Die bisherige Forschung hierzu beinhaltet auf der einen Seite die verschiedenen *editorischen* Bemühungen zur Schaffung eines in sich geschlossenen aufführungspraktischen Notentextes der Cellosuiten (zuletzt in der Revision der Neuen Bachausgabe von 2016) – die jedoch bis heute angesichts erheblicher und nicht einfach zu deutender Unstimmigkeiten in den fünf nichtautographen Hauptquellen stark von editorischen Interpretationen und Ermessensentscheidungen geprägt sind. Auf der anderen Seite stehen allgemein gehaltene *musikhistorisch bzw. musiktheoretisch* orientierte Arbeiten, die grundsätzliche Fragestellungen formulieren und viele Probleme zu Artikulationen Bachs, etwa deren oft beobachtete Inkonsistenz in den Orchesterwerken beleuchten konnten, oder aber exemplarische Diskussionen einzelner überlieferter Artikulationen der Cellosuiten.[1]

Als Quellen der musikologischen Arbeiten zur Streicherartikulation wurden oft die bekannten theoretischen Schriften der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts herangezogen. Diese Schriften reflektieren jedoch zum einen eher die Konventionen vorklassischer *Orchesterliteratur*. Zum anderen spiegeln sie nicht in Gänze die Ästhetik Bachs wider: Sie wurzeln teils in anderen stilistischen Prinzipien, teils spiegeln sie bereits eine stilistische Weiterentwicklung. Oft wurden auch einzelne artikulatorischer Formeln der *Sonaten und Partiten für Violine Solo*, überliefert in einem Autograph aus Bachs Köthener Zeit (1720), oder typische Artikulationsmuster anderer Werkgruppen beleuchtet. Dies kann jedoch aus folgendem Grund nur eingeschränkt zu einem Verständnis von spezifischer Werkgestalt und detaillierter Bedeutung des Artikulationstextes der *Cellosuiten* beitragen: Streicherartikulationen sind, anders als Artikulationen anderer Instrumentalgattungen, nicht nur mit den sie bezeichnenden musikalischen Figuren korreliert, sondern sind durch das durch sie konstituierte strichtechnische *Gefüge von Auf- und Abstrich* Teil einer großräumigen *Artikulationsarchitektur*. Dieses Gefüge ist für jeden musikalischen Text einzigartig und enthält weitreichende strukturelle, dynamische und agogische Bedeutungsebenen. Werkspezifische Aussagen zu Streicherartikulationen und deren kompositorischer Bedeutung können daher auch nur *werkimmanent* und unter genauer Kenntnis instrumentalspezifischer Implikationen gemacht werden: Die von Bach für jeden musikalischen Text *spezifisch* geschaffene übergeordnete Artikulationsarchitektur – bzw. dessen Strichgefüge – muss im Zentrum einer jeden werkbezogenen Untersuchung stehen. Dies gilt gerade für die Solozyklen für Violine und Cello, die, anders als viele Orchesterstimmen, von Bach *geschlossen* und mit großer Sorgfalt artikulatorisch eingerichtet wurden. Für die Cellosuiten sind zudem instrumentalphysikalische wie -historische Besonderheiten sowie neuere und neueste Erkenntnisse zur Werk- und Quellengeschichte nicht außer acht zu lassen.

Diese Überlegungen führten dazu, in vorliegender Arbeit nicht einfach weitere persönliche Interpretationen von in den Quellen überlieferten Artikulationen der Cellosuiten anzubieten, oder Überlieferungsunklarheiten und –lücken – wie in vielen vorliegenden Editionen – durch

[1] Die maßgeblichen *Editionen* werden in Kapitel 1 vorgestellt. An *musikologischen Schriften* seien in erster Linie die Arbeiten A. Dürrs (1974) und G. v. Dadelsens (1978, 1980), besonders dessen Aufsatz *Die Crux der Nebensache*, (1978) sowie J. Butts (1990) genannt. Dürr und v. Dadelsen behandeln Artikulationsprobleme bei Bach aus *Sicht des Editors*; Butts grundlegendes Standardwerk zu *autographen Artikulationsbezeichnungen Bachs* beinhaltet neben einer systematischen Darstellung von Artikulationsformen bei Bach und ihrer Verwurzelung in der Entwicklung der Vokalkomposition auch eine umfassende Darstellung der zentralen Fragen und Forschungsansätze der älteren Literatur. Neuere Arbeiten zu den Cellosuiten (Ledbecker, 2009; Fanselau, 2013) behandeln hauptsächlich Fragen des historischen Hintergrundes und der Analyse. Probleme der Interpretation überlieferter Artikulationsbezeichnungen wurden nach Kramer und Bylsma (beide 1998) aktuell in ausgewählten Einzelbeispielen (u.a. Scholz, Hill, beide 2011), jedoch nicht umfassend systematisch behandelt; bei Hill sind Artikulationen Teilbereich seiner Beschäftigung mit der 5. Suite.

Analogieschlüsse oder nach anderen formalen oder ästhetischen Kriterien zu schließen. Primäre Aufgabe ist es vielmehr, nach neuen Wegen einer *philologischen Teilrekonstruktion gesichert authentischer Artikulationsgefüge* der Cellosuiten zu suchen, um damit einen Grundstein zum Verständnis ihrer werkspezifischen Gestalt, ihren instrumentalspezifischen Besonderheiten und ihren kompositorischen Bedeutungsebenen zu legen. Dabei folgt die Arbeit dem Ansatz einer umfassend-systematischen, werk- und quellenimmanenten Analyse unter Einbezug aller verfügbarer, auch bisher wenig oder gar nicht genutzter Quellen. Gleichzeitig erfolgte eine Überprüfung verschiedener Aspekte des Entstehungshintergrundes der Quellen, die zu einer Differenzierung ihrer bisherigen Bewertung führen konnte.

Für das Abhängigkeitsverhältnis der fünf Hauptquellen der Cellosuiten bzw. der ihnen zugrundeliegenden Vorlagen bot die musikwissenschaftliche Forschung bislang zwei alternative Erklärungsmodelle an: Seit der Filiation Hans Eppsteins in der NBA von 1988/91 herrscht Konsens darüber, dass der bekanntesten Abschrift, verfasst von Bachs Ehefrau *Anna Magdalena* (Quelle *A*), ein Autograph ihres Mannes zugrundelag, das seinerseits später Grundlage einer weiteren, heute verschollenen überarbeiteten Abschrift von unbekannter Hand war. Diese lag wiederum den drei ab der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts entstandenen *Spätquellen* (*C, D, E*) zugrunde. Schwieriger ist die Beurteilung der fünften Quelle, einer Abschrift des Bachfreundes *Johann Peter Kellner* (*B*): das etablierte Erklärungsmodell beruht auf Eppsteins Filiation, der als ihre Vorlage ein weiteres, *von Anna Magdalenas Vorlage verschiedenes Autograph* Bachs vermutete. Weiterentwickelt wurde dieses Modell durch U. Leisinger (2000) und Z. Szabó (2014/15), die deutliche gemeinsame Varianten von Quelle *B* und der *autographen Lautenfassung der 5. Suite* (1727–31) gegenüber den anderen Quellen feststellten – Hinweis darauf, dass das beiden gemeinsam zugrundeliegende Autograph noch bis mindestens 1727 Arbeitsmanuskript Bachs war, parallel zur Vorlage Anna Magdalenas.[2]

Hiervon abweichend formulierte A. Talle (2016) die Hypothese, die Vorlage Kellners sei zwar nicht autograph, aber nach Fertigstellung Gegenstand deutlicher Revisionen Bachs gerade des Sekundärtextes gewesen.[3] Im Resultat führen jedoch beide Erklärungsansätze gleichermaßen zu der Feststellung *dreier verschiedener Revisionsstufen des Artikulationstextes*, im Fall der Vorlagen der Abschriften Kellners und Anna Magdalenas autograph, im Fall der Vorlage der Spätquellen mutmaßlich, wenn auch nicht nachweisbar, mit autographen Elementen.[4] Der musikologische Konsens bezüglich der drei nachweisbaren Revisionsstufen ist für vorliegende Arbeit essentiell. Sie können sinngemäß als drei *Werkfassungen* betrachtet werden, deren Quervergleich im Idealfall Aufschluss über die Artikulationssprache Bachs und deren mögliche Entwicklung geben kann, wie auch der Titel dieser Arbeit impliziert. Zum besseren Verständnis werden hier die drei verschollenen Manuskripte bzw. die in ihnen dargestellten drei Fassungen als *Ms I, Ms II und Ms III* bezeichnet – in Anlehnung an die Nomenklatur *Leisingers* (*G1, G2, G3*) – , was die Entstehungsgeschichte klarer widerspiegelt als die ältere Nomenklatur Eppsteins.

Trotz des Fehlens von Autographen der Cellosuiten gelang es der Editionswissenschaft, den primären Notentext bis auf wenige strittige Stellen aus den vorhandenen Abschriften zu

[2] Eppstein formulierte die Hypothese, dieses Autograph könne eine frühe Ur- oder Entwurfsfassung gewesen sein; erst in der späteren Literatur wurde diese Hypothese oft als Fakt dargestellt.

[3] Beide Erklärungsansätze (Leisinger / Szabó und Talle) werden in Kap. 1.2 genauer vorgestellt und überprüfend diskutiert.

[4] Die Authentizität der dritten Werkfassung wird in der Forschung kontrovers diskutiert. Vorliegende Arbeit kann hier zu einer Differenzierung beitragen: Die Analyse ihrer Artikulationen weist auf Überarbeitungen in mehreren Schichten hin, die verschiedenen Autoren zugeschrieben werden können. Vieles deutet darauf hin, dass die Anfertigung des heute verschollenen Manuskripts dieser Fassung nicht autograph erfolgte und zu mehreren Veränderungen durch den Kopisten führte, jedoch dessen Vorlage (die zuvor schon einmal durch A.M. Bach kopiert worden war) einige autographe Ergänzungen enthielt, die Eingang in die späte Abschrift fanden. Vgl. Kap. 1.7, 5.4, 5.5.

ermitteln. Anders verhält es sich hingegen mit den von Bach intendierten Artikulationen: Hier unterscheiden sich selbst die jüngsten Urtextveröffentlichungen in Methodik wie Ergebnis fundamental voneinander. Grundlage einer erneuten Beschäftigung mit diesem Thema musste daher zunächst eine analytische Betrachtung der bisher angewandten Textfindungsmethoden sein (Kapitel 1). In Fortführung dieses methodenkritischen Ansatzes konnte eine Methodik zur systematischen Analyse der Überlieferungslage und zur Ermittlung und Darstellung *gesichert authentischer* Artikulationen entwickelt werden (Kapitel 2) – unter Einbezug aller relevanter Quellen sowie klassisch musikologischer, rezeptionshistorischer, mathematischer und visualisierender Ansätze: Der zweite Teilband dieser Arbeit enthält im jeweils gleichen Notentext der Cellosuiten auf zwei nebeneinandergestellten Seiten nicht nur eine Darstellung sämtlicher in den Quellen überlieferter Artikulationen, sondern auch eine visualisierende Dokumentation des analytischen Quervergleichs der Werkfassungen.

Aus der vergleichenden Quellenanalyse konnten mehrere bedeutsame Rückschlüsse über die Besonderheiten der Quellen und ihrer Entstehung gezogen werden. Drei rezeptions- wie forschungshistorisch zentrale Ergebnisse seien hier hervorgehoben, da sie *Quellenwahl* wie *Quellenwichtung* vergangener Editionen in gänzlich neuem Licht erscheinen lassen:

1) Der Kopist der Suiten 1–3 der Quelle *C, J.N. Schober*, hat, nicht nur in den Cellosuiten, Artikulationsprinzipien seiner Vorlagen nachweislich fast systematisch *redaktionell verändert*. Er folgt darin der Berliner Ästhetik seiner Zeit, formuliert in Quantz´ *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen* (1752), eben jenem umfassenden Lehr- und Regelwerk, das wie kein zweites auch das moderne Verständnis barocker Aufführungspraxis geprägt hat.

2) Die Vorlage für Kellners Abschrift (*B*) war, wie hier eindeutig nachgewiesen werden kann, in den 1720er Jahren Grundlage einer *weiteren, heute verschollenen Abschrift*. Diese war neben dem Erstdruck von 1824 eine weitere Vorlage der *Edition Dotzauers* (1826). Bereits Eppstein stellte die enge Verwandtschaft dieser Edition mit *B* fest. Anders als er vermutete, war *B* jedoch keineswegs die Vorlage Dotzauers: denn Dotzauer veränderte mehrere harmonisch, rhythmisch oder stimmführungstechnisch korrekte Sonderlesarten aus *E* zu authentischen, mit dem Quellenkomplex *ACD identischen* Lesarten – die jedoch in *B anderslautend* formuliert sind oder gar fehlen. Dies gilt auch für den Artikulationstext. Auch gibt es Hinweise darauf, dass *B* und Dotzauers verschollene Vorlage nicht etwa auf eine gemeinsame nichtautographe Zwischenquelle zurückgingen: Sie repräsentierten *verschiedene autographe Revisionsstadien* dieses Quellenkomplexes.[5] Diese Befunde führen nicht nur zur Bestätigung mancher Artikulationsvarianten Kellners, sondern liefern auch Hinweise, die das Modell Eppsteins, Leisingers und Szabós eines eigenen *autographen Arbeitsmanuskripts* Bachs als Vorlage von *B* substanziell weiter unterstützen.

3) *A.M. Bachs* Abschrift enthält in einigen Passagen signifikante Varianten des Artikulationstextes, die in allen anderen, voneinander unabhängigen Quellen *gleichlautend anders* formuliert worden sind. Sie sind weder Kopierfehler noch Eigenformulierungen; auch eine Annahme autographer Korrekturen Bachs ließe Fragen offen. Diese Varianten lassen sich möglicherweise durch *redaktionelle Überformungen* der Vorlage *von unbekannter Hand* erklären – die in die spätere Abschrift dieser Vorlage in den entsprechenden Passagen nicht mehr übernommen worden sind.

[5] Diese neuen Befunde resultieren aus einer stemmatischen Untersuchung, die in Kap. 7.1 vorgestellt wird.

Die Redaktionen in den Quellen *A* und *C* konnten in ihrer Homogenität den Anschein des Authentischen erwecken – und erschwerten gerade dadurch das Verständnis sowohl der Differenziertheit Bach´scher Artikulationen als auch der tatsächlichen Beziehungen der drei Werkfassungen untereinander. Ein nun möglicher erweiterter Blick auf die Quellenlage lässt größere Übereinstimmungen der Artikulationen der drei Werkfassungen erkennen als bisher angenommen. Auf der anderen Seite aber werden auch signifikante Unterschiede deutlich, die sich im Falle der Quelle *B* nunmehr oft als *authentische Varianten* verifizieren lassen. Damit ergibt sich einerseits die Notwendigkeit, die faktische Priorität vieler Lesarten der Quellen *A* oder *C* in *allen neueren Editionen* bzw. gar eine selektive Quellenwahl zu ihren Gunsten zu hinterfragen; andererseits können *Revisionsprozesse Bachs*, möglicherweise über zwei Jahrzehnte hinweg, besser erkannt werden. Die bisher von der Forschung nicht vorgenommene Darstellung, Chronologisierung und Analyse dieser Revisionsprozesse und die Untersuchung der Frage, inwieweit sie eine kompositorische Entwicklung Bachs widerspiegeln könnten, ist neben der Rekonstruktion authentischer Artikulationselemente weitere zentrale Aufgabenstellung dieser Arbeit.

Durch die neu entwickelte Methodik der Darstellung und Analyse konnten für mehrere bisher strittige Artikulationen der Cellosuiten authentische Lesarten ermittelt werden, so für Prelude und Menuet I der 1. Suite, die Bouree I der 4. Suite und die Sarabande der 5. Suite (Kapitel 3 und 4). Darüber hinaus können neue Erkenntnisse zu Artikulationsprinzipien der Cellosuiten und Gesetzmäßigkeiten ihrer Variation formuliert werden, die das bis heute stark durch die Rezeption der Lehrwerke der 1750er Jahre geprägte Bild von barocker Artikulation erweitern. Auch wird dort, wo die Werkfassungen voneinander abweichen, aber auch im Vergleich mit den Violinsoli, ein *Entwicklungsprozess* in Bachs Artikulationssprache sichtbar (Kapitel 5). Und nicht zuletzt ergab sich im Rahmen der Beschäftigung mit den Artikulationen ein neuer Blick auf mehrere Aspekte der frühen Werk- und Rezeptionsgeschichte der Cellosuiten (Kapitel 6). So konnte u. a. der verbreitete Datierungsvorschlag der Abschrift Kellners auf das Frühjahr 1726 als fehlerhaft erkannt werden: Unter rein diplomatischen Aspekten ist eine Entstehung von 1726 bis 1732 möglich, sehr wahrscheinlich ist ein Zeitfenster von ca.1727 bis ca.1731. – Wegen der starken Verflechtung spieltechnischer und musikalisch-semantischer Aspekte Bachscher Artikulationsbezeichnungen ergab sich ebenso die Notwendigkeit, auch auf die Diskussion um das ursprüngliche Instrument der sechs Suiten und dessen Spielhaltung einzugehen. Hierbei konnte eine analytische Betrachtung zeitgenössischer Terminologie ebenso wie die instrumentalspezifische Analyse authentischer Artikulationsformulierungen zu einer Klärung beitragen. Ein weiteres Nebenergebnis dieser Arbeit ist die Klärung der ursprünglichen Natur der *Viola pomposa* als *viersaitiges Tenorinstrument* in der Stimmung *G-d-a-e¹* durch die Analyse von bislang unbeachtet gebliebenen frühen Originalkompositionen für dieses Instrument, das lange Zeit nicht nur mit Bachs Violoncello piccolo, sondern irrtümlich auch mit der 6. Suite in Verbindung gebracht worden war.

Parallel zu dieser Arbeit erscheint eine *dreibändige quellenkritische Edition* der Cellosuiten in der *Edition Walhall (EW 1188)*. Diese Ausgabe macht es sich zur Aufgabe, rekonstruierbare authentische Artikulationsgefüge der Cellosuiten klar lesbar zu dokumentieren und für die Aufführung zu erschließen. Erstmals in der Editionsgeschichte der Cellosuiten werden die Quellenstränge *Ms I* (um die Abschrift Kellners und Bachs Autograph der Lautenfassung der fünften Suite) und *Ms II* (um die Abschrift A.M. Bachs) in *zwei separaten Spielpartituren* dargestellt und so ihre Besonderheiten dokumentiert. Ein weiterer Schwerpunkt liegt in der transparenten Unterscheidung von nunmehr rekonstruierbaren Artikulationselementen und behutsamen editorischen Ergänzungen, die der Les- und Spielbarkeit dienen; ein ausführlicher Fußnotenapparat in allen Bänden weist auf die möglichen Aufführungsvarianten der Quellen hin und stellt Hintergrundinformationen bereit.

1. Die Artikulationen der Cellosuiten – Besonderheit und Problematik ihrer Überlieferung. Quellen- und Forschungsgeschichte, Forschungsstand, methodische Grundlagen

1.1 Eigenheiten und Bedeutung barocker Streicherartikulation

Die näheren Umstände der Entstehung von Johann Sebastian Bachs Sechs Suiten für Violoncello solo sind bislang ungeklärt. Aktuell wird sowohl eine Entstehung in der Weimarer als auch der Köthener Zeit wohl über einen längeren Zeitraum und in einer anderen als der heute überlieferten Reihenfolge diskutiert.[6] Ihre reinschriftliche Zusammenstellung in der heute überlieferten zyklischen Form und Reihenfolge erfolgte jedoch frühestens 1720: Darauf deuten nicht nur die aktuellen stilkritischen Analysen, sondern auch Bachs Bezeichnung seines Autographs der Violinsoli (1720) als *libro primo*, die auf eine spätere Niederschrift eines entsprechenden *libro secondo* für die Cellosuiten schließen lässt.[7] – Nicht autograph überliefert, nehmen die Cellosuiten editionsgeschichtlich eine absolute Sonderstellung innerhalb der musikalischen Weltliteratur ein. Kaum ein anderes Werk ist in derart vielen Ausgaben erschienen: Seit den ersten Druckausgaben von 1824 (Norblin) und 1826 (Dotzauer) sind bis heute über 100 weitere Ausgaben gezählt worden.[8] Dabei herrscht über die primären Parameter des Bach´schen Notentextes, Tonhöhen und -dauer, seit Dotzauer weitgehende Einigkeit;[9] das Augenmerk der Editoren richtete sich vielmehr eher auf die Frage der Artikulationsbögen, zunächst unter aufführungspraktischen Aspekten, seit dem Ende des 19. Jahrhunderts zunehmend auch in Bezug auf die Frage ihrer Authentizität.

Nicht - Streicher äußern sich gelegentlich verwundert über die Intensität der Diskussion der Artikulationsbezeichnungen der Cellosuiten. Tatsächlich können jedoch Artikulationsbögen für Streicher die musikalische Gestalt eines Werkes weitreichender beeinflussen als etwa für Tasten- und Blasinstrumente. Wie für diese, geben sie zunächst Auskunft über intendierte Phrasierung und musikalischen Charakter, Affekt, semantische Implikationen und – in Instrumentalstimmen zu Vokalwerken – Textbezug.[10] Darüber hinaus schaffen sie jedoch für den Streicher ein komplexes *System von Ab- und Aufstrich,* wobei instrumentalphysiologisch bedingt dem Abstrich eine stärkere Betonung zukommt und er damit grundsätzlich den Schwerzeiten des metrischen Gefüges zugeordnet wird.

Diese sogenannte *Abstrichregel* wurde bereits im 18. Jahrhundert viel diskutiert; auch wird manchmal ihre Gültigkeit für das Cellospiel des 18. Jahrhunderts in Frage gestellt, da damals neben dem sich zunehmend durchsetzenden *Obergriff* der Violintechnik auch noch ein *cellistischer Untergriff* in Gebrauch war. Allgemein wird die stärkere Betonung des Abstrichs mit dem Obergriff assoziiert. Dieselbe Koppelung gilt jedoch instrumentalphysiologisch auch für den cellistischen Untergriff des 18. Jahrhunderts, der dem heutigen Griff des deutschen Bassbogens ähnelte – er führt keineswegs zu einer Auflösung oder Umkehrung der Korrelation von Abstrich und stärkerer Betonung, im Unterschied zum hiervon unterschiedenen Untergriff des *Gambenbogens* (*Haargriff*).[11]

---

[6] Zum aktuellen Forschungsstand bezüglich Datierung und ursprünglicher Werkchronologie siehe Fanselau 2000, 353–363, Fanselau 2013, 269–277. Fanselau 2013, 277: „Bachs Werkreihen verschmelzen mehrere Vorlagen unterschiedlicher Entstehungszeit." So sprechen stilistische Erwägungen für eine Entstehung der 6. Suite *vor* der 4. und 5. Suite bzw. vor 1720 (Fanselau 2013, 276f, Fanselau 2000, 362f.). Ebenso vermutet Fanselau für die 4. und 5. Suite ältere Vorlagen.

[7] Sackmann 2008, 51. – Die Hypothese Smiths (1998, 74) der Vollendung des Zyklus erst in Leipzig, 2016 von Talle aufgegriffen, wird in Kap. 6.2 diskutiert.

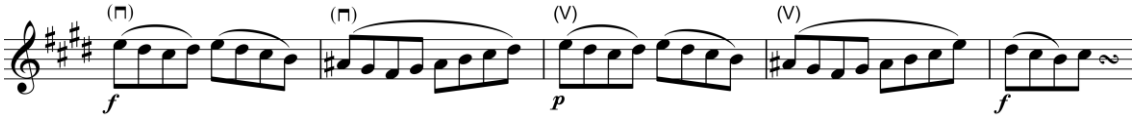
[8] Szabó 2014, 1

[9] Allerdings sieht die aktuelle Forschung hier für mehrere Details weiterhin Klärungsbedarf. Vgl. Szabó 2014.

[10] Zu semantischen Implikationen und Affektenlehre ausführlich Kap. 5.6, zu Textbezug Perl 1998, 75–78.

[11] Für diese Hinweise danke ich dem Musikwissenschaftler, Barockcellisten und Instrumentenbauer Johannes Loescher, Köln. – Zur Abstrichregel vgl. auch Butt 1990, 38–40 sowie Perl 1998, 62–74. Eppstein (1990, 30), Herausgeber der Cellosuiten in der NBA, gibt das Prinzip der Abstrichregel sehr pauschal wieder, unter Bezug auf v. Dadelsen (1978, 109), der u.a.

Das System von Auf- und Abstrich kann aber auch über die einzelnen Bögen hinaus großräumig phrasieren und strukturieren; etwa wenn, über die oft sehr verkürzte Darstellung der Abstrichregel weit hinausgehend, der Abstrich nicht auf jede betonte Taktzeit gesetzt wird, sondern Abstrich und betonte Zeit erst zum neuen Takt oder gar nach mehreren Takten zusammenfallen. Im Ausnahmefall kann durch eine bewusste Zeichensetzung auch ein betonender Abstrich für eine eigentlich unbetonte Taktzeit vorgeschrieben werden, etwa für harmonische oder melodische Zielnoten oder betonte Vorhalte. Damit wird eine Differenzierung bzw.Verschleierung des Betonungsmusters von Schwer- und Leichtzeit, analog einer Synkope, erreicht: Der Komponist kann so durch genau gesetzte Artikulationsbezeichnungen auf ein *komplexes Betonungsmuster* hinweisen. Ebenso geben die Artikulationen Hinweise auf das intendierte *Tempo* eines Satzes: Eine sehr regelmäßige Artikulation kann flüssiger ausgeführt werden als eine unregelmäßige. Eine unregelmäßige Artikulation wiederum impliziert schon aus strichtechnischen Gründen eine andere *Agogik* als eine regelmäßige: So wird bei einer Gruppe von acht 16teln mit einer Teilung 1+7 die erste (gestoßene) Note in der Regel etwas länger gespielt als die folgenden sieben gebundenen Noten, während 8 gestoßene oder eine Teilung von zweimal 4 gebundenen Noten auf eine gleichmäßige Ausführung verweisen. Damit gibt die Bezeichnung den Ausführenden Hinweise darauf, wann der sogenannte „*style inegale*“ zur Anwendung gelangen soll.[12] Lange Legatobögen können nicht in gleicher Lautstärke gespielt werden wie gestoßene Noten, der *Wechsel der Artikulationsart innerhalb einer Sequenz* kann also gleichzeitig eine *dynamische Anweisung* implizieren. Ein Beispiel der Bourée der 3. Partita, Takt 9–13, für Violine verdeutlicht den Zusammenhang von *Artikulation und Dynamik*, hier in Zusammenhang mit *Strichrichtung und Strichstelle*:



Ein scheinbar gleiches Artikulationsmuster – je zwei Gruppen von vier gebundenen Noten und eine Gruppe von acht gebundenen Noten auf gleichem Text – ist durch das Strichgefüge das erste Mal im Abstrich in der unteren Bogenhälfte zu spielen. Durch die abschließende Achterbindung wird diese Figur bei ihrer Wiederholung jedoch im schwächeren Aufstrich und in der dynamisch ebenfalls schwächeren oberen Bogenhälfte gespielt. Die bereits durch die Artikulationsbezeichnung implizierte Echodynamik ist hier zusätzlich durch Bachs dynamische Anweisung f – p verdoppelt und bekräftigt worden.

Spezifisch für Streicherartikulationen ist ein in Bachs Autograph der Violinsoli, aber auch in Kellners Kopie der Cellosuiten oft zu findender *Bindebogen über großen Intervallsprüngen*:[13] Hier ist kein musikalisches legato gemeint, denn der Saitenwechsel über zwei oder drei Saiten hinweg sorgt für eine Separierung trotz gleicher Strichrichtung. Ebenso spezifisch sind gelegentliche *unterschiedlich lange Bögen bei identischen musikalischen Figuren* allein aus strichtechnischen Gründen, nämlich zur Wahrung des intendierten Gefüges von Auf- und Abstrich: Für Tasten- oder Blasinstrumente wären sie sinnlos. Wenig allgemein bekannt ist

---

die theoretischen Quellen von Quantz (1752), Mozart (1756) und Riepel (1757) anführt. Diese nachbachischen Quellen formulieren eine ausgesprochen kleingliedrige Auffassung der Abstrichregel, die Prinzipien der *Orchesterkultur* von Spätbarock und Vorklassik beschreiben. Deren nicht differenzierende Übertragung auf Sololiteratur Bachs ist hinterfragbar (vgl. Perl 1998, 76–78) und erweist sich gerade im Fall der Cellosuiten als problematisch (vgl. Kap. 5.1).

[12] Zum style inegale vgl. Butt 1990, 59, Perl 1998, 64.

[13] Etwa 1. Partita, Allemanda–Double, T. 20/21: Bögen über d´–g² und h–e²; Tempo di Borea–Double, T. 55: Bogen über g–d²; 2. Sonate, Allegro, T. 14/15: Bögen über d´–a² und c´–g². Bei Kellner etwa in der 1. Suite, Allemande, T. 27: Bogen über H–c´ ; Menuet I, T. 12, Bogen über A–d´; 2. Suite, Gique, T. 30, Bogen über C–e´; 3. Suite, Allemande, T. 22, Bogen über A–b ; Courante, T. 17, Bogen über E–g; 5. Suite, Prelude, T. 22, Bogen über c–b (klingend).

ebenso eine Besonderheit der *Cellotechnik*: Bestimmte Passagen, etwa die Bariolage der ersten Suite, machen eine Umkehrung der Abstrichregel sinnvoll.[14]

Diese komplexen, instrumentaltechnisch wie kompositorisch bedeutsamen Spezifika von Streicherartikulationen werden im Verlauf dieser Arbeit (Kapitel 3 und 4) detailliert behandelt. Hierin wird deutlich, dass Bachs Artikulationsgefüge nicht beliebig austauschbar oder veränderbar sind, ohne dass dies gleichzeitig einen Eingriff in die musikalische Substanz darstellt. Dies war wohl auch der Grund dafür, dass Bach die Soli für Violine anders als manche Orchesterstimmen wegen ihrer hohen musikalischen und technischen Komplexität *lückenlos* bezeichnete; auf eine ursprünglich ähnlich geschlossene Bezeichnung auch in den verschollenen Autographen der Cellosuiten gibt die Quellenlage klare Hinweise. Damit erklärt sich auch die Intensität der bis heute andauernden Suche nach authentischen Artikulationen der Cellosuiten. Gerade hier sind sie weit mehr als nur *Nebensache* (wie der etwas unglücklich gewählte Titel von Dadelsens Aufsatz suggeriert). Sie sind Bedeutungsträger, die den Ausführenden nicht nur strichtechnische Hilfestellung geben, sondern musikalisch-semantische Schlüsselinformationen geben können – deren Verständnis jedoch strichtechnisches Fachwissen erfordert. Gleichzeitig ist es, wie im Folgenden deutlich werden wird, eben gerade diese Komplexität, die nicht nur die Überlieferung, sondern auch die Rekonstruktion der Artikulationsbezeichnungen der Cellosuiten bis heute erheblich erschwert hat.

1.2 Die Quellen und die zugrundeliegenden Werkfassungen

Die fünf Hauptqellen der Cellosuiten sind in den letzten Jahrzehnten in allen maßgeblichen Editionen beschrieben worden; ausführliche philologische Darstellungen finden sich u. a. bei Eppstein (1990) und Leisinger (2000).[15] An dieser Stelle folgen darum neben einer knappen Darstellung der Quellen, die lediglich dem Verständnis der weiteren Ausführungen dieser Arbeit dienen soll, hauptsächlich Nachträge aktueller Forschungsergebnisse. Wie bereits in der Einleitung ausgeführt, wird die Nomenklatur der Hauptquellen *A–E* hier von Eppstein übernommen, die verschollenen zugrundeliegenden Manuskripte bzw. die in diesen manifestierten *Revisionsstufen* hingegen als *Ms I, Ms II und Ms III* bezeichnet – in Anlehnung an Leisinger, der diese als *G1–G3* bezeichnete. Diese Nomenklatur spiegelt den aktuellen Konsens der Forschung bezüglich dreier Revisionsstufen des Artikulationstextes unmittelbar wider.

Neben zwei *Frühdrucken*, herausgegeben von Louis Norblin (Janet et Cotelle, Paris 1824 – Quelle *E*) und Friedrich Dotzauer (Breitkopf & Härtel, Leipzig 1826 – im Folgenden: *Do*) sind die Cellosuiten in vier *Abschriften des 18. Jahrhunderts* überliefert: Die beiden ersten wurden von Bachs Ehefrau *Anna Magdalena* (*A*) und vom Bachfreund *Johann Peter Kellner* (*B*) verfasst, eine weitere *(C)* wurde wohl in den 1760er Jahren von einem in der Literatur vormals als *Anonymus 402* bezeichneten Berliner Kopisten begonnen, den Christoph Henzel 2006 als *Johann Nikolaus Schober* identifizieren konnte (im Folgenden: *C1*).[16] Sie wurde von anderer Hand vollendet, einer Hypothese Leisingers zufolge nach 1767 *in Hamburg* (im Folgenden: *C2*). Die vierte Abschrift *(D)* stammt wohl ebenfalls aus Hamburg um 1790.[17]

---

[14] Diese instrumentalphysiologisch begründete Technik steht in unmittelbarem Zusammenhang mit der Spielhaltung des Cellos und berührt daher auch die aktuelle Diskussion, für welches Instrument die Suiten ursprünglich konzipiert waren. Hierzu ausführlich Kap. 4.6 und 6.5.4.

[15] Eppstein 1990, 11ff. sowie Leisinger 2000, 12f. Nachzutragen ist die Provenienz der Quelle *D*, die *1929* in die Österr. Nationalbibliothek Wien gelangte. Vgl. auch Talle 2016, XII. – Eingeführt wird hier die Differenzierung von *C* in *C1* und *C2*.

[16] Henzel 2006, XVI, Anm. 8. Vgl. auch Talle 2016, XI.

[17] Zu Identität und Lokalisierung der Schreiber von *C2* und *D*: Leisinger 2000, 4f., 13. – Lt. Leisinger war die Vorlage in Besitz von C.P.E. Bach, der ihre Kopie in Auftrag gab. Talles (2016, XII) Einwand gegen die Entstehung von *C* an zwei Orten ist hier teilweise zu widersprechen: Hätte Schober die Kopie vor Bachs Umzug nach Hamburg nicht vollendet, so hätte ein Hamburger Kopist das bereits vorbereitete, aber nicht vollendete Manuskript weiterführen können. Das identische Papier beider Teile spricht also nicht unbedingt für zwei Berliner Kopisten. Vgl. Kap. 1.7.

Anna Magdalenas Abschrift konnte durch Wasserzeichenuntersuchungen auf 1727 bis 1731 datiert werden; Talle grenzte dieses Zeitfenster hypothetisch auf 1727/28 ein.[18] Sie entstand als Auftragskopie für den Braunschweiger Geiger Georg Schwanberg zusammen mit ihrer Kopie der Violinsoli (BWV 1001–1006), deren Vorlage im reinschriftlichen Autograph Johann Sebastian Bachs erhalten ist.[19] Als die erste öffentlich zugängliche Abschrift der Cellosuiten, zudem aus der Hand von Bachs Ehefrau, ist sie am stärksten im öffentlichen Bewusstsein präsent. Allgemein wird angenommen, dass ihre direkte Vorlage analog zu Anna Magdalenas Abschrift der Violinsoli ein Autograph Bachs war; ebenso herrscht Konsens bezüglich der außerordentlich schweren Lesbarkeit ihrer Artikulationsbögen.

Für Kellners Abschrift ist die Entstehungsgeschichte weniger klar. Das Fehlen zweier Sätze und die Umschrift von Scordatur in Normalstimmung in der 5. Suite wird meist darauf zurückgeführt, dass Kellner, selbst kein Cellist, sondern Organist, diese Abschrift für den eigenen Studiengebrauch anfertigte.[20] Die Instrumentenangabe *Viola de Baßo* war oft Anlass für verschiedene Spekulationen. Schlüssel zu ihrer Enträtselung findet sich in der Nomenklatur der Streichinstrumente des *italienischen Kulturkreises*: *Basso de Viola* oder Varianten dieser Bezeichnung waren im 17. Jahrhundert in Italien gebräuchliche Synonyme für den *Violone*, das 8-Fuß-Bassinstrument der Violinfamilie, und wurden in verwandtem Wortlaut unter Beibehaltung ihrer Bedeutung auch im 17. und frühen 18. Jahrhundert in Deutschland, England und Frankreich verwendet. Diese Synonyme des Violone wurden nach Entstehung des *Violoncellos* in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts gelegentlich auch für dieses etwas kleinere Instrument gebraucht. Hingegen besteht kein Zusammenhang der Bezeichnung *Viola de Baßo* mit in Schulterhaltung gespielten Instrumenten. Dieser Themenkomplex wird ausführlich in Kapitel 6.5.3 behandelt.[21] – Der für Kellners Abschrift der Cellosuiten häufig zitierte Datierungsvorschlag Russel Stinsons auf „*early 1726*" ist einer vermeintlichen Analogie zu dessen auf den 3.7.1726 datierten Abschrift der Violinsoli geschuldet.[22] Er kann jedoch in dieser Eindeutigkeit empirisch nicht bestätigt werden: Eine im Rahmen vorliegender Arbeit durchgeführte Überprüfung aller handschriftlichen Merkmale, Schlüsselformen und Wasserzeichen Kellners, in Kap. 6.1 und 7.2 vorgestellt, lässt lediglich eine Datierung auf ein weiter gefasstes Zeitfenster von 1726–1732 zu, wobei eine Entstehung *ab 1727 bis spätestens 1731* als sehr wahrscheinlich erscheint.[23] Hervorzuheben ist, dass Kellners Abschriften der Violinsoli und der Cellosuiten weder ein identisches Wasserzeichen tragen noch ursprünglich zusammen überliefert sind. Sie unterscheiden sich inhaltlich substantiell: Während die Abschrift der Violinsoli grundlegende Unterschiede zu den anderen überlieferten Versionen aufweist

---

[18] Eine entsprechende Analyse und zeitliche Einordnung der von Bach und seinen Kopisten verwendeten Papiere nahm Alfred Dürr vor, was Grundlage dieser Datierung ist. Vgl. Schulze 1984, 100, Anm. 380. Talles (2016, X) weitere Eingrenzung ist begründet durch die nachweisbaren Aufenthalte Schwanbergs in Leipzig.

[19] Schulze 1984, 95–101.

[20] *Ms I* war, wie die Quellen *A*, C, *D* und *E*, in Scordatur (a-Saite auf g herabgestimmt) notiert, wie Übertragungsfehler in *B* belegen: Eppstein 1990, 19 und 80ff. Zu Verwendung von Kellners Abschrift vgl. Stinson 1990, 60

[21] Zur Entwicklung und Nomenklatur des italienischen 8-Fuß-Streichbasses: Loescher 1997 19f, 86f. – Weitere mit Kellners Instrumentenangabe „Viola de Baßo" verwandte Bezeichnungen im 18. Jahrhundert in Deutschland: u.a. *kleine (gemeine) Baßgeig, Bassa Viola*; Frankreich: *Basse de violon*; England: *Violin Bass*. Diese Namen wurden auch synonym zu *Violoncello* verwendet. Eine Fehlinterpretation dieser Bezeichnungen als (sinngemäß) große Bratsche findet sich u.a. an prominenter Stelle (Bach-Jahrbuch) bei Smith 1998, 75 (der u.a. von Ledbecker 2009, 45f. zitiert wird): Smith gibt ein bei Spitta zitiertes Verzeichnis der Arnstädter Hofkapelle von 1690, das u.a. die *Bass-Viole* aufführt, falsch wieder und setzt dieses Instrument – *gegen den Wortlaut von Spittas Quelle* – mit einer Bratsche gleich. Vgl. Kap. 6.5.3; Kap. 7.5, Anm. 388.

[22] Stinson, 1990, 23 und 60

[23] Eine Klassifizierung der Wasserzeichen leistete bereits Stinson (1990, 23ff). Seine Datierungsvorschläge für Kellners Bachkopien aufgrund handschriftlicher Merkmale können jedoch nur für eine frühe Periode (1724/25) sowie für Kellners späteste überlieferte Abschrift bestätigt werden. Die Datierungen von ca. 30 Manuskripten einer dazwischenliegenden *mittleren Periode* beruhen hingegen auf einer *Fehldatierung einer wichtigen Referenzhandschrift*, bedingt durch Stinsons Fehlinterpretation der von Kellner kopierten Titelinschrift; auch die vorgeschlagene Chronologie ist nur von hypothetischem Charakter.

(u.a. Werkreihenfolge und Satzlängen), die auf eine Urfassung als Modell hinweisen könnten,[24] ist die Abschrift der Cellosuiten im Notentext weitgehend identisch mit der durch die anderen Abschriften als endgültig überlieferten Fassung. Ihre Schlüsselformen, sonstigen handschriftlichen Merkmale sowie Wasserzeichen sind noch für eine Periode in Kellners Kopistentätigkeit nachweisbar, in der er bereits Bach in Leipzig kennengelernt und Zugang zu seinen Autographen hatte.[25]

Die späteren Abschriften *C* und *D* sowie der Pariser Erstdruck (*E)* gehen nach allgemeinem Konsens seit Eppstein auf eine gemeinsame *spätere Werkfassung* wohl aus der Mitte des 18. Jahrhunderts zurück, die gegenüber den früheren Fassungen eine stark erweiterte Ornamentik sowie teils veränderte Artikulationsbezeichnungen aufwies.[26]

Wie schon in der Einleitung skizziert, bot die bisherige Forschung zwei alternative Modelle zur Beziehung der Quellen untereinander sowie ihrer mutmaßlichen Vorlagen an. Dass die fünf Hauptquellen selbst unabhängig voneinander sind, ist seit Eppsteins Filiation unhinterfragt. Ebenso wird allgemein angenommen, dass *Anna Magdalenas Abschrift* (*A*) auf ein heute verschollenes Autograph ihres Mannes zurückgeht – analog der erhaltenen Vorlage ihrer Abschrift der Violinsoli, der bekannten Reinschrift von 1720. Dieses verschollene mutmaßliche Autograph wird im Folgenden (in Anlehnung an Leisinger) *Ms II* genannt. Ebenfalls herrscht seit Eppstein Konsens über die den *drei Spätquellen CDE* gemeinsame Mater: Sie war eine überarbeitete Abschrift des Autographs *Ms II*. In jüngerer Zeit konnte *Leisinger* Hinweise dafür beitragen, dass dieses Manuskript, bei ihm *G3* und in vorliegender Arbeit *Ms III* genannt, identisch mit einer Handschrift aus dem Besitz *C.P.E. Bachs* war.[27] Ihre Urheberschaft bzw. Authentizität wird jedoch kontrovers diskutiert. Hier kann vorliegende Arbeit zu einer Differenzierung beitragen. Wie in den Kapiteln 1.7 und 5.4 gezeigt wird, kann von *mehreren Urhebern* der umfangreichen ornamentalen und artikulatorischen Ergänzungen ausgegangen werden: Späte, eventuell autographe Revisionen der Vorlage gingen in deren Abschrift *Ms III* zusammen mit umfangreichen eigenen Formulierungen ihres unbekannten Schreibers, vielleicht aus dem Umkreis C.P.E. Bachs, ein.

Weniger Einvernehmen herrschte hingegen bislang in der Frage nach der *verschollenen Vorlage* der Quelle *B*. Eppstein stellte aufgrund von Varianten im Primär- und Sekundärtext für *B* eine Sonderstellung innerhalb der fünf Hauptquellen fest und vermutete als direkte oder indirekte Vorlage eine Ur- oder Entwurfsfassung, also ein *von Ms II verschiedenes Autograph*. Es bedarf jedoch keiner musikologischen Fachkenntnisse, um die grundsätzliche Ähnlichkeit des Primärtextes bzw. der Textorganisation mit den anderen Quellen festzustellen, die die Theorie der Urfassung hinterfragbar macht.[28] Eine erhebliche Differenzierung von Eppsteins

---

[24] Ob die Unterschiede zwischen Kellners Kopie der Violinsoli und der etablierten Fassung auf Eingriffe Kellners zurückgehen oder eine Kellner vorliegende Urfassung Bachs widerspiegeln, wird seit langem diskutiert. 2015 steuerte Szabó (2015, 76ff) u.a. in einer Analyse der Chaconne Argumente bei, die die letztere Annahme zu unterstützen scheinen.

[25] Stinson stellt mit Recht eine evtl. etwas spätere Entstehung des äußeren Bogens (Titelseite und letzte Seite) fest. Allerdings ist keine Aussage darüber möglich, mit welchem zeitlichen Abstand der äußere Bogen ersetzt wurde. Denkbar ist auch eine sehr zeitnahe Entstehung, die z.B. durch eine Beschädigung schon während des Kopierprozesses oder durch einen gravierenden Kopierfehler auf der letzten Seite begründet sein könnte.

[26] Dies konnte Eppstein (1990, 20 ff) durch stemmatische Untersuchungen nachweisen. Seine Begründung für die Annnahme, es handele sich bei *Ms III* um eine eigenständige Abschrift – und nicht um eine Überarbeitung des Manuskripts *Ms II* – mit der unterschiedlichen Seiteneinteilung in *C/D* und *A* ist nicht wirklich stimmig, denn Anna Magdalena folgte auch in der 3. Sonate und 3. Partita für Violine Bachs Seiteneinteilung nicht mehr. Einige wenige gemeinsame Varianten der Quellen *C*, *D* und *E*, die als Trennfehler gewertet werden können, vor allem aber eine Vielzahl von Trennfehlern der Artikulationen (fehlerhaft weggelassene Bögen aller drei Spätquellen an identischer Stelle) bestätigen jedoch Eppsteins Annahme. Vgl. Kap. 5.4.

[27] Leisinger 2000, 5. Vgl. hierzu auch Kap. 1.7.

[28] Während Eppstein die Annahme der Urfassung nur vorsichtig als Hypothese formulierte (Eppstein 1990, 24), wurde diese in der Folgezeit gerne als Fakt dargestellt, so bei Schwemer/Woodfull-Harris 2000, 5.

Ansatz leistete Leisinger 2000: Er stellte gemeinsame Varianten des Primärtextes der Quelle *B* mit Bachs zwischen 1727 und 1731 entstandener *autographer Bearbeitung der 5. Suite für Laute* fest (sie wird im Folgenden als *Lu* bezeichnet, um Verwechslungen der unterschiedlichen Nomenklaturen Leisingers und Eppsteins zu vermeiden): deutlicher Hinweis auf eine *B* und *Lu* gemeinsame, von *Ms II* unterschiedene *autographe Vorlage*, die noch mindestens bis 1727 Gebrauchshandschrift Bachs war. Leisinger bezeichnete dieses Manuskript als *G1*; hier wird es im Folgenden *Ms I* genannt. Szabó ergänzte diese Argumentation 2015 um eine Anzahl weiterer gemeinsamer Varianten von *B* und *Lu* und postulierte darüber hinaus *autographe Revisionen des Primärtextes* in *Ms I*.[29] Vorliegende Arbeit kann zusätzlich mehrere gemeinsame Varianten von *B* und *Lu* auch des Artikulationstexts der 5. Suite nachweisen.[30]

Einen anderen Ansatz zur Erklärung der Sonderstellung der Quelle *B* verfolgte hingegen Talle 2016:[31] Er hielt die Vorlage von *B* für eine nichtautographe weitere Abschrift von Anna Magdalenas Vorlage, also von *Ms II*, die allerdings Bach selbst einer Revision besonders des Sekundärtextes unterzog (was, wie bereits in der Einleitung skizziert, sinngemäß einem autographen Revisionsstext, also einer eigenen Werkfassung gleichkäme). Die ansonsten unerklärlichen Deckungen von *B* mit *Lu* interpretierte Talle als unabhängig voneinander aus dem Geist bzw. Gedächtnis des Komponisten geschaffene gleichlautende autographe Revisionen in verschiedenen Manuskripten – eine Interpretation, auf die im Folgenden noch eingegangen wird. Talles Ausgangspunkt für seine Hypothese liegt in der Annahme der Existenz lediglich *eines* Autographs der Cellosuiten – seiner Meinung nach *Ms II*. – Dass alle Quellen eine gemeinsame „Urquelle", also ein Ausgangsmanuskript haben, liegt auf der Hand und wird u.a. auch durch geringfügige Bindefehler der Quellen bestätigt (Talle führt – irrtümlich – neun vermeintliche Bindefehler an, die im Folgenden diskutiert werden). Warum dieses Ausgangsmanuskript identisch mit *Ms II*, der Vorlage Anna Magdalenas, sein müsse, führt er nicht aus, ebensowenig wie den Deduktionsschritt vom Nachweis eines Ausgangsmanuskripts zu der Annahme, dass kein weiteres Autograph, das seinerseits als Vorlage für eine oder mehrere der Quellen hätte dienen können, auf dieses Ausgangsmanuskript zurückgehen könne. Ein naheliegender Gedanke wäre allerdings, dass Bach besonders gravierende Fehler des Ausgangsmanuskripts bei der Anfertigung einer weiteren autographen Abschrift wohl korrigiert hätte.[32]

Aufgrund des Widerspruchs dieser Hypothese zu den Ergebnissen der bisherigen Forschung, aber auch aufgrund möglicher Implikationen, die sich aus ihr für die Aufgabenstellung vorliegender Arbeit ergeben könnten, erscheint es notwendig, die neun von Talle sinngemäß als Bindefehler gewerteten gemeinsamen Besonderheiten der Quellen, Ausgangspunkt seiner Hypothese, genauer zu beleuchten:[33]

1. + 2. *3. Suite, Sarabande, T. 21; 5. Suite. Prelude, T. 1.* Talle führt für diese Takte vermeintlich fehlende Auflösungszeichen in allen Quellen an. Tatsächlich ist jedoch nach barocker Schreibgewohnheit ein Auflösungszeichen vor der letzten Note in T. 21 der Sarabande der 3.

---

[29] Leisinger 2000, 15; Szabó 2015. – Hill (2011, 232–237) konstatiert diese Übereinstimmungen ebenfalls, entwickelt jedoch unter Umgehung der klassischen musikologischen Filiationstechniken (Eppstein, Leisinger, Szabó) eigene Theorien zum Verhältnis der Quellen und Werkfassungen – vgl. Kap. 6.3. Zu Hills Methode, die hauptsächlich auf *quantitativen* Aussagen über Fehler und Quellenübereinstimmungen beruht, vgl. Kap. 7.3, Anm. 357.

[30] Alle gemeinsamen Varianten von *B* und *Lu* sind im KB der Ausgabe der Suiten in der Edition Walhall (EW 1188) in Fettdruck hervorgehoben. Artikulationsvarianten sind in Band II vorliegender Arbeit graphisch dokumentiert. Hier einzelne Beispiele: Prelude, T. 10 und 23; Allemande, T. 13 und 33; Courante, T. 6. N.b.: Sarabande und Gique wurden von Kellner nicht kopiert; in der Gavotte weist der Artikulationstext des Autographs der Lautensuite eigene Revisionen auf.

[31] Talle 2016, XIX.

[32] Diesen Gedanken formuliert Talle (2016, XVII) in konkretem Bezug auf das Manuskript *Ms III*, jedoch nicht in Bezug auf die Vorlage Kellners (*Ms I*).

[33] Talle 2016, XV f.

Suite *überflüssig* – Akzidentien galten zur Barockzeit nur für die jeweilige Note, nicht für den ganzen Takt. Für T. 1 des Preludes der 5. Suite konstatierte bereits Eppstein, das Fehlen des Auflösungszeichen folge barocker Schreib- und Lesegewohnheit (Eppstein 1990, 81+87).

3. *5. Suite, Prelude. T. 23 und 24*. In allen Quellen fasst die Balkung jeweils die erste und die zweite Zählzeit des *alla breve* Takts zusammen. Diese Balkung, auf die bereits Scholz aufmerksam machte, wird in modernen Ausgaben meist auf Viertelnoten verkürzt. Sie kann jedoch nicht als nachlässig oder gar fehlerhaft eingestuft werden, wie es Talle tut: Unregelmäßige Balkungen waren zur Barockzeit üblich – sie finden sich auch bei Vivaldi und in Bachs Autograph der Violinsoli BWV 1001–1006. Es liegt durchaus nahe, hier eine musikalische Bedeutungsebene zu vermuten: Das Grundmetrum des Preludes der 5. Suite ist eben kein 4/4 - Takt, sondern *alla breve* – die Balkung könnte hier informationsverstärkend die metrische Struktur verstärken. Scholz vermutet eine bewusste Information des Komponisten an die Aufführenden zur agogischen Zusammenfassung der Notengruppen – analog jener Schreibweise in der Allemande der 6. Suite, in der die Viertelnoten des 4/4 - Taktes auch mit der Balkung zusammengefasst werden (statt, wie in heutigen Ausgaben, Achtelnoten).[34]

4. *3. Suite, Gique, T. 73/75*: Talle konstatiert die ungleiche Länge der jeweils ersten Note der Sopranoberstimme und begreift sie als Bindefehler. Diese Notation ist jedoch keineswegs fehlerhaft oder bei einer autographen Abschrift zwingend korrekturwürdig: Auch in Bachs Autograph der Violinsoli lassen sich ähnliche Unregelmäßigkeiten bei der Notation von Mehrstimmigkeit feststellen, etwa in der Fuga der 1. Sonate, T. 78. Man mag sie als inkonsequent oder nachlässig bezeichnen – jedoch kann auch hier die Frage nach einer musikalisch-semantischen Implikation gestellt werden.

5. *4. Suite, Sarabande, Baßstimme bei Taktüberbindungen*: Die angebundene Note ist oft in unterschiedlicher Länge notiert. Wie schon für **4.** ist auch hier festzuhalten, dass diese Notation, wenn auch uneinheitlich, nicht fehlerhaft ist und ähnlich auch für Bachs Autograph der Violinsoli festgestellt werden kann. Auch hier kann die Frage nach einer Intention gestellt werden: So ist, bedingt durch den Fingersatz, die mögliche Länge der ausgehaltenen Baßnote nicht immer gleich, da die untere Saite nicht immer frei schwingend bleiben kann. Auch mag die harmonische Progression eine Rolle spielen. Unabhängig von der Diskussion einer möglichen instrumentaltechnischen oder musikalischen Implikation kann die uneinheitliche Notation aber *nicht* als Bindefehler zwischen *B* und den Quellen *ACD* gewertet werden, sondern vielleicht sogar als Hinweis auf *zwei verschiedene Vorlagen*: denn *B* notiert teilweise von den anderen Quellen unterschieden.

6. *5. Suite, Allemande, Auftakte zu A- und B-Teil*: Die Auftakte sind in den Quellen *ACDE* unterschiedlich lang (16tel vs. 8tel). Talles Interpretation als Bindefehler *aller* Quellen ist jedoch klar widerlegbar: *B* formuliert *beide* Auftakte als *8tel-Note*; ein weiterer Hinweis auf *verschiedene Vorlagen* von *B* und *ACDE*, zumal eine weitere, im Folgenden vorgestellte Quelle mit gleicher Vorlage wie *B*, aber von *B unabhängig*, dieselbe Formulierung aufweist.

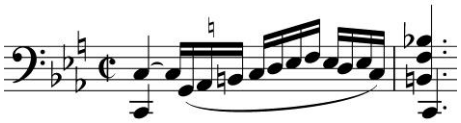
7. *6. Suite, Allemande, T. 15, 2. 8tel*: Diese Note müsste punktiert sein, hier fehlt jedoch in allen Quellen der Verlängerungspunkt – tatsächlich ein Bindefehler der Quellen, der zwar eine gemeinsame „Ur"-Vorlage belegt, jedoch keineswegs, wie unten ausgeführt wird, eine weitere autographe Abschrift dieser Vorlage ausschließt. – Talle erwähnt ohne nähere Ausführung einen zweiten Fehler in T. 15; der in allen Quellen fehlerhaft notierte Rhythmus der zweiten Zählzeit ist jedoch *kein* Bindefehler – die Quellen *A*, *B* und *C/D* weisen *drei unterschiedliche*

[34] Scholz 2011, 490–496. – Rhythmisch ungleichmäßige Balkungen bei Vivaldi: z.B. im *Concerto con 2 Violoncelli*, RV 531 (g-moll).

Formulierungen dieser Figur auf, die auf verschiedene Vorlagen oder aber für die Kopisten sehr schwer erkennbare Revisions- bzw. Korrekturprozesse schließen lassen könnten.[35]

8. *1. Suite: Courante; 3. Suite: Allemande, Courante; 4. Suite: Courante, 5. Suite: Allemande, Courante; 6. Suite: Courante*. Die Länge der Schlußtöne der Reprisen ist in diesen Sätzen in den Quellen nach heutigen editorischen Maßstäben nicht akkurat notiert. Diese nachlässige Notation beeinflusst die Lesbarkeit keineswegs; sie wurde möglicherweise gewählt, um nicht notwendigen Zeitaufwand bei der Niederschrift zu vermeiden. Bach selbst verwendete diese Notationsweise im Autograph seiner Bearbeitung der 5. Suite für Laute (BWV 995): Damit kann sie nicht als Argument gegen (möglicherweise unter Zeitdruck erfolgte) weitere *autographe Abschriften* der Urquelle dienen.

9. *5. Suite, Prelude, T. 1, 10, 17*: Den nicht einheitlichen Artikulationen dieser Takte misst Talles besondere Bedeutung als vermeintliche Bindefehler bzw. als vermeintlichen Beleg für lediglich ein Autograph der Cellosuiten bei. Sie seien darum hier genauer besprochen. Die Quellen *ABC* dokumentieren für T. 1 bzw. T. 17:

T. 1  T. 17 

Talles sinngemäße Interpretation der in diesen Takten verschiedenen Artikulation als Bindefehler der Quellen reflektiert die in zahlreichen Passagen seines Editionstextes klar zutage tretende Vorstellung, dass vermeintlich parallele Figuren bzw. Figuren gleicher rhythmischer Struktur auch gleich artikuliert werden müssten. Diese editorische Postulat war seit dem 19. Jahrhundert weit verbreitet und wurde noch in den 1980er Jahren formuliert.[36] Es findet jedoch seit vielen Jahrzehnten ebenso expliziten Widerspruch, sowohl von wissenschaftlicher Seite als auch seitens der historischen Aufführungspraxis. Die konträren musikologischen Positionen stellte Butt bereits 1990 dar; 2011 stellte Scholz sinngemäß die Frage, wie denn die Scheidelinie zu definieren sei, ab der melodisch/ harmonische Veränderungen sich ähnelnder Passagen zu einer Einschätzung als parallel oder als musikalisch/semantisch verändert führe.[37]

Tatsächlich weisen die mit der zweiten Zählzeit beginnenden 16tel- Ketten in T. 17 und T. 1 bzw. T. 10 signifikant *unterschiedliche melodische Verläufe* auf: In T. 1 und T. 10 handelt es sich um aufsteigende Tonleitern mit abschließenden Wechselnoten – während in T. 17 die Melodielinie zunächst absteigt und erst ab der dritten Zählzeit wieder aufsteigt. Dieser melodische Richtungswechsel wird durch den Bruch der Legatolinie reflektiert und musikalisch verstärkt. Auch in der spielpraktischen Einrichtung des *Strichgefüges* wird, durch die Quellen übereinstimmend dokumentiert, der veränderten Situation hochfunktional Rechnung getragen: In T. 17 fällt durch den Einbezug der zweiten Zählzeit unter *einen Bogen mit der ersten Zählzeit* auf die folgende Tonleiter ein Aufstrich (wie auch in T. 1, dort jedoch schon ab dem 5. 16tel), der zum Abstrich auf die folgende Zielnote des nächsten Taktanfangs führt.[38]

Jedoch auch ohne Berücksichtigung des substantiellen Unterschiedes von T. 17 zu T. 1 bzw. T. 10 kann Talles Vermutung, im vermeintlich einzigen Autograph der Suiten hätte in T. 17 ein Zeilenumbruch vorgelegen, der zu einer fehlerhaften Kopie des Artikulationstextes durch

[35] Vgl. auch Schwemer/Woodfull-Harris 2000, 59 und 84 (Notenband).

[36] Vgl. auch Kap. 4, Anm. 148

[37] Butt 1990, 2–8. Seitens der historischen Aufführungspraxis stellten sich, um nur wenige zu nennen, bereits Grümmer 1944, Perl 1998 und Bylsma 1998 gegen das Primat der bedingungslosen Angleichung. – Scholz 2011, 499.

[38] Talles (2016, XXII) Vermutung, die Cellosuiten seien im Untergriff gespielt worden sein, ändert nichts an der strichtechnischen Sinnhaftigkeit der unterschiedlichen artikulatorischen Gefüge, da der cellistische Untergriff des 18. Jahrhunderts im Gegensatz zum Griff des Gambenbogens ebenfalls zur Betonung des Abstriches führte. Vgl. Kap. 1.1, S. 8; Kap. 1.9, S. 32.

die Kopisten der Vorlagen der Quellen geführt hätte, nicht überzeugen: Auch eine weitere *autographe* Abschrift der Vorlage hätte durchaus eine annähernd gleiche Textorganisation wie ihre Vorlage haben können – also einen Zeilenumbruch an gleicher Stelle. Ebenso ist der anderslautende Text im Autograph der Lautensuite kein Hinweis auf einen Fehler in der Formulierung der Quellen der Cellosuiten: Die Laute ist kein Streichinstrument; Artikulationsbögen haben hier lediglich Hinweischarakter auf die intendierte Phrasierung, müssen jedoch keinen strichtechnischen Implikationen Rechnung tragen.[39] – In eine völlig andere Richtung weist jedoch die Überlieferung des zu T. 1 tatsächlich parallelen T. 10: hier weisen die Quellen *ACDE* identisch tatsächlich als solche identifizierbare *Bindefehler* auf. Der Haltebogen von der ersten zur zweiten Viertel fehlt, der Bogen über die 16tel-Kette ist versehentlich bereits ab der fünften statt der sechsten 16tel - Note des Taktes gesetzt. Auch hier weist die *anderslautende,* korrekte Formulierung der Quelle *B* auf eine *unterschiedliche Vorlage* hin; der Haltebogen ist zudem ebenfalls im Autograph der Lautensuite enthalten.

Die von Talle als Ausgangspunkt seiner Hypothese zur Abhängigkeit aller Quellen von *Ms II* angeführten Besonderheiten der Quellen reduzieren sich bei genauer Betrachtung damit auf *einen einzigen zweifelsfreien Bindefehler* aller Quellen: den fehlenden Verlängerungspunkt in T. 15 der Allemande der 6. Suite (unter **7** aufgeführt). Hingegen weisen die unter **5**, **6, 7** (Zählzeit 2) und **9** aufgeführten Beispiele eher auf *verschiedene autographe Vorlagen* der Quellen *B* und *ACD* hin. – Es ist allgemein bekannt, dass Bach bei der Kopie eigener Werke gelegentliche Flüchtigkeitsfehler unterliefen. Dies ist der Tatsache geschuldet, dass, bedingt durch das oft erforderliche hohe Arbeitstempo beim Kopieren, auch eine Kopie durch den Komponisten zum größeren Teil ein mechanisch-visueller Vorgang war und nur zum Teil eine neu oder kontrollierend schöpferische Tätigkeit. Vor diesem Hintergrund muss die Frage gestellt werden, ob der Nachweis *eines einzigen* allen Quellen gemeinsamen und verhältnismäßig geringfügigen Fehlers in einem umfangreichen Werkzyklus ausreichende Grundlage für Talles Infragestellung der bisherigen musikologischen Ergebnisse u.a. Leisingers ist – und dieser Fehler (die Auslassung eines Verlängerungspunktes in einer rhythmisch komplexen Passage) nicht eher durch *den Komponisten selbst* bei einer in zügigem Arbeitstempo durchgeführten *autographen Abschrift* wiederholt worden ist.

Wie bereits erwähnt versuchte Talle, die die Quellen *B* und *Lu* verbindenden, sie von *ACD* abgrenzenden Varianten mit Korrekturen Bachs in der vermeintlich nichtautographen Vorlage von *B* zu erklären, die er dann einige Jahre später bei der Anfertigung des Autographs der Lautensuite aus dem Gedächtnis wiederholt hätte. Auch hier lohnt sich ein genauerer Blick: Es lassen sich in nur fünf Sätzen *mindestens 16* nur *B* und *Lu* gemeinsame Varianten nachweisen.[40] Viele von ihnen sind zudem entweder musikalisch marginal, formaler Natur oder nur Notationsvarianten; in vorliegender Studie konnten auch gemeinsame Varianten des *Artikulationstexts* von *B* und *Lu* identifiziert werden. Gerade die Marginalität vieler Varianten lässt Zweifel daran aufkommen, ob sie tatsächlich durch eine Gedächtnisleistung des Komponisten nach einem mehrjährigen Intervall erklärt werden können – geschweige denn überhaupt in erster Instanz Anlass zu korrigierenden Einträgen Bachs in die Vorlage von *B* gaben.[41] Die Erklärung Leisingers und Szabós für die Sonderlesarten von *B* und *Lu* – eine eigene, von der Vorlage der anderen Quellen unterschiedene *autographe Vorlage* dieser beiden Quellen – gewinnt damit gegenüber Talles Hypothese deutlich an Wahrscheinlichkeit.

---

[39] Auch in T. 22–25 des Preludes formuliert *Lu* einen längeren (2 ½ Takte!) Bogen als *ABCDE*.

[40] Von den sieben Sätzen der 5. Suite, die Grundlage für Bachs Bearbeitung für Laute war (*Lu*), kopierte Kellner (*B*) nur Prelude, Allemande, Courante, Gavotte I und II (sowie von der Gique die ersten 9 Takte). Alle Varianten sind im Kritischen Bericht der parallel zu dieser Arbeit bei der Edition Walhall erscheinenden Ausgabe der Suiten *in Fettdruck* hervorgehoben.

[41] Talle (2016, XIX) nimmt eine Entstehung der Vorlage von *B* vor 1723 an; das Manuskript der Lautensuite ist jedoch nachweislich frühestens 1727 entstanden.

Weitere deutliche Hinweise zu der Vorlage Kellners konnte nun eine in der Forschung bisher weitgehend unbeachtete Quelle erbringen: Es handelt sich um den von *J.J. Dotzauer* herausgegebenen Frühdruck von 1826. Wie Eppstein feststellte, fußt er auf der zwei Jahre zuvor erschienenen Ausgabe Norblins, korrigierte jedoch deren Fehler durch Kollation mit einer *vom späten Überlieferungsstrang wie auch von A unabhängigen Handschrift* der Cellosuiten, die aber eine deutliche Nähe zu Quelle *B* aufwies. Eppstein nahm daher an, dass es sich bei Dotzauers Vorlage um Quelle *B* selbst handelte, eine bis heute unhinterfragt verbreitete Hypothese, die nie weiter untersucht wurde.[42] Sie ließ jedoch zum einen die Frage offen, wie Dotzauer Zugang zu *B*, erst ab 1889 öffentlich zugänglich, erlangt haben könnte; ebenso konnte sie zahlreiche Sonderlesarten von Dotzauers Ausgabe nicht befriedigend erklären.

Diese Fragen waren Anlass für eine systematische stemmatische Untersuchung der Ausgabe Dotzauers (*Do*), die in Kapitel 7.1 vorgestellt wird. Hierin konnte nachgewiesen werden, dass die Vorlage Dotzauers tatsächlich einem *Quellenstrang mit B* zuzuordnen ist, jedoch *von B unabhängig* ist: Dotzauer veränderte mindestens 11 in *E* harmonisch, stimmführungstechnisch oder rhythmisch korrekt formulierte, also nicht als fehlerhaft erkennbare Primärtextvarianten zu mit dem Quellenkomplex *ACD* identischen, also authentischen Lesarten, die jedoch in *B anderslautend* formuliert sind oder gar fehlen. So in der Sarabande der 2. Suite, T. 10 – diesen Takt ließ Kellner versehentlich aus – oder in der Gique der 5. Suite, T. 28 und T. 33, die Kellner jedoch nur *bis Takt 9* kopierte. In der Gavotte II der 6. Suite, T. 16 ergänzt Dotzauer die in *E* fehlende Unterstimme analog *ACD* als *ganze Note* und nicht wie in *B* als *zwei halbe Noten*. Eine ganze Note als Unterstimme kommt in der Gavotte II ansonsten nicht vor und ist auch strichtechnisch kaum naheliegend. Eine zufällig mit *ACD* identische Eigenformulierung Dotzauers kann daher ausgeschlossen werden. Alle weiteren signifikanten Beispiele sind in Kap. 7.1 aufgeführt. – Auch im Artikulationstext korrigierte Dotzauer gelegentlich Quelle *E* entsprechend Lesarten der Quellen *ACD* und *Lu* und nicht entsprechend *B*: In der Sarabande der 5. Suite veränderte Dotzauer die in *E* vorherrschenden 2er- Bindungen in die gleichermaßen durch *A* wie *Lu* dokumentierten vorherrschenden 4er-Bindungen. Diese Information über den Artikulationstext konnte Dotzauer jedoch nicht *B* entnommen haben, da Kellner die Sarabande gar nicht kopiert hatte (hierzu ausführlich Kap. 2.6 und 4.5).

Schon diese Beispiele belegen, dass Dotzauers Vorlage trotz ihrer Verwandtschaft mit *B* nicht *B* selbst gewesen sein konnte – weder direkt noch indirekt. Mithin muss *Ms I*, die Vorlage von *B* (und *Lu*), Grundlage einer *weiteren, heute verschollenen* Abschrift gewesen sein – der *Manuskriptvorlage Dotzauers*, im folgenden als *VDo* bezeichnet. Dass *Ms I*, die gemeinsame Vorlage von *B*, *Lu* und *VDo*, tatsächlich, wie Leisinger vorschlug, ein autographes *Arbeitsmanuskript Bachs* war, wird durch Hinweise auf hierin enthaltene *autographe Revisionen* bekräftigt: *B* formuliert eine auch in *Lu* enthaltene Revision in T. 193, 3. 16tel des Preludes der 5. Suite (*A* statt vormals *G)*. Dieser Revisionsprozess war wohl sowohl in *Ms II* als auch in *Ms III* sichtbar: Anna Magdalena notiert beide Noten durch Verdickung des Notenkopfes (unter Auslassung des Auflösungszeichens vor *A*); die Quellen *C* und *D* notieren *G*, während Quelle *E* die Revision *A* notiert. Dotzauer jedoch verändert die Lesart der Quelle *E* zur *älteren Lesart G* – Vorlage war nicht *B*, da hierin bereits die neuere Lesart notiert ist (vgl. Kap. 7.1). *VDo* repräsentierte also zum Zeitpunkt ihrer Entstehung wohl ein gegenüber *B früheres autographes Revisionsstadium* des Manuskripts *Ms I*. Dies ist keineswegs der einzige Hinweis auf mehrere autographe Revisionsstadien in *Ms I*: Während einige durch *Do* nicht bestätigte Varianten des Primärtextes von *B* auch als Eigenmächtigkeiten Kellners erklärt werden könnten, gilt dies nicht für diverse Varianten des *Artikulationstextes* in *B*, etwa im Prelude der 1.

[42] Eppstein, 1990, 34: Nicht nur der von Eppstein angeführte fast identische Titel und aus den Stichplatten unvollständig entfernte Ornamente aus *E* belegen, dass Dotzauer der Pariser Erstdruck vorlag, sondern auch identische Tempobezeichnungen in *E* und bei Dotzauer, ebenso wie gemeinsame Sonderlesarten und Bindefehler beider Ausgaben.

Suite, T. 22/23 und T. 29/30 (vgl. Kap. 4.6) oder im Prelude der 4. Suite, T. 49–51: Dies sind *strichtechnisch motivierte* und stimmige Ergänzungen, die keine Eigenformulierungen des Organisten und Nicht-Streichers Kellner gewesen sein konnten und folglich aus seiner Vorlage stammen dürften. Jedoch sind sie in *Do* trotz Dotzauers Neigung, die Quelle *E* zugunsten seiner handschriftlichen Vorlage zu korrigieren, und trotz seiner grundsätzlichen Präferenz für verdichtete Versionen des Artikulationstextes (vgl. Kap. 7.1) nicht enthalten – anscheinend sind die artikulatorischen Ergänzungen erst *nach* Anfertigung von *VDo*, jedoch *vor* Anfertigung von *B* in die Vorlage *Ms I* eingetragen worden.

Die deutlichen Hinweise auf in Quelle *B* und dem verschollenen Manuskript *VDo* repräsentierte unterschiedliche *autographe Revisionsstadien* ihrer gemeinsamen Vorlage lassen kaum die Interpretation zu, diese sei eine nichtautographe Zwischenquelle gewesen. In diesem Fall hätte Bach eine fremdschriftliche Abschrift *zweimal zur Revision* vorliegen müssen. Dieses Szenario wäre erst dann denkbar, wenn man annähme, dass die fremdschriftliche Abschrift in Bachs Auftrag durch einen seiner Stammkopisten erfolgte und anschließend als Arbeitsmanuskript *bei ihm verblieb*. In diesem Fall könnte es analog zu jenen zwar fremdschriftlichen, aber unter Bachs Aufsicht und seiner abschließenden Revision entstandenen Stimmen des Kantatenwerks mit dem in der Literatur gebräuchlichen Terminus *Originalhandschrift* klassifiziert werden, ein Status, der dem eines Autographs hinsichtlich seiner Aussagekraft über Bachs Intentionen nahekommt und zu einer dementsprechenden musikologischen oder editorischen Behandlung führt.[43] In diesem Zusammenhang wäre jedoch auch die Frage legitim, ob nicht auch das Manuskript *Ms II* fremdschriftliche *Originalhandschrift* statt Autograph hätte sein können. Eine Hypothese bezüglich des möglichen Schreibers von *Ms II*, falls dieses denn „Originalhandschrift" war, wird in Kap. 6.2, S. 95–96 vorgestellt.

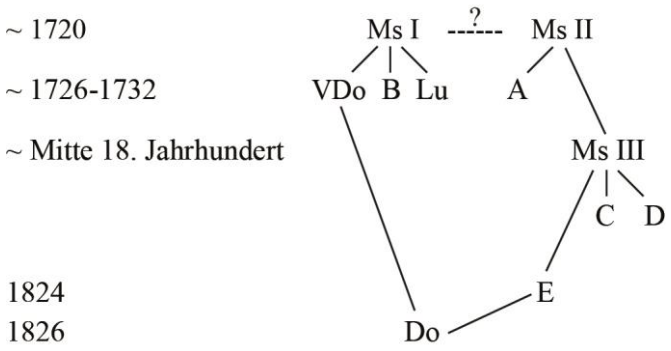
Die Befunde zu Dotzauers Ausgabe liefern einerseits ein methodisches Werkzeug, das es ermöglicht, mehrere Sonderlesarten der Quelle *B* des Primärtextes *und* der Artikulationen als authentisch zu identifizieren: dort, wo diese von Dotzauer, der *B* nicht kannte, gegen die Quelle *E* ebenfalls formuliert werden.[44] Andererseits geben sie deutliche Hinweise darauf, dass Eppsteins, Leisingers und Szabós Modell einer von *Ms II* unterschiedenen *autographen* oder zumindest *originalen* Vorlage für *B* im Kern zutreffend ist. Es sei hier betont, dass die hochkomplexe und fragmentarische Überlieferungssituation der Cellosuiten zu großer Vorsicht bei der Formulierung eines jeden Lösungsansatzes führen sollte. Alle Erklärungsversuche bleiben auf Indizienketten beruhende Modelle, die Detailfragen offen lassen müssen – und von der zukünftigen Forschung vielleicht noch differenziert werden können. Dennoch ist festzustellen, dass Talles Annahme lediglich eines Autographs der Suiten und einer fremdschriftlichen Abschrift durch einen Instrumentalisten zu dessen Eigengebrauch im Detail zu Fragen und Problemstellungen führt, die zur Formulierung wenig naheliegender und komplizierter Hypothesen zwingen. Konkret sind dies die Übereinstimmungen von *B* und *Lu* in Primär- *und* Sekundärtext und die neuen Ergebnisse zur Manuskriptvorlage Dotzauers *VDo*, aber auch die Frage nach Bachs Motivation für eine persönliche Revision einer fremdschriftlichen Abschrift der Cellosuiten – wenn sie denn nicht bei ihm verblieb. Vergleichbare Vorgänge sind für das Kantatenwerk nachweisbar – allerdings handelte es sich hierbei um Aufführungsmaterial, das Bachs persönlicher Verantwortung unterlag.

---

[43] Kobayashi/Beißwenger, 2007, XIX.

[44] Allerdings muss festgestellt werden, dass Dotzauer zwar viele Artikulationen seiner beiden Vorlagen übernahm, aber gleichzeitig, deutlich stärker als die Kopisten des 18. Jahrhunderts, zu Angleichungen und editorischen Modernisierungen neigte. Dies war, wie noch deutlich werden wird, von erheblichen Einfluss für die Rezeptionsgeschichte der Artikulationen (vgl. Kap. 1.4, 3.1, 3.7). Dennoch ist oft ein klarer Hinweiswert für die Werkfassung *Ms I* gegeben, nicht nur, wenn seine Artikulationen eindeutig *B* bestätigen, sondern auch bei Fehlstellen von *B*, etwa in der Sarabande der 5. Suite (vgl. Kap. 4.5).

Hingegen kann das auf Eppsteins Filiation basierende Modell Leisingers und Szabós, das eine gemeinsame Manuskriptvorlage für *B* und *Lu* annimmt (sei sie Autograph oder *Originalhandschrift*), als plausibler und erfolgversprechender Ausgangspunkt weiterer Fragestellungen und Untersuchungen gesehen werden. Es kann, um die neuen Forschungsergebnisse zu *VDo* und *Do* erweitert, graphisch wie folgt dargestellt werden:



A–E sowie *Lu* und *Do* sind die überlieferten Quellen, während die Manuskripte *Ms I, Ms II, Ms III* und *VDo* verschollen sind. *Ms II* war mit Wahrscheinlichkeit ein Autograph Bachs, ebenso wie *Ms I* – es sei denn, man nimmt wie Talle eine fremdschriftliche Abschrift an. In diesem Fall wäre *Ms I* ein von Bach in Auftrag gegebenes, *mehrfach* persönlich revidiertes und bei ihm verbliebenes Arbeitsmanuskript gewesen, also eine *Originalhandschrift. Ms I* diente Bach noch 1727-1731 bei der Anfertigung der Lautenfassung der 5. Suite.

Abhängigkeit und Chronologie der beiden autographen bzw. originalen Manuskripte *Ms I* und *Ms II* sind rein diplomatisch nicht mit Sicherheit zu klären; die Frage nach der Chronologie wird in *Kap. 6.3* ausführlich unter Einbezug weiterer diplomatischer wie stilkritischer Aspekte diskutiert. Die graphische Darstellung _ _?_ _ lässt alle drei theoretisch möglichen Varianten offen: *Ms II* als Vorlage von *Ms I, Ms I* als Vorlage von *Ms II* (in diesem Fall wäre *Ms I* wohl autograph und *Ms II* autograph oder Originalhandschrift) oder eine beiden gemeinsame autographe Vorlage. *Ms III* war wohl eine nicht autographe Abschrift von *Ms II*, enthielt jedoch neben vielen neuformulierten Varianten wahrscheinlich auch einige autographe, noch aus der Vorlage übernommene Revisionen.

1.3 Die spezifische Problematik der Überlieferung handschriftlicher Artikulationen

Alle vier Kopisten waren mit Sicherheit gut ausgebildete Musiker. Allerdings gibt es Spezifika der Artikulationsbögen, die die Genauigkeit ihrer Kopie, verglichen mit der Kopie des Primärtextes, erheblich erschweren. Im Vergleich zur Notation von Rhythmus und Tonhöhe, durch das Notationssystem eindeutig festgelegt, ist der handschriftlich gezogene Bogen auch bei sorgfältiger Notation immer etwas weniger genau zu lesen. Ausgebildeten Streichern erschließt sich die Bedeutung oft durch ihre instrumentaltechnische Kenntnis. Haben eine Kopistin oder ein Kopist diese Ausbildung aber nicht, sind sie auf eine rein graphisch-visuelle Kopie der vorgefundenen Bezeichnung ohne ein tatsächliches Verständnis des technisch und musikalisch Implizierten (vgl. Kap.1.1) limitiert, was wesentlich häufiger als bei der Kopie des Primärtextes zu Fehldeutungen und Kopierfehlern führen kann.

Eine weitere Erschwernis ist die durch den Kopiervorgang vorgegebene Arbeitsweise: Primärtext und Artikulationsbögen werden nicht simultan kopiert. Erst nach Trocknen der Tinte des zuerst kopierten Primärtextes setzen die Kopisten die Artikulationsbögen, also *losgelöst vom musikalischen Kontext*. Die Arbeitsweise der Kopisten im 18. Jahrhundert wird in der Forschung kaum behandelt. Die Quellen selbst geben jedoch Hinweise auf eine solche *nicht-simultane* Arbeitweise: So zeigen etwa in *B* an einigen Stellen die Artikulationen und

andere sekundäre Elemente eine andere Tintensättigung der Feder Kellners als der zugehörige Primärtext.[45] Bei Anna Magdalena beobachten wir gelegentlich, dass unterhalb eines Systems liegende Bögen in ihrer Position anscheinend an die Position des schon geschriebenen Textes des *darunter* liegenden Systems angepasst wurden, also erst nachträglich gesetzt wurden.[46] Ein weiterer Hinweis auf diese Arbeitsweise findet sich in *A* in der Courante der 4. Suite, T. 4: Hier setzt die Kopistin unter drei Achtelnoten irrtümlich und den rhythmischen Sinn verfälschend einen Triolenbezeichnung. Die triolische Sequenz beginnt aber erst einen Takt später. Bei simultaner Abschrift von Primär- und Sekundärtext wäre diese im musikalischen Kontext sinnlose Triole kaum vorstellbar. Es scheint also, dass zunächst der Primärtext und dann erst die in den folgenden drei Takten neunmal erforderlichen Triolenbezeichnungen geschrieben wurden – versehentlich eine zuviel und zu früh. Auch Anna Magdalenas teilweise erheblich *verschobene* Bögen lassen sich ohne weiteres aus deren erst nachträglich und wohl rasch erfolgten Übertragung erklären. Durch die nicht-simultane Arbeitsweise entsteht gelegentlich ein weiteres Problem: Ist der vorab geschriebene Text sehr dicht oder eng, ist für die akkurate Setzung eines Bogens kein Platz mehr – ein Phänomen, das gelegentlich bei Kellner am Ende einer Manuskriptseite, aber auch bei Anna Magdalena zu beobachten ist.[47]

Ein grundsätzliches weiteres Problem ergibt sich aus dem Charakter barocker Artikulationen als sekundäre Textmerkmale, die stärker als der primäre Notentext von Aufführung zu Aufführung verändert oder variiert werden konnten, wie die Artikulationen in autographen Partituren unterschiedlicher Werkfassungen belegen.[48] Sie konnten aber auch *innerhalb eines Autographs* verändert oder ergänzt werden, wie Autographe Bachs zeigen, in denen eigenhändige Artikulationsergänzungen, aber auch Überformungen von *fremder Hand* zu finden sind.[49] Auch in den Abschriften der Cellosuiten finden sich mehrere Passagen, die eine doppelte Bezeichnung ihrer Vorlagen belegen (vgl. Kap. 5.4). Nicht nur der Komponist, sondern auch die Aufführenden werden gelegentlich – in Tinte oder Bleistift – Eintragungen in dem ihnen zur Verfügung gestellten Notenmaterial gemacht haben, die ihnen die Aufführung schwieriger Passagen erleichterten.[50] Handschriftliche barocke Artikulationen nehmen also eine Art Zwitterstellung zwischen festgelegter Komposition und lebendiger Aufführung ein. Für die mit Überformungen ihrer Vorlagen konfrontierten Kopisten entsteht dadurch die Schwierigkeit, sich für eine Version entscheiden zu müssen – zusätzlich zum Problem der erschwerten Lesbarkeit eines benutzten und überformten Manuskripts. Gerade auch dadurch können Unstimmigkeiten in der Überlieferung barocker Artikulationen entstehen – ein Aspekt, der in der Diskussion um die Artikulationen der Cellosuiten bisher kaum beachtet wurde.[51]

Es ist naheliegend, dass die substantiellen Unterschiede zwischen primären und sekundären (wandelbaren) Textmerkmalen in ihrer historischen Verbindlichkeit wie in der Genauigkeit ihrer handschriftlichen Überlieferung auch Konsequenzen für die jeweilige methodische

---

[45] z.B. *B*, 5. Suite, Prelude, T. 16–23 oder 6. Suite, Prelude, T. 41

[46] So etwa in ihrer Abschrift der Sonate II für Violine solo, Andante, T.11, hier der „ Klammer 1"- Bogen, der die Wiederholung des A-Teils anzeigt. (*Abb.1*) Im Gegensatz dazu überschreibt Bach im Autograph den tiefausladenden, unteren Bogen mit dem erst danach geschriebenen Notentext des darunter liegenden Systems. – In *A* ist dieses Phänomen nicht so deutlich zu erkennen, da Anna Magdalena bei den Cellosuiten mehr Platz für die Setzung der unten liegenden Bögen hatte.

[47] Vgl. Kap. 1.10.

[48] Wegen einer der der Cellosuiten vergleichbaren Entstehungszeit sei hier als Beispiel das Magnificat BWV 243 bzw. BWV 243a genannt.

[49] Vgl. Butt 1990, 74, 84: Marshall und Helm geben Beispiele für später ergänzte Artikulationsbezeichnungen von zweifelhafter Authentizität in Originalhandschriften Bachs.

[50] Die Verwendung des Bleistifts ist in Deutschland seit dem 16. Jahrhundert weit verbreitet. In vielen alten Manuskripten finden sich historische Bleistifteintragungen; ebenfalls dürften jedoch viele von ihnen im Verlauf der Sammlungsgeschichte im Zuge von „Reinigungen" gelöscht worden sein.

[51] Yo Tomita (2007, 6) äußerte die Vermutung, dass A. M. Bach bei den Cellosuiten möglicherweise ein benutztes und überformtes Manuskript ihres Mannes vorlag, bezieht dies jedoch eher auf den Primärtext.

Aufarbeitung nach sich ziehen. Für die Artikulationen von Bachs Orchester- oder Ensemblemusik, deren Artikulationen zusätzlich die Problematik nicht vollständiger Bezeichnung und teilweiser divergierender Informationen von Partitur und Stimmen in den oft nicht autograph angefertigten Stimmensätzen aufweisen, haben die Nestoren der deutschen Bachforschung und Bachedition, *Alfred Dürr* (1974) und *Georg von Dadelsen* (1978), plausibel die Notwendigkeit editorischer Vereinheitlichung und Interpretation hervorgehoben. Die Solowerke für Violine und Cello stellen jedoch ein anderes Genre dar. Anders als etwa im Kantatenwerk stand bei ihnen nicht die schnelle und einfache Realisierbarkeit im Gottesdienst im Vordergrund; ihre Komplexität und enorme Schwierigkeit erforderte ein zeitintensives Studium der Interpreten. Entsprechend genau und differenziert bezeichnete Bach die Violinsoli; für die verlorenen Autographen der Cellosuiten ist Gleiches anzunehmen. Damit werden herausgeberische Ergänzungen und Nivellierungen wesentlich problematischer als im Orchesterwerk. Zentrale Aufgabe für die *Cellosuiten* muss daher der Versuch der Rekonstruktion der hier ursprünglich formulierten hochkomplexen Artikulationssysteme sein. Für solistische barocke Streicherliteratur ist dies alles andere als Tagesgeschäft der Editionswissenschaft: Die Artikulationen der Sololiteratur für Geige oder Cello aus der Zeit vor Bach weisen bei weitem nicht die Komplexität der Bach´schen Artikulationen auf. Bachs eigene Violinmusik ist zum größeren Teil autograph überliefert, während die Violinkompositionen seiner Zeitgenossen (und vieler seiner Vorläufer) bereits überwiegend in zeitgenössischen Druckausgaben überliefert sind. Das Verständnis und die Rekonstruktion der Artikulationen der Cellosuiten sind also nahezu singuläre Aufgaben, die in ihrer Komplexität ohne Entsprechung sind. Sie dürfen nicht mit der editorischen Erschließung Bachscher Orchesterstimmen verglichen werden – und bedürfen daher eigens für sie zu findender Methoden. Unter diesen Umständen wird verständlich, warum die Anfänge einer fundierten Aufarbeitung dieses Problems bis weit in die zweite Hälfte des 20. Jahrhunderts auf sich warten ließen – und warum in dieser Frage bislang kein befriedigender Lösungsansatz gefunden worden ist.

Die bis heute feststellbare starke Tendenz zur editorischen Nivellierung der Bachschen Artikulationssprache entspringt jedoch nicht nur Überlegungen zur heutigen und historischen Aufführungsrealität bei Ensemblewerken, wie sie Dürr und v. Dadelsen formulierten, sondern ist mindestens ebenso stark durch die Rezeptionsgeschichte seit der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts geprägt: Der Beginn der editorischen Aufarbeitung von Bachs Werken fällt zeitlich zusammen mit der Bach-Renaissance der deutschen Romantik, die ihre Klangästhetik mit Selbstverständlichkeit auf die wiederentdeckten Werke des Großmeisters übertrug. Die romantische Glättung, Vereinheitlichung und Harmonisierung von Bachs barocker Klangrede in Aufführungs- (etwa Mendelssohns Wiederaufführung der Matthäuspassion) wie Editionspraxis machte gerade auch vor der Artikulationssprache nicht halt – die bei Bach jedoch noch durch mittlerweile vergessene Prinzipien barocker Rhetorik geprägt war. Es ist – gegen manche musikologische Rechtfertigungsversuche noch des späten 20. Jahrhunderts (vgl. Kap. 4) – festzuhalten, dass das editorische Prinzip der Vereinheitlichung barocker Artikulationsbezeichnungen in erster Linie im noch bis heute nachwirkenden Klangideal der Romantik wurzelt. Dieses Prinzip ist noch in neueren bis neuesten Editionen der Cellosuiten lebendig, in denen aus stilistisch-ästhetischen Gründen viele diplomatisch eindeutige Quellenbefunde komplexer und hochdifferenzierter Artikulationsformulierungen nivellierenden Lesarten weichen mussten, wie auch in den Einzelbesprechungen der aktuellen Editionen, besonders in Kapitel 1.5, 1.8 und 1.9, noch näher ausgeführt wird.

1.4 Die ältere Rezeptionsgeschichte: die Etablierung der Quellen A und C

Im Folgenden soll keine vollständige Darstellung der Editionsgeschichte der Cellosuiten geleistet werden, sondern allein auf jene Editionen des 19. und 20. Jahrhunderts eingegangen

werden, die zur Entwicklung des heutigen Verständnisses ihrer Artikulationssprache und zu der sich wandelnden Beurteilung der Quellen der Suiten beigetragen haben.[52]

Die frühesten Drucke – Norblins Pariser Erstdruck von 1824 bzw. ein ihn unverändert reproduzierender Nachdruck von1825 (Probst) sowie Dotzauers Ausgabe von 1826 – sind bereits in Kapitel 1.2 als Quellen der vorliegenden Arbeit vorgestellt worden. Ihnen kann in Bezug auf die Rekonstruktion authentischer Artikulationen ein deutlicher Hinweiswert zugesprochen werden, was allerdings eine klare Differenzierung von authentisch übernommenen Elementen und Veränderungen der Herausgeber voraussetzt.

Gerade die Ausgabe Dotzauers diente schon im späten 19. bzw. frühen 20. Jahrhundert als Quelle für die ersten sich um Authentizität bemühenden Ausgaben. *Alfred Dörffel*, der Herausgeber der Ausgabe der *Bach-Gesellschaft* von 1879, berücksichtigte einen Gutteil der bei Dotzauer formulierten Artikulationen – neben den Texten Probsts und des seit 1841 in der Königlichen Bibliothek Berlin vorhandenen Manuskripts Anna Magdalena Bachs *(A)* – freilich ohne zwischen authentischen Elementen und Eigenformulierungen Dotzauers zu unterscheiden. Auch erwähnte Dörffel im Revisionsbericht als erster Kellners Manuskript (*B*). In der Wichtung der ihm vorliegenden Quellen ging Dörffel nicht analytisch oder systematisch vor, sondern kreierte aus ihnen in freier Rekonstruktion einen eigenen Artikulationstext nach zeittypischem Verständnis der vermeintlichen Intentionen Bachs. Damit ist seine Ausgabe Zeugnis der gerade beginnenden Bemühungen um historische Aufführungspraxis, nicht unähnlich der frühen Denkmalpflege in Architektur und bildender Kunst, für die die freie Rekonstruktion ebenfalls methodische Selbstverständlichkeit war.

Dörffel methodisch nahe standen eine Generation später *Robert Hausmann* (1898), der neben der Ausgabe der Bachgesellschaft auch die Quelle *B*, seit 1889 im Bestand der Königlichen Bibliothek Berlin, und erstmals die ebenfalls in Berlin zugängliche *Quelle C* mit einbezog, sowie um 1900 *Julius Klengel*, der zusätzlich erneut Dotzauer konsultierte. Von immenser rezeptionsgeschichtlicher Bedeutung ist, dass zu diesem Zeitpunkt *C* im allgemeinen Bewusstsein als einzig verfügbare ihres Überlieferungsstrangs zur Hauptzeugin der späten Werkfassung *Ms III* für die folgenden 90 Jahre avancierte und einige bedeutsame, innerhalb aller handschriftlichen Quellen *alleingestellte Elemente* ihres Artikulationstextes in Kollation mit (hiervon unabhängigen) *Redaktionen Dotzauers* langanhaltende Verbreitung durch die mehrfach wiederaufgelegten Ausgaben Hausmanns und Klengels fanden.[53]

Begünstigt durch Dörffels „Entdeckung“ und hohe Wertschätzung der Abschrift Anna Magdalena Bachs wurde jedoch in einer folgenden, von Ingrid Fuchs als „historisierend“ bezeichneten Rezeptionsphase *A* als die zentrale Quelle der Cellosuiten gesehen und ohne weitere theoretische oder historische Begründung ihr Quellenwert dem eines Autographs nahezu gleichgesetzt.[54] Bereits 1927 (*Alexanian*) und 1944 (*Grümmer*) wurde sie als einzige der

---

[52] Fuchs (1980, 673–861) behandelt die Editionsgeschichte umfassend. Für unsere Untersuchung ist die Behandlung von Editionstypen wie der *analytischen Edition* (von Diran Alexanian bis Werner Thomas) oder von *performers editions*, die in erster Linie persönliche Lösungsvorschläge des Herausgebers beinhalten und auch heute noch vorkommen, nicht notwendig. Zu diesen zählen auch mehrere Editionen aus der Mitte des 19. Jahrhunderts, etwa die Text und Artikulationen stark verändernde „Konzertausgabe“ Grützmachers, 1866, oder Ausgaben mit Klavierbegleitung (u.a. Schumann, Stade, Grädener). Diese Ausgaben haben erheblich zur Verbreitung der Cellosuiten im 19. Jahrhundert beigetragen und sind insofern rezeptionsgeschichtlich von Bedeutung, jedoch nicht in Bezug auf Fragen zur Artikulation und ihrer Rezeption.

[53] Vgl. Kap. 1.5, Kap.1.7 und insbesondere Kap. 3.7. Neuauflagen der Ausgaben Hausmanns und Klengels 1935 bzw. 1953. Die Existenz von *D* war zu dieser Zeit noch nicht bekannt, der Frühdruck *E* nicht mehr im öffentlichen Bewusstsein präsent.

[54] Fuchs 1980, 789. – Eine missverständliche Formulierung Dörffels im Revisionsbericht der Ausgabe der Bach-Gesellschaft (er bezeichnete *A* als „Original“) führte dazu, dass *A* oft fälschlich für ein Autograph gehalten wurde (u.a. Hausmann,

Quellen faksimiliert.[55] Grümmer war zudem der erste, der versuchte, ihre Artikulationen weitgehend unverändert in eine Edition zu übernehmen.[56] *August Wenzingers* bis heute stark rezipierte Ausgabe (1950) fußt ebenfalls allein auf *A*, allerdings mit deutlichen, stilkritisch/ästhetisch begründeten Korrekturen. Einflussreich wegen der Verbreitung dieses Ansatzes auch in der Sowjetunion und den USA waren *Stogorsky* (1957) und *Kurtz* (1983).

Erst 1964 und 1965 erschienen mit den Editionen *D. Markevitchs* und *P. Rubardts* Texte, die erstmals seit Hausmann wieder der Quelle *B* Gewicht verliehen; Markevitch bezog zusätzlich, wie seinerzeit Hausmann, die Quelle *C* mit ein. Damit wurde eine Diskussion eröffnet, die eine genauere Betrachtung der Quellen zur Folge hatte: *Ingrid Fuchs* unternahm 1980 einen 1990 von Eppstein (und 1998 von L. Kramer) aufgegriffenen Abgleich der Artikulationen der Pendants der Quelle *A*, Anna Magdalenas Kopie der *Violinsoli*, mit deren noch erhaltener autographer Vorlage und konnte eine deutliche Fehlerhaftigkeit in Anna Magdalenas Artikulationsbezeichnungen feststellen.[57] Sie sah *A* weiterhin als Hauptquelle („primäre Quelle"), schlug aber den Einbezug von *B* und *C* für die Textfindung der Artikulationen vor.[58]

1.5 Die NBA von H. Eppstein – ein quellenumfassender, amalgamierender Ansatz

Auf dieser Diskussion baut die 1988–1991 erschienene Ausgabe der Cellosuiten in der Neuen Bachausgabe (NBA), herausgegeben von Hans Eppstein, auf, deren grundlegender Wert für die spätere Forschung nicht hoch genug eingeschätzt werden kann. Erstmals werden *alle vier handschriftlichen Quellen A – D* ausführlich beschrieben und faksimiliert veröffentlicht – die Quelle *D*, seit 1929 im Bestand der Österreichischen Nationalbibliothek, Wien, war bis dahin der Öffentlichkeit unbekannt. Mit diesem hochbedeutenden Quellenfund, der Beschreibung des Pariser Erstdrucks (Quelle *E*) und der Zuordnung der drei Spätquellen zu einem Quellenkomplex konnte in der Wahrnehmung von Publikum und Fachwelt die Quelle *C* als alleiniger Repräsentant des späten Überlieferungsstrangs abgelöst werden. Ebenso konnte Eppstein durch stemmatische Untersuchungen das Verhältnis zwischen der späten Quellengruppe *CDE* und Quelle *A*, beziehungsweise der ihnen zugrundeliegenden Vorlagen erfassen, und gleichfalls die *Sonderstellung von B*, (als deren Vorlage er noch eine Urschrift vermutete).[59]

Diese Pionierleistung – Grundlage aller jüngeren Forschung – eröffnete erstmals weitreichende Möglichkeiten zu einem erheblich erweiterten Verständnis der Artikulationen der Cellosuiten, die Eppstein selbst als Vorreiter jedoch nur vorsichtig nutzte: Quelle *E* wird in der NBA nicht berücksichtigt, der Quellenwert von *D* in Bezug auf die Artikulationen dem von *C* deutlich untergeordnet.[60] Dies führte angesichts diverser alleingestellter Sonderlesarten im Artikulationstext von *C* zu Verfälschungen nicht nur bei der Textfindung der späten Werkfassung, sondern durch die vorgenommene Kollation auch bei der Textfindung der früheren Fassungen, wie in den Kapiteln 3.3 und 3.7 ausführlich behandelt werden wird. Die nach heutigem Kenntnisstand zu vorsichtige Bewertung der Quellen *D* und *E* mag auf die fast ein Jahrhundert bestehende Dominanz der Quelle *C* in der allgemeinen Wahrnehmung zurück-

---

Grümmer, Stogorski und noch 1962 Wilkomirski): vgl. Fuchs 1980, 769 f., 807 ff. – Selbst Perl (1998, u.a. 135f.) bezeichnet A. M. Bachs Artikulationen als „die originalen".

[55] wie in der Folgezeit bis zu ihrer Faksimilierung in der *Neuen Bach-Ausgabe* noch viermal. Der Auflistung bei Eppstein (1990, 11) ist hier noch die Faksimilierung in der Ausgabe von Kurtz (1983) hinzuzufügen.

[56] Der Cellist Paul Grümmer, u.a. Lehrer Nicolas Harnoncourts, hatte starken Einfluß auf die „Alte-Musik-Bewegung" in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Vgl. Bächi, 1973, 107.

[57] Fuchs (1980, 418 ff.) baute hierin auch auf Haußwalds (1958, 68ff) Einzelanmerkungen zu den Violinsoli auf. Dieser Abgleich veranlasste Eppstein (1990, 29), die Zuverlässigkeit der Artikulationsbezeichnungen Anna Magdalenas in Frage zu stellen, was der Entwicklung seines Editionskonzeptes unter Einbezug korrigierender Faktoren zugrunde liegt. Vgl. Kap.1.5.

[58] Fuchs 1980, 430 f. Quelle *D* war ihr noch nicht bekannt.

[59] Eppstein 1990, 24. Vgl. hierzu Kap. 1.2.

[60] Eppstein 1990, 28: „Bei Widersprüchen zwischen *C* und *D* ist deshalb meist *C* vorzuziehen."

gehen; sie wird zwölf Jahre später durch Leisinger korrigiert und kann in vorliegender Arbeit (Kapitel 3.3 und 3.5) nochmals differenziert werden.[61]

Aus der bei Dörffel, Haussmann und Markevitch noch nicht erfolgten und nach damaligem Wissensstand auch gar nicht möglichen Differenzierung mehrerer Überlieferungsstränge der Quellen folgte Eppsteins editorische Entscheidung, *zwei Texte* bereitzustellen: Text II für den späten Überlieferungsstrang (allerdings ohne Einbezug von *E*), Text I für *A* und *B*, mit einem deutlichen Schwerpunkt auf *A*.[62] Diese Wichtung folgte einerseits der rezeptionshistorischen Tradition und war wohl auch durch die seinerzeit herrschende Unsicherheit bezüglich der *B* zugrundeliegenden Fassung beeinflusst (vgl. Kapitel 1.2).

Das neue Konzept der Bereitstellung eines eigenen Textes für die späte Werkfassung *Ms III* fand unter Musikerinnen und Musikern große Aufmerksamkeit und wurde später auch von Leisinger aufgegriffen. Es ist unter aufführungspraktischen Gesichtpunkten sinnvoll, da so die Alleinstellungsmerkmale dieser Werkfassung – die erweiterte Ornamentik und die teilweise Überarbeitung der Artikulationen im vorklassischen Geist – dargestellt bzw. musikalisch realisiert werden konnten. Die Schaffung von Text I für die Quellen *A* und *B* steht allerdings in Widerspruch zu den nach wie vor überzeugenden Ergebnissen von Eppsteins Filiation, die eine direkte Abhängigkeit der Fassungen *Ms II* und *Ms III* und eine Sonderstellung der Fassung *Ms I*, bzw. deren Hauptquelle *B* ergab. Der Einbezug bzw. die Einschmelzung (Amalgamierung) von *B* in einen Text mit *A* wird dieser Sonderstellung nicht gerecht. Er erfolgte mittels eines editorischen Konzepts, dessen Wurzeln noch in früheren editorischen Ansätzen liegen, ja schon bei Dörffel und Hausmann erkennbar sind, nämlich der Verschmelzung von Quellen nach zuvor erfolgter Wertung bzw. Hierarchisierung – bei Eppstein: *A* vor *B*, in Text II *C* vor *D* – und anschließender korrigierender Überprüfung und Überarbeitung nach stilkritischen bzw. ästhetischen Kriterien.[63] Dieses Konzept wurde in der Folgezeit öfter hinterfragt.[64]

Seine Neigung zu einem nach heutiger Sicht allzu forschen „Zurechtrücken" von in den Quellen vorgefundenen Artikulationsbezeichnungen rechtfertigte Eppstein ausdrücklich unter Bezug auf Georg v. Dadelsen, seinerzeit übergeordneter Herausgeber der NBA, der sich 1978 aufgrund seiner langen editorischen Erfahrung gegen eine ausschließlich diplomatische Wiedergabe vorgefundener Artikulationen aussprach.[65] Dadelsen bezieht sich dabei jedoch auf die teilweise widersprüchliche oder fragmentarische Bogensetzung Bachs in *Orchestermaterial* - während die Cellosuiten, wie auch die Violinsoli, als hervorgehobene Solowerke *lückenlos* bezeichnet waren (vgl. Kap. 5.1). Eine interpretierende bzw. nivellierende Überarbeitung wird hier den hohen strukturellen, strichtechnischen und musikalisch-semantischen Implikationen von Bachs Artikulationen oft nicht gerecht.

1.6 Die Quellenkritische Ausgabe für die Praxis – das Prinzip philologischer Neutralität

Im Spannungsfeld der bisherigen Editionsansätze zwischen Quellenamalgamat (Dörffel, Haussmann, Eppstein) und Quellenselektion (Grümmer, Wenzinger), ästhetisch/stilkritischen (Wenziger, Eppstein) und rein werkimmanenten Textfindungskriterien (Grümmer), entschieden sich *Bettina Schwemer* und *Douglas Woodfull-Harris*, die Herausgeber der im Jahr 2000

---

[61] Leisinger (2000, 5) konstatiert zu Quelle *D*:„ Der namentlich nicht bekannte Hamburger Schreiber galt als sehr zuverlässig." Leisinger 2000, 6: „Die Quellen *C* und *D* werden grundsätzlich als gleichrangig behandelt."

[62] Eppstein 1990, 36: Bögen aus *B* werden „zur sinnvollen Ergänzung" der Quelle *A* in den Text I übernommen, jedoch kaum als Korrektiv möglicherweise fehlerhafter Lesarten in *A* verwendet.

[63] Bach, hg. Eppstein 1988, S.V: „Der Herausgeber musste deshalb notgedrungen interpretierend und vereinheitlichend in den überlieferten Text eingreifen." Im kritischen Bericht formuliert Eppstein (1990, 30) stilkritische und ästhetische Korrekturkriterien, ähnlich wie 1950 bereits Wenzinger (vgl. Kap. 1.4).

[64] Etwa Voss 2007, IV.

[65] Eppstein 1990, 30.

erschienenen *Quellenkritische Ausgabe für die Praxis*, für einen neuen Editionsansatz völliger Neutralität, der sich lediglich der Dokumentation der Quellen verschrieb. Diese sind faksimiliert in fünf Heften beigelegt. Hierzu ist anzumerken, dass der wohl im Interesse einer leichten Lesbarkeit gewählte hohe Kontrastgrad der Faksimiles an mehreren, im Original sehr blassen Stellen zu einem *signifikanten Informationsverlust* führt – eine genauere Quellenbetrachtung sollte daher unbedingt zumindest auf die Faksimiles der NBA 1991 bzw. auf Digitalisate zurückgreifen. In der Druckfassung wird der Primärtext – ohne Artikulationen – in seinen verschiedenen Varianten bereitgestellt.[66] Der Ansatz der wertfreien Dokumentation von Quellen statt ihrer Hierarchisierung entspricht aktuellen philologischen Tendenzen auch anderer Disziplinen. Für Musikeditionen gilt allerdings, dass hier nicht nur, wie in anderen philologischen oder kulturhistorischen Disziplinen, ein hauptsächlich akademisches Fachpublikum erreicht werden soll. Musikerinnen und Musiker sind zur Aufführung auf einen Artikulationstext angewiesen. Insofern stellt die Entscheidung zur Neutralität eine *Auslagerung notwendiger editorischer Entscheidungen* an die Ausführenden dar[67] – aber auch eine Chance für diese, sich im Rahmen ihrer Möglichkeiten intensiv mit der Materie zu beschäftigen.

Zur Erleichterung der Entscheidungsfindung für die Aufführenden soll der beigefügte Textband beitragen, dessen Aussagen zu den Artikulationen und den Quellen eine allgemein gehaltene Zusammenfassung der älteren Forschung (u.a. Eppstein) darstellen. In gewissem Widerspruch zum eigenen Anspruch der Wertungsfreiheit stehen hier allerdings die Übernahme von nicht mehr aktuellen Ansichten der älteren Literatur zur Quellenhierarchie sowie einige nicht weiter begründete Bewertungen der überlieferten Artikulationen.[68]

Neben der Quellenkritischen Ausgabe für die Praxis brachte das Bachjahr 2000 eine Fülle weiterer neuer Ausgaben hervor: Ulrich Leisinger edierte einen Text der dritten Werkfassung *Ms III*, anders als Eppstein unter Einbezug von *E,* Egon Voss und Kirsten Beißwenger sowie Hans-Christian Schweiker (2001) wiederholten den quellenselektiven Ansatz älterer Editionen mit *A* als alleiniger Grundlage für den Artikulationstext. Alle vier Arbeiten und ihr jeweiliger methodischer Ansatz werden im Folgenden analysiert.

1.7 Leisinger: Eine Rekonstruktion der späten Werkfassung

Leisinger knüpft insofern an Eppstein an, als auch er den späteren Überlieferungsstrang zu einem Text zusammenfasst. Er bezieht jedoch den Pariser Frühdruck (*E*) als wichtige Vergleichsquelle zu den Quellen *C* und *D* mit ein. Im Gegensatz zu Eppstein verzichtet er auf die Bereitstellung eines auf den frühen Quellen basierenden Textes, begründet einerseits durch die schwierigere Lesbarkeit der frühen Quellen, andererseits durch aktuelle Forschungsergebnisse: Das den drei späten Quellen zugrundeliegende Manuskript *Ms III* identifiziert Leisinger als eine Handschrift aus dem Besitz Carl Philip Emanuel Bachs, was ihr innerhalb der Überlieferung der Cellosuiten hohes Gewicht verleiht, auch wenn er hervorhebt, dass seine Authentizität nicht gesichert nachweisbar ist.[69] – Diese Rekonstruktion der späten Werkfas-

---

[66] Textvarianten erscheinen eingerückt in den Text von *A*. Auch einige frühere Ausgaben (etwa E. Kurth 1922) verzichteten auf Artikulationsbögen; jedoch fehlen dort die beigefügten faksimilierten Quellen.

[67] Vgl. Leisinger, 2000, 3

[68] Schwemer/Woodfull-Harris 2000, 6ff. – Schwemer/Woodfull-Harris (2000, 32) halten u.a. die Teilung des mehrtaktigen Bogens im Prelude der 4. Suite, T. 49–51 in Quelle *B* für nicht authentisch. Die Authentizität der Formulierung in *B* ist zwar nicht sicher nachweisbar, ebensowenig aber widerlegbar: Fuchs (1980, 386f) hält den Bogen über drei Takte in den übrigen Quellen für einen Phrasierungsbogen und nicht für einen Artikulationsbogen. Entsprechend könnten die unterteilten Bögen in *B* durchaus authentische Artikulationsbögen sein. Fuchs betont zu Recht, dass mit der damaligen Instrumenten- und Bogenhaltung der lange Bogen – im Gegensatz zu heute – nicht spielbar war. Bach verwendet ihn als Artikulationsbogen nirgendwo sonst, auch nicht in den Violinsoli. Zum Unterschied von Phrasierung und Artikulation: Fuchs 1980, 382ff.

[69] Zum Manuskript der Cellosuiten aus C.P.E. Bachs Nachlaß: Wollny 1996, 7–21; zu dessen nicht gesicherter Authentizität: Leisinger 2000, 7, Anm.13.

sung stellt einen gut spielbaren, in sich geschlossenen Text dar. Die Ergebnisse vorliegender Arbeit ermöglichen es, hier vier zentrale Aspekte zu Leisingers Arbeit nachzutragen:

1. Wie in dieser Arbeit in Kapitel 3.3 nachgewiesen werden kann, hat J.N. Schober, der erste Schreiber der Handschrift *C*, bestimmte Artikulationen seiner Vorlage *Ms III systematisch verändert*, weshalb für die Suiten 1–3 der Quellenwert der Handschrift *C*, über ein Jahrhundert lang nicht überprüft oder hinterfragt, erheblich eingeschränkt zu sehen ist. Einige signifikante Entscheidungen in Leisingers Ausgabe zugunsten der Lesart *C* und gegen die Lesarten *D* und *E* müssen daher daraufhin überprüft und gegebenenfalls korrigiert werden.[70] Diese Einschränkung des Quellenwertes von *C* erschwert zudem eine lückenlose diplomatische Rekonstruktion des Artikulationstextes von *Ms III* für die Suiten 1–3 erheblich.

2. Die Artikulationen in *Ms III* scheinen auf den ersten Blick wesentlich dichter und konsequenter gesetzt als in den früheren Quellen. Es ist jedoch zu überprüfen, inwieweit die scheinbaren Leerstellen und Inkonsequenzen der frühen Quellen nicht doch eine musikalische Systematik erkennen lassen (vgl. Kap. 4). In diesem Fall wäre eine Beschäftigung mit den früheren Werkfassungen trotz der eingeschränkten Lesbarkeit und der unzweifelhaften Schwierigkeit ihrer Rekonstruktion erstrebenswert.

3. In vielen Fällen zeigt eine der drei späten Quellen eine überraschende Übereinstimmung mit einer der oder beiden früheren Fassungen – gegen die jeweils anderen Quellen des späten Überlieferungsstranges. Ein Beispiel hierfür findet sich in der Sarabande der fünften Suite: Auf den ersten Blick scheint *Ms III* – im Gegensatz zur Lesart bei Anna Magdalena Bach – konsequent und ausschließlich Zweierbindungen verwendet zu haben. So rekonstruiert auch Leisinger in Übereinstimmung mit Eppstein den Artikulationstext. Es finden sich jedoch in Quelle *E* in Takt 1, 14, 15, 16 und 20 eben jene Viererbindungen, die auch Hauptelement der Artikulationen in Text *A* sind; *C* enthält Viererbindungen in Takt 1 und 16, *D* in Takt 1. Während eine einzelne Viererbindung, etwa Takt 16 in *C*, noch als zufälliger Fehler gewertet werden könnte, zeigt der Gesamtbefund eindeutig, dass *Ms III*, die Vorlage der späten Quellen, eine *Mischfassung* aus Zweier- und den älteren Viererbindungen enthielt, die von *C* und *D unabhängig voneinander* stärker vereinheitlicht wurde, als dies in *E* geschehen ist.

Ein anderes Beispiel für denselben Vorgang findet sich in der Bouree I der vierten Suite, T. 14/15, 36/37 und 40: Während *C* und *E* die in der Spätfassung vorherrschenden Fünfer-Bindungen fortsetzen, setzt *D* insgesamt sieben Viererbindungen in Übereinstimmung mit *A* und *B* und verweist somit auch für diesen Satz auf eine Mischartikulation in *Ms III* – die hier von *C* und *E* unabhängig voneinander nivelliert worden ist. Ähnliches kann man beobachten, wenn eine der drei Spätquellen an *identischer Stelle* wie *A* oder *B* ein sehr regelmäßiges Artikulationsgefüge durchbricht und eine Figur oder Passage unbezeichnet lässt: Auch hier kann man davon ausgehen, dass diese Brechung so in *Ms III* wie auch in *Ms II* enthalten war und von einem der späteren Schreiber übernommen wurde, während die jeweils anderen Schreiber die vermeintliche Fehlstelle der Artikulation unabhängig voneinander ergänzten. Hier einige Beispiele: Suite VI, Gique, Takt 63/64: *E=AB*; , T.13 Courante, T.4: *D=AB*; T.42: *E=AB*; Suite V, Allemande, T.33: *E=AB*, Courante, T.13: *E=AB*; Suite III, Gique, T.93: *D=AB*.

Diese Befunde in allen drei späten Quellen deuten also darauf hin, dass die Artikulationen der dritten Werkfassung *Ms III* erheblich weniger konsequent gesetzt worden sind, als ein erster Blick vermuten lässt. Eine Mehrheitsentscheidung zugunsten der geglätteten Version zweier Quellen gegen die Version der dritten, die signifikant der früheren Überlieferung entspricht,

[70] Vgl. Kap. 1.4 / 1.5: Wie bei Eppstein mag zu der auch hier deutlich werdenden Quellenpräferenz noch die feste Etablierung einiger Lesarten von *C* im kollektiven Bewusstsein beigetragen haben.

kann in die Irre führen, da eine Vereinheitlichung des Artikulationsbildes und eine leichte Korrektur vermeintlicher Fehler möglicherweise durchaus dem beruflichen Selbstverständnis der Kopisten entsprach, so dass eine simultane, aber voneinander unabhängige Angleichung durch zwei verschiedene Kopisten ohne weiteres vorstellbar ist. – Diese Anmerkung mindert nicht den Wert der von Leisinger bereitgestellten Edition, die heutigen Musikerinnen und Musikern einen in sich geschlossenen Artikulationstext bietet, der weitgehend auf den wahrscheinlichen Intentionen der Verfasser von *Ms III* basiert. Für die Aufgabenstellung der hier vorliegenden Arbeit – die philologische Rekonstruktion und das Verständnis der Entwicklung der Artikulationssprache innerhalb der drei Werkfassungen – ist jedoch die Feststellung wichtig, dass der Ausgangstext *Ms III* diese Konsequenz noch nicht hatte, sondern lediglich eine *Teilrevision* seiner Vorlage darstellte. *Spuren dieser noch ungeglätteten Werkfassung, die ihrerseits auf die früheren Werkfassungen verweisen und damit eine Hilfestellung zu deren Rekonstruktion leisten können, lassen sich in allen drei späten Quellen finden, im Pariser Frühdruck nicht weniger als in den beiden Handschriften.*

4. Wie in Kap. 5.4 dargestellt, belegt eine systematische Analyse der Artikulationen, dass das Manuskript *Ms III*, die Mater der Spätquellen, keine einheitliche Neuformulierung des Artikulationstextes aus einem Guss darstellte, sondern verschiedene Artikulationsschichten widerspiegelte. Die Quellen dokumentieren für *Ms III* deutliche Spuren von Korrekturen und Überformungen, also *graphische Mehrschichtigkeiten*, die z.T. auch in graphischer Kopie aus ihrer Vorlage *Ms II* übernommen wurden. Einiges deutet daraufhin, dass an der Formulierung der verschiedenen Artikulationsschichten *mehrere Musiker* beteiligt waren: Die Varianten von *Ms III* enthalten einerseits Artikulationslösungen von hoher strichtechnischer Eleganz und Kompetenz, etwa in T. 37 des Preludes der 1. Suite, in der Courante der 3. Suite oder in T. 38/39 der Allemande der 4. Suite, andererseits aber Formulierungen, die zwar das Bemühen um Vereinheitlichung und Aktualisierung widerspiegeln, jedoch gerade dadurch den Ausführenden ein erhebliches Maß an Anpassungen zur Herstellung eines funktionierenden Strichgefüges abverlangen. In Kapitel 5.5 werden einzelne Beispiele analysiert, die auf wenig strichtechnische Kompetenz des Autors dieser Textanteile hinweisen. Sie sind untypisch für den professionellen Streicher und sich aufführungspraktischer Gegebenheiten stets bewussten Komponisten Bach. Dies machen nicht nur seine Artikulationen der Violinsoli deutlich, sondern auch die der ersten Fassungen der Cellosuiten – dort, wo sie klar erkennbar sind. Zu einer ähnlichen Beurteilung bezüglich der Authentizität hinzugefügter Elemente in *Ms III* gelangte auchVoss: Er konstatierte die deutliche Häufung von Vorschlägen, für Bach keineswegs typisch.[71] In der Tat machen Vorschläge ¾ aller in *Ms III* gegenüber den frühen Quellen hinzugefügten Ornamente aus – während in anderen nachträglich von Bach ornamentierten Werken der Vorschlag nur eine untergeordnete Rolle spielt.[72] Ein Abgleich der Ornamentik der *5. Suite in Ms III* mit Bachs Autograph von deren Fassung für Laute (*Lu*), die ebenfalls eine gegenüber den Quellen *AB* erweiterte Ornamentik aufweist,weist in die gleiche Richtung: Lediglich 1/3 der ornamentalen Ergänzungen in *Ms III* stimmen mit Ergänzungen in *Lu* überein und weisen damit auf Bach als Autor hin – die anderen haben keine Entsprechung.

Es ist nachvollziehbar, dass Leisinger im Interesse der Aufführbarkeit viele der strichtechnisch weniger plausiblen Lesarten von *Ms III* an den durch die früheren Quellen überlieferten Artikulationstext anpasste. Für die auch in Bezug auf die Quellenwahl einer Ausgabe zentrale Frage nach der *Autorschaft von Ms III* ist jedoch die Kenntnisnahme der starken Schwankungen der objektivierbaren *strichtechnischen Kompetenz* ihrer Artikulationsbezeichnungen (die Rede ist hier nicht von künstlerischer Aussagekraft, deren Beurteilung letztlich subjektiv bleibt) ebenso essentiell wie die Kenntnisnahme der oben beschriebenen Unentschlossenheit

[71] Voss 2007, V–VI: Voss führt noch weitere für Bach atypische Elemente in *Ms III* an, etwa gehäufte Staccatostriche.
[72] Etwa in den *Inventionen und Sinfonien* (die Eppstein (1988,VI) als Beispiel für nachträgliche Ornamentierungen anführte).

des Kopisten im Umgang mit Revisionen und Überformungen der Vorlage. Beides spricht für das Szenario von zunächst strichtechnisch hochprofessionellen, möglicherweise autographen Revisionen in der Vorlage *Ms II*, deren spätere Abschrift *Ms III* jedoch durch eine andere Person, vielleicht aus dem Umkreis C.P.E. Bachs, des Eigners der Handschrift, ausgeführt und überarbeitet wurde. Ähnliches dürfte auch für die ornamentalen Ergänzungen in *Ms III* zutreffen. Der Schreiber von *Ms III* hatte neben deutlichem Respekt vor seiner Vorlage auch den Willen zu kompositorischer Aktualisierung. Ihm fehlte jedoch bei seinem Bemühen um angleichende Artikulationsergänzung strichtechnisches Grundwissen wie etwa die Tatsache, dass fast jede regelmäßige Artikulation im Verlauf eines Satzes zur Wahrung des übergeordneten Strichgefüges bzw. Betonungsmusters gelegentliche Modifikationen erfordert.

1.8 Voss, Schweiker und Beißwenger: Rekonstruktionsversuche auf Grundlage der Quelle A

Einen anderen Weg schlugen Voss, Schweiker und Beißwenger ein, die, wie seit Grümmer 1944 bereits viele Editoren vor ihnen, die Quelle *A* weitgehend zur alleinigen Grundlage des Artikulationstextes ihrer Ausgaben machten. Neben der seit Dörffel (vgl. Kap. 1.4) rezeptionshistorisch etablierten Wertschätzung dieser Abschrift Anna Magdalenas Bachs war ein weiterer Grund hierfür historisch-biographisch: Es schien auf der Hand zu liegen, dass Bachs Ehefrau ein Autograph zur direkten Kopie vorlag, eine Annahme, die für die Quellen *B* und die Spätquellen deduktiv nicht mit gleicher Sicherheit möglich ist.[73] Ebenso ist der Entstehungshintergrund von *A* umfassender als der der anderen Quellen geklärt: Ihr gemeinsames Entstehen mit der Kopie der Violinsoli, deren autographe Vorlage erhalten ist, ist zur Hervorhebung des Quellenwertes von *A* oft bemüht worden. Ob diese Analogie in allen Aspekten aussagekräftig ist, wird in Kap. 2.3 und Kap. 6.2 diskutiert.

Voss wie auch *Schweiker* versuchen, „der Intention von *A* möglichst ohne Bezug auf die anderen Quellen auf die Spur zu kommen“[74], wobei Voss mehr zu Ergänzungen neigt als Schweiker, der sich, wie 1944 bereits Grümmer, sehr nahe an seiner Vorlage orientiert. Trotz gleicher Vorlage und Methodik unterscheiden sich ihre Ausgaben im Ergebnis fundamental, wie schon ein Blick auf die 1. Suite zeigt: In allen Sätzen (mit Einschränkung von Courante und Menuet II) zeigen die Artikulationen substantielle Unterschiede in Länge und Position, die zu einem stark divergierendem musikalischen Resultat führen. Hauptsächlicher Grund für diese Diskrepanzen ist die oft konstatierte sehr schwere Lesbarkeit von Anna Magdalenas Bögen, die häufig außerordentlich hoch, flach oder verschoben gesetzt und damit mehrdeutig sind; weiterhin eine Fehlerquote, die bei Anna Magdalena durchaus substantiell ist, wie der von Fuchs und Eppstein vorgenommene (und 1998 von L. Kramer wiederholte) Vergleich ihrer Abschrift der Violinsoli mit der Vorlage zeigt (vgl. Kap.1.4). Dies stellt jeden Herausgeber vor die Frage, ob, wo und wie stark gegebenenfalls korrigierend einzugreifen ist.

Dieser Problematik sucht *Beißwenger* mit einer interessanten Methodik zu begegnen: Wie vor ihr schon Fuchs und Eppstein versucht sie, aus dem Abgleich von Anna Magdalenas Kopie der Violinsoli mit ihrer autographen Vorlage *Fehlermuster* zu erkennen – und diese dann im Umkehrschluss zur Korrektur der Abschrift der Cellosuiten einzusetzen. Dieses Verfahren enthält jedoch ein immanentes Problem, das schon Fuchs 1980 erkannte und ein solches Verfahren dementsprechend ablehnte: Alle analysierten Fehlermuster kommen bei Anna

---

[73] Voss (2007, IVf.) bezweifelte darüber hinaus die Existenz anderer autographer Werkfassungen als der Vorlage für *A*. Auch Kramer (1998) ging noch davon aus, dass dies die zentrale autographe Reinschrift der Cellosuiten gewesen sei – eine Ansicht, die mittlerweile durch die erweiterte Kenntnis bezüglich *Ms I* in Frage gestellt werden muss (vgl. Kap. 1.2). Zur Frage der Authentizität der Werkfassung *Ms III* konnte vorliegende Arbeit zu einer differenzierten Betrachtung führen – vgl. Kap. 5.5. In der Frage, ob Kellner beim Verfassen der Quelle *B* ein Autograph vorlag oder eine nicht autographe Zwischenquelle häufen sich, nicht nur durch vorliegende Untersuchung, Hinweise auf eine hohe Nähe von *B* zu einem verschollenen Autograph, das Kellner mit Wahrscheinlichkeit zur direkten Abschrift vorlag. Vgl. Kap. 1.2, Kap. 6.1.

[74] Voss 2007, VI.

Magdalena weder konsequent noch mit gleicher Häufigkeit vor.[75] Das Korrekturverfahren zwingt also zu einer nicht objektivierbaren Entscheidung der Frage, wo ein Fehler angenommen werden kann und wo A.M. Bachs Artikulationstext der Vorlage entspricht.

Analysiert man Beißwengers Arbeit in einem numerischen Vergleich mit Anna Magdalenas Text, kann man feststellen, dass sie allein in der ersten Suite die vorgefundenen Artikulationen Anna Magdalenas in durchschnittlich 17% (!) des Notentextes verändernd korrigiert hat, während das gleiche numerische Verfahren für die Artikulationen von Anna Magdalenas Kopie der ersten Sonata für Violine lediglich eine Fehlerquote von 7% gegenüber dem Autograph ergibt.[76] Dies legt den Schluss nahe, dass die Methodik Beißwengers hier zu einer deutlichen Überkorrektur geführt hat. Im Ergebnis unterscheidet sich Beißwengers Text wiederum stark von denen Voss´ und Schweikers (z.B. Gique der ersten Suite), so dass die Benutzer mit gleich drei nahezu zeitgleich erschienenen, auf derselben Quelle basierenden Urtextausgaben konfrontiert sind, die fundamentale Unterschiede zueinander aufweisen, worauf bereits Scholz (2011) hinwies. Für Wissenschaftler mag dies ein Kuriosum sein – für Musikerinnen und Musiker ist es ein echtes, möglicherweise entmutigendes Hindernis im Bemühen um das Verständnis und eine historisch informierte Aufführung der Bach´schen Cellosuiten.

Die in den Ausgaben Schweikers, Beißwengers und Voss´ manifestierte Wiederkehr des Trendes, Anna Magdalenas Handschrift als alleinige Editionsgrundlage der Cellosuiten zu wählen, ist mit Sicherheit auch auf das Wirken des eminenten wie charismatischen Cellisten *Anner Bylsma* zurückzuführen, der mit *The Fencing Master* 1998 (eine Fortsetzung erschien 2014) einen hochinteressanten musikästhetischen Essay und ein Plädoyer für Anna Magdalena Bach vorlegte. Dem Einfluss Bylsmas verdanken wir viele Erkenntnisse; sein Ansatz etwa, Irregularitäten im Artikulationsverlauf bei Parallelstellen oder Wiederholungen nicht einfach als vermeintlich fehlerhaft angleichend zu korrigieren, sondern auf musikalische und cellistische Sinnhaftigkeit zu überprüfen, hat mit Recht Eingang in die neueren Editionen, etwa bei Voss, mehr noch bei Schweiker, gefunden.[77] Seine in gleichem Maße einflussreiche Präferenz für Anna Magdalena Bach ist jedoch möglicherweise missverstanden worden. Sie ist nicht philologisch, sondern ästhetisch begründet – eine Herangehensweise, die Vorrecht, ja Aufgabe des Musikers und Künstlers ist. Sein Essay kann als Appell verstanden werden, sich den musikalischen Möglichkeiten von Anna Magdalenas Text trotz seiner schwierigen und manchmal unmöglichen Lesbarkeit, die Bylsma selbst stets betonte, konstruktiv zu nähern.

An eine Urtext-Edition (eine Form, die Bylsma bewußt nicht gewählt hat), stellen sich jedoch hinsichtlich der Objektivierbarkeit ihrer Lösungsvorschläge andere Anforderungen als an einen musikästhetischen Essay. Die Tatsache, dass der methodische Versuch, Text *A* als Haupt - oder einzige Grundlage des Artikulationstextes der Cellosuiten zu wählen, nach fast 60 Jahre langen Bemühungen aktuell wiederum zu drei völlig unterschiedlichen Lösungsvorschlägen geführt hat, verdeutlicht die Problematik und die wohl unüberwindbaren Schwierigkeiten dieses Ansatzes. Es wird offensichtlich, dass trotz intensiver Bemühungen die Lesbarkeit vieler Artikulationen Anna Magdalenas uneindeutig bleibt. Ebenso konnte kein philologisch objektivierbares Verfahren zur Korrektur von Anna Magdalenas anzunehmender Fehlerquote gefunden werden – auch Beißwengers Methode beeinhaltet letztendlich, wie bereits zuvor Wenzingers und auch Eppsteins stilkritische Korrekturverfahren, in erheblichem Maß subjektive Entscheidungskriterien.

[75] Fuchs 1980, 425. Zu dem von Eppstein und Fuchs durchgeführten Abgleich vgl. auch Kap. 1.4, S. 23.
[76] Das zugrundeliegende differenzierte numerische Verfahren wird in Kap. 2.1 eingeführt und in Kap. 7.3 detailliert erläutert.
[77] Bylsma greift hierin Tendenzen zu einer diplomatischen Quellenbetrachtung auf, deren Ursprung bereits in den 30/40er Jahren liegt, etwa in Grümmers Edition der Suiten (1944). Vgl. Kap. 1.4.

1.9 Die Revision der NBA durch A. Talle: ein Amalgamat der fünf Hauptquellen

Einen wiederum völlig anderen Weg wählte Andrew Talle in seiner 2016 erschienen Revision von Eppsteins Neuer Bach-Ausgabe. Dem Anspruch der Reihe *NBA rev*. entsprechend stellt Talles Ausgabe bezüglich des Primärtextes eine sorgfältige Revision der Vorgängeredition auf der Grundlage eines Abgleichs der *fünf Hauptquellen* dar, die mehrere in dieser enthaltene Fehler korrigieren konnte und zu einer plausiblen Darstellung des Primärtextes führt. Dies schließt insofern eine Lücke, als zwar bereits Voss den Primärtext sehr sorgfältig darstellte und Fehler der NBA korrigieren konnte; Grundlage von dessen Ausgabe ist jedoch die Abschrift Anna Magdalenas (Quelle *A*), was zur Aufnahme einiger den anderen Quellen widersprechender und damit nicht authentifizierbarer Varianten von *A* führte.

Konzeptuell und in Hinsicht auf die Darstellung des *Artikulationstextes* verlässt Talle den von Eppstein eingeschlagenen Weg der Differenzierung der Quellenstränge: Er postuliert zunächst, es habe nur ein Autograph der Cellosuiten gegeben, das direkt oder indirekt Vorlage aller überlieferten Quellen gewesen sei. Aus dieser Hypothese leitet er das Konzept ab, im Gegensatz zu Eppstein nur *einen* Editionstext als *Mischfassung aller Quellen* bereitzustellen, statt die nachweisbaren und auch von ihm selbst benannten verschiedenen Revisionsstufen der Suiten differenziert in mehreren Texten darzustellen, wie dies bereits Eppstein im Ansatz vorgenommen hatte.[78] In seiner Darstellung der Artikulationsbögen verlässt Talle die in allen quellenorientierten Editionen seit Wenzinger (1950) üblichen Gepflogenheiten: Weder werden die sehr zahlreichen ergänzten oder veränderten Bögen gepunktet und damit kenntlich gemacht, noch wird ein kritischer Bericht bereitgestellt, der die jeweiligen editorischen Entscheidungen spezifisch begründet.

Das Fehlen eines kritischen Berichtes begründet Talle damit, dieser würde zu unübersichtlich. Statt dessen stellt die NBA rev. in einem zweiten Teilband ein sogenanntes *synoptisches Faksimile* bereit, das die fünf Hauptquellen abschnittweise untereinander stellt und so den Benutzenden deren Vergleich erleichtern bzw. den Nachvollzug von Talles editorischen Entscheidungen, Ergänzungen und Veränderungen ermöglichen soll.[79]

Zu Talles Edition wie zu seinen Ausführungen im Vorwort hier einige Anmerkungen:

1. Das naheliegende Konzept eines synoptischen Faksimiles wurde bereits 2001 von Gerhart Darmstadt eingefordert.[80] Seine Umsetzung in der NBA rev. enthält jedoch substanzielle Ungenauigkeiten, die deutliche Schatten auf die Zuverlässigkeit des synoptischen Faksimiles werfen. Durch *copy and paste* - Prozesse wurden versehentlich Bindebögen entfernt, z.B. dort, wo sie sich mit darüberliegenden Systemen oder Textelementen überschneiden. Einzelne Takte wurden weggelassen oder an falscher Stelle montiert.[81] Die im Vergleich mit den anderen Quellen enger geschriebene Quelle *B* wurde optisch erheblich gedehnt (Faktor ca. 128%), um in etwa auf einer Ebene mit den anderen Quellen dargestellt werden zu können. Durch diese *optische Verzerrung* ergeben sich jedoch teilweise Schwierigkeiten bei der Interpretation der Position bzw. von Anfang und Ende der handschriftlichen Bindebögen – eine nicht zu

[78] Talle (2016, XIX) vermutet als Vorlage von *B* eine fremdschriftliche, jedoch von Bach *autograph revidierte* Abschrift; der Spätquellenkomplex wiederum weist gegenüber den Quellen *A* und *B* deutliche autographe und nichtautographe Revisionen des Artikulationstextes auf. – Dass im Gegensatz zu dieser Hypothese für die Quellen *A* und *B* mit aller Wahrscheinlichkeit unterschiedliche autographe Vorlagen mit jeweils eigenen Revisionen vorlagen, wie bereits Leisinger (2000) und Szabó (2015) darlegten, wird in Kap. 1.2 ausführlich dargestellt und näher begründet.

[79] Talle 2016, XXIII

[80] Darmstadt 2001

[81] Versehentlich entfernte Bindebögen: Quelle *B*, 3. Suite, Prelude, T. 33; *B*, 4. Suite, Sarabande, T. 1/2 (Haltebogen); *B*, 4. Suite, Bouree II, T. 5; *D*, 5. Suite, Prelude, T. 77; *B*, 5. Suite, Courante, T. 1 und T. 19; *B*, 6. Suite, Courante T. 36 (3. Zz.). Falsch montierte Takte: *B*, 3. Suite Courante: statt T. 18 ist T. 9 reproduziert *B*, 3. Suite Bouree II, T. 13 doppelt reproduziert.

unterschätzende Beeinträchtigung der Benutzbarkeit dieses Faksimiles. Andere Quellen wurden teils gestaucht dargestellt. Ein grundsätzliches Problem bei gedruckten Faksimiles ist die Wahl des Kontrastgrades; in den Originalen sehr blasse Details können in der Reproduktion fast oder gänzlich verschwinden. – Trotz dieser Einschränkungen kann das synoptische Faksimile der NBA rev. den Zweck einer ersten vergleichenden Orientierung erfüllen. Für eine eingehendere oder wissenschaftliche Beschäftigung mit den Suiten ist jedoch im Detail eine Überprüfung anhand des zwar verkleinerten, aber im Kontrastgrad gut eingestellten Faksimilebandes der NBA von 1991 oder aber der Digitalisate der Quellen zwingend erforderlich.

2. Talles Annahme *eines* Autographs als Vorlage aller Quellen liegen anfechtbare Analysen bzw. Irrtümer bei Interpretationen der Quellen und der Schreib- und Lesegewohnheiten der Barockzeit zugrunde. Damit ist seine konzeptuelle Entscheidung gegen eine Differenzierung der Quellenstränge, im Kern bereits in der Vorgängeredition (Eppstein) angelegt, musikologisch nicht substanziell gesichert, sondern basiert auf einer problematischen Hypothese. Eine detaillierte Untersuchung der Quellen lässt das Modell Eppsteins, Leisingers und Szabós *zweier Autographe* Bachs jedoch als wesentlich wahrscheinlicher erscheinen. Dieser Themenkomplex ist ausführlich in Kapitel 1.2 (hier: S. 13–16) dargestellt.

3. Auch Talle geht – trotz seiner Annahme nur eines Autographs – von verschiedenen Revisionsstufen der Suiten aus (vgl. Anm. 78). Es bleibt zu fragen, warum diese in einer Urtextausgabe nicht differenziert dargestellt werden können und sollten: Verschiedene Revisionen, insbesondere in den *Artikulationen*, bauen durchaus nicht immer aufeinander auf, sondern können auch unterschiedliche Konzepte oder sogar bewusste Konzeptwechsel des Komponisten widerspiegeln. Deren Vermischung in *einem* Editionstext kann zu einem Verlust an Koherenz, zu einer Verschleierung der eigentlichen kompositorischen Absichten und zu einem zufällig zusammengestellten (Artikulations-)Text führen, der möglicherweise sogar den Intentionen des Komponisten widersprechen könnte.

Talles Editionstext ähnelt in der Formulierung des Artikulationen Text II der NBA von 1988 und dem Text Leisingers (die beide die durch die Quellen *CDE* dokumentierte Spätfassung *Ms III* zur Grundlage haben), da er in der Regel die artikulatorisch verdichteten Lesarten der Spätquellen *CDE* oder die Lesart einer von ihnen gegenüber den früheren Quellen *A* und *B* bevorzugt.[82] Anders als bei Leisinger und in Eppsteins Text II finden sich in Talles Text aber auch Elemente von Artikulationen der früheren Fassungen bzw. Quellen – ohne dass deutlich gemacht wird, wo und aus welchen Gründen dies geschieht. Es handelt sich damit bei Talles Text also in der Tat um ein Konzept der *Vermischung oder Amalgamisierung* verschiedener Revisionsebenen; ein Vorgehen, dass die Editoren maßgeblicher bisheriger Editionen – Eppstein (Text II), Leisinger, Beißwenger und Voss – bewusst abgelehnt hatten.

---

[82] Talles (2016, XXII) auf Eppstein (1990, 26) aufbauende Kollationskriterien sehen zwar die Übereinstimmung mindestens zweier der Quellen *A*, *B* und der Mater der Spätquellen (*Ms III*) vor. Jedoch ist seine Präferenz für die Spätquellen oder für eine von ihnen (häufig *C*) gegenüber anderslautenden Formulierungen der Quellen *A und B* in allen Sätzen der Suiten feststellbar. Hier einige Beispiele für Talles Präferenz für den Artikulationstext von *Ms III*: 1. Suite, Allemande, Courante (z.B. T. 5/6, Gique (Anfangstakte). 2. Suite: 12 Takte des Preludes und viele Takte der Allemande und Sarabande weisen gegen *AB* die Lesart von *Ms III* auf. 3. Suite: Prelude, Schlusstakte T. 82–84, Allemande, besonders T. 7 (vgl. Kap. 4.4), Courante. 4. Suite, Bouree I: 36 *gegen A* und *B* formulierte 5er-Bindungen aus *Ms III*, Gique: sieben 3er-Bindungen aus *Ms III* vs. *non legato* in *AB*. 5. Suite: in 15 Takten der Fuge Bögen aus *Ms III* vs *non legato* in *AB*. 6. Suite: Allemande, Courante. – Beispiele für Artikulationen einer *einzigen* Quelle in Talles Text: 1. Suite, Prelude, T. 1-3, Dreierbindungen allein in *C* formuliert (vgl. Kap. 3), Menuet I, T. 2, 3 und 6: Viererbindungen allein in *E* formuliert (vgl. Kap. 4.1). 2. Suite, Sarabande, T. 17: Zweierbogen nur in *C* formuliert (vgl. Kap. 4.2); 5. Suite, Sarabande, T. 11, 17, 19: Bindungen nur in *A* (Lu *non legato* – vgl. Kap. 4.5). 6. Suite: Prelude, T. 21/22: 8 Dreierbindungen nur in *C* formuliert (die anderen Quellen *non legato* bzw *B* in T. 22: vier 2er-Bögen).

4. Die Dominanz von Artikulationselementen der Fassung *Ms III* in Talles Editionstext suggeriert deren Authentizität. Jedoch liefert die in vorliegender Arbeit erfolgte Analyse der Spätquellen deutliche Hinweise auf *mehrere Urheber* von Artikulationstext und Ornamentik des Manuskripts *Ms III*, wie schon in Kapitel 1.7 ausgeführt. Ein erheblicher Teil der Varianten in *Ms III* dürfte daher *unauthentisch* sein. Eppstein und Leisinger weisen beide explizit auf die ungesicherte Authentizität der Sonderlesarten des Manuskripts *Ms III* hin. Dieser Hinweis fehlt bei Talle, auch wenn er davon ausgeht, dass *Ms III* nicht eigenschriftlich war.[83]

Darüber hinaus war, wie ebenfalls bereits in der Diskussion von Leisingers Ausgabe festgestellt (Kap. 1.7), das Manuskript *Ms III* erheblich weniger einheitlich bezeichnet, als ein erster Blick auf die Quellen vermuten lässt: Oft führten zwei Spätquellen unabhängig voneinander dasselbe Artikulationsprinzip vereinheitlichend fort, wohingegen die mit den früheren Quellen identische jeweils dritte Quelle die Originalgestalt des Manuskripts *Ms III* korrekt wiedergab. Manche für *Ms III* scheinbar gesicherte Artikulationsformulierungen können also in die Irre führen – ebenso wie Talles deutliche Vorliebe für manche Varianten in *C* (vgl. Anm. 82): denn *J.N. Schober*, der Schreiber des ersten Teils dieser Quelle, veränderte den Artikulationstext nachweislich oft entsprechend eigener stilistischen Vorstellungen (vgl. Kap. 1.7, 3.3, 3.4 und 7.4).

5. Talle formuliert die Hypothese, die Cellosuiten könnten für das Spiel im *Untergriff* gedacht sein und leitet daraus eine grundsätzliche Negierung der *Abstrichregel* ab.[84] Entsprechend folgen die Artikulationen seines Editionstexts nicht der Abstrichregel, wie es Eppstein in der NBA versuchte. Wie schon in Kapitel 1.1 dargestellt, gab es in der Tat in der Cellotechnik des 18. Jahrhunderts neben dem sich zunehmend durchsetzenden Obergriff der Violintechnik auch einen Untergriff, der der heutigen Haltung des (deutschen) Bassbogens ähnelt. Dieser Griff führt jedoch, anders als der Untergriff des Gambenbogens, nicht zu einer Auflösung oder Umkehrung der Abstrichregel; der Abstrich bleibt der betontere Strich. Zudem kann davon ausgegangen werden, dass Bach nicht nur die Violinsoli, sondern auch die Cellosuiten *am Instrument* komponierte (der Bratsche oder einem anderen in Schulterhaltung gespielten Instrument), also in jedem Fall unter Anwendung des *Obergriffs*, der instrumentalphysiologisch zu einer etwas stärkeren Betonung des Abstrichs führt. Entsprechend weisen viele rekonstruierbare Artikulationen der Cellosuiten, besonders der Fassung *Ms I* (vgl. Kap. 5.2) hohe Ähnlichkeiten zu allgemeinen strichtechnischen Prinzipien der Violinsoli, so auch der Abstrichregel, auf, auch wenn sich in der Werkfassung *Ms II* partiell eine künstlerische Differenzierung zu manifestieren scheint (vgl. Kap. 5.1–5.2).

6. Die häufige Entscheidung gegen Lesarten, die das im Vorwort zwar formulierte, jedoch im Artikulationstext nur gelegentlich zur Anwendung kommende, von Eppstein übernommene Kollationskriterium der Übereinstimmung von zwei der Quellen *AB* und dem Quellenkomplex *Ms III* erfüllen würden, erfolgt anscheinend nach Talles Stilempfinden, ebenso wie deutliche Vereinheitlichungen und Analogieschlüssen geschuldete Angleichungen. Talles Ziel ist erkennbar die Erstellung eines übersichtlichen und vereinheitlichten Aufführungstextes: „Ich habe […] versucht, diejenigen Bogenstriche wiederzugeben, von denen ich am ehesten annehme, dass sie in dem verlorenen Autograph enthalten waren. […] Dies mag eine einigermaßen subjektive Beurteilung darstellen und andere mögen auf der Grundlage desselben Befundes mit gleicher Berechtigung zu abweichenden Schlussfolgerungen kommen.“[85]

---

[83] Talle 2016, XIII f. Talles Hypothese, der Schreiber könnte Bachs cellospielender Schwiegersohn *J.C. Altnickol* gewesen sein, scheint angesichts der Ergebnisse vorliegender Arbeit hinterfragbar: *Ms III* war keine Gebrauchshandschrift eines Cellisten. Viele ihrer artikulatorischen Varianten sind kompositorisch systematisch und planvoll, aber strichtechnisch nach der Spielpraxis des 18. Jahrhunderts unspezifisch, ja unprofessionell. Sie muten eher pianistisch an – vgl. Kap. 1.7, 5.5 und 6.4.

[84] Talle 2016,XXII und XXIII. Zur Abstrichregel vgl. Kap. 1.1.

[85] Talle 2016, XXII

Mit diesem in Bezug auf den Artikulationstext bewusst subjektivierenden Ansatz kann Talles Edition zwischen dem klassischen Editionsansatz Dörffels (1879) oder Haussmanns (1898) und dem Ansatz D. Markevitchs (1964) verortet werden, dessen Artikulationstext ebenfalls Elemente der verschiedenen Quellen zu einer persönlichen Lesart kombiniert. Talles Ansatz berührt die theoretische Reflexion der immanenten Widersprüche jedes Editionsvorhabens zwischen Dokumentation und Interpretation, wie sie v. Dadelsen 1982 formulierte.[86] Für seine in editorischen Traditionen des 19. Jahrhunderts wurzelnde Tendenz zur Nivellierung von Artikulationen wurde in Kapitel 1.2 (S. 15) ein signifikantes Beispiel vorgestellt und diskutiert; deren schon länger erfolgte Hinterfragung in Wissenschaft und Aufführungspraxis lässt Talle unberücksichtigt. Hinsichtlich des Primärtextes ist seine Ausgabe eine erfolgreiche Revision der NBA; in Bezug auf die Artikulationen blieb eine Weiterentwicklung von Eppsteins seinerzeit bahnbrechendem Ansatz der Differenzierung verschiedener Quellenstränge und eine kritische Reflexion herkömmlicher editiorischer Gepflogenheiten jedoch ein Desiderat.

1.10 Die bisherigen Textfindungskonzepte – Methodik auf dem Prüfstand

Für das Ziel vorliegender Arbeit, eine fundierte Grundlage für ein näheres Verständnis der Artikulationssprache der Cellosuiten zu legen, ist unabdingbare Voraussetzung die – naturgemäß unvollständige – Ermittlung rekonstruierbarer authentischer Artikulationsgefüge im Kontext der jeweiligen Werkfassung, die im Idealfall auch Aufschlüsse über eine mögliche kompositorische Entwicklung innerhalb der Fassungen geben kann. – Die Zielsetzung klassischer Editionsvorhaben liegt u.a. in der Bereitstellung eines spielfertigen und in sich geschlossenen Textes. Damit sind editorische Ergänzungen, Interpretationen und Ermessensentscheidungen unabdingbar: Wie bereits v. Dadelsen 1982 ausführte, schwankt jede, auch die sogenannte *Urtext*-Edition zwischen Dokumentation und Interpretation, ein Gedanke, der sich indirekt auch im Vorwort von Talles Edition widerspiegelt (vgl. Kap. 1.9). Eine klassische Edition bedient somit nicht nur stilistische Erwartungshaltungen ihrer Zeit, sondern reflektiert auch die stilkritischen Grundannahmen ihrer jeweiligen Herausgeber, die, wie die in den Kapiteln 1.4–1.9 vorgenommene Analyse der vorliegenden Editionen zeigt, stark rezeptionshistorisch geprägt sein können. Die Beschreibung der bisherigen editorischen Textfindungsversuche für den Artikulationstext und die Analyse ihrer Vor- und Nachteile, aber auch das Verständnis ihres jeweiligen rezeptionshistorischen Hintergrundes sind grundlegende Voraussetzung für den Versuch der Formulierung einer neuen philologisch-systematischen Textfindungsmethode, die die immanenten Schwächen einer Edition mit dem Anspruch zur Schaffung eines geschlossenen Aufführungstextes vermeidet.

Die Grenzen, ja das Scheitern des *quellenselektiven* Ansatzes, also der Editionsversuche ausschließlich auf Grundlage der Abschrift Anna Magdalenas (zuletzt bei Voss, Beißwenger und Schweiker), wurden in den Analysen in *Kapitel 1.8* deutlich: Die zahlreichen Versuche der Interpretation von Anna Magdalenas Artikulationstext über sieben Jahrzehnte hinweg führten zu fundamental unterschiedlichen, sich einander widersprechenden Resultaten; sie bleiben subjektiv und nicht objektivierbar. Auch der Versuch der Einführung systematischer Korrekturverfahren (Beißwenger) scheiterte konzeptuell und führte nachweisbar zu einer Überkorrektur. Die Problematik des quellenselektiven Ansatzes ist jedoch nicht allein an Anna Magdalenas teilweise sehr unklare, gelegentlich unlesbare Bogensetzung gebunden, sondern ist *grundsätzlicher Natur*: In Kapitel 1.3 wurde dargestellt, dass aus vielfältigen Gründen die Kopie handschriftlicher Artikulationsbezeichnungen einem deutlich höheren Risiko von Missverständnissen als für den Primärtext unterliegt und daher zu einer höheren Fehlerquote führt. Autographe oder nicht autographe Korrektur- und Überformungsprozesse in den handschriftlichen Vorlagen, die die Lesbarkeit von Bindebögen verunklaren, sind nur ein Teilaspekt der Problematik. Daraus folgt, dass keine Abschrift eines einzelnen Kopisten

[86] v. Dadelsen 1982.

bzw. Kopistin Garantin der korrekten Darstellung der Vorlage sein kann, unabhängig von der Einschätzung seines oder ihrer Zuverlässigkeit oder der Einschätzung des Quellenwertes der betreffenden Abschrift: Die Authentizität einer bestimmten Artikulationsformulierung kann im konkreten Fall nur durch den Abgleich mit weiteren Abschriften derselben verschollenen Vorlage zweifelsfrei belegt werden.

Ein solcher Abgleich, die sogenannte *Quellenkollation*, ist somit zumindest für die Rekonstruktion des Artikulationstextes dem Ansatz der Quellenselektion überlegen: Sind identische Textelemente in mehreren voneinander unabhängigen Abschriften derselben Vorlage festzustellen, kann davon ausgegangen werden, dass diese authentisch sind. Es muss allerdings zweifelsfrei feststehen, dass den verglichenen Abschriften *dieselbe Vorlage* zugrundeliegt. Ebenso sollte die Vorlage im *selben Revisionsstadium* kopiert worden sein: Eine stark revidierte Vorlage ist nicht mehr dieselbe; der Abgleich von Abschriften, die vor und nach einer Revision ihrer Vorlage entstanden, würde zur unzulässigen Vermischung verschiedener kompositorischer Konzepte in einem Rekonstruktionstext führen.

Diese Voraussetzungen erfüllen im Fall der Quellen der Cellosuiten allein die drei späten Quellen *CDE*, die nachweisbar auf eine gemeinsame Vorlage, das verschollene Manuskript *Ms III*, zurückgehen (hierzu ausführlicher Kap. 1.2). Insofern ist Leisingers Entscheidung, wie zuvor schon Eppsteins in Text II der NBA, zur Rekonstruktion des Manuskripts *Ms III* methodisch folgerichtig. Das Problem ist allerdings, dass *Ms III* aller Wahrscheinlichkeit nicht nur fremdschriftlich war, sondern auch der größere Teil der hierin enthaltenen Varianten wohl nicht von Bach selbst stammt, sondern bei der Anfertigung von *Ms III* hinzugefügt wurde. Deutliche Hinweise hierauf zeigte bereits Voss 2000 auf, vorliegende Arbeit konnte dies weiter bestätigen, wie in *Kap. 1.7* näher ausgeführt wurde. Damit ist eine Rekonstruktion von *Ms III* zwar methodisch möglich und insofern sinnvoll, als sie ein wertvolles Zeugnis der Aufführungspraxis um die Mitte des 18. Jahrhunderts dokumentiert – sie kann aber die Zielsetzung vorliegender Arbeit nicht erfüllen, die die Artikulationssprache *J.S. Bachs* zum Thema hat.

Hingegen versuchten Eppstein in Text I der NBA und Talle in deren Revision einen Einbezug beider *früher* Quellen *A* und *B* in einen rekonstruierenden Quellenvergleich: Eppstein durch eine Mischfassung der Quellen *A* und *B* (mit Dominanz der Quelle *A* und Einsprengseln u.a. der Spätquelle *C*); Talle durch eine Mischfassung aller Quellen mit starkem Fokus auf den Spätquellen. Beide tendierten zudem zur editorischen Nivellierung vorgefundener Artikulationsgefüge (vgl. *Kap. 1.5, Kap. 1.9*). Die methodische Problematik dieses Ansatzes liegt darin, dass den fünf Hauptquellen der Cellosuiten verschiedene Vorlagen und unterschiedliche Revisionsstadien zugrundelagen, wie in Kap. 1.2 ausführlich dargestellt wird. Werden Textelemente *verschiedener* Vorlagen unter persönlichen Quellenpräferenzen der Herausgeber miteinander vermengt, wie bei Eppstein in Text I (Verschmelzung von Elementen von *Ms I* und *Ms II*) oder bei Talle (Verschmelzung von Elementen aller drei Fassungen bzw. Revisionsstufen), wird die Quellenkollation zum *Quellenamalgamat*. Die Gefahr der subjektiven Neuschöpfung eines Textes, im ungünstigen Fall sogar der Verfälschung der Intention des Komponisten besteht. Voss warnt: „Man würde auf diese Weise ein künstliches Gebilde herstellen, jenseits historischer Treue oder auch nur Wahrscheinlichkeit.“[87] Talles versuchte, diesem Einwand mit der Hypothese *eines* Autographs als Vorlage aller Quellen,das verschiedene Revisionsstufen in sich vereinte, zu begegnen. Dies löst jedoch die methodische Problematik nicht auf: Die Argumentationskette seine Hypothese beinhaltet Irrtümer bei der Quellenanalyse und kann das deutlich einleuchtendere Modell Eppsteins, Leisingers und Szabós zweier autographer Manuskriptvorlagen (*Ms I* und *Ms II*) für die Quellen *B* und *A* und einer dritten

[87] Voss 2007, IV

Manuskriptvorlage *Ms III* für die Quellen *CDE* nicht widerlegen (vgl. Kap. 1.2). Jedoch auch wenn sie zuträfe, sind in seinem Editionstext verschiedene Revisionsstadien unterschiedlicher Entstehungszeit und künstlerischer Aussage miteinander vermengt (vgl. Kap. 1.9).

Ist die Suche nach einem wirklich verlässlichen Textfindungskonzept für die Artikulationen der Cellosuiten also der Versuch der Quadratur des Kreises? Folgende Überlegungen könnten eine Ausweg aus dem Dilemma bieten: Hat ein Komponist sein Werk systematisch und lückenlos revidiert, sei es im Ausgangsmanuskript oder in einer neu angefertigten Handschrift, ist der Versuch einer Kollation verschiedener Fassungen oder Revisionsstufen sinnlos. Auch wenn sich einzelne Textkomponenten noch überschneiden, deutet die umfassende Revision auf einen Konzeptwechsel des Komponisten hin, in dem die neu kontextualisierten Komponenten auch eine neue Bedeutung enthalten. In diesem Fall entstünde bei der Vermischung von Werkfassungen/Revisionsstufen tatsächlich ein „künstliches Gebilde", das den künstlerischen Visionen des Editors, aber nicht des Komponisten entspricht.

Fanden in einer Abschrift des Ausgangsmanuskripts oder im Ausgangsmanuskript selbst aber nur punktuelle Ergänzungen oder Revisionen statt, sind größere Partien also weitgehend identisch wiederholt, kann man zwar eine Entwicklung konstatieren, jedoch davon ausgehen, dass noch kein umfassender Konzeptwechsel bzw. Neusemantisierung zumindest der identisch überlieferten Partien stattgefunden hatte. In diesem Fall kann es sich anbieten, diese Partien zur Kollation mit Textzeugnissen einer anderen Fassung oder Revisionsstufe zu verwenden, gerade wenn die Überlieferungslage andere Methoden nicht zulässt oder die Betrachtung lediglich einer einzelnen Quelle an ihre Grenzen stößt. Voraussetzung ist jedoch eine präzise Erarbeitung *formaler Kollationskriterien* – und deren konsequente Anwendung bei der Findung des Artikulationstextes: Zwar wurden bei Eppstein und bei Talle Kollationskriterien formuliert, diese aber in der Formulierung der Artikulationstexte überlagert durch rezeptionshistorisch geprägte Quellenpräferenzen ebenso wie durch stilkritisch motivierte Redaktionen des Artikulationstextes, etwa durch Ergänzungen und Angleichungen (vgl. Kap. 1.5 und 1.9).

Dass das Manuskript *Ms III* keineswegs eine *Voll-* sondern lediglich eine *Teilrevision* von *Ms II* darstellte, in der wesentlich mehr Elemente ihrer Vorlage noch enthalten waren, als etwa die Editionstexte Leisingers und Eppsteins (Text II) zu vermitteln scheinen, wurde in Kapitel 1.7 deutlich. Dies eröffnet die Möglichkeit, in den Quellen *CDE* dokumentierte Textelemente von *Ms III*, die erkennbar in *größeren Zusammenhängen* gegenüber der Vorlage *Ms II unverändert* geblieben waren, wie oben skizziert mit deren Hauptquelle *A* abzugleichen. Dies kann einerseits hilfreich bei der Interpretation von Anna Magdalenas sehr schwer lesbaren Bögen sein, andererseits aber auch bei der Identifikation möglicher Kopierfehler Anna Magdalenas, wie verschobenen, weggelassenen oder hinzugefügten Bögen helfen. Damit unterscheidet sich diese Vorgehensweise von der Talles, der *alleingestellte* Varianten der Spätfassung prominent in seinen Editionstext einbezieht und mit Elementen den früheren Quellen verschmilzt. – Diese alleingestellten Varianten sind nicht gesichert authentisch, da das Manuskript *Ms III* nicht autograph war.[88] Sie können jedoch gesondert dokumentiert, ausgewertet und auf ihre mögliche teilweise Authentizität hin befragt werden: denn einige Elemente dieser Werkfassung könnten tatsächlich auf autographe Korrekturen noch im Ausgangsmanuskript zurückgehen (vgl. Kap. 1.7, 5.5 und 6.5), wenngleich die Mehrzahl der Varianten in *Ms III* wohl erst durch den unbekannten Schreiber dieses Manuskripts hinzugefügt worden sein dürfte.

Es stellt sich nun die Frage, inwieweit auch die Quellen des Manuskripts *Ms I* (*B*, *Do* und *Lu*) geeignet sind für einen Einbezug in einen entsprechenden Abgleich mit *A*, der Hauptquelle

[88] Siehe Kap. 5.5; vgl. auch Talle 2016, XIII, XVII.

des Manuskripts *Ms II* und mit den indirekt auf *Ms II* verweisenden Quellen *C*, *D* und *E*. Dass zwischen *Ms I* und *Ms II* ein wie auch immer geartetes Abhängigkeitsverhältnis bestand, steht nach den in Kapitel 1.2 vorgestellten Analysen mittlerweile außer Frage. Der Quellenwert von *B*, der Hauptquelle von *Ms I*, ist jedoch in der Vergangenheit sehr kontrovers dikutiert worden. Es wäre darum wenig hilfreich, *B* allein aufgrund einer ungefähren Einschätzung zu einem Quellenvergleich heranzuziehen. Wesentlich ist auch die Frage, ob die Übereinstimmungen der Fassung *Ms I* mit *Ms II* so groß sind, dass ein Abgleich ihrer Hauptquelle *B* mit den anderen Quellen gerechtfertigt ist.

Zur Einschätzung der Nähe der Werkfassungen *Ms I* und *Ms II*, aber auch der Zuverlässigkeit Kellners, des Schreibers von *B*, als Kopisten von Artikulationsbezeichnungen wurde deshalb im Rahmen dieser Arbeit ein *analytischer Vergleich* aller durch *B* überlieferten Artikulationen mit denen von *A* wie auch der Quellengesamtheit durchgeführt. Die zugrundeliegende differenzierte Methode und die Ergebnisse dieses Vergleichs werden in Kapitel 7.3 detailliert vorgestellt. Sie ergeben – gegen frühere pauschale, jedoch nie belegte Einschätzungen – ganz erhebliche Überschneidungen der Fassungen *Ms I* und *Ms II*: Die Artikulationen von *B* stimmen zu 82% mit denen von *A* überein und zu 91% mit mindestens einer aller vier handschriftlichen Hauptquellen. Damit wird der Einbezug der Quellen von *Ms I* in eine vergleichende Kollation zur Bestätigung von Befunden der anderen Quellen und zur Absicherung ihrer genauen Formulierung bei schwerer Lesbarkeit der Quellen möglich; differenzierte Kollationskriterien für einen solchen Abgleich werden in Kapitel 2 vorgestellt und begründet.

Zur Begründung der selektiven Wahl der Quelle *A* und der entsprechenden Ablehnung der anderen Quellen, insbesondere auch *B*, wurde häufig angeführt, dass für *A* als einzige der überlieferten Quellen mit Sicherheit ein Autograph Bachs als *direkte* Vorlage angenommen werden könne. Diese Argumentation ist methodisch fatal. Zum einen folgt aus dem bisher geringen Wissensstand über die Quelle *B* keineswegs, dass nicht auch sie direkte Abschrift eines Autographs war: Die diesbezüglichen Einschätzungen beruhten hauptsächlich auf einem etwas irreführenden Datierungsversuch Stinsons, der bis heute zu einer nunmehr hinterfragbaren Einschätzung der Entstehungsgeschichte von *B* verleitete. Neue Ergebnisse hierzu werden ausführlich in Kapitel. 6.1 vorgestellt.

Schwerwiegender wäre jedoch der methodische Fehler, einer direkten Kopie prinzipiell den Vorzug gegenüber einer indirekten Kopie zu geben: Eine sorgfältig ausgeführte Kopie einer ebenso sorgfältigen Kopie kann dem Text einer autographen Vorlage wesentlich näher sein als eine schlechte direkte Kopie. Umgekehrt bedarf, besonders in Hinblick auf den Artikulationstext auch die direkte Kopie des Abgleichs mit anderen Kopien zum Ausschluss von Fehlern, wie oben bereits erörtert wurde. Es gibt also keinen Grund, direkte Kopien methodisch anders zu behandeln als indirekte oder solche, bei denen, wie im Fall der Quelle *B*, diese Frage bislang offen war.

Ein weiteres häufiges Argument für den quellenselektiven Ansatz und gegen den Einbezug der Quelle *B* in eine vergleichende Quellenbetrachtung war der Verweis auf deren vermeintliche Unzuverlässigkeit und Flüchtigkeit der *Notation*. Tatsächlich weist der Primärtext bei Kellner einen etwas höheren Anteil fehlerhafter Auslassungen aus als bei Anna Magdalena, abgesehen von dem nicht eindeutig erklärbaren Fehlen von Sarabande und des Großteils der Gique der 5. Suite. Diese Auslassungen und die im Vergleich mit Quelle *A* etwas geringere kalligraphische Sorgfalt des Primärtextes können in der Tat zunächst den Eindruck von Flüchtigkeit hinterlassen.[89] Betrachtet man jedoch die graphische Qualität von Kellners *Artikulati-*

[89] Eppstein (1990, 19, 32) erklärt den „geringen kalligraphischen Ehrgeiz“ Kellners damit, dass *B* wohl für den Eigengebrauch bestimmt war. Für die Kopie der Suiten zu eigenen Studienzwecken spricht die stellenweise fehlerhafte und nicht korrigierte,

onsbögen im Vergleich zu denen Anna Magdalenas (zunächst unabhängig von der Frage ihrer Position, musikalischen Bedeutung und Authentizität), kann dieser Eindruck erheblich differenziert werden. Auch wenn Kellners Bogensetzung nicht die Genauigkeit von Bachs Reinschrift der Violinsoli aufweist, ist oft eine sicherere und akkuratere Zeichnung als die Anna Magdalenas gegeben. Seine Bögen sind generell tiefer und deutlich stärker gerundet sowie präziser zentriert und allein schon dadurch besser der zugehörigen Notengruppe zuzuordnen. Oft lassen sich damit bei erkennbarer Identität ihrer Vorlagen die Artikulationen Kellners besser lesen als die Anna Magdalenas, etwa in den Dreierbindungen der Gique der 1. Suite (*Abb. 2a/b*), von Kellner im Verlauf des Satzes konsistenter gesetzt als von Anna Magdalena, den Viererbindungen der Preludes der 2. und 3. Suite (*Abb. 3a/b; 4a/b*), oder den Dreierbindungen im Prelude der 6. Suite. Ebenso verwendet Kellner oft und mit höherer zeichnerischer Sicherheit als Anna Magdalena den *gewellten* Artikulationsbogen bzw. *Girlandenbogen* für längere Bindungen, der Anfang und Ende einer Bindung in der Regel präziser darstellt als der einfache Bogen; etwa in der Allemande der 2. Suite, im Prelude der 3. Suite oder – hier fast demonstrativ, wie um Missverständnisse auszuschließen – in den taktübergreifenden Fünferbindungen der Bouree I der 4. Suite (*Abb.5*).

Man gewinnt den Eindruck eines Kopisten, der, ohne überakkurat zu sein, sich der Bedeutung seiner Zeichensetzung sehr wohl bewusst war: Kellner hat sich vielerorts um Differenzierung bemüht, so in der deutlichen Unterscheidung von Vierer- und Fünferbindung in der Bouree der 4. Suite (s.o.), der Unterscheidung von Dreier- und Viererbindung in Prelude und Courante der 1. Suite oder im Prelude der 3. Suite. Da seine Abschrift nicht dem cellistischen Gebrauch oder anderen Aufführungszwecken diente, sondern als Studienhandschrift,[90] weist dies darauf hin, dass Kellner damit Bachs kompositorischen Willen bzw. den Text seiner Vorlage dokumentieren wollte; ansonsten wäre diese partielle Präzision nicht erklärlich. Von einer „*allgemeinen* Nachlässigkeit" kann also keine Rede sein, wenn auch eine teilweise Nachlässigkeit offensichtlich ist.[91] Da Kellner jedoch zu Differenzierung und akkurater Zeichnung – eher als Anna Magdalena – gewillt und in der Lage war, ist es naheliegend, die nachlässig gezogenen Bögen anders zu erklären als mit Desinteresse (in diesem Fall hätte er die Bögen auch ganz weglassen können) oder gar Willkür: Seine Abschrift war für den Eigengebrauch bestimmt und musste von niemand anderem als ihm selbst gelesen oder verstanden werden. Möglicherweise sind die Bögen dort nachlässig, wo der artikulatorische und musikalische Sinn offensichtlich war, etwa bei mehreren Wiederholungen derselben Artikulation, oder wenn der Artikulationsbogen dieselbe Notengruppe bezeichnet, die auch bereits durch die Balkung zusammengefasst wurde. Auch seine Tendenz zu einer *simile* - Notation (s.u.) wird so verständlich. Diese Überlegungen können zum Verständnis einiger von Kellners unklareren Bögen wertvolle Hilfestellung leisten.

Zwei grundsätzliche Großzügigkeiten der Zeichensetzung Kellners wie Anna Magdalenas können allerdings durchaus irritierend für den heutigen Benutzer wirken: Beide zeichnen lange Bögen oft stark verkürzt, dafür aber relativ hoch. Im Idealfall kann die bezeichnete Notengruppe durch die Geometrie des Bogens in mittiger Position und seine Krümmung eindeutig erkannt werden; oft jedoch, bei Anna Magdalena mehr als bei Kellner, kommt es hier zu Mehrdeutigkeiten. Ebenso haben beide die Tendenz, wiederum Anna Magdalena eher als Kellner, gleichbleibende Artikulationen in ihrem weiteren Verlauf nachlässiger zu

---

für den zeitgenössischen Aufführungsgebrauch nicht geeignete Umschrift der Scordatur der 5. Suite in Normalstimmung (vgl. Kap. 1.2). Vgl. auch Stinson, 1990, 60f

[90] Siehe vorige Anmerkung.

[91] Die Einschätzung einer „allgemeinen Nachlässigkeit" (Schwemer/Woodfull-Harris 2000, 7) ist noch durch die ältere Forschung, etwa Fuchs, beeinflusst. Fuchs jedoch stand für *B* nur ein schlecht lesbarer Mikrofilm zur Verfügung (Fuchs 1980, 99), weswegen ihre Wertungen von *B* nur eingeschränkt aussagekräftig sind. Überhaupt wurde *B* einem breiteren Publikum erst durch die Faksimilierung der NBA 1991 zugänglich.

zeichnen als am Anfang. Offensichtlich gingen beide Kopisten von der Eindeutigkeit des Gemeinten aus. Hiermit in Zusammenhang steht auch die Eigenheit Kellners, gleichbleibende Artikulationen gelegentlich mit der „simile" Schreibweise abzukürzen, dass heißt, eine sich regelmäßig wiederholende Artikulation im Verlauf eines Satzes wegzulassen. Sie entspricht seiner in vielen Handschriften zu findenden Neigung, die Notenschlüssel nur im ersten System bzw. der ersten Akkolade einer Seite zu setzen.[92] Diese Notationsweise kann keineswegs als Nachlässigkeit Kellners gewertet werden, da sie zeittypisch war und durch die zeitgenössischen Benutzer auch verstanden wurde.[93] Von den übrigen Kopisten wurde sie jedoch nur vom Schreiber der Quelle *D* verwendet.[94]

Eine Eigenschaft Kellners, die tatsächlich die Lesbarkeit seiner Artikulationen beeinträchtigt, ist jedoch, wie schon in Kap. 1.4 erwähnt, seine Tendenz zu einer relativ dichten, gedrängten Schreibweise: Sein Text umfasst lediglich 24 ½ Manuskriptseiten, gegenüber 36 ½ Seiten bei Anna Magdalena und je 41 Seiten bei *C* und *D*. Dies hatte zur Folge, dass gelegentlich zu wenig Platz für eine akkurate Notation der Bögen blieb oder aber gar keiner.[95]

Ein genauerer Blick auf Kellners Artikulationsbögen führt also zu einer deutlichen Differenzierung früherer pauschaler Beurteilungen von deren Lesbarkeit. Hiervon zu trennen ist jedoch die prinzipiell berechtigte Frage nach der *grundsätzlichen Zuverlässigkeit* der frühen Quellen. Wegen des Einflusses der NBA von 1988/91 auf die allgemeine Wahrnehmung wie auf die Forschung sei hier Eppstein zitiert: „[Es] lässt sich zeigen, dass [A.M. Bach und Kellner] die Artikulation ihrer Vorlage nicht nur außerordentlich sorglos wiedergeben, sondern Bachs Absicht oft geradezu ins Gegenteil verkehren..."[96] Diese Wertung versucht Eppstein durch den bereits erwähnten Abgleich von Anna Magdalenas Kopie der Violinsoli mit ihrer autographen Vorlage, der Reinschrift Bachs, zu belegen – und analog dazu mit einem Abgleich von Kellners Kopie der Violinsoli mit derselben autographen Reinschrift. Jedoch hatte Kellners Kopie der Violinsoli eine *andere, heute unbekannte Vorlage*, die wohl ein früheres kompositorisches Entwicklungsstadium auch in der Textordnung aufwies als die uns bekannte Reinschrift; möglicherweise handelte es sich um eine Konzeptschrift.[97] „*Bachs Absicht*" für diese mutmaßliche Frühfassung ist uns unbekannt, so dass schon deshalb eine Aussage über Kellners Zuverlässigkeit in seiner Kopie dieser Fassung unmöglich ist. Noch dazu wissen wir nicht, ob Kellner seinerseits nicht lediglich eine (möglicherweise verderbte, unvollständige oder beschädigte) Fremdschrift dieser verschollenen Fassung der Violinsoli vorlag.[98]

Die häufig geäußerte Ansicht, Kellner habe Artikulationen seiner Vorlagen oft willkürlich und sinnentstellend verändert, lässt sich also keineswegs belegen. Sie ließ sich jedoch aus

---

[92] in Kellners Abschrift der Cellosuiten ab der Courante der 4. Suite bis zum Ende der 5. Suite.

[93] Quantz 1752, 188: „Man bemerke hier beyläufig, dass, wenn viele Figuren in einerley Art nach einander folgen, und nur die erste davon mit Bogen bezeichnet ist, man auch die übrigen, so lange keine andere Art Noten vorkömmt, eben so spielen müsse." In Anm. 11 wurde die Aussagekraft nachbachischer theoretischer Quellen bezüglich der Artikulationen angesichts allgemeiner stilistischer und instrumentaltechnischer Entwicklungen relativiert. Man kann jedoch davon ausgehen, dass Quantz´ Aussagen bezüglich *Notationsgewohnheiten* auch für die Bachzeit gelten, deren Zeuge er noch war.

[94] Courante der 4. Suite, Gavotte II der 5. Suite und Prelude der 6. Suite, hier an ähnlicher Stelle wie *B* – eventuell auf ein autographes Vorbild zurückgehend?

[95] Zu wenig Platz für eine genaue Darstellung der Artikulation hatte Kellner etwa in der Allemande der 6. Suite, T. 3; gar kein Platz blieb in der 5. Suite Prelude, T. 183–201 (*Abb. 6*); Courante, T. 21/22. Ein ähnliches Problem ist vereinzelt auch bei Anna Magdalena zu beobachten, etwa im Prelude der 3. Suite, T. 5, ZZ. 3 : für die Darstellung des mutmaßlich gemeinten 4er-Bogens blieb kein Platz. Auch stellt sich die Frage, ob im Prelude der ersten Suite, T. 3, Zählzeit 3 tatsächlich der kleine Bogen an dieser Stelle gemeint ist, oder etwas anderes, das aus Platzmangel nicht darstellbar war (*Abb. 7*).

[96] Eppstein 1990, 27

[97] Vgl. Kap. 1.2

[98] Stinson geht davon aus, dass Kellner zum Zeitpunkt der Kopie der Violinsoli (Juli 1726) noch keinen Zugang zu autographen Vorlagen Bachs hatte. (Stinson 1990, 17 und 55ff) – Vgl. auch Szabó 2015, 76ff.

dem bisherigen Forschungsstand auch noch nicht widerlegen. Der oben vorgestellte und in Kapitel 7.3 genauer ausgeführte *analytische Vergleich* aller durch *B* überlieferten Artikulationen mit denen von *A* und der Quellengesamtheit konnte jedoch auch in dieser Frage klar die bisherigen pauschalen Einschätzungen entkräften, die auf dem lückenhaften Kenntnisstand von Kellners Biographie oder – methodisch ebenso wenig haltbar – seiner übrigen Kopistentätigkeit basierten.[99] Ebenso konnte dieses Verfahren zur Differenzierung der bisherigen Diskussion um die Zuverlässigkeit *Anna Magdalenas* als Kopistin von Artikulationsbezeichnungen beitragen. Auch hier war die bisherige Generalisierung von Detailbefunden wenig hilfreich, da sie keine Relation von den Kopierfehlern zu den Textanteilen herstellte, in denen Anna Magdalena ihren Willen zur Werktreue durch saubere Kopie ihrer Vorlage unter Beweis stellte. Mit diesen Ergebnissen ist die Voraussetzung zu einer neuen und differenzierten Methodik des *Vergleichs aller fünf Hauptquellen* zur Ermittlung authentischer Artikulationsgefüge im Kontext ihrer jeweiligen Werkfassung gegeben. Sie wird im folgenden Kapitel 2 ausführlich vorgestellt.

[99] Stinson (1990, 57f) führt vier Handschriften auf, die in der Tat als stark korrumpiert gelten müssen. Sie sind jedoch alle in einer Frühphase von Kellners Kopistentätigkeit (1724/25) entstanden; ihre unbekannten Vorlagen waren höchstwahrscheinlich nicht autograph, so dass nicht geklärt werden kann, ob Kellner selbst für die Korruptionen verantwortlich war. Ähnlich gravierende Korruptionen sind in späteren Abschriften Kellners, die wohl schon während seiner Bekanntschaft mit Bach entstanden, nicht zu beobachten; sei es, weil ihm nunmehr bessere Vorlagen zur Verfügung standen, oder aber, weil er unter dem Eindruck der persönlichen Bekanntschaft mit Bach zu einer werktreueren Haltung als Kopist gelangte. Zu beachten sind auch die unterschiedlichen Verwendungszwecke der jeweiligen Kopien: Zu unterscheiden ist zwischen Kopien, die aus aufführungspraktischen Gründen Veränderungen beinhalten (etwa Kellners transponierende Abschrift von BWV 950) und solchen, die für sein privates Studium Bachs Werke dokumentieren sollten. Vgl. Kap. 6.1.

2. Ein neuer quellenvergleichender Ansatz - Voraussetzungen und Kollationskriterien

2.1 Methodische Voraussetzungen

In Kapitel 1 wurden die Voraussetzungen zur Formulierung einer neuen Methodik zur Rekonstruktion authentischer Artikulationsgefüge aus dem Quellenvergleich vorgestellt. Grundlagen hierfür sind signifikante musikologische Neuerkenntnisse zu den Quellen (Kap. 1.2), die Kenntnis von Besonderheiten der Überlieferung von Artikulationen (Kap. 1.3), die Kenntnis der Rezeptionsgeschichte der letzten zwei Jahrhunderte (Kap. 1.4) und die Analyse der maßgeblichen bisherigen Editionsansätze (Kap. 1.5–1.9). In Kapitel 1.10 wurden diese zusammengefasst: Deutlich wurde die Problematik des *quellenselektiven Ansatzes* mit A. M. Bachs Abschrift (Quelle *A*) als alleiniger Grundlage. Er führte zum einen trotz vieler Versuche der vergangenen sieben Jahrzehnte zu keinem objektivierbaren Ergebnis, hat darüber hinaus aber auch eine immanente methodische Schwachstelle, da bei Betrachtung einer Einzelquelle ein Korrektiv zur Identifizierung von Kopierfehlern fehlt, die im Artikulationstext deutlich wahrscheinlicher sind als im Primärtext (Kap. 1.3, 1.8). Festgestellt wurde auch die Problematik *quellenverschmelzender Ansätze*, etwa in der NBA und der NBA rev., insbesondere wenn sich in diesen persönliche oder rezeptionshistorisch geprägte Quellenpräferenzen manifestieren und sie darüber hinaus von editorischen Eingriffen und Nivellierungen überlagert sind. Hier können authentische Elemente durch Vermischungen verschiedener Revisionsebenen und durch rezeptionshistorisch geprägte Eigenformulierungen der Herausgeber verschleiert werden (Kap. 1.5, 1.9, 1.10). Ein dritter Ansatz, die *Rekonstruktion des Manuskripts Ms III*, wäre methodisch unproblematisch; jedoch sind deren Varianten in Artikulation und Ornamentation gegenüber den früheren Fassungen zum größeren Teil auf fremdschriftliche Ergänzungen um die Mitte des 18. Jahrhunderts zurückzuführen (Kap. 1.7).

Herausgearbeitet wurde darum ein methodischer Ansatz des Quellenvergleichs aller fünf Hauptquellen, der zur Rekonstruktion von Artikulationsgefügen der mit hoher Wahrscheinlichkeit autographen Manuskripte *Ms I* und *Ms II in ihrem jeweiligen Kontext* führt. Einbezogen in diesen Quellenvergleich konnten jene Elemente aus *Ms III*, die gegenüber *Ms II* in größerem Zusammenhang unverändert geblieben waren; *Ms III* selbst kann aus dem Vergleich der Spätquellen *CDE* rekonstruiert und *gesondert dokumentiert* werden.

Wesentliche Voraussetzung für den Einbezug der Quelle *B* in einen Gesamtvergleich der Quellen war die Diskussion bislang offener Fragen zu ihrem Entstehungshintergrund, ihrer Authentizität, ihrer grundsätzlichen Zuverlässigkeit, ihrer Lesbarkeit sowie zur Vergleichbarkeit des ihr zugrundeliegenden Manuskripts *Ms I* mit *Ms II*, der Vorlage der Quelle *A*. Zu ihrem Entstehungshintergrund konnten Neuerkenntnisse gewonnen werden: Bisherige Datierungsversuche können differenziert und präzisiert werden; ihre Entstehung zu einer Zeit (ab 1727), in der ihr Schreiber, J.P. Kellner, bereits Zugang zu Autographen Bachs in Leipzig hatte, wird wahrscheinlich (Kap. 1.2, 6.1, 7.2). Damit ist es gut möglich, dass Kellner das Manuskript *Ms I* direkt zur Abschrift vorlag. Zudem konnte eine Quelle identifiziert werden, die auf eine weitere, von *B unabhängige Abschrift* des Manuskripts *Ms I* zurückgeht (Kap.1.2, Kap. 7.1) – sie kann viele Varianten sowohl der Artikulationen als auch des Primärtextes von *B* gegenüber den anderen Quellen bestätigen. Die Lesbarkeit der Artikulationsbögen Kellners wurde auf S. 36–38 (Kapitel 1.10) differenzierend beleuchtet.

Zur grundsätzlichen Zuverlässigkeit Kellners als Kopist von Artikulationsbezeichnungen und zur Vergleichbarkeit seiner Vorlage *Ms I* mit den anderen Fassungen gab es bislang ebenfalls nur pauschale und widersprüchliche Einschätzungen. Ein eigens entwickeltes Analyseverfahren konnte diese nun ablösen: Durch die numerische Erfassung der Übereinstimmungen der Artikulationen einer Quelle mit den anderen (festgestellt nach ihrem Zeitwert für jeden einzelnen Satz) kann der *Übereinstimmungsgrad* einer Quelle mit einer oder mehreren Ver-

gleichsquellen präzise erfasst werden. Der Übereinstimmungsgrad der Artikulationen von Quelle *B* mit Quelle *A* liegt bei **82%**, von Quelle *B* mit mindestens einer der anderen handschriftlichen Hauptquellen sogar bei **91%**. Das zugrundeliegende numerische Analyseverfahren wird mit allen Einzelergebnissen ausführlich in Kapitel 7.3 vorgestellt. – Diese Werte bestätigen nicht nur die Vergleichbarkeit der jeweils zugrundeliegenden Werkfassungen, sondern auch eine gute Zuverlässigkeit Kellners als Kopist von Artikulationsbezeichnungen.

Damit sind alle methodischen Voraussetzungen für einen der Quelle *A* gleichrangigen Einbezug der *Quelle B* in den oben beschriebenen Quellenvergleich gegeben.[100] Detaillierte Kollationskriterien zur Ermittlung authentischer Artikulationsgefüge für die Fassungen *Ms I* und *Ms II*, aber auch von Artikulationsgefügen der Fassung *Ms III* werden in den folgenden Teilkapiteln 2.2 und 2.4 vorgestellt.

2.2 Formale Kriterien für die Rekonstruktion von Artikulationsgefügen der Fassung Ms II

Von den zwei als authentisch geltend könnenden Werkfassungen / Revisionsstufen *Ms I* und *Ms II* ist für *Ms II* eine höhere Rekonstruktionsdichte ihres Artikulationstextes zu erwarten: Sie ist die Schnittstelle der drei Fassungen, da sowohl *Ms I*, die andere Frühfassung, als auch die Spätfassung *Ms III* auf sie verweist. Daher steht sie zunächst im Mittelpunkt der Methodenfindung zur Artikulationsrekonstruktion.

Naheliegender erster Schritt ist zunächst der Abgleich von *A* und *B*, den Hauptzeuginnen der Fassungen *Ms I* und *Ms II*. Weisen *A* und *B* annähernd gleiche Artikulationen an der gleichen Textstelle auf, kann man davon ausgehen, dass hier auch die zugrundeliegenden Werkfassungen einen identischen Artikulationstext aufwiesen. Bei schwieriger Lesbarkeit kann eine Ermittlung ihrer exakten Position oft auch unter Einbezug der späteren Quellen, wenn sie im größeren Zusammenhang mit *A* und *B* übereinstimmen, und unter Kenntnis der handschriftlichen Eigenheiten Kellners und A. M. Bachs (vgl. Kap. 1.10) vorgenommen werden.[101]

Stimmen *A* und *B* nicht überein, eine von ihnen aber mit dem *eindeutig ermittelbaren* Text der Spätfassung *Ms III*, ist auch hier eine eindeutige Rekonstruktion von *Ms II* möglich: Stimmen Artikulationen von *A* und *Ms III* überein, können diese auch für *Ms II* angenommen werden. Der alleingestellte Text von *B* stellt dann entweder einen Kopierfehler Kellners dar oder weist darauf hin, dass die Fassung *Ms I* eine andere Artikulation aufwies als *Ms II und Ms III*. Stimmen hingegen *B* (als Zeugin von *Ms I*) und *Ms III* überein, weist die Alleinstellung des Textes von *A* wegen der Unabhängigkeit von *Ms I* und *Ms III* auf einen wie auch immer gearteten *Fehler in A* hin: Für *Ms II* ist die gleiche Artikulation wie für *Ms I* und M*s III* anzunehmen; alle drei Fassungen bzw. Revisionsstufen wiesen diese in ihrer Originalgestalt auf.

Zu spezifizieren ist an dieser Stelle, was unter dem *eindeutig ermittelbaren Text der Spätfassung Ms III* zu verstehen ist: denn *Ms III* selbst ist verschollen und nur durch die Quellen *C*, *D* und *E* überliefert. Stimmen alle drei Spätquellen miteinander überein, kann mit Sicherheit angenommen werden, dass sie den Originaltext von *Ms III* repräsentieren. In dem Fall bereitet der Einbezug dieser Version in den Quellenabgleich keine Schwierigkeiten.

---

[100] Für *A* konnte mit 94 % eine geringfügig höhere Übereinstimmung ihrer Artikulationen mit mindestens einer der anderen Quellen festgestellt werden als für *B*. Daraus folgt aber keine keine geringere Zuverlässigkeit Kellners als Kopist von Artikulationsbezeichnungen: Während *A* auf der Werkfassung *Ms II* beruht, auf die alle untersuchten Quellen ebenfalls indirekt verweisen, ist *B* die einzige der untersuchten Hauptquellen, die auf *Ms I* verweist. Ihre Abweichungen beinhalten also auch abweichende Formulierungen dieser Fassung. Tatsächlich können viele Varianten in *B* gegenüber *A* ,C, *D* und *E* durch die anderen Quellen der Fassung *Ms I* , *Do* und *Lu*, bestätigt werden. Vgl. Kap. 1.2.

[101] Für die Beurteilung der Quellen *C* und *D* wird zunächst ihre bereits von Leisinger (2000, 6) postulierte Gleichwertigkeit angenommen, ebenso wie seine Beurteilung des Quellenwertes von *E* als Quelle mit deutlichem Hinweischarakter. Eine weitere Analyse und differenzierende Betrachtung der Spätquellen erfolgt in Kapitel 3.3 und 3.5.

Ist dies nicht der Fall, stimmen also etwa nur zwei oder eine der Spätquellen mit *A* oder *B* überein, wird die Beurteilung komplizierter. Ein zunächst naheliegendes *formales Kriterium* für die Authentizität einer Artikulation der Spätfassung wäre die Übereinstimmung von zwei der drei Spätquellen, da *C, D* und *E* nicht voneinander abhängig sind.[102] Dies wirft jedoch folgendes Problem auf: Gelegentlich stimmen zwei der Spätquellen auch dann überein, wenn ihre Vorlage *Ms III* eine anderslautende Artikulation formulierte. Wie ausführlich in Kap 1.7 dargestellt, ist dies nachweisbar, wenn die jeweils dritte Spätquelle gegen die beiden anderen Spätquellen mit der Lesart einer oder beider Frühquellen übereinstimmt. In diesen Fällen kann man davon ausgehen, dass zwei Schreiber simultan, aber *unabhängig voneinander* ein in *Ms III* vorherrschendes Artikulationsprinzip fortführten.

Für die Aufgabenstellung der Rekonstruktion von *Ms II* hat daher immer die mit den Frühquellen übereinstimmende Version den Vorrang. Zum Ausschluß einer zufälligen Übereinstimmung und aus Gründen der philologischen Vorsicht wird hier jedoch das Kriterium einschränkend formuliert: Eine Artikulation gilt dann als gesichert authentisch für *Ms II*, wenn bei unterschiedlichen Lesarten der Frühquellen *eine Frühquelle mit mindestens zwei Spätquellen* übereinstimmt. Dies schließt nicht aus, im Einzelfall auch der Übereinstimmung lediglich einer Spätquelle mit einer der früheren Quellen einen hohen Aussagewert bezüglich Werkgestalt von *Ms II* zuzugestehen – eine genaue Begründung ist in diesem Fall aber unerlässlich.

Hinweischarakter zur Bestätigung von Befunden insbesondere der Frühquellen haben ebenfalls die Quellen *Lu* und *Do*; *Do* dort, wo Dotzauer nicht der Formulierung seiner Vorlage *E* folgt, sondern seiner anderen, auf *Ms I* zurückgehenden Quelle (vgl. Kap. 1.2 und 7.1).

Die hier definierten formalen Kriterien zur Ermittlung des Rekonstruktionstextes von *Ms II* können folgendermaßen zusammengefasst werden:

1. Stimmen A und B in einer Artikulation miteinander überein, gilt sie als gesichert für Ms II.

2. Stimmen A und B nicht miteinander überein, muss die Lesart einer dieser frühen Quellen durch mindestens zwei späte Quellen bestätigt werden, um fürMs II als authentisch zu gelten.

3. Stimmt der Artikulationstext einer frühen mit einer späten Quelle miteinander überein, gilt die Authentizität dieser Artikulation noch nicht als bewiesen. Sie kann jedoch im Einzelfall – ausführlich begründet – als sehr wahrscheinlich angenommen und dokumentiert werden.

4. Lässt sich, wenn sie divergieren, weder für A noch für B eine Entsprechung in den späten Quellen finden, gilt der Artikulationstext für Ms II an der entsprechenden Textstelle als unrekonstruierbar.Gleiches gilt, wenn für zwei divergierende Lesarten von A und B gleichermaßen Entsprechungen in den späten Quellen gefunden werden können – hier kann man von Zufall, evtl. aber auch von einer nach Ms III graphisch übernommenen Korrektur in Ms II ausgehen. Wenn an einer Stelle der Artikulationstext nicht rekonstruiert werden kann, werden die Artikulationstexte von A und B als gleichermaßen mögliche Lesarten für Ms II dokumentiert.

Ein Fallbeispiel für das 2. Kriterium – die Rekonstruktion eines Artikulationstextes für *Ms II* anhand der Übereinstimmung einer frühen mit zwei späten Quellen – wird in Kap. 3 anhand der Eingangstakte 1–4 des Preludes der 1. Suite besprochen. In diesem Zusammenhang wird ebenfalls auf die Problematik des Quellenwertes der Spätquellen *C, D* und *E* eingegangen; eine Diskussion, die angesichts der relativ kurzen Präsenz der Quellen *D* und *E* im musikologischen Diskurs zwingend notwendig ist und die außerdem die oben vorgestellten formalen Nachweiskriterien für Artikulationen von *Ms II* auch *inhaltlich* ergänzt und erweitert.

[102] Eppstein 1990, 18: alle fünf Quellen sind voneinander unabhängig; keine geht direkt auf die andere zurück.

2.3 Redaktionelle Überformungen in Ms II als Ursache möglicher Sonderlesarten in A?

In Kapitel 2.1 wurde der Begriff des *Übereinstimmungsgrades* einer Quelle in Bezug auf die Quellengesamtheit eingeführt – dem umgekehrt der *Alleinstellungsgrad* entspricht, der beschreibt, zu welchem Anteil die Artikulationen einer Quelle mit keiner einzigen anderen übereinstimmen. In Kapitel 2.2 wurden diese Fälle für Quelle *A* zunächst aus wie auch immer gearteten Kopierfehlern erklärt: Die vielfältigen Fehlermöglichkeiten bei der Kopie von Artikulationen wurden in Kap.1.3 aufgezeigt; aus dem Abgleich von Anna Magdalenas Abschrift der Violinsoli mit der autographen Vorlage wissen wir viel über Art und Häufigkeit ihrer Kopierfehler. Analysieren wir nun die alleingestellten Artikulationen ihrer Abschrift der Cellosuiten inhaltlich im Vergleich zum rekonstruierten Artikulationstext von *Ms II*, finden wir in der Tat viele jener Fehlermuster wieder, die bereits Fuchs und Eppstein für die Violinsoli feststellen konnten. In einigen Fällen zeigen jedoch Anna Magdalenas alleingestellte Formulierungen einen von diesen Fehlermustern *signifikant abweichenden* Charakter: in den Eingangstakten des Preludes der 1. Suite, im Anfang des Menuet I der 1. Suite sowie im Anfang der Bouree I der 4. Suite. Die Textfindung dieser Passagen für *Ms II* wird in den Kapiteln 3 (1. Suite, Prelude) 2.6 und 4.1 (1. Suite, Menuet; in 4.1 mit Notenbeispiel) sowie in 4.3 (4. Suite Bouree I) ausführlich beschrieben und im zweiten Band dieser Arbeit (siehe Kap. 2.5) graphisch dokumentiert.

Im Prelude der 1. Suite separiert *A* die erste oder ersten zwei 16tel in einer Gruppe von acht 16teln und zeigt eine darauffolgende *Zweierbindung*, während alle anderen Quellen eindeutig einen längeren Bögen *am Anfang* jener Achtergruppe aufweisen. Dies ist eine musikalisch signifikant unterschiedliche Formulierung, die aus den bekannten Fehlermustern nicht erklärlich ist und darüber hinaus in ihrer Konstanz über drei Takte hinweg auf eine planvolle Veränderung hinweist, auch wenn diese hier schwer verständlich erscheint. Möglicherweise ist eine ursprünglich regelmäßigere Gestalt durch Anna Magdalenas bekannte Verschiebung von Bögen (vgl. Kap.1.3) verschleiert. Diese Werkgestalt hat bis heute zu einer gewissen Ratlosigkeit der Editoren geführt; bis auf ganz wenige Ausnahmen (Grümmer und Schweiker) wurde sie mehr oder weniger stillschweigend verändert, auch in den aktuellen historisch-kritischen Ausgaben und jenen, die ausschließlich *A* als Editionsgrundlage gewählt hatten.

Etwas anders liegt der Fall im Menuet I der 1. Suite und in der Bouree I der 4. Suite: Hier sind die Artikulationen in *A* in sich so einheitlich, musikalisch logisch und strichtechnisch stimmig, dass die meisten Editoren keinerlei Schwierigkeiten hatten, sie für authentisch zu erklären. So zählt Fuchs die Bouree der 4. Suite „zu den am einheitlichsten und am eindeutigsten bezeichneten" Sätzen bei Anna Magdalena Bach.[103] Jedoch auch hier stehen Anna Magdalenas Artikulationen in signifikantem Widerspruch zu dem aus dem Abgleich von *B* mit den späten Quellen eindeutig ermittelbaren Text von *Ms II*, der im Falle des Menuet außerdem durch die *Lesart Dotzauers* bestätigt wird. Dieser folgt hier nicht der Lesart *E*, sondern seiner anderen, von *B* unabhängigen Quelle (vgl. Kap. 1.2). Eppsteins Einlassungen zur Bouree im kritischen Bericht der Ausgabe der NBA spiegeln seine Ratlosigkeit angesichts dieser Befunde wider: „NBA übernimmt in Text I die Viersechzehntelbindung von A. Jedoch ist darauf hinzuweisen, dass die Vorlage von B eher die zur nächsten Zählzeit übergreifenden Fünferbindungen wie C, D gehabt haben dürfte und dass dies auch für die Vorlage von A nicht auszuschließen ist."[104] Für das Menuet I der 1. Suite äußert sich Eppstein ähnlich ratlos: „Bei unserem Versuch, für beide Quellengruppen schlüssige Texte herzustellen, sei ausdrücklich betont, dass auch andere Lösungen möglich sind und dass der Spieler selbst experimentieren möge."[105]

[103] Fuchs 1980, 491
[104] Eppstein 1990, 76
[105] Eppstein 1990, 42

Die Stringenz der in *A* formulierten Artikulationen macht es also schwer, einfach Kopierfehler Anna Magdalenas anzunehmen. Auch wenn in ihrer Abschrift der Violinsoli z.T. erhebliche Veränderungen gegenüber ihrer Vorlage zu erkennen sind, weisen diese Veränderungen nicht die gleiche musikalische Geschlossenheit auf wie die oben beschriebenen drei Fälle. Aber auch eine bewusste Eigenformulierung Anna Magdalenas ist schwer vorstellbar: Ihr kalligraphischer, die Handschrift ihres Mannes detailliert kopierender Schreibstil weist klar auf den Willen zur Werktreue hin. Auch hatte sie als Sängerin nicht das strichtechnische Wissen, um eigenständig einen funktionierenden Artikulationstext wie den des Menuet I der 1. Suite oder der Bouree I der 4. Suite schaffen zu können (vgl. Kap. 4.1 und 4.3).

Die einzig mögliche Schlussfolgerung ist daher, dass Anna Magdalena die drei beschriebenen Artikulationsgefüge aus ihrer Vorlage übernahm. Wie ist dies aber mit den etablierten Modellen der Quellenbeziehungen in Einklang zu bringen (vgl. Kap. 1.2) – bzw. mit der Tatsache, dass eine völlig andere Lesart *identisch* in der anderen Frühquelle (*B*) und den von *B* unabhängigen Spätquellen zu finden ist? Eine naheliegende Antwort wäre, dass Anna Magdalena das Autograph von *Ms II* nicht *direkt* zur Kopie vorlag, sondern in Form einer später nicht mehr verwendeten Zwischenquelle, die leichte Veränderungen aufwies. Diese Erklärung ist nicht unmöglich – in dem Fall hätten im Zeitraum zwischen 1727 und 1731 nicht nur zwei Exemplare der Cellosuiten (die Arbeitsmanuskripte von *Ms I* und *Ms II*) im Hause Bach zur Verfügung gestanden, sondern mit dieser Zwischenkopie drei.[106] Sie entspräche aber nicht der Entstehungsgeschichte von Anna Magdalenas parallel entstandener Abschrift der Violinsoli: Dieser lag ein wichtiges und sorgfältig verwahrtes Autograph ihres Mannes zugrunde. Man kann also aus Gründen der historischen Analogie an einer Zwischenkopie als Vorlage ihrer Abschrift der Cellosuiten zweifeln.

Eine naheliegendere und äußerst einfache Erklärung des Phänomens der oben beschriebenen Varianten ihrer Abschrift wäre jedoch: Anna Magdalena benutzte keine Zwischenquelle mit leichten Veränderungen. Das ihr vorliegende Manuskript *Ms II* wies aber eben jene Veränderungen des Sekundärtextes in Form von *Überformungen bzw. Korrekturen auf* – Überformungen, die in *Ms II* noch die ursprüngliche Werkgestalt erkennbar ließen, vielleicht aber auch später getilgt wurden, und die in dessen späterer Abschrift *Ms III* nicht mehr berücksichtigt wurden. Diese Erklärung ist auch aus folgendem Grund wahrscheinlicher als die Annahme einer Zwischenkopie: Alle drei analysierten Alleinstellungen erstrecken sich jeweils nur auf *einige Takte am Satzanfang* – von einer revidierenden Zwischenkopie würde man umfangreichere Veränderungen über den gesamten Verlauf des jeweiligen Satzes erwarten. So machen die Veränderungen eher den Eindruck einer beiläufigen exemplarischen „Korrektur" am jeweiligen Satzanfang. Waren diese Korrekturen authentisch? Zumindest der Schreiber des Manuskripts *Ms III* ist hiervon nicht mehr ausgegangen, da er sie nicht mehr berücksichtigte – falls sie nicht schon vorher gelöscht worden waren. Dass hier eigenhändig Eintragungen von Bach vorlagen, etwa als „ossia" - Zusätze zum vorhandenen Text, kann durchaus nicht ausgeschlossen werden; ähnliches ist in überlieferten Autographen Bachs oft aufzufinden. Es fällt jedoch auf, dass alle drei Veränderungen keine musikalischen Ausarbeitungen sind, die die kompositorische Gestalt verdichten, sondern eher den Charakter einer *strichtechnischen Vereinfachung* aufweisen, wie in den Einzelanalysen der folgenden Kapitel deutlich wird. Dies kann auf eine Unterrichtssituation hinweisen, in deren Verlauf die Artikulationen abgeändert wurden. Ebenso gut möglich ist aber, dass die Zusätze aus der Hand eines Musikers stammen, dem die Handschrift *Ms II* zur Aufführung oder zum Studium anvertraut worden war (vgl. Kap.1.3). Artikulationskorrekturen von fremder Hand werden auch für andere – erhaltene –

[106] *Ms I* diente als Vorlage für die autographe Lautenfassung der 5. Suite, war also mindestens noch 1727 vorhanden; *Ms II* diente später als Vorlage für die Werkfassung *Ms III*. Vgl. Kap. 1.2.

Autographen Bachs diskutiert.[107] Für ein solches Szenario sprechen auch einige Sonderlesarten von *A* in der Gavotte II (T. 12 und 16) und der Gique (T. 24) der 6. Suite: In diesen zweistimmigen Passagen wird die auszuhaltende Länge der längeren Note zusätzlich zu ihrem Notenwert mit einem Bogen über den kürzeren Noten angezeigt – eine eigentlich nicht notwendige Informationsdoppelung wohl für den ausführenden Musiker, die so in keiner anderen Quelle enthalten ist. Jedoch ist auch diese Hypothese nicht eindeutig beweisbar; die Frage nach Herkunft und Authentizität der durch *A* dokumentierten Zusätze im Manuskript *Ms II* muss letztlich unbeantwortet bleiben.

Die ältere Literatur ging mit Selbstverständlichkeit davon aus, dass Anna Magdalena zur Abschrift der Cellosuiten ein reinschriftliches Manuskript ähnlicher Qualität vorlag wie für ihre Abschrift der Violinsoli. Diese erstmals 2007 von *Yo Tomita* hinterfragte Annahme stand einer logischen Erklärung der Unstimmigkeiten in Anna Magdalenas Artikulationen der Cellosuiten bisher im Wege.[108] Die zunächst naheliegende Analogie zu den Violinsoli hat aber eine entscheidende Schwachstelle: Ursprünglicher Entstehungshintergrund und Verwendungszweck der Violinsoli und der Cellosuiten sind nicht identisch. Es kann als sicher gelten, dass der hervorragende Geiger Bach die Violinsoli auch für sich schrieb und selbst aufführte, auch wenn er ihre Verbreitung unter anderen Geigern wohl vorantrieb.[109] Die selten hohe kalligraphische Qualität und Reinheit seines Autographs lässt sich ohne weiteres daraus erklären, dass es eben sein persönliches Referenzexemplar war. Bei der Komposition der Cellosuiten hingegen muss Bach von vornherein an die Aufführung durch andere Musiker, Cellisten, gedacht haben, auch wenn er sie selbst, etwa auf der Viola, spielen und studieren konnte.[110] Entsprechend häufiger werden seine Autographen der Suiten sein Haus verlassen haben. Möglich ist auch, dass Bach die Anfertigung des Manuskripts *Ms II* der Cellosuiten, des *libro secondo*, nicht persönlich vorgenommen hatte, sondern durch einen Kopisten ausführen ließ (vgl. Kap. 6.2), oder dass es in den Artikulationsbezeichnungen niemals die Reinheit und Eindeutigkeit des Autographs der Violinsoli hatte und Bach als Nicht - Cellist hier länger als bei den Violinsoli um ihre Gestalt rang.[111]

2.4 Rekonstruktionskriterien für Ms I und Ms III

Formale Abgleichskriterien für die Rekonstruktion des Artikulationstextes von *Ms I* bzw. *Ms III* lassen sich ohne Schwierigkeiten aus den bisherigen Überlegungen zur Rekonstruktion der Artikulationen von *Ms II* ableiten.

Für *Ms I* gilt:

1. Stimmt eine Artikulation von B mit A überein, gilt ihre Authentizität für Ms I als gesichert.

---

[107] etwa durch Helms und Marshall; vgl. Butt 1990, 74 und 84

[108] Tomita 2007, 60: "Does it not seem more sensible to suppose that Anna copied [...] from a less neatly written score containing many revisions?" Tomitas Zweifel beziehen sich jedoch in erster Linie auf Unstimmigkeiten und Fehler des *Primärtextes* von *A*.

[109] Vgl. u.a. Sackmann 2008, 41–50.

[110] Fanselau (2013, 269 f.) nennt als mögliche Adressaten die Cellisten *Gregor Christoph Eylenstein* (Weimar) und *Bernhard Linigke* (Köthen) und erwähnt zudem Bachs Kontakte zu Musikern der Dresdner Hofkapelle, nachgewiesen u.a. durch seinen Besuch in Dresden 1717. Demgegenüber vermutet Sackmann (2008, 56), Bach habe auch die Cellosuiten in erster Linie für sich selbst geschrieben (und auf einem 8-Fuß Instrument in Armhaltung gespielt). Jedoch liefern gerade einige Artikulationen der Cellosuiten Hinweise auf einen Austausch Bachs mit professionellen, in Beinhaltung spielenden Cellisten zumindest ab den 1720er Jahren. Zudem ergibt eine Analyse der in Deutschland zur Bachzeit üblichen Terminologie keinerlei stimmigen Nachweis einer Verwendung der überlieferten Instrumentenbezeichnung der Suiten, *Violoncello* und *Viola de Baßo*, für Instrumente in Armhaltung. Hierzu ausführlich Kap. 6.5.

[111] Die noch von Eppstein (1990, 31), vertretene Auffassung, *Ms II* sei gleichzeitig mit dem Autograph der Violinsoli (1720) entstanden, muss mittlerweile als unbeweisbar gelten. Vgl. Kap. 6.2.

2. Stimmt eine Artikulation von B zwar nicht mit A, aber mit mindestens zwei der Spätquellen überein, gilt ihre Authentizität für Ms I ebenfalls als gesichert.

3. Stimmt eine Artikulation von B nicht mit A überein, aber mit einer der Spätquellen, ist ihre Authentizität für Ms I noch nicht gesichert, kann aber im Einzelfall als sehr wahrscheinlich angesehen werden. Eine Sonderlesart von B kann ebenfalls durch Übereinstimmung mit Do oder Lu (5. Suite) als authentisch für Ms I gewertet werden.

4. Hat eine Artikulation in B keine Entsprechung in einer der anderen Quellen, kann ihre Authentizität für Ms I nach formalen Kriterien zwar nicht nachgewiesen werden – jedoch auch nicht widerlegt werden: Sie kann authentisch sein, aber innerhalb der Werkfassungen in Ms I alleingestellt gewesen sein. Für weitere Abwägungen können stilkritische, instrumentaltechnische oder ästhetische Überlegungen Hinweiswert haben.

Für *Ms III* gilt:

1. Stimmt eine Artikulation in allen drei Spätquellen überein, gilt ihre Authentizität für Ms III als gesichert.

2. Stimmt eine Artikulation in zwei der drei Spätquellen zusätzlich mit mindestens einer frühen Quelle überein, gilt ihre Artikulation für Ms III ebenfalls als gesichert.

3. Stimmt eine Artikulation einer Spätquelle mit beiden frühen Quellen überein, gilt ihre Authentizität auch für Ms III als sehr wahrscheinlich; auch dann, wenn die beiden anderen Spätquellen einen anderen, identischen Artikulationstext aufweisen. Hier kann eine simultane, aber voneinander unabhängige Fortführung eines bereits bestehenden Artikulationsmusters durch zwei Kopisten vorliegen.

4. Stimmt die Artikulation einer Spätquelle mit lediglich einer frühen Quelle überein, so ist ihre Authentizität für Ms III zwar möglich oder wahrscheinlich, gilt aber formal nicht als beweisbar.

5. Ist eine Artikulation in zwei Spätquellen identisch, stimmt jedoch mit keiner Frühquelle überein, kann sie zwar authentisch für Ms III sein, allerdings nicht zwingend (vgl. 3). Dies gilt insbesondere dann, wenn es sich um die Fortführung eines bereits etablierten Artikulationsmusters handelt.

Unabhängig von der formalen Analyse der Übereinstimmungen und Divergenzen der Quellen ist für das Verständnis von *Ms III* die Kenntnis von Quellenwert und Eigenheiten aller drei Spätquellen essentiell. Kapitel 3.3. und 3.5 enthalten hierzu eine ausführliche Darstellung.

2.5 Eine graphische Methode zur Dokumentation des Quellenabgleichs

Die Beschreibung der oben definierten Kriterien des Quellenabgleichs zur Ermittlung authentischer Artikulationen für die drei Werkfassungen *Ms I, Ms II* und *Ms III* verdeutlicht die hohe Komplexität dieser Aufgabenstellung. Nicht nur müssen die Früh- wie die Spätquellen jeweils untereinander abgeglichen werden; zur Sicherung von Authentizität ist zusätzlich ein Quervergleich mit der jeweils anderen Quellengruppe erforderlich. Eine Dokumentation dieser Arbeitsschritte wie ihrer Ergebnisse in Schriftform, etwa einem kritischen Bericht, wäre nicht nur extrem umfangreich, sondern auch unübersichtlich und damit für den Benutzer kaum mehr nachvollziehbar. Aus diesem Grund wurde für vorliegende Arbeit ein graphisches System zur Dokumentation der Befunde des Quellenabgleichs entwickelt, das ihr einfaches visuelles Erfassen ermöglicht. Es ist in Band II dieser Arbeit als *separater Notenteil* beigefügt, der

gleichzeitig als Referenz für die Erörterungen der Artikulationen in vorliegendem Band I dient und – über diese exemplarischen Diskussionen hinaus – Detailanmerkungen zu zahlreichen Befunden der Artikulationsrekonstruktion in Form von Fußnoten aufweist.

Der jeweils identische Notentext steht auf zwei Seiten nebeneinander. Die *linke Seite* dokumentiert die Artikulationsbefunde der *frühen Quellen A und B* und die für die frühen Werkfassungen *Ms I* und *Ms II* nach den definierten Kriterien rekonstruierten Artikulationen, während auf der *rechten Blattseite* der Artikulationsbefund der Spätquellen *CDE* und damit die Rekonstruktion des Artikulationstextes ihrer gemeinsamen Mater *Ms III* dargestellt ist.

Die für *Ms II* als authentisch ermittelten Artikulationen, die immer der Lesart mindestens einer der beiden frühen Quellen entsprechen, sind *über* dem entsprechenden System auf der linken Seite eingetragen. Die einen Artikulationsbogen überliefernden Quellen sind am Anfang des entsprechenden Bogens vermerkt, z.B. *AB, BCDE* oder *ACDE*. Die abweichende frühe Lesart wird *unter* dem System eingetragen und ebenfalls mit dem Quellenkürzel markiert; wird eine Artikulationsvariante der Quelle *B* zusätzlich durch die Edition Dotzauers (*Do*) oder die Lautensuite (*Lu*) als eindeutig authentisch für die Fassung *Ms I* verifiziert, werden nicht nur die Quellenkürzel am Anfang des entsprechenden Bogens unter dem System vermerkt, sondern dieser auch *grün* als *Variante der Werkfassung Ms I* hervorgehoben.

Für die Spätfassung *Ms III* ermittelbare authentische Artikulationen sind auf der gegenüberliegenden *rechten* Blattseite wiederum *über* dem System mit den Kürzeln der entsprechenden Quellen eingetragen, z.B. *ACD* oder *BCD*. Hiervon abweichende Artikulationen von einer oder mehrerer der Spätquellen *CDE* sind unter dem System mit Quellenkürzel eingetragen. Gesicherte *Varianten* des Artikulationstextes von *Ms III* gegenüber *Ms II*, die sich aus Übereinstimmungen der Spätquellen *CDE* ergeben, seien dies Kopierfehler oder stilistisch motivierte Überarbeitungen ihrer Vorlage *Ms II*, sind in *roter Farbe* hervorgehoben. Darüber hinaus sind auf der rechten Blattseite auch *Primärtextvarianten* der Fassung *Ms III rot* markiert, so dass alle Varianten dieser Fassung gegenüber *Ms II* unmittelbar sichtbar werden.

Durch diese doppelseitige Darstellung sind die für *Ms II* und *Ms III* als authentisch ermittelbaren Artikulationen klar lesbar und voneinander getrennt, aber unmittelbar vergleichbar dokumentiert; die Unterschiede aller drei Werkfassungen sind zusätzlich durch die farbliche Hervorhebung gesicherter Varianten von *Ms I* (grün) und *Ms III* (rot) mit einem Blick erfassbar. Ebenso sind durch die Quellenkürzel alle Informationen ablesbar, die diesen Befunden zugrundeliegen; alle Bögen der Quellen sind dargestellt, auch diejenigen, die Eigenformulierungen oder Fehler eines Kopisten bzw. der Kopistin sind. – Abgesehen von den Preludes der Suiten 3–6 (je zwei Doppelseiten) sind alle Sätze auf je einer Doppelseite dargestellt, was das Erfassen struktureller Zusammenhänge und Parallelstellen erleichtert. In der Einführung zu Band II wird das Darstellungssystem weiter spezifiziert und im Detail erläutert.

2.6 Beispiele für Erfolg und Grenzen der Rekonstruktionsmethode

Das Grundprinzip der beschriebenen Rekonstruktionsmethode ist der Abgleich von Länge und Position jedes einzelnen Artikulationsbogens aller Quelle für eine Passage. Im Idealfall lag den Kopisten der Quellen der gleiche Artikulationstext vor, den sie übernahmen. Einzelne fehlerhafte Abweichungen wie Auslassungen oder Verdoppelungen, Verschiebungen oder Ungenauigkeiten in der Länge des jeweiligen Bogens, aber auch bewusste Veränderungen durch die Kopisten oder Varianten in deren Vorlagen können erkannt werden, wenn die Übereinstimmungen der jeweils anderen Quellen groß genug sind. Aus den rekonstruierten Artikulationsbögen einer Passage oder eines Satzes ergibt sich ein zusammenhängendes Artikulationsgefüge, das nun auf instrumentaltechnische und musikalische Stimmigkeit hin überprüft werden kann. Erfolg oder Misserfolg der Methode hängt im Einzelfall davon ab, wie viele

Kopisten jeweils wie stark von ihrer Vorlage abwichen, bzw. ob die verbleibenden übereinstimmenden Informationen ein genügend klares Bild ergeben.

Ein Beispiel für eine gelungene Rekonstruktion eines größeren zusammenhängenden Artikulationsgefüges und damit *exemplarische Bestätigung der Methode* ist der A-Teil des Menuet I der 1. Suite: In T. 2/3 und T. 3 weichen die Quellen *A* und *B* stark voneinander ab. Die Lesart von Quelle *B* wird hier überall durch mindestens zwei der Spätquellen bestätigt. In den folgenden Takten 5 und 6 stimmen die Quellen *A* und *B* hingegen überein; hier jedoch bieten die Spätquellen ein unklares Bild. Die Lesart von Quelle *B* wird im A-Teil also entweder von Quelle *A* oder der Mehrheit der Spätquellen oder aber von allen Quellen bestätigt und kann somit nach den definierten Kriterien als vollständig authentisch für die Werkfassungen *Ms I* und *Ms II* gewertet werden. Eine Überprüfung ergibt ein einwandfrei funktionierendes und musikalisch sinnvolles Strichgefüge, das zudem den aus den Violinsoli bekannten Artikulationsprinzipien Bachs entspricht (vgl. Kap. 4.1). Dass diese Rekonstruktion *kein Zufallsprodukt* ist, zeigt ein Blick auf die von *B unabhängige* Quelle *Do*, die ebenso auf die Werkfassung *Ms I* zurückgeht:[112] Sie bestätigt fast vollständig die gewonnene Lesart, deutlich gegen die Lesart ihrer zweiten Vorlage *E*. Dotzauers Vorlage, eine verschollene Handschrift, hatte hier einen mit *B* weitestgehend identischen Artikulationstext, der damit nachweislich authentisch für *Ms I* ist, und, wie hier ermittelt werden konnte, identisch auch in *Ms II* formuliert war.

Exemplarisch deutlich wird hier nicht nur die hohe Präzision der Artikulationsbezeichnungen von Quelle *B*, sondern auch der Wert von Dotzauers Edition als Referenzquelle. Gleichzeitig ist diese Rekonstruktion beispielhaft für den Quellenwert der Quelle *D*: Sie ähnelt eher der authentischen Version als *C* (T. 2, 1.+2. Zz.), während *C* in T. 2 als einzige Quelle einen Dreierbogen formuliert. Wie in Kap. 3.3 und 7.5 näher ausgeführt wird, ist dies mit der starken Neigung ihres Kopisten, J.N. Schober, zu Eigenformulierungen, insbesondere zu Dreierbögen erklärbar. Bisherige Editionen konnten die scheinbar rätselhafte Artikulationsgestalt dieses Menuets nicht deuten: Der Quellenwert von *B* wurde *A* untergeordnet (Eppstein), der Quellenwert von *D* wurde, wohl rezeptionshistorisch bedingt, für diese Passage noch bei Leisinger dem von *C* untergeordnet (vgl. Kap. 1.4 und 1.7); die Lesart von Dotzauers Edition wurde, da vermeintlich von *B* abhängig, gar nicht berücksichtigt (vgl. Kap. 1.2 und 7.1). Vergleichbar führt die hier entwickelte Methodik für viele Sätze der Cellosuiten zu einer hohen Rekonstruktionsdichte der Artikulationen der Werkfassung *Ms II*. Ausnahmen bilden jedoch u.a. die *Sarabande der 5. Suite* und das *Prelude der 6. Suite*.

Die Problematik der Sarabande liegt darin, dass sie einerseits in Kellners Abschrift *B* nicht enthalten ist, andererseits aber die Werkfassung *Ms III* einen gegenüber *A* fast vollständig veränderten Artikulationstext formuliert. Damit bleibt *A* einzige Zeugin der Werkfassung *Ms II*, ohne dass eine der anderen Quellen *B*, *C*, *D* oder *E* als Korrektiv ihrer sehr undeutlichen Artikulationsbögen dienen kann. Eine gesicherte Rekonstruktion von *Ms II* nach der hier entwickelten Methodik ist daher unmöglich.

Es ist jedoch ein glücklicher Zufall der Überlieferung, dass gleich zwei andere Quellen auf den durch Kellner nicht kopierten Text von ***Ms I*** verweisen: Zum einen ist die Sarabande im Autograph der auf *Ms I* zurückgehenden Lautenfassung durch Bach selbst *geschlossen* bezeichnet – im Gegensatz zu den meisten anderen Sätzen. Zum anderen enthält die auf *Ms I* wie *E* basierende Ausgabe Dotzauers hier keine erkennbaren Eigenformulierungen des Herausgebers, sondern beschränkt sich auf die Wiedergabe seiner Quellen. Lediglich in den Takten 17–19 entsprechen seine Artikulationen denen von *E*, während die anderen Takte eine hohe Ähnlichkeit mit *A* und *Lu* aufweisen. Damit verweisen drei voneinander unabhängige

[112] Siehe Kap. 1.2 und 7.1

Quellen, nämlich *A* (indirekt), *Do* und *Lu*, auf den Artikulationstext der Fassung *Ms I*, der damit fast vollständig (bis auf T. 11 und teilweise T. 15) rekonstruierbar ist und entsprechend in Band II ausnahmsweise *über* den Systemen der linken Seite dargestellt wird.[113] Der genaue Rekonstruktionsprozess wird in Kap. 4.5 erörtert. Die auf diese Weise ermittelten Artikulationen dürften zum großen Teil auch denen der Fassung M*s II* entsprochen haben – jedoch lässt sich nicht mehr klären, ob die in *A* hiervon abweichenden Takte 17–19 eine autographe Veränderung des Artikulationstextes von *Ms II* gegenüber *Ms I* widerspiegeln oder ob sie eine Angleichung an die Artikulation der vorangehenden Takte durch die Kopistin bzw. von fremder Hand bereits in deren Vorlage darstellen.

Anders gelagert ist die Problematik des Preludes der 6. Suite: Im Gegensatz zu den anderen Preludes, deren rhetorisch-deklamatorischer Charakter durch eine abwechslungsreiche, variable Artikulation reflektiert wird (vgl. Kap. 3), steht hier durch die konsequente Beibehaltung des triolischen Rhythmus ein stark motorischer, virtuoser Charakter im Vordergrund, vergleichbar der Gavotte II der 5. Suite oder der Gique der 4. Suite. Wie auch dort dient die weitgehende Beibehaltung gleicher Artikulationsmuster der Betonung des motorischen Charakters des Preludes. Entsprechend schließen viele Editionen Überlieferungslücken konsequent und sicher oft berechtigt durch die Beibehaltung der zwei Hauptartikulationsmuster (3er-Bindung; bzw. im Fall der repetierenden Achtel von T. 1 und 2 und deren Parallelstellen 2er-Bindung mit anschließender separierter Note). Jedoch zeigt die Überlieferung der Gavotte II der 5. Suite und der Gique der 4. Suite, dass auch in stark motorischen Sätzen gelegentlich Artikulationsbrüche eingesetzt wurden, sei es als Echoeffekt, zur dynamischen Steigerung oder im Sinne der Variatio. Solche intendierten Artikulationsbrüche sind auch für den ursprünglichen Artikulationstext des Preludes anzunehmen. Allerdings führte gerade die Regelmäßigkeit seiner Artikulationen zu einer *fragmentarischen*, weitaus weniger als in allen anderen Sätzen des Zyklus´ geschlossenen Überlieferung. Gleich zwei Quellen (*B* und *D*) lassen, barocken Schreibgewohnheiten folgend, ganze Passagen unbezeichnet,[114] und auch die anderen Quellen sind von einer hohen Auslassungsquote und deutlicher Nachlässigkeit geprägt.

Die definierte Rekonstruktionsmethodik, die in anderen Sätzen den Vergleich auch kleinerer Textabschnitte oder einzelner Bögen erlaubt, kommt hier wegen des offensichtlich hohen Arbeitstempos der Kopisten beim Übertragen der Bögen und der entsprechend geringeren Informationsdichte im Artikulationstext nicht mehr zum Tragen. So können auch die anzunehmenden gelegentlichen Artikulationsbrüche mehr erahnt als nachgewiesen werden.
Diese Situation erfordert einen *modifizierten methodischen Ansatz*: Anders als in den meisten Sätzen des Zyklus deutet der stark motorische Charakters des Prelude – und indirekt auch die fragmentarischen Bezeichnung durch *B* und *D*, die nach barocker Schreibgewohnheit auf intendiert regelmäßige Artikulationen verweist – auf eine starke Regelmäßigkeit der ursprünglichen Artikulation hin.[115] Methodische Aufgabe ist es nun, in den Quellen Hinweise zu orten, zu bewerten und darzustellen, die auf intendierte Artikulationsbrüche schließen lassen. Dabei wird geprüft, ob und wo in den Quellen *Muster, Häufungen oder Übereinstimmungen* solcher Brüche zu finden sind, die intendierte Artikulationsbrüche der Vorlagen wahrscheinlicher

[113] Zur Unabhängigkeit von *Do* und *A* vgl. Kap. 1.2. Dass Dotzauer das Autograph der Lautensuite kannte, ist ebenfalls fast mit Sicherheit auszuschließen: es war zum Zeitpunkt seiner Ausgabe nicht öffentlich zugänglich oder bekannt; zudem enthält es viele Informationen, die Dotzauer, der *E* oft in Präferenz seiner handschriftlichen Quelle korrigierte, mit hoher Wahrscheinlichkeit verwendet hätte, hätte es ihm vorgelegen – etwa in der Tempoangabe der Fuge, in *E* wie bei Dotzauer *Allegro mode-rato*, in *Lu* jedoch *Presto,* oder die Auftakte von A- und B-Teil der Allemande, in *E* (wie in *ACD*) ungleich lang, in *Lu* jeweils 16tel, in *Do* jedoch analog zu *B* (!) jeweils 8tel.

[114] Vgl. Kap. 1.10

[115] Entsprechend wird sie, wenn nicht die Quellen eines Überlieferungsstrangs eindeutig auf *non legato* oder eine ansonsten veränderte Artikulation verweisen, auch in der graphischen Dokumentation der Quellenbefunde in Band II über dem System ausnahmsweise *ohne weitere Bezeichnung mit den Quellenkürzeln* dargestellt.

machen als Schreibungenauigkeiten oder -fehler der jeweiligen Kopisten. In der graphischen Darstellung des Preludes der 6. Suite in Band II wird darauf verzichtet, jede Abweichung oder Auslassung systematisch aufzuführen; hingegen werden Häufungen irregulärer Artikulationen jeweils unter dem System eingetragen und im Fußnotenapparat diskutiert und ausgewertet. Auf diese Weise gelingt oft eine Unterscheidung zwischen jenen Irregularitäten, die mit Wahrscheinlichkeit auf Zufall oder Schreibflüchtigkeit beruhen und solchen, die durchaus einen intendierten Artikulationswechsel Bachs reflektieren könnten.

Schwierigkeiten in der Ermittlung authentischer Artikulationsgefüge ergeben sich auch für einige Passagen, in denen – in Umkehrung der typischen Überlieferungssituation – der Text Anna Magdalenas eine geringere Artikulationsdichte aufweist als der Text Kellners. Es fällt auf, dass in diesen Passagen Verdichtungen der späten Werkfassung *nicht* mit *B* übereinstimmen. Damit kann keine der beiden Lesarten der Frühquellen durch die Spätquellen verifiziert werden – die entsprechenden Passagen bleiben unrekonstruierbar. Wie in Kap. 5.3 ausgeführt, lassen sich diese Überlieferungssituationen dadurch erklären, dass manche Passagen in den frühen Werkfassungen ursprünglich identisch und nur gering bezeichnet waren und so auch von Anna Magdalena kopiert wurden. Im Manuskript *Ms I* wurden jedoch später Artikulationen ergänzt. Da die Spätfassung *Ms III* nicht von *Ms I*, sondern von *Ms II* abhängig ist, sind die Verdichtungen in *Ms III* entweder Abbild von Ergänzungen in *Ms II*, die erst *nach* Anna Magdalenas Kopie darin eingetragen wurden, Eigenformulierungen des Schreibers von *Ms III*, oder individuelle Lückenschlüsse der Schreiber der Quellen *C*, *D* und der Vorlage von *E*.

Beispiele für diese Problemstellung sind etwa die Schlußtakte des Preludes der ersten Suite oder die Takte 5/6 der *Courante der 1. Suite*: Hier ist in T. 5 und T. 6 in *A* jeweils nur die erste Viertel mit einer Bindung versehen; *Ms I* erweiterte offensichtlich zu Bindungen auf den ersten beiden Vierteln, *Ms III* wiederum bindet alle drei Viertel.

Jedoch ist die Situation der Takte 5 und 6 nicht für die ganze Courante identisch: ihre Parallelstellen T. 11/12 und 39/40 und ihre Varianten in T. 14/15 und 36/37, in denen die Motivik von T. 4/5 in variierter Umkehrung und Erweiterung erscheint, sind in allen Quellen stark uneinheitlich bezeichnet. *Alle* Quellen, auch *A*, weisen in den jeweiligen parallelen Passagen ohne erkennbare Systematik sowohl drei als auch zwei Bindungen pro Takt auf. Auch kann für *Ms II* die Verwendung sowohl von *3er-* als auch von *4er-Bindungen* nachgewiesen werden. Oft bleibt es unklar, welche der beiden Artikulationsarten tatsächlich in welcher Werkfassung und an welcher Stelle verwendet wurde, bzw. inwieweit die *jeweiligen Kopisten* Angleichungen und Vereinheitlichungen vornahmen. Diese Überlieferungssituation könnte darauf hinweisen, dass, ausgeprägter als in vielen anderen Sätzen, bereits in den verschollenen Vorlagen deutliche Korrekturen enthalten waren. Möglicherweise hängt dies mit dem virtuosen Charakter der Courante zusammen, für die es galt, eine möglichst praktikable Artikulation zur Realisierung des schnellen Tempos auf dem Cello zu finden; der Findungsprozess von strichtechnisch geeigneten Artikulationen war mit Experimenten über einen längeren Zeitraum verbunden. Für vorliegende Arbeit ergibt sich hieraus jedoch, dass authentische Artikulationen für diese Passagen nicht mehr mit hinreichender Sicherheit zu rekonstruieren sind.

3. Die Eingangstakte des Preludes der 1. Suite

3.1 Die formale Rekonstruktion der Artikulation der Eingangstakte

Nach den im vorigen Kapitel definierten formalen Kriterien lässt sich der ursprüngliche Artikulationstext der Eingangstakte des Preludes der 1. Suite eindeutig rekonstruieren: Sowohl *B* wie auch *D* und *E* dokumentieren *Viererbindungen* jeweils über den ersten vier 16teln beider Takthälften. – Die Architektur dieser vier Eingangstakte, eine von der unteren Note beginnende Akkordbrechung über acht Sechzehntel und ihre identische Wiederholung in der zweiten Takthälfte, wiederholt sich in der ersten Hälfte des Preludes bis zur Fermate in T. 22 noch in zehn weiteren Takten. In vier dieser zehn Takte (12 / 13 und 16 / 17) lassen sich dieselben Viererbindungen durch Übereinstimmungen *aller* Quellen, einschließlich *A*, ebenfalls nachweisen;[116] in den übrigen sechs können Dreierbindungen unterschiedlicher Gestalt entweder nachgewiesen oder als sehr wahrscheinlich angenommen werden.[117] Die hier erkennbare Variation der Ausgangsartikulation entspricht einem Muster der *Artikulationsmischung* in den Suiten, das in Kapitel 4 näher beleuchtet wird.[118]

Unter formallogischen Gesichtspunkten kann kein Zweifel an der Authentizität der Viererbindungen in der Eingangstakten für alle drei Werkfassungen bestehen: Ihre Authentizität für die Werkfassung *Ms III* scheint durch das unabhängige Zeugnis zweier Quellen verbürgt. Gleichzeitig formuliert die hiervon unabhängige frühe Quelle *B*, Zeugin der Werkfassung *Ms I*, den selben Text. Dass *A*, die Zeugin der Werkfassung *Ms II*, einen gänzlich anderen Text formuliert, lässt sich wenn nicht als Kopierfehler, so doch als Kopie einer nachträglichen Überformung ihrer Vorlage erklären (vgl. Kap.2.3), so dass man auch für *Ms II*, das Bindeglied zwischen der ersten und der dritten Werkfassung, von der gleichen ursprünglichen Artikulation ausgehen kann. Dass dem Zeugnis der Quelle *B* ein der Quelle *A* gleichrangiger Wert beigemessen werden kann, ergab ihre quellenimmanente Untersuchung durch die numerische Analysemethode (vgl. Kap. 2.1 und 7.3).

Dennoch wirkt dieser Befund zunächst irritierend: Seit ihrer ersten Formulierung in einer Druckausgabe vor fast 200 Jahren, der Ausgabe Dotzauers, gelten *Dreierbindungen* über den ersten drei 16teln, gefolgt von fünf ungebundenen 16teln, als authentische Artikulation. Dies scheint auch die Lesart der Quelle *C* zu bestätigen, deren erster Teil mit den Suiten 1–3, hier als *C1* bezeichnet, von dem Berliner Kopisten *J.N. Schober* geschrieben wurde. Sie wurde erstmals 1898 durch R. Hausmann zur Textfindung einer Edition mit herangezogen. Nahezu jeder Herausgeber mit textkritischem Anspruch griff diese Quellenwahl für die Eingangstakte des Preludes der 1. Suite auf – auch wenn ihre Lesart innerhalb der fünf Quellen alleingestellt ist.[119] Sie erschien bei Dörffel, Hausmann, Klengel, Wenzinger, Rubardt, in beiden Texten der NBA sowie in der NBA rev., bei Leisinger und selbst bei Beißwenger und Voss – trotz deren Präferenz für die Quelle *A*.

---

[116] In Takt 17 formulieren nur *A*, *C*, *D* und *E* Viererbindungen; *B* eine Dreierbindung mit abgesetzter erster Note. In *A* zeigen Takt 13, 16, 17 zeichnerisch eindeutig paarweise Viererbindungen, Takt 12/1 zeigt eine Dreierbindung, 12/3 kann aufgrund der mittigen Positionierung über den vier 16teln als Viererbindung gelesen werden, ist jedoch verkürzt gezeichnet und damit nicht eindeutig (vgl. hierzu Kap. 1.10). Der Befund der paarweisen Viererbindung wird für T.12 jedoch durch *B*, *C*, *D* und *E* bestätigt.

[117] Entweder von der ersten Note beginnend (T. 6, 8, 18) oder mit abgesetzter erster Note (T. 15, 20, 21).

[118] In der Literatur ist gelegentlich auch der Terminus *Variatio* zu finden, der jedoch mit Vorsicht verwendet werden sollte. Ich plädiere für eine Unterscheidung der Begriffe *Artikulationswechsel* oder *Artikulationsbruch*, die Artikulationsveränderungen beschreiben, die zugrundeliegende harmonisch/melodische Entwicklungen reflektieren, und *Variatio* (veränderte Artikulation bei *gleichbleibendem* Text, etwa in Echopassagen, zum Zweck der Strukturierung und Hervorhebung.

[119] mit Ausnahme von Grümmer und Schweiker, die die Formulierung der Quelle *A* übernehmen, sowie Markevitch, bei dem die Viererbindung bereits erscheint. U.a. angesichts des Fehlens einer fundierten kritischen Begündung seiner Quellenwahl (vgl. Eppstein 1990, 35) fand sein Vorschlag aber anhand der Dominanz der Lesart von *C* seinerzeit wenig Resonanz.

Angesichts dieser Editionslage erscheint es geboten, den auf formallogischer Deduktion basierenden Befund der Viererbindungen methodisch wie inhaltlich hinterfragend zu überprüfen. Dieser Überprüfungsprozess wird damit exemplarisch zum Prüfstein der in Kapitel 2 vorgestellten neuentwickelten Methodik. Folgende Fragen müssen diskutiert werden:

1. Sind in *B* und *D* tatsächlich Viererbindungen gemeint, oder lassen sich diese handschriftlichen Quellen auch anders interpretieren?

2. Wie ist der Quellenwert von *D* gegen das Zeugnis der Quelle *C1* einzuschätzen?

3. Wie ist der Quellenwert von *E* hinsichtlich dieser Eingangstakte einzuschätzen?

4. Ist der Befund musikalisch, stilistisch und instrumentaltechnisch sinnvoll?

5. Ist die allgemeine Akzeptanz der Dreierbindung anders zu erklären als mit deren Authentizität?

3.2 Können die Bögen in B und D anders als als Viererbindungen gelesen werden?

Von den in den vier Eingangstakten möglichen acht Bindungen – je eine am Anfang jeder Takthälfte – setzt Kellner sieben; die zweite Takthälfte von Takt 3 ist bei ihm nicht bezeichnet.[120] Von diesen sieben Bögen umschließen sechs die ersten *vier* 16tel - Noten, markieren also zeichnerisch eindeutig Anfang und Ende der Bindung (*Abb. 8*).[121] Lediglich der zweite Bogen erscheint verkürzt: hier ist nur das erste bis dritte 16tel eingeschlossen, was angesichts des Gesamtbefundes und der spieltechnischen Logik als Flüchtigkeit gewertet werden kann.[122]

Was graphisch dargestellt ist, ist also eindeutig; zu fragen wäre aber, ob Kellner intendierte Dreierbindungen zu lang zeichnete. Für eine solche Hypothese liefert Quelle *B* jedoch keinerlei Belege. Vielmehr kann man feststellen, dass Kellner gerade im Prelude der 1. Suite, aber auch im Prelude der 3. Suite zeichnerisch deutlich zwischen Dreier- und Viererbindung differenziert. Sowohl in ihrer Länge als auch Position sehr genau gezeichnete *Dreierbindungen* finden sich in T. 6/1, 8, 9, 10, 15, 17, 20 und 21 – deutlich kürzer als die Viererbindungen der Eingangstakte. Viele davon werden zusätzlich durch *A* bestätigt: T. 6/1, 9/3, 10/1, 20/1 sowie 21/1. Ebenso eindeutig sind Kellners Dreierbindungen im Prelude der *3. Suite*, T. 43ff., deren Authentizität ebenfalls durch *A* belegt wird. Umgekehrt weisen Kellners *Viererbindungen* im weiteren Verlauf des Preludes der 1. Suite, die für *Ms I–Ms III* gleichermaßen durch *A* wie durch die Spätquellen bestätigt werden (T. 12, 13, 16, jeweils beide Takthälften), *exakt die gleiche graphische Gestaltung* auf wie die Viererbindungen der Eingangstakte der 1. Suite. Gleiches gilt für Kellners durch *A* und die Spätquellen für alle Werkfassungen bestätigte Viererbindungen auch anderer Sätze, etwa des Preludes der 3. Suite (*Abb. 4b*).[123]

Für Kellner lässt sich also feststellen, dass die Viererbindungen der Eingangstakte der 1. Suite nicht nur zeichnerisch eindeutig, sondern auch intendiert sind. Weitere Viererbindungen Kellners nicht nur im Prelude der 1. Suite, zeichnerisch identisch mit denen der Eingangstakte, werden sowohl durch die Spätquellen auch auch durch A als authentisch bestätigt.

---

120 Vgl. hierzu Kap. 4.4

121 Im Faksimile der *Quellenkritischen Ausgabe* ist die Viererbindung von Takt 3, zweite Takthälfte, schlecht erkennbar. Eine bessere Darstellung bietet etwa das Faksimile der NBA.

122 Diese Takte gehören zu denen der Cellosuiten, in denen die kompositorische Struktur zusammen mit strichtechnischen Prinzipien unterstützende Hinweise zum formalen Quellenbefund geben kann. Ist für eine Takthälfte eine Viererbindung gemeint, muss wegen des notwendigen Abstrichs auf der Bassnote des nächsten Taktanfangs auch die andere Takthälfte eine Viererbindung aufweisen. Paarweise Bindungen, ob Dreier- oder Viererbindung, müssen also in einem Takt identisch sein. Möglich ist auch lediglich eine Dreierbindung im gesamten Takt, nicht jedoch nur eine Viererbindung.

123 Im Prelude der 3. Suite werden Viererbindungen in Takt 3/1, Takt 8/1, Takt 12/2 auch durch *A* bestätigt; der Gesamtbefund für Takt 3–5 von vorherrschenden Viererbindungen wird durch alle Quellen bestätigt und so auch in allen bisherigen Editionen dargestellt.

Ebenso zeichnerisch eindeutig sind die Viererbögen in *D* (*Abb. 9*). Wie Kellner ist auch der Schreiber von *D* in der Lage, Viererbindungen von Dreierbindungen zu differenzieren: So setzt er im Prelude der 1. Suite Dreierbögen etwa in T. 6, T. 10/1, T. 20/1 und T. 22/1. Diese Dreierbögen *stimmen mit dem Befund für A wie für B überein* und sind deutlich kürzer gezeichnet als die Viererbindungen der Eingangstakte. – Wie bei Kellner, sind beim Schreiber der Quelle *D* die auch durch den Abgleich mit *A* bestätigten Viererbindungen des *Preludes der 3. Suite* graphisch identisch mit den Bögen der Eingangstakte der 1. Suite (*Abb. 10*).

Es lässt sich also auch für D feststellen, dass die Viererbindungen der Eingangstakte der 1. Suite sowohl graphisch eindeutig als auch als solche vom Schreiber intendiert sind.

Auf eine in allen sechs Suiten zu findende Charakteristik des Schreibers von *D* sei in diesem Zusammenhang hingewiesen: Er tendiert gelegentlich dazu, eine bestehendes, regelmäßiges Artikulationsprinzip versehentlich zu weit fortzuführen. So weist seine Abschrift des Preludes in T. 3 und T. 13 jeweils auch auf der *zweiten* Zählzeit eine Viererbindung auf – strukturell und strichtechnisch sinnlos und so durch keine der anderen Quellen bestätigt. Ähnliche Flüchtigkeitsfehler kommen vereinzelt auch in anderen Sätzen seiner Abschrift vor. Sie sind, wie im Prelude der ersten Suite, durch den Abgleich mit den anderen Quellen – und durch ihre offensichtliche musikalische Sinnlosigkeit – mit Leichtigkeit zu identifizieren. Keinesfalls deuten sie auf eine intendierte Veränderung der Vorlage hin.

3.3 Der Quellenwert der Abschriften C1 und D

Die Feststellung dieser gelegentlichen Flüchtigkeitsfehler des Schreibers von *D* führt zurück zur Frage des Quellenwertes der beiden späten handschriftlichen Quellen. Kann für den Schreiber von *D* eine Tendenz festgestellt werden, Dreierbindungen bewusst verfälscht darzustellen? Oder kann umgekehrt eine Tendenz des Schreibers von *C1, J.N. Schober*, festgestellt werden, Viererbindungen verfälscht darzustellen? Kann angesichts der offensichtlichen Diskrepanz in der Überlieferung der Artikulationen der Eingangstakte der 1. Suite einer der beiden Quellen ein höherer Quellenwert zugestanden werden?

Hierzu konstatierte Eppstein: „Für die Schreiber der Quellen C und D fehlen leider entsprechend ergiebige Parallelhandschriften, an denen man die Zuverlässigkeit ihrer Bogensetzung überprüfen könnte.“[124] Tatsächlich sind die meisten bekannten Kopien *Schobers*, deren Vorlagen ermittelt werden können, wenig mit Artikulationsbögen, sondern allenfalls mit Haltebögen versehene Werke. Es gibt jedoch eine Abschrift aus seiner Hand, deren Vorlage bekannt ist und die eine hohe Zahl von für uns in höchstem Maß interessanten Artikulationsformen enthält: Es handelt sich um die Abschrift von „Wachet auf, ruft uns die Stimme“, BWV 645, deren Vorlage ein unkorrigierter Originaldruck von 1748 war. (Abb. 12) Die Vorlage enthält 20 Viererbindungen – von denen Schober jedoch lediglich 10 korrekt wiedergibt. Die anderen sind deutlich verkürzt und asymmetrisch gesetzt, so dass sie ohne Kenntnis des Originals eindeutig als 3+1, gelegentlich auch 1+3 Artikulation gelesen werden müssten. Auch werden Dreierbögen zu Zweierbögen verkürzt und andere Eigenformulierungen eingebracht. Dies wirft bereits ein Fragezeichen auf die bisher angenommene Zuverlässigkeit Schobers bzw. des ersten Teils der Quelle *C*.[125] Im Anhang, Kap. 7.4, wird diese Abschrift von „Wachet auf…“ darum genauer analysiert: Der Befund dieser Analyse kann durch die detaillierte Untersuchung von Schobers Anteil der Quelle *C* auf deutliche Weise weiter bestätigt werden.

Ähnlich hochergiebige Parallelquellen außerhalb der Cellosuiten existieren für den Schreiber der Quelle *D* nicht: Die einzige andere bekannte Abschrift dieses Schreibers, drei Stimmen zu

[124] Eppstein 1990, 28
[125] Etwa bei Eppstein, 1990, 128

C.P.E. Bachs Cembalokonzert Wq 9, gibt zwar den Text der autographen Partitur akkurat wieder; diese enthält jedoch abgesehen von einigen – sorgfältig kopierten – Bögen vor allem im Adagio der 2. Violinstimme nur wenig Artikulationsbögen.[126] Es erweist sich jedoch als hilfreicher Zufall, dass *Quelle C* von *zwei* Schreibern verfasst wurde: Schober kopierte die Suiten nur bis zum 12. Takt der Bouree I der 3. Suite; die Abschrift wurde später wohl durch einen Hamburger Schreiber vollendet (*C2*). Dies eröffnet die Möglichkeit, die Zuverlässigkeit des Schreibers von *D* durch einen Abgleich des *zweiten Teils* von *D* mit *C2* zu überprüfen; ebenso ist ein Abgleich von *D* mit der Quellengesamtheit aller Suiten möglich.

Hierzu bietet sich wiederum die in Kap. 2.1 vorgestellte *numerische Analysemethode* an, deren Einzelergebnisse in den tabellarischen Aufstellungen in Kapitel 7.3 aufgelistet sind. Zunächst wird der *Alleinstellungsgrad* der Schreiber von *C1*, *C2* und *D* ermittelt, die aussagt, zu welchem Anteil seines Textes ein Schreiber Artikulationen formuliert, die durch *keine andere Quelle* bestätigt sind – die also vermutlich entweder Fehler oder Eigenformulierungen sind. Aus diesem Abgleich wird das Prelude der 1. Suite herausgenommen, da eben dieser Satz im Mittelpunkt unserer Untersuchung steht. Ziel des Abgleichs ist es, unabhängig von der Frage der Artikulation des 1. Preludes eine Aussage über Zuverlässigkeit und Charakteristika der Schreiber von *C1*, *C2* und *D* zu ermöglichen.[127]

Betrachten wir die ermittelten Alleinstellungsquoten der drei Schreiber, bzw. umgekehrt den Textanteil, der durch mindestens eine andere Quelle bestätigt wird, können wir zunächst für den *Schreiber von C2* für seinen Textanteil der Kopie der Suiten ab der Bouree I der 3. Suite eine äußerst hohe Zuverlässigkeit annehmen: Hier liegt der Übereinstimmungsgrad mit mindestens einer anderen Quelle bei 99%; nur für 1% des gesamten Notentextes finden seine Artikulationsbezeichnungen also keine Entsprechung innerhalb aller überlieferter Quellen.[128] Eine etwas geringere, aber immer noch sehr hohe Deckung weist die Kopie des Schreibers von *D* mit 98% (für alle sechs Suiten) auf, also entsprechend einen Alleinstellungsgrad von 2%. Nicht unwesentlich darunter liegt jedoch die Deckung für Schober, den Schreiber von *C1* (Suiten 1–3, Sarabande): Sie beträgt 95%. Für etwa 5% des gesamten Notentextes können seine Artikulationen durch *keine* andere Quelle bestätigt werden – die im Fokus unserer Untersuchung stehenden, innerhalb aller Quellen alleingestellten Dreierbindungen der Eingangstakte der 1. Suite noch nicht eingerechnet.

Der Vergleich dieser Alleinstellungsquoten lässt bereits den Rückschluss auf einen etwas geringere Zuverlässigkeit von *C1* gegenüber *C2* und *D* zu, was zusätzlich durch einen weiteren Abgleich bestätigt wird: Ermittelt man die Übereinstimmung zwischen *D* und der nachgewiesen sehr zuverlässigen Quelle *C2*, erhält man den relativ hohen Wert von 94% – die Diver-

---

[126] B-Bc 5887 MSM. Vgl. Leisinger/Wollny 1997, 336 f; Leisinger 2000, 4. Es handelt sich um einen Teil einer 2. Violinstimme (Einlage in der 1. Violinstimme), eine Violoncello- und eine Cembalostimme. – Hills (2011, 25) Zweifel an der Identität der Schreiber von *D* und MSM 5887 lassen sich bei Betrachtung *aller drei Stimmen*, insbesondere des Fragments der 2. Violinstimme von Wq 9 (Hill berücksichtigt nur die Violoncellostimme) und angesichts höchst signifikanter Übereinstimmungen von Schriftelementen des Primär- und Sekundärtextes, dynamischen Zeichen, Trillerzeichen, Überschriften usw. entkräften. Varianten der Verzierung der End - Doppelstriche sind auch *innerhalb* der drei Stimmen von 5887 MSM zu beobachten; die von Hill angeführte im Vergleich zu ihnen sparsamere Schlüsselung in *D* ist nicht unbedingt signifikant.

[127] Aus diesem Grund wurden auch die Courante der 1. Suite und T. 45–60 des Preludes der 3. Suite ausgeklammert: Analog der Eingangstakte der 1. Suite bezeugen auch hier die Quellen *D* und *E* für *Ms III* häufige Viererbindungen – gegen 3er-Bindungen in *C*. Hier besteht eine verwandte Abwägungsproblematik zwischen *C* und *D/E* bzw. zwischen 3er- und 4er-Bindungen.

[128] Bei der Analyse der Artikulationen des Schreibers von *C2* ist eine äußerst charakteristische Eigenheit seiner Schreibweise zu berücksichtigen, die bereits Eppstein (1990, 28) beschrieb: Er verschiebt regelmäßig den Anfang eines Bogens sehr weit nach rechts, wie Einzelbeispiele zeigen, in denen die Intention klar erkennbar bleibt (*Abb. 11*). Nur an wenigen Stellen kommt es hier jedoch zu Mehrdeutigkeiten, unter anderem wegen der Gepflogenheit aller später Quellen, intendiert abgesetzte erste Noten einer Notengruppe mit einem Artikulationsstrich zu versehen. Fehlt dieser Strich, kann oft ein Abgleich mit den anderen Quellen eine nicht intendierte Rechtsverschiebung des Bogens in *C2* belegen.

genz summiert die (geringe) Fehler- bzw. Alleinstellungsquote beider Schreiber.[129] Die Übereinstimmungen zwischen *D* und *C1* sind jedoch mit 89% deutlich geringer – was im Kontext der durchgeführten Untersuchungen auf den höheren Alleinstellungsgrad der Artikulationsbezeichnungen Schobers zurückgeführt werden kann.

Das Ergebnis dieser zunächst rein quantitativen Untersuchung kann jedoch noch erheblich präzisiert werden, wenn wir die alleingestellten Artikulationen beider Schreiber *qualitativ* analysieren bzw. auf typische *Abweichungsmuster* hin überprüfen – diese Überprüfung wird in Kapitel 7.4 vorgestellt. Für *D* wurde bereits eine Tendenz zu gelegentlicher fehlerhafter Fortführung eines sich wiederholenden Artikulationsmusters festgestellt.[130] Ein weiteres Hauptfehlermuster ist das gelegentliche Auslassen von Artikulationen, etwa in der Allemande der 6. Suite, Takt 1, 7 und 12. Diese beiden Fehlermuster weisen ihrer Natur nach auf eine gewisse Flüchtigkeit im Kopierprozess. Eine Tendenz zu bewusster Veränderung der Vorlage geht hieraus jedoch nicht hervor und ist auch ansonsten nirgendwo nachzuweisen. Im Gegenteil finden sich in *D* gelegentliche Korrekturen von fehlerhaft gesetzten Artikulationen (2. Suite, Gique, Takt 30 ; 4. Suite, Bouree I, Takt 16/17; 5. Suite, Allemande, Takt 25) – was auf den Anspruch zur Werktreue hinzuweisen scheint.

Ein völlig anderes Bild bieten die alleingestellten Artikulationen Schobers in *C1*. Ihm unterlaufen wesentlich weniger Flüchtigkeitsfehler nach dem Muster der Auslassungen oder Verdoppelungen des Schreibers von *D*. Stark gehäuft finden sich hingegen zwei Alleinstellungsmuster: zum einen *Überbindungen von Notengruppen über die Zählzeiten*, dort wo sie durch keine anderen Quellen belegt sind, zum anderen – nicht nur im Prelude der 1. Suite, das aus dieser Untersuchung bewusst ausgeklammert wurde – *Dreierbindungen, dort wo alle anderen Quellen übereinstimmend andere Artikulationen aufweisen*. Weitere typische Eigenformulierungen Schobers sind *paarweise Zweierbindungen*. Diese Muster lassen sich nicht durch Flüchtigkeitsfehler erklären, zumal der gesamte Schreibduktus Schobers auf Sorgfalt hindeutet. Hier liegen eindeutig intendierte *Eigenformulierungen* vor, die identisch bereits für seine Abschrift von „Wachet auf" (s.o.) festgestellt werden konnten. Dieser Befund ist für die wietere Untersuchung der Artikulationen von Bachs Cellosuiten so gravierend, dass eine Aufzählung ausgewählter Beispiele an dieser Stelle nicht ausreichen kann; Schobers Eigenformulierungen werden daher detailliert im Anhang in Kapitel 7.4 aufgeführt und analysiert. Zwar muss Schober grundsätzlich eine sorgfältige Arbeitsweise zugestanden werden, in der Flüchtigkeitsfehler eher selten vorkommen; seine feststellbare Vorliebe zur redaktionellen Bearbeitung der ihm anvertrauten Vorlagen zwingen jedoch dazu, bestimmten von ihm formulierten Artikulationsmuster mit großer Vorsicht zu begegnen. *Insbesondere den von Schober formulierten Dreierbindungen kann unter philologischen Gesichtspunkten keinerlei Aussagewert bezüglich der Originalgestalt seiner Vorlagen beigemessen werden.*

3.4 J.N. Schober als Redakteur – die Berliner Ästhetik und der Einfluss Quantz´

Die Arbeiten J.N. Schobers, des Schreibers der Quelle *C1*, lassen sich in den Berliner Umkreis des Komponisten und Theoretikers Johann Philipp Kirnberger einordnen, der seit 1758 Kompositionslehrer und Kapellmeister am preußischen Hof war.[131] Dank des musikliebenden Königs Friedrich II erlebte Berlin in diesen Jahren eine musikalische Blütezeit, repräsentiert durch Komponisten wie C.H. Graun, C.P.E. Bach oder J.J. Quantz, Hofkomponist und Vertrauter Friedrichs des Großen. Gerade Quantz hatte großen Einfluss auf das Musikleben Berlins; sein umfangreiches Lehrbuch „Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu

---

[129] Auch für den *Primärtext* konstatiert Beißwenger (2000, 66) für *C(1) eine* „beachtliche Zahl an Fehlern, die D nicht teilt."
[130] Neben den erwähnten Viererbindungen auf der zweiten Zählzeit in T. 3 und T. 13 des Preludes der 1. Suite etwa in der 1. .Suite, Gique, T. 7, in der 2. Suite im Prelude, T. 51/52, und der Allemande, T. 4, sowie in der 3. Suite, Bouree I, T. 25.
[131] Vgl. Eppstein 1990, 16 und Leisinger 2000, 5 und 13.

spielen“ von 1752 ist ein Kompendium aller Aspekte des Musizierens und kann als Grundlage moderner Orchesterkultur gelten. Die in zahlreichen Paragraphen ausführlich dargestellten Regeln der Streicherartikulation sind durch Tafeln mit Notenbeispielen ergänzt, in denen allgemeine Artikulationsprinzipien deutlich werden. Typisch ist eine kleingliedrige Artikulation, die zu einem Abstrich mindestens auf jeder betonten Zählzeit, wenn nicht gar auf jeder Zählzeit führt. Dementsprechend werden Gruppen von vier oder acht Noten in aller Regel entweder durch Dreierbindungen in Kombination mit einzelnen gestoßenen Noten, Zweierbindungen oder (synkopisierenden) Überbindungen artikuliert. Die Viererbindung ist ausdrücklich langsamen Sätzen vorbehalten.[132] In seinen eigenen Kompositionen wie denen seiner Berliner Zeitgenossen C.P.E. Bach und C.H. Graun spiegeln sich diese Prinzipien wider.

Die Eigenformulierungen Schobers in seiner Kopie der Cellosuiten entsprechen auffallend den bei Quantz formulierten Prinzipien: Vermeidung von Viererbindungen in schnellen Sätzen, (synkopisierende) Überbindungen, eine Präferenz für Dreierbindungen bzw. Bögen, die auf jeder Zählzeit zu einem Abstrich führen und so einer kleingliedrigen Abstrichregel dienen; sowie eine Präferenz für paarweise Zweierbindungen. Mit Sicherheit war Schober, Hornist und Kopist am preußischen Hof, mit den Quantzschen Artikulationsregeln wohlvertraut. Möglicherweise sah er es als seine Aufgabe, seine Vorlagen stilistisch zu modernisieren bzw. ihre vermeintlichen Artikulationsfehler bei der Abschrift eigenmächtig zu korrigieren.

3.5 Der Quellenwert von E: Wie redigierte Norblin seine Vorlage?

Über den Quellenwert der Artikulationen des von L. P. Norblin 1824 herausgegebenen Pariser Erstdruckes, der Quelle *E*, gehen die Meinungen auseinander. Eppstein formuliert: „Der Pariser Frühdruck, Quelle E, ist für artikulatorische Entscheidungen unbrauchbar, da seine Herausgeber offensichtlich die Bögen nach eigenem Ermessen und der Praxis der Zeit zurechtgerückt haben“, während Fuchs „auffällige Gemeinsamkeiten“ mit Quelle *A* sieht.[133] Leisinger äußert sich differenziert: „Quelle E kann aufgrund der von Norblin vorgenommenen redaktionellen Eingriffe nur zum Vergleich herangezogen werden, sie erwies sich dessen ungeachtet bei der Beurteilung von Divergenzen zwischen C und D oftmals als hilfreich.“[134]

Auch in dieser Frage kann ein näherer Blick zu einer nochmaligen Differenzierung führen. Es steht außer Frage, dass Quelle *E* redaktionelle Eingriffe Norblins enthält, wie bereits die Umbenennung von Satzbezeichnungen zeigt. Auf eine spielpraktische Einrichtung verweisen die Umschlüsselung der 6. Suite vom in den älteren Abschriften gebrauchten C-Schlüssel in den Violinschlüssel, Akkordvereinfachungen in der 6. Suite (das ursprünglich vorgesehene fünfsaitige Violoncello war zu Norblins Zeit nicht mehr gebräuchlich) sowie vereinzelte Fingersatzbezeichnungen. Eine völlige Umgestaltung der Artikulationen nach dem Zeitgeschmack des 19. Jahrhunderts, wie Eppstein annimmt, hat Norblin jedoch mit Sicherheit nicht vorgenommen. Eine solche Umgestaltung hätte zweierlei Auswirkungen gehabt: zum einen eine erhebliche Verdichtung des Artikulationstextes, zum anderen eine deutliche Verlängerung der ursprünglichen Artikulationsbögen, da das elaborierte Legatospiel, mit ermöglicht durch die Etablierung des Tourte- Bogens gegen Ende des 18. Jahrhunderts, zu Norblins Zeit bereits die übliche Spielweise war. Ein Blick auf Norblins Ausgabe zeigt, dass beides nicht zutrifft. Im Gegenteil zeigt sein Text stellenweise sogar eine etwas *geringere Artikulationsdichte* als die Quellen *C* und *D*, etwa in fast allen Sätzen der 6. Suite, in denen *E* in auffallender Übereinstimmung mit *A/B* und gegen *C/D* einige Notengruppen unbezeichnet lässt.[135] Über die in *E*

---

[132] Quantz 1752, 189ff; die dort besprochenen Stricharten entsprechen den Notenbeispielen in Tafel XXII.

[133] Eppstein 1990, 30; Fuchs 1980, 703

[134] Leisinger 2000, 6

[135] Allemande: T. 19, 20; Courante: T.32, 42, 44, Gavotte I, T. 23, 24 ; Gique T. 33-35, 63–64 (hierzu auch Kap. 4.4). Weitere vereinzelte Beispiele sind in allen anderen Suiten zu finden. Ihre genaue Lage und die Konvergenzen zu den frühen Quellen gehen aus der Darstellung in Bd. II hervor. Vgl. auch Kap. 1.7.

im Verhältnis zu den anderen Spätquellen etwas größere Nähe der Artikulationen zu denen der Quelle *A* in der Sarabande der 5. Suite wurde bereits in Kapitel 1.7 ausführlich berichtet. Die deutlichen Unregelmäßigkeiten in der Artikulationsdichte von *E* weisen also weniger auf eigene „Modernisierungen" hin als auf die Artikulationen von Norblins barocker Vorlage, die Norblin anscheinend in gewissem Respekt vor seiner Vorlage übernommen hatte.

Neben diesen Indizien für einen solchen zumindest teilweise werktreuen Ansatz finden sich ohne Zweifel auch viele Artikulationen, die auf eine Glättung und Vereinheitlichung durch Norblin selbst hinweisen, insbesondere bei der *Fortführung und Vereinheitlichung* eines im Verlauf eines Satzes bereits etablierten Artikulationsprinzips, das in den anderen Quellen früher als in *E* gebrochen wird. Ein Beispiel hierfür ist das Prelude der 3. Suite, ebenso die Fortführung der Viererbindungen im Prelude der 1. Suite auch nach den Eingangstakten, dort, wo die anderen Quellen auf eine Mischartikulation verweisen (vgl. Kap. 3.1 und 4).

Höchst aufschlussreich für das Verständnis des Charakters von Norblins Redaktion ist jedoch ein Blick auf die *Satzanfänge*: Abgesehen vom Sonderfall der Gique der 1. Suite findet sich in keinem einzigen Satzanfang eine *substantielle Veränderung* der auch durch die anderen Quellen überlieferten Artikulation. Dieser Befund deutet stark darauf hin, dass Norblin den überlieferten Charakter des jeweiligen Satzes in seiner Artikulationsgestalt wahren wollte, auch wenn er im weiteren Satzverlauf bestimmte Vereinheitlichungen sowie spieltechnisch begründete Adaptionen und Vereinfachungen vornahm. Auch seine Lesart der Gique der 1. Suite trägt nicht etwa den Charakter einer frühromantischen Umgestaltung, sondern erklärt sich aus der Verschiebung der in *C* und *D* dokumentierten Zweierbindung um ein Achtel nach rechts: Es ist wahrscheinlich, dass Norblin (oder bereits dem Schreiber seiner Vorlage) eine Abschrift vorlag, deren Schreiber wie der Kopist von *C2* zu einer starken Rechtsverschiebung seiner Bögen neigte (vgl. Anm. 128) – hier also einfach ein Lesefehler bzw. eine Fehlinterpretation des zugrundeliegenden Manuskripts vorlag. Eine ähnliche signifikante, offensichtlich auf einer Fehlinterpretation der handschriftlichen Vorlage beruhenden Rechtsverschiebung von Zweierbögen findet sich in *E* auch im Prelude der 6. Suite, T. 23.

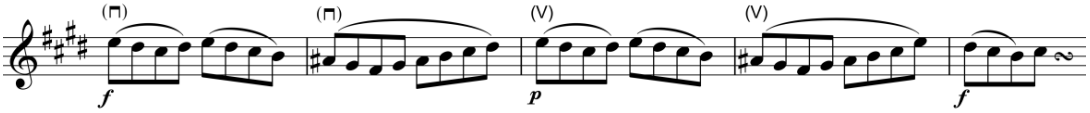
Um auf die Ausgangsfrage nach dem Quellenwert von *E* zurückzukommen: Es ist klar, dass dieser Quelle nicht der gleiche grundsätzliche Quellenwert zugeordnet werden kann wie den handschriftlichen Quellen. Zu weit ist sie allein zeitlich vom Ursprung der Suiten entfernt, der etwa ein Jahrhundert zurücklag; zu viele Zwischenkopien mit ihren jeweiligen intendierten oder nicht intendierten Veränderungen können zwischen ihm und der Quelle *E* angenommen werden. Dennoch weisen einige verblüffend deutliche Übereinstimmungen mit den frühen Quellen darauf hin, dass hier wesentlich mehr von der authentischen Artikulationssubstanz erhalten ist, als Eppstein annahm. Insbesondere in den Satzanfängen und dort, wo barocke Unregelmäßigkeiten im Artikulationsverlauf zu beobachten sind (vgl. Kap. 1.7), kommt diesen Übereinstimmungen ein nicht zu unterschätzender Aussagewert zu, und zwar, in Erweiterung von Leisingers Einschätzung, nicht nur im Abgleich der späten Quellen untereinander, sondern auch im Abgleich aller Quellen. Dies gilt insbesondere für die Eingangstakte der 1. Suite, auf deren ursprüngliche Artikulationsgestalt auch zwei frühere und von *E* unabhängige Quellen mit nunmehr nachgewiesen hohem Quellenwert hinweisen. Ihre identische Wiederholung bei Norblin stellt keine Adaption an die moderne Spielweise dar, sondern verweist im Gegenteil auf ihre barocken Wurzeln: denn die Viererbindung und der durch sie implizierte *Aufstrich* auf dem Akkordarpeggio der dritten Zählzeit ist mit dem modernen Bogen aufgrund seines höheren Gewichts und – gravierender – seiner völlig anderen Gewichtsverteilung schwerer zu realisieren als mit dem Barockbogen.[136]

[136] Frosch und Spitze des modernen Bogens sind wesentlich massiver als beim Barockbogen, oft beim Pariser Bogen der 1820er Jahre auch mit Metallteilen versehen. Dadurch ergeben sich beim Saitenübergang über drei Saiten andere Hebel-

3.6. Die musikalischen Implikationen der Viererbindung

Damit ist bereits die Frage nach der technischen wie musikalischen Sinnhaftigkeit der Viererbindung angeschnitten: In der Tat birgt die Realisierung dieser Artikulation mit dem modernen Bogen eine gewisse Schwierigkeit, während sie mit dem Barockbogen mit Leichtigkeit möglich ist. Über den technischen Aspekt hinausgehend formulieren die beiden in Frage stehenden Artikulationsprinzipien – Dreierbindung und Viererbindung – aber auch ein unterschiedliches Verständnis der Architektur und musikalischen Struktur, ja sogar der klanglichen Gestalt der Eingangstakte. Die Dreierbindung führt zu einem erneuten Abstrich in der zweiten Takthälfte. Damit werden beide Takthälften technisch identisch ausgeführt – was zu einer Wiederholung auch des gleichen Betonungsmusters und der gleichen Dynamik führt. Die Viererbindung hingegen führt zu einem gegensätzlichen musikalischen Resultat: Die zweite Takthälfte, also die dritte Zählzeit, wird mit Aufstrich begonnen und damit nicht nur weniger betont, sondern auch etwas leiser gespielt als die erste Takthälfte. Dadurch ergibt sich eine Differenzierung der beiden Takthälften, die die Dreierbindung und damit die technisch identische Wiederholung der ersten Takthälfte nicht leistet. Durch die Viererbindung wird der Takt in einer Einheit zusammengefasst, statt zweigeteilt zu werden; der nächste betonende Abstrich erfolgt erst auf der ersten Zählzeit des jeweils nächsten Taktes. Ein flüssigere, weiträumige Phrasierung der Eingangstakte ist die Folge. Verstärkt wird dies durch die Ausführung der gestoßenen 16tel: Bei Anwendung der Viererbindung werden sie weiter in der oberen Bogenhälfte gespielt als bei der Dreierbindung, was bogentechnisch eine etwas breitere, flächigere Gestaltung impliziert. Dies betont zusätzlich das artikulationsarchitektonisch angelegte weiträumig fließende Klangbild dieser Lesart.

Eine ähnliche Umkehrung der Strichrichtung bei der Wiederholung des gleichen Artikulationsmusters wurde bereits in Kapitel 1.1 für T. 9–12 der Bourée der 3. Partita für Violine vorgestellt. Hier wird die durch die Veränderung von Strichrichtung und Strichstelle implizierte dynamische Veränderung auch explizit formuliert: Die zunächst im Abstrich gespielte Figur ist mit *f(orte)* bezeichnet, ihre auf den Aufstrich fallende, ansonsten identische Wiederholung in T. 11 mit *p(iano).*



Vergleichbar dem Prelude der 1. Suite eingesetzte Viererbögen finden sich gehäuft auch in den Preludes der zweiten und der dritten Suite, überliefert in allen Quellen. Auch hier scheint ein flächig fließendes Klangbild entsprechend dem italienischen parlando - Stil der Preludes intendiert zu sein; Fuchs spricht vom „linearen Prinzip.“[137] In ihnen bezeugt die überlieferte Artikulation, dass nicht jeder Schwerzeit auch ein Abstrich entspricht. Im Prelude der *3. Suite* fällt, bedingt durch den ¾ - Takt, ein Abstrich lediglich auf jeden zweiten Takt, etwa in den legato-Takten 3–7. Das ebenfalls im ¾ -Takt komponierte Prelude der zweiten Suite geht darüber sogar hinaus: In der Rekonstruktion des Artikulationstextes für *Ms II* findet sich ein Abstrich, also der betonte Strich, auf Zählzeit zwei des dritten Taktes, womit der melodische und harmonische Höhepunkt (höchste Note des Melodiebogens bzw. des verminderten Akkordes) eine strichtechnische Akzentuierung erfährt – gegen die eigentliche metrische Funktion der zweiten Zählzeit als Leichtzeit. Hier ist das metrische Gefüge verschleiert, mit dem Ergebnis einer phrasierenden Zusammenfassung der vier Eingangstakte – die Ähnlichkeit mit der Phrasierung des Preludes der 1. Suite ist auffallend.[138]

---

kräfte als beim leichteren, oft kürzeren und anders ausbalancierten Barockbogen. Dennoch ist die Ausführung der Viererbindung auch mit dem modernen Bogen möglich; hier bietet sich die Wahl eines möglichst leichten Bogens an.

[137] Fuchs 1980, 387

[138] Zur Herleitung der Artikulationen der im Folgenden vorgestellten Notenbeispiele vgl.Bd. II.



Diese in den Artikulationen der ersten drei Preludes deutlich werdende kompositorische Ästhetik steht in Gegensatz zu der bei Quantz formulierten *kleingliedrigen Abstrichregel*, die mindestens auf jede betonte Zählzeit, gelegentlich sogar auf jede Zählzeit, einen Abstrich vorsieht – und der auch Schober bei seiner Redaktion der Eingangstakte der 1. Suite folgte. Bach verleugnet die Abstrichregel nicht, setzt sie aber in diesen Preludes nicht nur wesentlich erweitert mit dem Ziel einer großräumigen Phrasierung ein, sondern scheint auch vor bewussten Brechungen (2. Suite) nicht zurückzuschrecken.

3.7 Die Etablierung der Dreierbindung – ein rezeptionshistorischer Zufall?

Aus den vorigen beiden Teilkapiteln geht hervor, dass Norblin 1824 die Eingangstakte der 1. Suite nicht veränderte, sondern – gegen Geist, Spieltechnik und Instrumentarium seiner Zeit – seiner Vorlage folgte. Erst zwei Jahre später erfolgte die erste spieltechnisch motivierte Modifikation dieser Artikulation durch *Friedrich Dotzauer*. Eine seiner beiden Vorlagen war die Ausgabe Norblins; deren Artikulationen korrigierte er vielerorts mithilfe seiner anderen Vorlage, eines heute verschollenenen Manuskripts des frühen Quellenstrangs *Ms I*.[139] Jedoch nahm er auch deutliche, strichtechnisch motivierte Redaktionen des Artikulationstextes vor.[140] Deren zugrundeliegendes Konzept erläutert er in seiner berühmten und auch heute noch verbreiteten Celloschule (1832), in der er eine mit Quantz vergleichbare Abstrichregel formuliert: „Jeder Anfang eines Tonstück im guten Tacktheil hebt gewöhnlich mit dem Abstrich, so wie jeder Auftackt mit dem Aufstrich an“ – wobei *guter Tacktheil* hier nicht nur die erste Zählzeit, sondern *jede* Schwerzeit meint.[141]

Die ersten Formulierungen der Dreierbindung für die Eingangstakte der 1. Suite tauchen also in zwei *Redaktionen* auf: der Schobers Anfang der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, wahrscheinlich beeinflusst durch die Stilistik J.J. Quantz´, sowie der *hiervon unabhängigen* Redaktion Dotzauers von 1826, dessen Vorlage(n) wohl noch Viererbindungen aufwiesen, die er nach der Spielpraxis seiner Zeit jedoch in Dreierbindungen abänderte. Beide Redaktionen trafen *Ende des 19. Jahrhunderts* zusammen: Quelle *C*, seit 1851 in der Königlichen Bibliothek Berlin befindlich, wurde von Hausmann 1898 für seine Ausgabe hinzugezogen, zusammen mit Dörffels Ausgabe der Bach-Gesellschaft (1879), deren eine (Haupt-)quelle wiederum Dotzauers Ausgabe war (vgl. Kap. 1.4). Damit wurden zwei ursprünglich unabhängige Redaktionsstränge durch einen Herausgeber miteinander vereint, dessen hohe Autorität zusätzlich durch den Nimbus der von ihm mitverwendeten Ausgabe der Bach-Gesellschaft verstärkt wurde. Die entwickelte Lesart wurde wiederum durch Julius Klengel weiterverbreitet, der seinerseits nochmals Dotzauers Ausgabe konsultierte – und dessen Methodik auf Dotzauers Celloschule basierte. Mit diesen drei Ausgaben und deren Neuauflagen war die Dreierbindung im allgemeinen Bewusstsein etabliert und galt fortan unhinterfragt als authentisch.[142]

Wesentlich begünstigt wurde dieser Etablierungsprozess dadurch, dass das Lehrwerk von Quantz, dessen Ästhetik wahrscheinlich Einfluss auf die Redaktionen Schobers hatte, seinerseits im 20. Jahrhundert zu einer der theoretischen Hauptquellen der Alte-Musik-Bewegung

[139] Ausführlich dargestellt in Kap. 1.2: Die Dotzauer vorliegende Vergleichshandschrift zur Korrektur der Fehler von *E* war unabhängig vom späten Überlieferungsstrang bzw. den Quellen *C* und *D* (vgl auch Eppstein 1990, 34). Sie hatte jedoch hohe Ähnlichkeit mit der Quelle *B.* Die in den Quellen des 18. Jahrhunderts allein durch Schober in *C* formulierte Dreierbindung war Dotzauer also mit hoher Wahrscheinlichkeit unbekannt.

[140] Vgl. auch das Titelblatt seiner Ausgabe: *Avec le Doigter et les Coups d´ Archet indiqués par J.J.F.Dotzauer*.

[141] Zitiert nach Fuchs 1980, 714

[142] Hausmanns Ausgabe wurde 1937 neu aufgelegt, Klengels 1957. Vgl. Kap. 1.4.

avancierte – und unsere Vorstellung von barocker Artikulation bis heute so stark prägte, dass die Lesart einer einzigen Quelle über Jahrzehnte hinweg als die einzig mögliche erschien. Übersehen wurde dabei freilich, dass Quantz´ *Versuch* erst etwa 30 Jahre nach den Cellosuiten entstand und neben Quantz´ Prägung durch die Dresdner Hofkapelle bereits eine musikgeschichtlich neue Ära widerspiegelt – den Übergang zur Vorklassik.[143] Quantz´ Regelwerk bleibt unersetzliche Quelle für das Verständnis vorklassischer Orchesterkultur und deren Konventionen. Künstlerischer Reichtum und Vielseitigkeit der ideell wie instrumentaltechnisch weit über diese Konventionen hinausweisenden Cellosuiten Bachs und ihrer Artikulationsarchitekturen lassen sich jedoch durch Quantz´ Paragraphen nicht erfassen.

Zum Verständnis der allgemeinen Fixierung auf die Formulierung der Quelle *C1* (bzw. Dörffels, Hausmanns und Klengels) sei auch daran erinnert, dass bis zum Erscheinen des kritischen Berichts der NBA 1990/1991 die Quelle *D* unbekannt und die Quelle *E* nicht mehr im öffentlichen Bewusstsein präsent war, *C* also die einzig bekannte Repräsentantin der späten Quellengruppe war. So konnten die Eigenformulierungen Schobers nicht erkannt werden, und ihre artikulatorische Stringenz wurde mit Authentizität verwechselt. Die Formulierung von *A* für die Eingangstakte der 1. Suite war wegen ihrer schweren Verständlichkeit keine wirkliche Alternative, und die Formulierung von *B* lag wegen ihrer schwereren Ausführbarkeit mit dem modernen Bogen und wegen ihres Widerspruchs zu den cellistischen Gepflogenheiten seit dem 19. Jahrhundert weniger nahe – zumal ihr die Bestätigung durch die noch nicht bzw. nicht mehr bekannten Quellen *D* und *E* fehlte.

Dennoch scheint etwa August Wenzinger, der *C* (wie auch *B*) nicht kannte, sich aber in seiner 1950 erschienenen, bis heute stark rezipierten Ausgabe ebenfalls für die Dreierbindungen entschied, bereits ein gewisses Unbehagen angesichts der historischen Unsicherheit dieser Lesart verspürt zu haben. So versuchte er, sie durch scheinbar analoge Artikulationen aus Bachs Werken zu begründen. Von den von ihm genannten Passagen entspricht jedoch keine in ihrer kompositorischen Struktur und ihren strichtechnischen Implikationen wirklich den Eingangstakten der 1. Suite.[144] So weist die Solopartie für Violoncello piccolo der Arie „Mein gläubiges Herze“ aus der Kantate BWV 68, die in einem *nichtautographen* Leipziger Stimmensatz überliefert ist und einige wenige zum Prelude der 1. Suite scheinbar analoge Dreiklangbindungen aufweist, nicht die oben beschriebene charakteristische halbtaktige Wiederholung von gebrochenen Dreiklängen des Preludes auf, bei der die Viererbindung zu einer Art Echodynamik auf der Wiederholung führt.[145] – Der Altersgenosse Wenzingers und Herausgeber der NBA, Hans Eppstein, folgte *C*, weil er sie für die am deutlichsten geschriebene Version und die Absicht in *A*, *B* und *D* für „*weniger deutlich*“ erkennbar hielt.[146] Diese Einschätzung konnte für *B* und *D* nunmehr widerlegt werden. Vermutlich lag die in *B*, *D* und *E* formulierte Viererbindung noch so außerhalb von Eppsteins stilkritisch verwurzelten Vorstellungen von barocker Artikulation, dass sich ihm die Quellen hier nicht erschließen konnten.[147]

---

[143] Bekanntermaßen unterschied sich auch die Dresdner Ästhetik von der Bachs; der als moderner geltende sogenannte *empfindsame Stil*, konträr zur konservativen und stärker polyphonen Schreibweise Bachs, wurde dort gepflegt.

[144] Wenzinger 1950, 64.

[145] Auch eine dem Prelude ähnliche Passage der Fuga der 1. Sonata für Violine solo, Takt 69–73, wie die oben genannte Vlc. piccolo- Stimme *alla breve* statt im 4/4 - Takt des Preludes der 1. Suite notiert, ist nicht substantiell analog. Sie unterscheidet sich nicht nur in der Stimmführung (Terzsprung der vierten Note abwärts statt Sekundschritt) sondern auch aus den sich strichtechnisch ergebenden Implikationen: Während in den Viererbindungen des Prelude die vierte Note stets auf der jeweils höchsten zuvor erreichten Saite verweilt, verlässt die abwärts springende vierte Note in der Fuga die höhere Saite – mit einer Viererbindung technisch schwieriger ausführbar. Entsprechend weisen die Takte des Preludes, in denen die vierte Note die höchste Saite wieder verlässt, in Übereinstimmung der Quellen *A*, *B* und *D* Dreierbindungen auf: Takt 6, Takt 15.

[146] Eppstein 1990, 37.

[147] Vgl. Eppstein 1990, 30: Hier wiederholt Eppstein sinngemäß die Vorstellung einer kleingliedrigen Abstrichregel im Sinne Quantz´(vgl. Kap. 3.4 und 3.6): „Besonders in schnellen Sätzen setzt Bach die Bögen meist so, dass der Abtakt *und andere Taktschwerpunkte* auf den Abstrich fallen“ (Hervorhebung durch den Verfasser).

4. Prinzipien von Artikulationsmischung und -brüchen: Exemplarische Untersuchungen

Im Kapitel 3 wurden die großen editorischen Textfindungsschwierigkeiten für die Eingangstakte der 1. Suite beleuchtet. Der rezeptionsgeschichtliche Zufall eines Zusammentreffens zweier nicht erkannter Redaktionen in Verbindung mit einem verkürzten Verständnis der „Abstrichregel" konnte als Hauptursache dieser Schwierigkeit benannt werden. Ein weiterer Grund wurde im vorigen Kapitel nur gestreift: Aus allen vier Handschriften geht klar hervor, dass zu den Eingangstakten architektonisch identische Takte im weiteren Verlauf des Preludes nach *drei verschiedenen* Artikulationsprinzipien bezeichnet wurden – einer Viererbindung am Anfang jeder Gruppe von acht Sechzehnteln, einer anfänglichen Dreierbindung und einer anfänglichen separierten Note, gefolgt von einer Dreierbindung. Für solche „gemischte" oder variable Artikulationsbezeichnungen architektonisch identischer Takte finden sich in den Cellosuiten zahlreiche Beispiele, dokumentiert durch alle Quellen, von denen einige im Folgenden exemplarisch vorgestellt werden. Das erkennbare Prinzip der Artikulationsmischung steht jedoch im Widerspruch zu dem editorisch seit Beginn der Bach-Renaissance im frühen 19. Jahrhundert bis heute mit Selbstverständlichkeit angewendeten und auch musiktheoretisch explizit formuliertem Prinzip der *Vereinheitlichung* – ein einmal für richtig befundenes Artikulationsprinzip wurde konsequent auf alle architektonisch ähnlichen Figuren eines Satzes übertragen.[148] Vorgefundene Mischartikulationen wurden als „uneinheitlich" und damit als fehlerhaft und unauthentisch betrachtet. Bei den, wie die folgenden Untersuchungen zeigen werden, hochdifferenziert bezeichneten Cellosuiten konnten auf diese Weise authentische Artikulationen nicht als solche erkannt werden.

Die in der (barocke Prinzipien der rhetorischen Klangrede ablösende) Klangästhetik des 19. Jahrhundert wurzelnde Tradition der editorischen Nivellierung und Homogenisierung von Streicherartikulationen könnte vordergründig auch durch einzelne Äußerungen der nachbach´schen Theoretiker gerechtfertigt werden.[149] Sie ist jedoch durchs Bachs Solowerke nicht legitimiert. Alle Quellen der Cellosuiten sprechen hier eine klare Sprache, ebenso das Autograph der Violinsoli, in dem die Variation von Artikulationsprinzipien ebenfalls belegt werden kann.[150] Es wäre allerdings ein Missverständnis, dies mit beliebiger Mischung gleichzusetzen, wie der gelegentlich angewandte Terminus *Variatio* suggerieren könnte.[151] Vielmehr ist, wie die folgenden Teilkapitel zeigen, *eine Änderung des Artikulationsprinzips stets auch mit Besonderheiten der Linien- und Stimmführung und des harmonischen Verlaufs korreliert*. Nur ganz gelegentlich, etwa in Echopassagen, finden sich auch auf gleichem Notentext veränderte Artikulationen, um durch den Artikulationswechsel dem Echoeffekt zusätzliches

---

148 Vgl. auch Kap. 1.3. – R. Kubik (1986, 204), Herausgeber von Bachs Kirchenkantaten bei Hänssler, postuliert: „Deswegen meinen wir, daß ein Motiv innerhalb eines Formablaufs gleich artikuliert werden sollte, auch wenn der Quellenbefund unvollständig oder widersprüchlich erscheint. Die Quelle wäre dann eben zu ergänzen oder richtigzustellen." Auch Beißwenger (2000, 70) formuliert: „Bietet AM B[ach]s Bogensetzung unterschiedliche Interpretationsmöglichkeiten, da [...] AMB parallel komponierte Takte verschieden artikuliert, dann wird der Abschnitt einer einzigen Lesart folgend vereinheitlicht." Eppstein (1988, V) spricht ebenfalls von vereinheitlichenden Eingriffen. Seine Einzelanmerkungen im kritischen Bericht der NBA verdeutlichen dies, etwa in Bezug auf das Prelude der 1. Suite: *D oft ungenau, wechselt in den Bindungen. NBA vereinheitlicht deshalb auf Bindung 1. - 3. Note, wie C nahe legt*. (Eppstein 1990, 37).

149 etwa Quantz (1752, 189), der von der „Gleichheit des Vortrags" spricht.

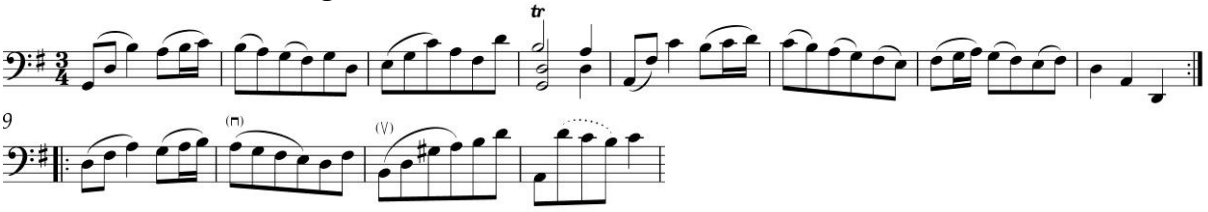
150 Der Vergleich der Artikulationen der Violin- und Cellosoli ist nicht so unproblematisch, wie es zunächst scheint. Es gibt sowohl klangphysikalische wie instrumentalhistorische Unterschiede zwischen beiden Instrumenten (vgl. Kap. 5.1). Zudem liegen den Violinsoli nicht nur andere Strukturen und Formen zugrunde, sie zeichnen sich auch durch einen höheren Grad an Polyphonie wie generell eine komplexere Schreibweise aus. Formal bieten sich für einen Vergleich mit den Cellosuiten eher die Partiten als die Sonaten an. Hier finden sich in allen Sätzen in unterschiedlichem Grad Artikulationswechsel, ausgeprägt etwa in den Correntes der 1. und 2. Partita oder dem Double der Borea der 1. Partita. Generell bieten die etwas einfacheren und stärker wiederholenden Strukturen der Cellosuiten aber mehr Raum für artikulatorische Wechsel.

151 So bei Schwemer/Woodfull-Harris, 2000, 34. Butt (1990, 1–8) bietet eine Darstellung der verschiedenen musikologischen Positionen, die auf der einen Seite das Idealbild der Einheitlichkeit von Artikulationen, auf der anderen Seite die musikalische Rechtfertigung intendierter Artikulationsveränderungen hervorheben.

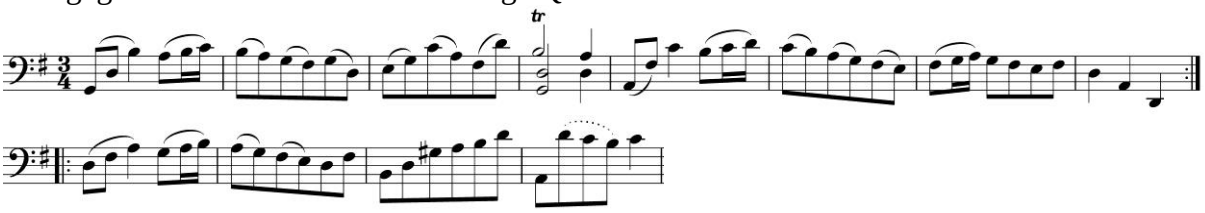
Gewicht zu verleihen.[152] Hier wird die Verwendung des Begriffs *Variatio* tatsächlich sinnvoll. Grundsätzlich wird aber ein Artikulationsprinzip nicht beliebig oder ohne Grund gebrochen – insofern kann Georg von Dadelsens Warnung vor einer Überbewertung der *Variatio* beigestimmt werden.[153] Jedoch kann gerade die Vielseitigkeit von Bachs Artikulationen den Reichtum seiner kompositorischen Wendungen auf subtile Weise bekräftigen und verstärken – Artikulationen bleiben nicht Formel, sondern werden mit zum Träger musikalischer Botschaft. Fuchs merkte an: „Im Großteil wird eine reichhaltige Bogensetzung verwendet, die sich keinem starren Reglement unterwirft.“[154] Bereits hier sei angemerkt, dass nach den Prinzipien der barocken *Affektenlehre* bzw. *Rhetorik* die Änderung eines vorherrschenden Gestaltungsprinzips auch in Verbindung mit einer Verstärkung des „Affekts“ angewendet wurde. In Kap. 5.6 werden Beispiele angeführt, die eine deutliche Beeinflussung von Bachs Artikulationssprache durch die ästhetischen Prinzipen der Affektenlehre aufzeigen.

4.1 Das Menuet 1 der 1. Suite: Artikulationswechsel und harmonische Progression

Der Artikulationstext von T. 1–12 des Menuet I der 1. Suite kann, wie schon in Kapitel 2.6 beschrieben, für alle Werkfassungen aus der deutlichen Übereinstimmung der Quelle *B* mit den Quellen *C* und *D* folgendermaßen rekonstruiert werden:[155]



Demgegenüber formulierte *A* als einzige Quelle teilweise deutlich unterschieden:



Während die fehlenden Bögen in T. 1, 7 und 11 auch versehentliche Auslassungen sein könnten, stellt die viermalige Fortführung der beiden Zweierbindungen von T. 2 bis zum Ende des dritten Taktes, ebenso wie die Formulierung von zwei Zweierbögen statt einer Viererbindung in T. 10 eine klare Umformulierung dar – *innerhalb aller Quellen alleingestellt*. Sie ist musikalisch nicht sinnlos, da sie dem Prinzip der Zweierbindung innerhalb des ersten Menuets Gewicht verleiht, und kann in ihrer Konsequenz (sechs neu formulierte Zweierbögen) kaum als Kopierfehler gesehen werden. Zudem führt sie strichtechnisch durchaus zu einem stimmigen Resultat. In Kapitel 2.3 wurde festgestellt, dass diese Formulierung kaum von Anna Magdalena geschaffen sein kann, sondern mit Wahrscheinlichkeit eine Überformung des ihr vorliegenden Manuskripts widerspiegelt – die jedoch bei der späteren Abschrift (*Ms III*) desselben Manuskripts nicht mehr berücksichtigt worden ist.

Vergleicht man beide Versionen, so stellt man für die ermittelte ursprüngliche Version eine abwechslungsreichere Artikulation fest, die Prinzipien befolgt, die auch in den Violinsoli zu

[152] Etwa in der 4. Suite: Bouree I, T. 44–46, und wohl auch T. 8–10; evtl. Gique, T. 24/25 (nicht eindeutig). 6. Suite Prelude, T. 21/22: Echodynamik in *Ms III* dokumentiert; in *Ms I* Artikulationvariaton; T. 3–4 und deren Parallelstellen: evtl. in *Ms II.*

[153] V. Dadelsen 1978, 104

[154] Fuchs, 1980, 416f.

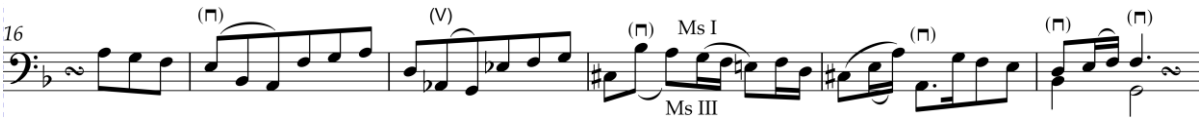
[155] Dieser Befund wird zusätzlich durch *Do*, dessen Unabhängigkeit von den anderen handschriftlichen Quellen in Kap. 1.2 und 7.1 begründet wurde, bestätigt. Diese Textfindung ist exemplarisch für die hier angewandte Rekonstruktionsmethode, sie spricht darüber hinaus für den Quellenwert von *B* und *D* und die Qualität von *Do* als Referenzquelle. Vgl. Kap. 2.6.

beobachten sind: die *Bindung benachbarter Töne* (T. 2), die *Separierung des Intervallsprungs g-d* auf der dritten Zählzeit von T. 2 und die *Dreiklangbindung* in T. 3. In Anna Magdalenas Version fällt die Vermeidung längerer Bögen und eine strichtechnische Vereinheitlichung und damit Vereinfachung auf. Wie in Kapitel 2.3 dargelegt, kann die Frage nach der Authentizität einer solchen korrigierenden Überformung nicht beantwortet werden. Für Bach sind eigenhändige Korrekturen seiner eigenen Manuskripte oder Originaldrucke überliefert; genauso sind aber Fremdkorrekturen seiner Manuskripte durch Benutzer nachweisbar und auch hier denkbar.[156] Es lässt sich in jedem Fall festhalten, dass die Lesart Anna Magdalenas keinen kompositorischen Reifungsprozess widerspiegelt, sondern eine spieltechnisch vereinfachte Version darstellt – was auf ihr Entstehen etwa in einer Unterrichtssituation hindeuten könnte.

Betrachten wir die für T. 10 und 11 ermittelten *Viererbindungen*, stellen wir eine neu eingeführte Artikulationsart nach den zuvor verwendeten Zweier- bzw. Dreierbindungen fest. Ähnlich wie bereits im Prelude (vgl. Kap. 3.6) führen auch hier die Viererbindung zu eine Veränderung des Klangbildes hin zu einem kantableren *legato*. Auch für die separierten zwei Achtel auf der jeweils dritten Zählzeit implizieren die vorherigen längeren Bögen spieltechnisch eine breitere Ausführung. Diese Veränderung in Artikulationsduktus und Klangbild korrespondiert mit der harmonischen Progression dieser Takte: Während die erste Satzhälfte harmonisch flächig die Grundtonart *G-Dur* sowie deren Dominante *D* bzw. *D7* und Subdominante *C* (lediglich in Takt 3) ausbreitet, modulieren T. 9–11 in rascher harmonischer Progression von *D-Dur* über einen angedeutetes *h-moll* sowie den verkürzten Septimakkord auf *E* nach *a-moll* in T. 12. – Eine ähnliche *Verlängerung der Grundartikulation* bei Modulation ins *minore* ist in den Cellosuiten häufiger zu beobachten.[157] Die hier erfolgte Angleichung an die kürzeren Artikulationen der ersten Satzhälfte, wie sie fast alle modernen Editionen vorgenommen haben, folgt einem rein formalen Verständnis von Artikulation bzw. der Vorstellung einer für einen ganzen Satz einheitlichen Artikulation.[158] Sie vernachlässigt jedoch die Korrespondenzen zwischen harmonischer Progression, Klangbild und sich wandelnder Artikulationsgestalt, die eine nähere Betrachtung der Quellen ans Licht bringt und die so auch in den Violinsoli zu beobachten ist.[159] Das Fehlen relevanter Informationen aus Quelle *A* führte hier in Verbindung mit der Unkenntnis des Quellenwertes bzw. der Zuverlässigkeit der anderen Quellen zu sehr vorsichtigen Lösungsansätzen, die in eher verharmlosenden Lesarten der ursprünglich wohl deutlich komplexeren Artikulationen Bachs resultierte.

4.2 Die Sarabande der 2. Suite: multiple Brechungen zur Betonung von Höhepunkten

Ein Detailbefund aus der Sarabande der 2. Suite kann Aufschluss darüber geben, wie sinnvoll im Einzelfall auch eindeutig ermittelbare, jedoch scheinbar fehlerhafte artikulatorische Inkonsequenzen bzw. Brechungen sein können. In Takt 17 und 18 fehlen in *A* die Bindungen der ersten Takthälfte, wahrscheinlich ein Versehen Anna Magdalenas. Aus den anderen Quellen lässt sich jedoch ihre ursprüngliche Gestalt für *MsI–Ms III* wie folgt ermitteln:



Nicht nur sind die Bindungen in T. 17 und 18 ungleich. Sie führen darüber hinaus zu einem Aufstrich auf der ersten Zählzeit von T. 19 – eine klare Abweichung von der Abstrichregel, der entsprechend in modernen Editionen stillschweigend angleichend korrigiert wurde.[160]

---

156 Vgl. Kap. 2.3; Butt 1990, 74 und 84.

157 Z.B. 6. Suite, Gique: Die Dreiachtelgruppen von T. 5–8 werden im A-Teil (D-Dur) mit 2er-Bindung und anschließender separierter Note artikuliert, in der Parallelstelle des B-Teils T. 37–40 (*h-moll*), hingegen mit 3er-Bindungen. Vgl. EW 1188.

158 eine Ausnahme bildet die NBA (1988), Text II.

159 etwa in Partita I, Tempo die Borea – Double: Hier wechseln Zweier-, Dreier-, Vierer-, und Fünferbindung in steter Folge.

160 Z.B. NBA, NBA rev., Leisinger, Markevitch. Voss, Schweiker, Beißwenger folgen *A* und lassen diese Takte unbezeichnet.

Verfolgen wir jedoch das Strichgefüge für *B* bzw. die Spätquellen weiter, stellen wir fest, dass beide Lesarten zu Abstrichen auf die nächstfolgenden Schwerzeiten, nämlich Zählzeit zwei von T. 20 (Grundton der Dominanttonart *A-Dur*), sowie Zählzeit eins und zwei von T. 21 führen und damit das Artikulationsgefüge mit den ungleichen Bindungen in T. 17 und 18 im Gesamtzusammenhang aufgeht.[161] Kann diese Ungleichheit also intendiert gewesen sein, und wenn ja, warum? Auch in dieser Frage hilft ein Blick auf die harmonische wie melodische Progression. Wird *cis*, die erste Achtelnote in T. 19, im Aufstrich gespielt, so fällt auf die (nach einem verminderten Septimsprung!) folgende Note *b* ein Abstrich, wird also *betont* – eine klare Brechung des Betonungsmusters. Dieses *b* ist nicht nur die None, höchster und dissonantester Ton des in T. 19/20 zugrundeliegenden Dominantseptnonakkordes auf *A*, sondern gleichzeitig melodischer Höhepunkt der ab T. 18 in Sekundschritten ansteigenden und ab T. 18 ebenfalls in Sekundschritten wieder absteigenden Oberstimme:

*d - es - f - g - **b** - a - g - f - e - (f) - d - cis*

Durch die artikulatorische Betonung des *b* entsteht ein *Sekundvorhalt zum a*, Grundton der zugrundeliegenden Harmonie, in *Ms III* noch zusätzlich durch die Überbindung verstärkt: Entsprechende Sekundvorhalte werden oft mit dem sogenannten „Seufzer" assoziiert. Dass diese höchst prominente Note gegen das Grundmetrum durch das Strichgefüge eine *antizipierte Betonung* erhält, wird durch den analysierten kompositorischen Aufbau klar legitimiert.

Auch in diesem Fall vernachlässigt eine vermeintlich korrigierende Angleichung zweier Bögen die gesteigerte barocke Expressivität von Bachs Artikulationssprache. Ähnliche Beispiele irregulärer Artikulationen, die auf eine kompositorische Intention Bachs hindeuten, finden sich überall in den Cellosuiten. Sie einzeln zu analysieren, würde den Rahmen dieser Arbeit sprengen. Die hier vorgenommene exemplarische Diskussion von Einzelbeispielen will jedoch dazu beitragen, den Blick für Irregularitäten im Quellenbefund und für ihre musikalische Berechtigung zu schärfen. Deutlich weniger ist tatsächlich fehlerhaft oder nachlässig kopiert bzw. überliefert, als der erste Blick vermuten lässt. Eine genaue Betrachtung der Artikulationen aller Quellen kann dazu beitragen, bislang unerkannte Bedeutungsebenen der Cellosuiten Johann Sebastian Bachs zu entschlüsseln.

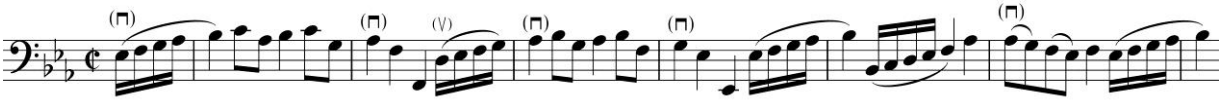
4.3 Die Bouree I der 4. Suite: Artikulationswechsel zur Wahrung des Betonungsmusters und zur Bekräftigung dynamischer Anweisungen

Wieder eine andere Funktion der Artikulationsbrechung lässt sich anhand der ersten acht Takte der Bouree I der 4. Suite aufzeigen. Auch hier ist, wie schon Eppstein betonte, die Lesart Anna Magdalenas innerhalb aller Quellen alleingestellt (vgl. Kap. 2.3). Sie formuliert für die auftaktigen vier 16tel konsequent Viererbindungen. Demgegenüber formuliert Quelle *B* zur nächsten Zählzeit übergreifende *Fünferbindungen* – in Übereinstimmung mit allen drei Spätquellen. Die Fünferbindungen können damit, gegen die Lesart von *A*, für alle drei Werkfassungen als authentisch gelten. Eine Ausnahme in *B* bilden jedoch die auftaktigen 16tel zu T. 3, die in Übereinstimmung mit *A* eine Viererbindung aufweisen. Kellners Differenzierung von Vierer- und Fünferbindung in Quelle *B* ist hier – mittels Wellenbogen – graphisch so klar und sorgfältig ausgeführt, dass ein zufälliger Kopierfehler ausgeschlossen werden kann. Eine bewusste Eigenformulierung Kellners erscheint an dieser Stelle ebenfalls wenig wahrscheinlich; dafür lässt sich keinerlei Motivation erkennen (vgl. Kap. 1.10). Es liegt also nahe, dass Kellner diese Differenzierung aus seiner Vorlage übernommen hat.

Betrachten wir nun das durch den Charakter der Bouree vorgegebene Betonungsmuster, das jeweils die *dritte von vier Zählzeiten* betont: Durch die *alla breve* Notation (zwei Zählzeiten

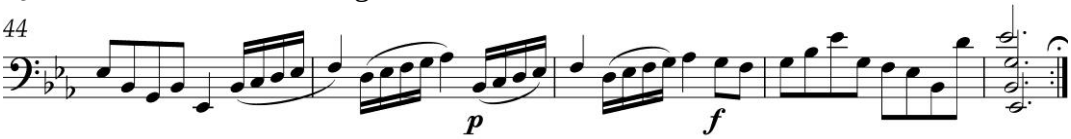
[161] In der Sarabande sind sowohl die erste als auch die zweite Zählzeit Taktschwerpunkte.

pro Takt) sind die Hauptschwerpunkte auf der ersten Zählzeit jedes *zweiten* Taktes, also auf T. 2, 4, 6 und 8; entsprechend sind die ungeraden Takte als ganzes auftaktig zu denken.[162] Dieses Betonungsmuster würde jedoch durch die konsequente Anwendung der Fünferbindung ins Gegenteil verkehrt: Die ersten Zählzeiten von T. 4, 6 und 8, also zentrale Schwerpunkte, würden im schwächeren Aufstrich gespielt werden. Die einmalige Änderung des Artikulationsmusters in T. 2 kann dies auf einfache Weise korrigieren. Sie geschieht hier – im Gegensatz zu der im vorigen Teilkapitel analysierten Situation – zur *Wahrung der Abstrichregel*.



Diese Lösung ist strichtechnisch so zwingend, dass man für ihre Authentizität für *Ms I* und *Ms II* eine hohe Wahrscheinlichkeit annehmen kann. Die weitgehend durchgehenden Fünferbindungen in *Ms III*, dokumentiert durch die Spätquellen, sind möglicherweise gut gemeinte, jedoch die strichtechnischen Implikationen der Vorlage übersehende Angleichungen an die übrigen Takte durch den Schreiber der dritten Werkfassung.[163] Hingegen ist die Lesart von *A* eine konsequente, strichtechnisch vereinfachende Angleichung aller auftaktigen Bindungen an die Viererbindung in T. 2 und an die Viererbindungen, die ab T. 9 gleichermaßen in *A* und *B* formuliert sind. Anna Magdalenas Lesart führt zu einem verdoppelten Betonungsmuster, das die Charakteristik einer Bouree im *alla breve* - Takt verlässt. Auch hier macht die Systematik der Angleichung eine Eigenformulierung der Kopistin eher unwahrscheinlich.[164] Man, kann also, wie bereits für die Eingangstakte der 1. Suite und das Menuet I der 1. Suite, davon ausgehen, dass Anna Magdalena hier eine strichtechnisch vereinheitlichende und vereinfachende Überformung des ihr vorliegenden Manuskripts von unbekannter Hand kopiert hat.

Wie erwähnt, weist der weitere Verlauf des Satzes eine gemischte Artikulation auf. Ab T. 9 herrschen in *Ms I* und *Ms II* für gleiche auftaktige Figuren zunächst Viererbindungen vor, eine Veränderung, die möglicherweise darauf zurückzuführen ist, dass hier mit regelmäßigen Fünferbindungen kein koherentes Strichgefüge entsteht. Die artikulatorische Veränderung könnte also auch hier strichtechnisch motiviert sein – vielleicht aber auch eine nunmehr stattfindende kompositorische Verdichtung reflektieren. Hingegen weist *B* in den Schlusstakten ab T. 44 wieder zwei Fünferbindungen auf, gefolgt von zwei Viererbindungen auf identischem Primärtext. Der musikalische Sinn des erneuten Artikulationswechsels ist hier offensichtlich: Es handelt sich um die *artikulatorische Unterstützung* eines *Echoeffekts*, dessen zusätzliche dynamische Anweisung (*piano*) für alle drei Werkfassungen durch Übereinstimmung der Quellen *B*, *C*, *D* und *E* belegt ist.



Dass wohl auch die Werkfassung *Ms III* im B-Teil noch nicht konsequent Fünferbindungen aufwies, wurde bereits in Kapitel 1.7 thematisiert: Acht mit den Viererbindungen der Quellen *A* und *B* korrespondierende Viererbindungen der Quelle *D* in den Takten 14–16, 36, 37 sowie 40 könnten auf eine noch in der späten Fassung vorhandene Mischartikulation dieses Satzes

[162] Bei seiner Analyse der Bouree I übersieht Ballinger (2015, 9–14) den *alla breve* - Takt und kommt so zu anderen Schlussfolgerungen bezüglich des Betonungsmusters – und damit auch der Funktion der Artikulationen. Seine Analyse der Bouree II ist hingegen korrekt, da Bach hier den *alla breve* - Takt in 4/4 (!) änderte, womit sich auch das Betonungsmuster gegenüber der Bouree I ändert.

[163] Eine strichtechnische Problemlösung, die die Beibehaltung der 5er-Bindung ermöglichen würde, wäre etwa die ausgleichende Anwendung zweier, im Artikulationstext nicht angezeigter Aufstriche in T. 2, 2. und 3. Viertel. Für eine regelmäßige Anwendung einer solchen Spielweise liefern die Quellen der Cellosuiten aber kaum Anhaltspunkte. Vgl. Kap.5.1.

[164] Vgl. Kap. 2.3

verweisen. Bemerkenswert – und bislang nicht beachtet – ist, dass die durch *D* dokumentierte *gemischte Artikulation* zu einem hochstimmigen und koherenten Strichgefüge führt, das (fast) keiner weiteren Ausgleichsstriche durch die Ausführenden bedarf. Es ist gut vorstellbar, dass diese strichtechnisch professionelle Variation des Artikulationstextes in *D* gegenüber *A/B* auf eine Revision Bachs zurückgeht, die nach *Ms III* entnommen wurde. In diesem Fall wäre die Vereinheitlichung zu Fünferbindungen in den Quellen *C* und *E unabhängig voneinander von deren Schreibern* vorgenommen worden. Diese späte, zwar konsequente, jedoch strichtechnisch nicht koherente Vereinheitlichung fand Eingang in viele Editionen, so Text II der NBA, NBA rev. und Leisinger. Ebenso wurden die in Quelle *A* konsequent vereinheitlichenden, jedoch innerhalb der Quellen alleingestellten Redaktionen in diejenigen Editionen übernommen, die *A* als Hauptquelle wählten, etwa Text I der NBA, Voß, Beißwenger und Schweiker. Der Gesamtbefund der Quellen deutet jedoch darauf hin, dass nicht nur die frühen Werkfassungen *Ms I* und *Ms II* Mischartikulationen aufwiesen, sondern wahrscheinlich auch noch die Werkfassung *Ms III*, wenn auch bereits in gegenüber *Ms II* veränderter Form.

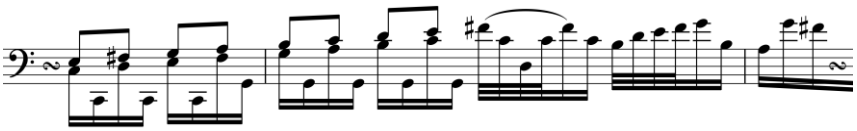
4.4 Harmonisch-melodische Progression und die Verringerung der Artikulationsdichte

Im vorigen Teilkapitel konnte anhand von T. 44–46 der Bouree I der 4. Suite eine Korrespondenz von *Artikulationswechsel und Dynamik* im Sinne eines Echoeffekts aufgezeigt werden. In den Cellosuiten finden sich aber auch Artikulationswechsel, die auf anders geartete dynamische Veränderungen hinweisen: So weisen *Zieltakte einer harmonisch/melodischen Progression* oft eine Verringerung der Artikulationsdichte bis hin zu *non legato* auf. Die Häufung dieses Phänomens weist darauf hin, dass auch hier wohl keine Zufälle oder Kopierfehler vorliegen. Instrumentaltechnisch impliziert der Wechsel von legato zu non legato eine dynamische Steigerung, die in diesen Fällen – absteigende Basslinien, aufsteigende Oberstimmen, harmonische Progression – mit dem Stimmführungsverlauf und der kompositorischen Architektur korrespondiert. Gleichzeitig bezeugt ein derartiger Artikulationswechsel nach der *Affektenlehre* auch einen Wechsel des Affektes von einer *ruhigeren* (*legato*) zu einer *erregteren Gemütslage* (*non legato*), der mit dem implizierten dynamischen Wechsel korrespondiert. Grundsätzlich setzt die auf Prinzipien der Rhetorik basierende Affektenlehre den Bruch eines vorherrschenden Gestaltungsprinzips als *Affektverstärkung* ein – hierzu ausführlich Kap. 5.6.

Ein erstes Beispiel findet sich im Prelude der 1. Suite, T. 19–22: Die in Takt 19 von *h* nach *D* absteigende Tonleiter wird durch das zweimal wiederholte *Cis* der Basslinie in Takt 20 chromatisch fortgeführt; dieser Takt weist noch zwei paarweise Bindungen auf. Takt 21, architektonisch identisch mit Takt 20, führt die chromatische Basslinie weiter nach *C* fort, weist jedoch in der zweiten Takthälfte nach übereinstimmendem Befund der Quellen *B*, *C* und *D* in der zweiten Takthälfte keine Bindung mehr auf. Die Intention eines *crescendo* hin zu der die Hälfte das Preludes markierenden *Fermate auf der Dominante d* in Takt 22 liegt hier nahe.

Ein Beispiel mit Beteiligung einer *aufsteigenden Oberstimme* findet sich im Prelude der 2. Suite, T. 34–36: Die Oberstimme bewegt sich hier von *d´* nach *f´* in T. 36; in T. 36 findet ebenfalls die harmonische Auflösung des *A7* - Akkordes zur Grundtonart *d-moll* statt. Während in 34/35 noch Dreierbindungen dominieren, ist für *Ms II* für den gesamten Takt 36 *non legato* dokumentiert.

Ein weiteres Beispiel der frühen Werkfassungen ist die von *d* bis *g´* aufsteigende Tonleiter der Oberstimme in T. 6/7 der Allemande der 3. Suite. Die finale Steigerung der Tonleiter in T. 7, vierte Zählzeit, findet nicht nur in *rhythmischer Diminution* – in 32teln statt Achteln – statt; auch sind diese 32tel und die die Tonleiter abschließende Sechzehntelnote in *A* und *B* übereinstimmend *non legato* notiert – als *einzige* von zahlreichen analogen rhythmischen Figuren des ganzen Satzes, für die ansonsten konsequent die Fünferbindung verwendet wird.



Die Kumulation des dynamischen Sogs der in Terzdoppelgriffen ansteigenden Tonleiter in diesem Artikulationsbruch hin zu *non legato* ist kompositorisch so zwingend, dass hier jeglicher Zufall ausgeschlossen scheint. Dennoch wird eine artikulatorische Angleichung noch in allen aktuellen Editionen (NBA Text I, NBA rev., Schweiker, Beißwenger und Voß) empfohlen; das in den Cellosuiten zutage tretende kompositorische Muster einer Artikulationsbrechung auf einem Höhepunkt wurde nicht erkannt.

Auch in der 6. Suite finden sich Beispiele, in denen *A* und *B* übereinstimmend die Brechung von Artikulationsmustern in dynamischen Höhepunkten bezeugen: So ist in der Courante die *Viererbindung* vorherrschende Artikulation für vier aufeinanderfolgende 16tel-Noten. In T. 19 mit der aufsteigenden Tonleiter von *e* bis *d´*, (also harmonisch *E7*) wird die Bindung auf den letzten beiden Zählzeiten vor der Auflösung nach *A-Dur* jedoch aufgegeben:

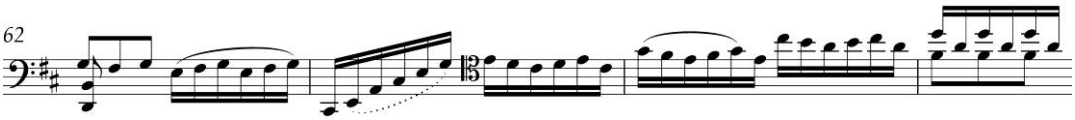


Diese Artikulation ähnelt auffallend T. 73–73 der Ciaconna der Partita II für Violine solo:



Auch die Parallelstelle zu T. 19 der Courante (T. 63) weist eine verwandte Verringerung der Artikulationsdichte auf, wenngleich *A* und *B* hier etwas unterschiedlich formulieren. Jedoch sind in beiden Quellen die höchsten Noten der Tonleiter (*e´, fis´, g´, a´*) vor der wieder abwärtsführenden Tonleiter und der Auflösung des Dominantseptakkordes (*A7*) nach *D-Dur* als *non legato* notiert; ebenso bleibt in beiden Quellen auch in der Gique der 6. Suite in T. 51, 2. Takthälfte, der Höhepunkt einer auf-und absteigenden Tonleiter (6 16tel) ohne Legatobogen.

Während in den letztgenannten Beispielen die artikulatorische Variation lediglich in den frühen Werkfassungen erscheint und *Ms III* gegenüber *Ms I /Ms II artikulatorisch verdichtet* ist, findet sich in der Gique der 6. Suite, T. 63/64, eine bereits in Kapitel 1.7 erwähnte Passage, in der die Quelle *E* einen ähnlichen Artikulationsbruch auch für *Ms III* bezeugt: In der den doppelgriffigen Schlusstakten unmittelbar vorausgehenden aufsteigenden Figur dokumentieren *A* und *B* übereinstimmend *non legato* jeweils auf der zweiten Takthälfte; in *E* werden alle drei Guppen von 6 16teln ab der 2. Takthälfte von T. 63 *non legato* notiert. Die artikulatorische Verdichtung mit Legatobögen nahmen in diesem Fall die Schreiber von *C* und *D unabhängig voneinander* vor.



Die Fülle der für die frühen Werkfassungen rekonstruierbaren Artikulationswechsel von *legato* zu *non legato* auf dynamischen Höhepunkten, die zugleich eine dynamische Steigerung wie auch einen Wechsel des Affekts implizieren, legen die Annahme nahe, dass auch in unklareren Überlieferungssituationen gelegentlich ähnliche kompositorische Intentionen vorlagen. Die Abwägung ist hier jedoch nicht einfach: Das Weglassen von Artikulationsbögen ist ein häufiger Kopierfehler und sollte daher, sofern es nicht deutlich mit anderen Quellen korrespondiert, nicht überbewertet werden. Dennoch stellen sich manche Fragen: Während in

der Gique der 4. Suite die regelmäßige Dreierbindung vorherrschende und nur selten variierte Artikulationsform ist, weisen in den Schlusstakten von A- und B-Teil (T. 9/10 bzw. 41/42) alle Quellen eine stark verringerte Artikulationsdichte auf – jedoch in der Position der unbezeichneten Dreiergruppen mit deutlichen Unterschieden. Es ist durchaus möglich, dass beide frühe Werkfassungen für beide Taktgruppen eine identische Artikulation mit verringerter Artikulationsdichte aufwiesen. Denkbar wäre aber auch eine zwar im Prinzip identische, jedoch im Detail unterschiedene, also *variable Formulierung* desselben Variationsprinzips in den drei Werkfassungen, möglicherweise auch in A- und B- Teil jeweils unterschiedlich.

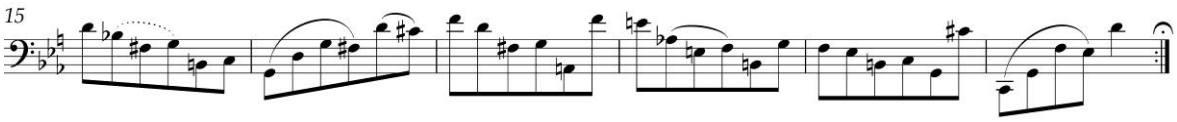
4.5 Die Sarabande der 5. Suite: Homogenität oder Mischartikulation?

Wie bereits in Kapitel 2.6 ausgeführt, ist für *Ms II* die Artikulationsgestalt der Sarabande der 5. Suite unrekonstruierbar: Da sie von Kellner nicht kopiert wurde, fehlt eine Korrektivquelle zu Quelle *A* nicht nur hinsichtlich der Lesbarkeit, sondern auch hinsichtlich der Authentizität der Artikulationen, zumal die Artikulationen der Spätquellen deutlich unterschieden von *A* sind und damit eine Revision im Manuskript *Ms III* dokumentieren. Bisherige Editionen formulierten je nach Ausrichtung entweder eine Vereinheitlichung der Lesart in *A* (Viererbindungen über die ersten beiden Zählzeiten) oder eine Vereinheitlichung der Spätfassung (Zweierbindungen auf jeder Zählzeit). – Dass die Spätfassung *Ms III* nicht einheitlich dieses Artikulationsprinzip, sondern eine *Mischartikulation* aus Zweier- und Vierbindungen aufwies, wurde schon in Kapitel 1.7 ausgeführt: Alle Spätquellen formulieren, in unterschiedlicher Zahl, auch Viererbindungen. Wie aber sah die Artikulationsgestalt der frühen Werkfassungen aus? Dass Quelle *A*, Anna Magdalenas Abschrift des Manuskripts *Ms II*, nicht mit genügender Sicherheit dessen Gestalt verbürgen kann, wurde bereits deutlich. Zu vielfältig sind nicht nur die Fehler und Unklarheiten ihrer Handschrift; auch wurden deutliche Eigenformulierungen bzw. die Kopie vereinheitlichender Überformungen ersichtlich.

In dieser Frage können jedoch *zwei weitere Quellen* Hinweise geben: Aus Bachs Hand liegt eine Bearbeitung der 5. Suite für Laute vor, die auf der Werkfassung M*s I* fußt (vgl. Kap. 1.2). Da die Laute kein Streichinstrument ist, ist diese Version naturgemäß deutlich geringer mit Artikulationsbögen versehen als die Quellen der Cellosuiten oder die Violinsoli. Ausgerechnet die Sarabande ist jedoch *geschlossen* bezeichnet und hat dadurch erheblichen Hinweiswert für die Rekonstruktion der frühen Werkfassungen. Auch die Lautenfassung weist in der Mehrzahl die Viererbögen der Quelle *A* auf, allerdings im Gegensatz zu ihr *nicht durchgängig*. *Zwei Muster des Artikulationswechsels* sind im Autograph der Lautenfassung (*Lu*) erkennbar:

1. Drei melodisch und harmonisch hochexponierte Takte bleiben *unbezeichnet*. In T. 11 führt die Oberstimme das *des´* der zugrundeliegenden *b-moll* - Tonalität abwärts bis zum *f* des auflösenden *f-moll* in T. 12. Ebenfalls unbezeichnet sind *T. 17 und T. 19*: hier wird die Oberstimme vom *es´*, dem höchsten Ton des ganzen Satzes, über das ebenfalls artikulatorisch separierte *d´* (T. 18, Zählzeit 1) und *h* (Auftakt zu T. 20) bis zur Schlussnote *c´* geführt; harmonisch bewegen sich diese Takte zwischen der Grundtonart c-moll und dem Dominantseptnonakkord. (N.b.: Alle Angaben nach c-moll transponiert und in *klingender Tonhöhe*, folgendes Notenbeispiel in *c-moll und Scordatur* notiert!)[165] Die Brechung des Artikulationsmusters hin zu *non legato* und die damit implizierte affektive Verstärkung in diesen harmonisch und melodisch hochexponierten Takten entspricht deutlich den im vorigen Teilkapitel vorgestellten Befunden für viele ähnliche Passagen des Artikulationstextes der Cellosuiten.

[165] Die Scordatur der 5. Stufe verlangt eine Tieferstimmung der a- Saite nach g; notiert ist; entsprechend sind alle Noten, die höher als *g* intendiert sind, einen Ganzton höher als klingend notiert, mit Ausnahme des auf der D- Saite zu spielenden *as* in T. 18, 2. Achtel, das klingend notiert ist. Die Lautenversion der 5. Suite ist in g-moll (ohne Scordatur) notiert; entsprechend ist zum Vergleich der hier angegebenen Tonhöhen und Harmonien die Notation der Lautensuite nach c-moll transponiert zu denken.



2. Ein weiteres Prinzip des Artikulationswechsels in *Lu* ist die bereits für T. 18 vorgestellte Separierung der ersten Note eines Taktes. Sie findet sich ebenfalls in T. 15 sowie in T. 5, 6, 13, 14, 16 und 20, hier jedoch bedingt durch die Notationsweise in zwei Registern. Diese Separierung ist in *A* ebenfalls in T. 13, 14, 15 und 18 erkennbar. Ohne das Autograph der Lautensuite müsste man wegen der bekannten flüchtigen Schreibweise Anna Magdalenas diese Lesart in Frage stellen – so kann sie zumindest für die Takte **15** und **18** als authentisch angenommen werden.

Insbesondere die in *Lu* formulierten Artikulationswechsel in Takt 11, 17 und 19, alle im B - Teil der Sarabande, sind von höchster Aussagekraft. In Entsprechung zu allen in diesem Kapitel vorgestellten Befunden verweisen sie auf die feststellbare Tendenz Bachs, Hauptartikulationsarten im Verlauf der kompositorischen Fortspinnung eines Satzes in Korrespondenz zu Stimmführung und harmonischer Entwicklung zu variieren und aufzubrechen. Damit stellt sich die Frage, ob die Quelle *A* nicht auch hier, wie in der Bouree der 4. Suite, eine größeren artikulatorischen Reichtum ihre Vorlage vereinfacht hat – sei es durch ungenaue Kopie oder durch Übernahme von Überformungen. Der Abgleich der Quelle *A* mit der Lautenversion kann eine Vorstellung von der ursprünglichen Artikulationsgestalt der Sarabande vermitteln.

Hochinteressant in diesem Zusammenhang ist die Lesart der Ausgabe *Dotzauers* (*Do*): Seine Vorlage war der Erstdruck Norblins, den er, wie in Kapitel 1.2 ausgeführt, mit einer auf *Ms I* zurückgehenden Handschrift kollationierte. Dotzauers Lesart der Artikulationen der Sarabande hat kaum Ähnlichkeit mit *E*. Sie ist dominiert durch die Viererbindungen, die wir aus Quelle *A* und Bachs Autograph der Lautensuite kennen – weist aber einen klaren Artikulationswechsel in *denselben Takten 17–19* auf wie auch die *Lautensuite*. Dass Dotzauer hier kein *non legato* formuliert wie Bach in der Lautensuite, sondern genau an dieser Stelle erstmals auf die Zweierbindungen der Quelle *E* zurückgreift, kann als (indirekter) Hinweis auf das *non legato* der Lautensuite in seiner Vorlage interpretiert werden: Dotzauer neigte gelegentlich zum „Lückenschluss"; längere *non legato* Passagen in *langsamen Sätzen* entsprachen nicht dem Geschmack seiner Zeit. Bei der empfundenen Notwendigkeit der Auffüllung dieser „Artikulationslücke" könnte er sich verpflichtet gefühlt haben, bei der Wahl einer auffüllenden Artikulation auf (vermeintlich) authentisches Material zurückzugreifen – die Zweierbindungen der Quelle *E* – statt eigenmächtige Ergänzungen vorzunehmen.

Der Artikulationswechsel in Takt 17–19 bekräftigt nochmals den in Kapitel 1.2 und 7.1 vorgestellten Befund, dass Dotzauer nicht die Quelle *A* vorlag, sondern ein *heute verschollenes, vollständiges Manuskript* der Werkfassung *Ms I*. Ebenso weist die Übernahme von Artikulationsmustern der Frühfassungen darauf hin, dass Dotzauers handschriftliche Quelle nicht *B* war, da deren Schreiber, J.P. Kellner, die Sarabande nicht kopiert hatte. Damit sind, wie in Kapitel 2.6 genauer ausgeführt, die methodischen Voraussetzungen für einen Rekonstruktion der Werkfassung *Ms I* unter Einbezug von *Do* in diesem Fall gegeben, die hier zu einer fast lückenlosen Ermittlung des Artikulationstextes dieser Fassung führen konnte.

Auf die Möglichkeit, dass auch der in *Lu* formulierte Artikulationsbruch in T. 11 (*non legato*) in *allen* Werkfassungen der Cellosuiten, also auch in *Ms III*, noch enthalten war, verweist ein Detail der Quelle *E*: Hier bleiben, als einzige Achtelnoten des ganzen Satzes, die mittleren zwei Achtel ebenfalls unbezeichnet. Es ist durchaus denkbar, dass in dieser Formulierung ein Fragment der ursprünglichen Werkgestalt bis hin zu Norblins Zeit überdauern konnte.

4.6 Die Bariolage des Preludes der ersten Suite

Unter Bariolage - Passagen werden Passagen in der Streicherliteratur verstanden, in denen in raschem Strich zwei benachbarte Seiten abwechselnd gespielt werden, eine davon gegriffen, die andere als leere Saite, so dass die Tonhöhe der leeren Saite als Grundton, ähnlich einem Bordunton, dauerhaft präsent bleibt. Eine prominente Bariolage- Passage, hier im *non legato* Strich, sind die Takte 31–38 des Preludes der 1. Suite. Es ist seit langem unter Cellisten gängige Aufführungspraxis, solche Passagen so einzurichten, dass die tiefer gelegene Saite im Aufstrich gespielt wird, auch wenn sie wie hier auf den Abtakt fällt und somit die Abstrichregel umgekehrt wird. Viele Lehrwerke bereits des 19. Jahrhunderts, etwa von Alfredo Piatti, verweisen auf diese Spielpraxis; sie ist nicht nur in Dotzauers Celloschule von 1832 explizit formuliert, sondern auch in seiner Einrichtung der Cellosuiten umgesetzt.[166] Ihre allgemeine Verbreitung beruht darauf, dass die tiefe Saite, bei der Beinhaltung des Cellos dem Bogenarm zugewandt, auf diese Weise sehr viel kraftsparender aus einer Bewegung des Unterarms oder Handgelenks gespielt werden kann, statt, wie es im Abstrich der Fall wäre, mit dem ganzen Arm – sie liegt also in der Physiologie des Cellospiels begründet.

Es gibt keine Lehrwerke aus der Entstehungszeit der Cellosuiten, die diese Technik formulieren – jedoch könnten die überlieferten Artikulationen der Suiten darauf hinweisen, dass sie bereits in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts bekannt war. Betrachten wir zunächst die überlieferten Artikulationen der Quellen *A* und *B*: Beide formulieren in T. 29, 2. Zählzeit, einen 4er-Bogen, der damit den frühen Werkfassungen entsprochen haben dürfte. *A* formuliert darüber hinaus eine 2er-Bindung auf den vorangehenden beiden 16teln, während *B* diese 16tel ungebunden lässt, die folgende Tonleitersequenz jedoch mit einer einer Kombination aus 1+3 und 4er-Bindungen bezeichnet – anders als *A* und auch die Spätquellen *CDE*, die jeweils die sieben abwärts führenden Noten binden. Beide Lesarten, *A* wie *B*, führen so, auf unterschiedlichem Weg, zu einem *Aufstrich* zu Beginn der Bariolage in T. 31/2 und damit zu der oben beschriebenen Ausführung in Umkehrung der Abstrichregel.



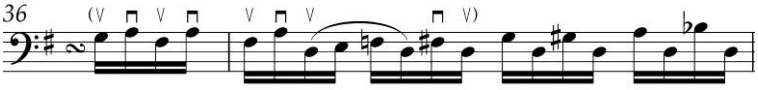
Geht man von dieser strichtechnischen Funktion des durch Quelle *A* überlieferten Artikulationsgefüges aus, wird eine Unregelmäßigkeit hierin verständlich: Die erste absteigende Tonleiter in T. 29 ist mit *zwei Bögen* anders artikuliert als die folgenden, die jeweils eine Bindung über sieben Noten aufweisen. In Zusammenhang mit der Bariolagepassage ab T. 31 könnte dies ein bewusster artikulatorischen Kompromiss sein – der zu dem für die Bariolage vorteilhaften Aufstrich auf die Schwerzeiten ab T. 31 führt. Die daraus resultierende musikalische Inkonsequenz bewog anscheinend nicht nur den Kopisten der Fassung *Ms III*, sondern auch die allermeisten heutigen Herausgeber zu einer Korrektur dieser Artikulation – in Unkenntnis ihrer strichtechnischen Implikation.[167] Eine Rechtfertigung dieser editorischen Angleichung könnte darin gesehen werden, dass die beiden in Frage stehenden Bögen in *A* sehr nahe beieinander stehen. Bei näherem Hinsehen ist aber erkennbar, dass hier nicht etwa, wie es scheint, ein *Wellenbogen* (in *einem* Zug gezeichnet) dargestellt ist, der tatsächlich eine von

[166] Vgl. Fuchs, 1980, S. 693ff. - A. Piatti, Capricen op.25 (1865). Nr. 1 ist eine Studie der Bariolagetechnik im Aufstrich.

[167] Allerdings könnte auch in *Ms III* eine von *Ms II* unterschiedene Vorbereitung der Bariolage bereits in T. 28 in Form einer Überbindung von 1. und 2. Zählzeit formuliert worden sein, wie sie *C* und *E*, wenn auch unterschiedlich, formulieren, und die zu einem Aufstrich auf den Taktanfang von T. 29 geführt hätte. In diesem Fall wäre die neuformulierte 7er-Bindung in *Ms III* strichtechnisch korrekt. Jedoch ist dies nicht mehr nachweisbar, da alle drei Spätquellen T. 28 unterschiedlich formulieren und dessen Gestalt für *Ms III* damit unrekonstruierbar ist.

der Kopistin intendierte 6er-Bindung darstellen könnte, sondern mit *zwei Zügen* voneinander abgesetzte Bögen gezeichnet wurden, die sich (zufällig) berühren. Überhaupt sind Wellenbögen eher untypisch für Anna Magdalenas Abschrift, zumindest bei solchen eher kurzen Bögen. Die anderen drei Tonleitern sind als reguläre Bögen – in ganzer Länge – gezeichnet; für eine andere Darstellungsform des ersten Bogens, wenn er tatsächlich intendiert gewesen wäre, besteht kein erkennbarer Grund (*Abb. 13*). Damit scheint es plausibel, für T. 29 von einer intendierten Darstellung einer 2+4 Artikulation auszugehen – mit dem Resultat eines Aufstrichs zu Beginn der Bariolage.

Eine zu einem Aufstrich zu Beginn der Bariolage in T. 31 führende Strichlösung könnte auch in *Ms III* formuliert gewesen sein. Darauf weist eine für *Ms III* durch Übereinstimmung der Quellen *C* und *E* dokumentierte Viererbindung in *T. 37* hin:[168] Ab Takt 37/3 ist die Bariolage umgekehrt, so dass die tiefe, im Aufstrich zu spielende Saite nunmehr stets auf eine Leichtzeit kommt und entsprechend die schweren Zählzeiten bis zum Satzende wieder im Abstrich gespielt werden können. Wäre für die vorangehende Bariolage nicht die oben beschriebene Spielweise im Aufstrich konzipiert gewesen, sondern Abstrich, würde diese Viererbindung zu einer Umkehrung des Strichmusters, also zu Aufstrichen auf den Schwerzeiten ab T. 37 führen, ja sogar zu einem Aufstrich auf dem Schlussakkord – nach der Abstrichregel , deren grundsätzliche Gültigkeit in den Cellosuiten anzunehmen ist, spieltechnisch verkehrt, da diese Schwerzeiten (auch bei Anwendung eines cellistischen Untergriffs) weniger betont wären.[169] Die Viererbindung in *Ms III* in T. 37 könnte also das Ziel der Änderung der Strichrichtung der Bariolage in den vorhergehenden Takten von Aufstrich zu Abstrich gehabt haben. – Ob ein solcher ausgleichender Bogen an gleicher Stelle auch schon in den frühen Werkfassungen *Ms I* und *Ms II* formuliert war (und in *A* wie auch *B* versehentlich nicht kopiert war) oder er eine nachträgliche strichtechnische Revision in *Ms III* darstellt, ist nicht rekonstruierbar.



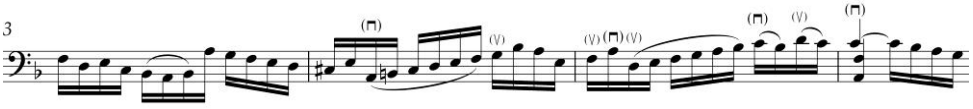
Die Tatsache, dass alle handschriftlichen Quellen Hinweise auf einen intendierten Aufstrich zu Beginn der Bariolage in T. 31 geben, könnte werkimmanente Informationen zu einer aktuellen Debatte beisteuern: Seit einiger Zeit wird nicht nur für die sechste Suite, sondern auch den gesamten Zyklus diskutiert, ob dieser der sogenannten *Viola da spalla* zugedacht war, die, wesentlich kleiner als das Violoncello, auf der rechten Schulter gespielt wurde. Näheres zu dieser Debatte wird in Kapitel 6.5 (im Detail Kap. 6.5.3 und 6.5.4) ausgeführt. Bei in Schulterhaltung gespielten Instrumenten ist jedoch die dem Bogenarm zugewandte Saite die höchste und nicht, wie beim in Beinhaltung gespielten Violoncello, die tiefste Saite. In Schulterhaltung müsste also die Bariolage in Takt 31 analog zur Violintechnik mit Abstrich beginnend gespielt werden. Dass in allen Quellen Strichgefüge zu identifizieren sind, die auf Aufstrich verweisen, kann als Hinweis darauf gewertet werden, dass zumindest für die Suiten 1-5 zur Entstehungszeit der Quellen bzw. ihrer Vorlagen ein viersaitiges Instrument *in Beinhaltung* vorgesehen war – also das Violoncello in der heute bekannten Haltung, entsprechend den Titelinschriften Schwanbergs (Quelle *A*) und der Spätquellen, sowie Kellners Instrumentenbezeichnung *Viola de Baßo* (zu dieser oft missverstandenen Bezeichnung, die auf das *Violoncello* verweist, vgl. Kap. 6.5.3).

[168] Im Gegensatz zu *C* und *E* zeichnet *D* einen 3er-Bogen, so dass hier, ließe man die *C* bestätigende Formulierung von *E* außer acht, zwischen *C* und *D* abzuwägen wäre. Die in Kap. 3 beschriebene Unzuverlässigkeit von *C1* bezieht sich aber gerade auf die Tendenz, 4er-Bögen zu 3er-Bögen zu verkürzen und nicht umgekehrt, so dass 4er-Bögen Schobers (*C1*) ein höherer Aussagewert zugestanden werden kann als seinen 3er-Bögen.

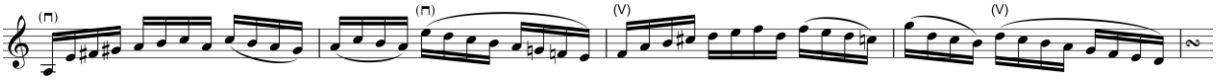
[169] Zur Abstrichregel im 18. Jahrhundert und ihrer prinzipiellen Gültigkeit für die Cellosuiten vgl. Kap.1.1, S.8 ; Kap. 1.9, S.32.

4.7 Die Courante der 2. Suite: Relativierung der Abstrichregel in schnellen Sätzen?

Eine charakteristische Abweichung von der Abstrichregel ist in den für *Ms II* rekonstruierbaren Artikulationen der Courante der 2. Suite in Takt 4–5 festzustellen: Beide Takte enthalten jeweils eine Bindung über 6 Sechzehntel, so dass auf den Abtakt von T. 5 ein Aufstrich und erst der Abtakt von T. 6 im regulären Abstrich gespielt wird. Zwar ist die indendierte Länge von längeren handschriftlichen Bögen nicht immer exakt festzustellen, da Anfangs- und Endpunkt oft nicht sauber gezeichnet sind. In diesem Fall ist jedoch der Endpunkt der Bögen und damit die intendierte Länge über sechs Noten eindeutig durch die beiden Zweierbögen auf dem dritten Viertel von T. 5 markiert:



Ähnliche intendierte Bindungen einer geraden Anzahl von 16teln, die zu einer Umkehrung der Strichrichtung im folgenden Takt führen, könnten auch in T. 13/14 und 29/30 vorliegen; jedoch lässt die erwähnte Undeutlichkeit längerer Bögen in diesen Fällen auch eine Interpretation als Bögen über sieben 16tel zu, wie auch in den meisten Editionen, offensichtlich mit der Intention der Wahrung der Abstrichregel, formuliert ist. Dass Bach vor einem Bruch der Abstrichregel in schnellen, regelmäßigen Passagen durchaus nicht zurückschreckte, wird auch durch Beispielen seines Autographs der Violinsoli belegt, wie hier in T. 77 ff des Allegro assai der Sonata III:



Der Grund für Bachs bewusste Wahl einer die Abstrichregel vernachlässigenden Strichart in diesen Sätzen könnte in ihrem Charakter als virtuose und schnelle Sätze liegen: Instrumentaltechnisch verleitet eine stark ungleiche Verteilung von Noten im Bogenstrich, etwa eine abgesetzte erste Note mit folgender längerer Bindung, zu einer Betonung und leichten Verlängerung der ersten Note, die durchaus intendiert sein kann und auf den sogenannten *style inegale* verweist. Sie kann jedoch ebenso zu einer leichten Verzögerung führen und damit den Fluss des Spiels hemmen, während die Regelmäßigkeit der Bogenführung, die sich durch die oben vorgestellten Artikulationsgefüge ergibt, in denen die langen Bögen abwechselnd in Ab- und Aufstrich gespielt werden, mühelos eine Aufrechterhaltung höchster Geschwindigkeit und Regelmäßigkeit erlaubt. Damit kann, wie bereits in Kapitel 1.1 angesprochen, die angegebene Artikulation gleichzeitig Hinweise auf das intendierte Tempo eines Satzes geben.

Bezüglich der Courante der 2. Suite sei eine Besonderheit der Quelle *B* angesprochen: Sie zeigt eine deutlich geringere Artikulationsdichte als die anderen Quellen; *non legato* ist zumindest in den ersten 11 Takten vorherrschende Artikulationsart. Obwohl das versehentliche Weglassen von Bögen eine klassische Fehlerquelle bei der Überlieferung von Artikulationen ist, kann hier eine intendierte Verwendung des *non legato* angenommen werden: Die anderen Sätze der 2. Suite sind in Quelle *B* deutlich dichter bezeichnet; hingegen weisen auch T. 1–8 der Courante der 6. Suite konsequent *non legato* auf. *Non legato* ist ebenfalls Hauptartikulationsart mehrerer verwandter Sätze der *Violinsoli*, etwa des Doubles der Corrente der 1. Partita, wie die Courante der 2. Cellosuite auf durchgehenden 16tel - Ketten aufgebaut, und von Bach im Autograph von 1720 mit der Angabe *Presto* versehen. Das regelmäßige *non legato* bietet instrumentaltechnisch die Möglichkeit zu hoher Geschwindigkeit und Virtuosität. Es ist anzunehmen, dass die Artikulationen der Courante im Manuskripts *Ms I*, der Vorlage der Quelle *B*, eine prinzipielle Ähnlichkeit mit dem Autograph der Violinsoli von 1720 aufwiesen, während Bach in *Ms II* seinen Artikulationsstil bereits verdichtet und differenziert hatte. Die stilistische Ähnlichkeit von *Ms I* und dem Autograph der Violinsoli gerade auch in Bezug auf die Artikulationsdichte wird in Kap. 5.2 und 5.3 ausführlich diskutiert.

5. Die Artikulationen der Fassungen Ms I–Ms III im Vergleich

Durch die in Kapitel 2 beschriebene Methodik war es möglich, viele Artikulationsgefüge der frühen Fassungen *Ms I* und *Ms II* mit befriedigender Sicherheit zu rekonstruieren – durch die Überlieferungslage bedingte Ausnahmen sind in Kapitel 2. 6 beschrieben worden. Wo der Artikulationstext lückenlos rekonstruierbar ist, wird zunächst deutlich: Bach bezeichnete seinen Notentext, bis auf wenige Ausnahmen stark repetierender Artikulationen im Prelude der 6. Suite, *geschlossen*, was der Komplexität des Notentextes geschuldet ist, die, anders als etwa in den Instrumentalstimmen seiner Orchesterwerke, eine ergänzende *ad hoc* Artikulation durch die Ausführenden nicht mehr zulässt. Damit ist auch das Strichgefüge von Ab- und Aufstrich vorgegeben; ausgleichende Strichwiederholungen, also nicht durch den Notentext vorgeschriebene Wiederholungen eines Auf- oder Abstrichs, sind bis auf einige Ausnahmen, etwa im Menuet II der 1. Suite oder den Giques der 2. und 6. Suite, nicht nötig.[170] Dass das Prinzip der *Abstrichregel* – eine Koppelung des Abstrichs an Betonungen bzw. Schwerzeiten – in den Cellosuiten im Kern ebenso galt wie in den Violinsoli (wenn auch künstlerisch erweitert), wurde bereits in den Kapiteln 1.1 und 1.9 ausführlich begründet.

Die Vermeidung häufiger Strichwiederholungen wird oft mit einer „italienischen Spielweise" assoziiert, die in einem flächigeren und damit eher kantablen Klangbild resultiert, während die sogenannte „französische Spielweise" mit dem häufigen und erwünschten Zurückholen des Bogens einer *kleingliedrig* verstandenen Abstrichregel (wie sie später auch Quantz formulierte) und der stärker akzentuierenden höfischen Tanzmusik Frankreichs diente.[171] Es liegt durchaus nahe, italienischen Einfluss auf Bachs Artikulationsstil in den Cellosuiten zu vermuten: Instrumentalhistorisch ist das Cello als Soloinstrument vor 1720 der italienischen Sphäre zuzuordnen; die ersten reinen Solowerke und-zyklen entstanden dort bereits in den 1680er Jahren.[172] Italienischen Einfluss auf Bachs Cellosuiten könnte auch die Scordatur der 5. Suite (C G d g) dokumentieren, identisch mit der „Bologneser Stimmung" etwa bei Gabrielli; allerdings waren diverse Scordaturen auch in deutscher Violinliteratur nicht unüblich.[173]

Jedoch könnten bei dieser Charakteristik der Artikulationen der Cellosuiten nicht nur instrumentalhistorische, sondern auch instrumentalphysikalische Gegebenheiten eine Rolle gespielt haben: Die im Verhältnis zur Violine dickeren und längeren Saiten führten zu einer schwerfälligeren Ansprache, die einem häufigen und schnellen Zurückholen des Bogens, auf der Violine weniger problematisch, nicht förderlich ist. Zu berücksichtigen ist auch, dass das solistische Cellospiel im Gegensatz zum Violinspiel in Deutschland um 1720 noch nicht entwickelt war und virtuosere Strichtechniken erst in der Folgezeit üblich wurden.[174] Vielleicht aber lässt sich die lückenlose Bezeichnung, die den Ausführenden die Entscheidung zur Strichwiederholung abnimmt, gerade auch aus Bachs zunehmenden Bestreben erklären, durch die Artikulationen größere, komplexe und damit kompositorisch bedeutungsvollere Betonungs-

---

170 1. Suite, Menuet II, T. 2, T. 6; 2. Suite, Gique, T. 4, T. 36; auch in der Gique der 6.Suite sind einige Aufstrichwiederholungen sinnvoll; vgl. jeweils die Aufführungsvorschläge in Edition Walhall, EW 1188. Auch muss bei der Wiederholung des A- oder B-Teils eines Tanzsatzes gelegentlich der Bogen in die Ausgangsposition zurückgebracht werden. Auch für die Violinsoli stellen v. Dadelsen (1978, 108 f). und Butt (1990, 40) die gelegentliche Notwendigkeit von Abstrichwiederholungen fest.

171 1751 formulierte F. Geminiani eine Kritik der Abstrichregel; Tendenzen zu ihrer Differenzierung bzw. Aufweichung können für Italien schon weit früher angenommen werden. Vgl. Perl 1998, 70 ff. Perl beobachtet diese Tendenzen auch in den Solopartien des Bach´schen Spätwerkes – im Gegensatz zu den ripieno-Partien. (Perls Überlegungen sind plausibel, zu überprüfen wären jedoch die angeführten Artikulationstexte. Für seine Diskussion der Cellosuiten sind von ihm angeführte, als „richtig" oder „original" bezeichneten Artikulationen in Frage zu stellen: U.a. sieht er einen Teil des Schlussdoppelstriches der Allemande der 2. Suite als Bindebogen in T. 1 der Courante (Perl 1998, 136) und übergeht die anderen Quellen.

172 Fuchs 1980, 67ff

173 Hoffmann 2001, IV –V (Gabrielli: sämtliche Werke für Violoncello).

174 Vgl. Fuchs 1980, 320f

systeme zu schaffen, als dies für einfachere oder standardisierte Gebrauchsmusik erforderlich gewesen wäre (vgl. Kap. 1.1 und 4) – Hinweise auf eine mögliche Entwicklung der Artikulationssprache innerhalb der Werkfassungen werden im Folgenden vorgestellt. Auffallend ist weiterhin, dass die Artikulationen in vielen Sätzen der Cellosuiten zumindest in den frühen Werkfassungen weniger scharf artikuliert sind, als dies unter Bezug auf die vorklassischen theoretischen Schriften oft angenommen wird. Die Analyse der Quellenlage ergibt, dass Stricharten, die ein eher breites, resonantes Klangbild ergeben, in den Cellosuiten einen substanziellen Platz einnehmen, etwa in den Viererbindungen der Preludes der Suiten 1–4 (vgl. Kap.3.6), aber auch in den Allemanden.

5.1 Charakteristika der Werkfassung Ms II

Insbesondere für die Werkfassung *Ms II* ergab sich durch den Quervergleich der fünf direkt oder indirekt auf sie verweisenden Quellen *A*–*E* eine hohe Rekonstruktionsdichte des Artikulationstextes. Beispiele für dessen kompositorische Charakteristika sind in Kap. 4 vorgestellt worden: Deutlich zu Tage tritt eine gleichermaßen variable wie subtile, gleichsam *seismographische* Artikulation, die melodische und harmonische Entwicklungen der Komposition unmittelbar reflektiert und damit affektiv verstärkt. Die artikulatorische Variabilität ist dabei keineswegs Selbstzweck: Für zahlreiche Artikulationswechsel und -brüche in der Bezeichnung von auf den ersten Blick parallelen Passagen lassen sich auch Veränderungen in der harmonischen und melodischen Struktur des zugrundeliegenden Primärtextes feststellen. Eines von vielen Beispielen findet sich in der Gique der 6. Suite: Die Dreiachtelgruppen von T. 5–8 werden im A-Teil mit 2er-Bindung und anschließender separierter Note artikuliert, in der Parallelstelle des B-Teils T. 37–40, die von der Grundtonart *D-Dur* nach *h-moll* moduliert, hingegen mit klanglich weicheren 3er-Bindungen. Überhaupt werden Wendungen ins *minore* gerne mit verlängerten Bögen artikuliert, wie auch die Analyse des Menuet I der 1. Suite (Kap. 4.1) ergab. Entsprechend ordnet die barocke Affektenlehre Bindungen einen *milderen Affekt* zu als separierten Noten (vgl. Kap. 5.6). Gelegentlich dient ein Wechsel der Artikulationsart auch der Verstärkung eines Echoeffekts einer wiederholten Tonfolge.[175]

Wie im 4. Kapitel dargestellt, gibt es für Artikulationsbrüche auch eine Vielzahl weiterer Gründe, die gestalterischer, jedoch oft auch rein instrumentaltechnischer Natur sein können, etwa zur strichtechnischen Wahrung des übergeordneten Betonungsmusters, gelegentlich auch zur Differenzierung des Betonungsmusters bei kompositorischen Höhepunkten. Die Koppelung der Artikulationsstruktur an das Betonungsmuster setzt die Gültigkeit der Abstrichregel voraus, die einem betonten Taktteil den instrumentalphysiologisch bedingt betonteren Abstrich zuordnet (s.o.). Sie war Bach als professionellem Streicher selbstverständlich bewusst und tritt in beiden frühen Fassungen deutlich zutage. Auffallend oft wird sie jedoch gerade in *Ms II* in einem erweiterten Sinn angewandt, in dem nicht etwa jede betonte Zählzeit, sondern manchchmal nur wesentliche betonte Zielpunkte im Abstrich gespielt werden. Dies zeigt etwa der Vergleich beider Fassungen für das Prelude der 2. Suite (vgl. Kap. 3.6), in dem die flüssige Deklamation Vorrang vor der Hervorhebung des Betonungsmusters hat, während in schnellen Sätzen, etwa der Courante der 2. Suite, die punktuelle Aufhebung der Abstrichregel einer schnellen, technisch flüssigen Aufführung gedient haben könnte (vgl. Kap. 4.7).

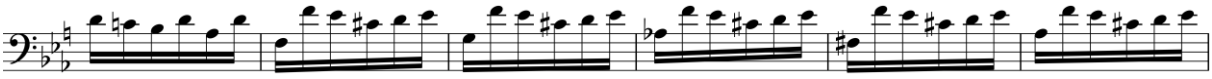
5.2 Charakteristika der Werkfassung Ms I

Aussagen zur spezifischen Charakteristik der Werkfassung *Ms I* sind mit größerer Vorsicht zu formulieren als für die Werkfassung *Ms II*, da für sie die Abschrift Kellners (Quelle *B*) mit Ausnahme des Autographs der Lautenversion der 5. Suite einzige Quelle des 18. Jahrhunderts ist. Dennoch erlaubt die Quellenlage auch hier einige bemerkenswerte Rückschlüsse:

[175] Vgl. Kap. 4: Mögliche Beispiele für artikulatorisch verstärkte Echoeffekte sind in Anm. 152 aufgeführt.

Gravierende, die Lesbarkeit unmöglich machende Verschiebungen von Bögen, wie sie typisch für Quelle *A*, die Abschrift Anna Magdalena Bachs sind, scheinen bei Kellner eher selten vorzukommen;[176] die allermeisten Sonderlesarten der Quelle *B* sind ohne weiteres als instrumentaltechnisch professionelle Artikulationsvarianten zu *Ms II* erkennbar. Es ist ein Glücksfall der Überlieferungslage, dass ein erheblicher Teil dieser Sonderlesarten nunmehr durch das zweite Zeugnis der Fassung *Ms I* als authentisch für die Vorlage bestätigt werden kann, nämlich durch den Frühdruck Dotzauers von 1826 (Quelle *Do*). Ihm lag ein von *B* unabhängiges Manuskript desselben Überlieferungsstrangs vor, das er zur Korrektur des ihm ebenfalls vorliegenden Pariser Frühdrucks von 1824 (*E*) nutzte – vgl. hierzu Kap. 1.2 und 7.1. Oft verwirft Dotzauer die Lesart von *E*, um zu einer mit *B* identischen, jedoch von allen anderen Quellen verschiedenen Formulierung zu gelangen. Die Übereinstimmung von Artikulationen in *B* mit mindestens einer anderen Quelle (91%) kann durch den Einbezug der Quelle *Do* in den Quellenvergleich als nochmals höher eingeschätzt werden. Damit ist es nunmehr möglich, *B* als eine Quelle von hoher Aussagekraft für die Werkgestalt von *Ms I* einzustufen. Auffallend ist die erwähnte durchgängig hohe strichtechnische Professionalität und Homogenität, die für die Authentizität auch jener Artikulationen in *B* sprechen, die nicht in *Do* wiederholt sind: Da Kellner kein Streicher war, dürften diese streicherspezifischen Artikulationen keine Eigenformulierungen sein, sondern seiner Vorlage entstammen.

Ms I bzw. deren Hauptquelle *B* weist in verschiedener Hinsicht Unterschiede zu *Ms II* auf: Ein prominenter, wohl intendierter Gebrauch des *non legato* wurde bereits in Kap. 4.7 in Bezug auf die Courante der 2. und der 6. Suite thematisiert. Im *Prelude der 5. Suite*, T. 165–170 dokumentieren *B* und *Do* übereinstimmend *non legato* an stark exponierter Stelle kurz vor der finalen Wiederholung des Fugenthemas in der Grundtonart, während *Ms II* ab T.166 die 2.–6. Note bindet:



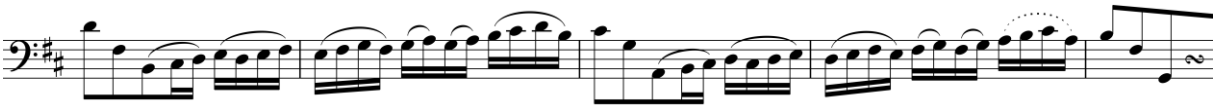
Non legato diente nach der barocken Affektenlehre der Bekräftigung „*heftiger affecte*“, wie in Kap. 5.6. noch ausgeführt wird. Auch in T. 210–214 desselben Preludes überliefern *B* und *Do* für *Ms I non legato* über dem Orgelpunkt C, während *Ms II* die jeweils 3 ersten Noten bindet.

Über den prominenten Gebrauch von *non legato* Passagen hinaus fällt in *Ms I* ein geringerer Grad an *artikulatorischer Differenzierung*, dafür aber eine höhere Homogenität im Vergleich zu *Ms II* auf. Ein Beispiel bietet das Prelude der 3. Suite: in T. 21–26 und allen Parallelstellen artikuliert *B* durchgängig *Dreierbindungen*, die die jeweiligen Gruppen von vier Sechzehnteln überbinden. Diese Artikulation ist in *Ms II* durch zu überbindenden *Zweierbögen* ersetzt, die jedoch im Zuge der melodischen und harmonischen Veränderung dieser Figur in *Takt 24/25 wiederum zu Dreierbindungen differenziert* werden. Die Verlängerung der Artikulation in diesen Takten in *Ms II* könnte die melodische Umkehrung der oberen Wechselnote (T.21f) zu einer unteren Wechselnote, einem „Seufzer“-*Halbtonvorhalt* reflektieren (vgl. Kap. 5.6.).

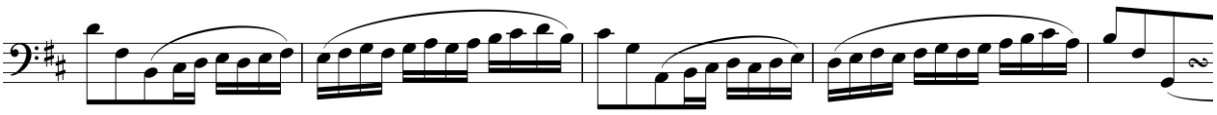
Charakteristisch für *Ms I* ist ebenso eine gelegentlich zur Lösung von Problemen des Strichgefüges angewandte Zusammenfassung zweier oder mehrerer ansonsten *separierter Notengruppen* unter einem Bogen. Beispiele finden sich in T. 5 des Preludes und T. 29/30 der Gique der 2. Suite, T. 18 der Sarabande der 3. Suite, T. 19/20 der Courante der 4. Suite, T. 9 der Allemande der 5. Suite sowie in der Courante der 6. Suite T. 16 und 62, insbesondere aber *T. 34–39*. Letztgenannte Beispiel verdeutlicht exemplarisch für *Ms II* eine differenzierte,

[176] Eines der sehr wenigen offensichtlichen Beispiele stark fehlerhaft gesetzter Bögen findet sich im Prelude der 3. Suite, T. 24. Möglicherweise fehlerhafte Bögen ebenso in der Allemande der 1. Suite T. 1–2 und der Gique der 2. Suite, T. 65/66.

kleingliedrige und gleichzeitig hochelegante Lösung der artikulatorischen Problemstellung, auf den jeweiligen Zielnoten der Sequenz auf Takt 36 und 38 einen Abstrich zu erreichen:



In deutlichem Unterschied hierzu formulieren *B* und *Do* übereinstimmend für *Ms I* mit der Zusammenfassung von Notengruppen unter jeweils einem 7er- und einem 12er-Bogen eine professionelle und großzügige, jedoch sehr viel einfachere Lösung:[177]



Die *Ms I* gegenüber *Ms II* charakterisierenden Elemente der Artikulationssprache – geringere Artikulationsdichte bzw. stärkerer Einsatz des *non legato*, höhere Homogenität bzw. geringerer Grad an Differenzierung, großzügige Zusammenfassung von Notengruppen zur Lösung von Problemen der Stricharchitektur statt kleinteiliger elaborierter Lösungen – geben Hinweise auf einie mögliche Chronologie der Werkfassungen: Sie könnten auf eine frühere Entstehung von *Ms I* verweisen, während *Ms II* bereits eine Verdichtung und Differenzierung des Artikulationstextes aufzuweisen scheint. Gleichzeitig weist die Artikulationssprache von *Ms I* deutliche Ähnlichkeiten zu der des *Autographs der Violinsoli auf*: Der gerne verwendete Gebrauch des *non legato* für die schnellen Sätze hier wie dort wurde bereits in Kap. 4.7 thematisiert. Auch die Eigenart, zur Lösung von Problemen des Strichgefüges Notengruppen zusammenzufassen, findet sich in den Violinsoli, gehäuft etwa im *Allegro assai der Sonata III*. Eine weitere Gemeinsamkeit von *B* und dem Autograph der Violinsoli wurde bereits in Kapitel 1.1. beschrieben: die Bindung großer Intervallsprünge über mehrere Saiten, die durch den Saitenübergang separiert erklingen. Diese Gemeinsamkeiten deuten auf eine *zeitliche Nähe von Ms I zum Autograph der Violinsoli* hin, während der verdichtete, stärker differenzierende und kleinteiligere Artikulationstext von *Ms II* auf eine mögliche spätere Entstehung verweisen könnte. In Kap. 6.2 und 6.3 wird der Frage nach der Chronologie der Fassungen *Ms I* und *Ms II* u.a. auch unter Einbezug historischer Aspekte genauer nachgegangen.

5.3 Revisionen in Ms I und dessen Funktion als Bachs Arbeitsexemplar

In gewissem Widerspruch zu dem oben vorgestellten Befund einer in *Ms II* gegenüber *Ms I* verdichteten bzw. elaborierteren Artikulationssprache stehen einige Passagen, für die Quelle *A*, die Kopie Anna Magdalena Bachs, als Hauptquelle von *Ms II* Lesarten von *geringerer Artikulationsdichte* als die übrigen Quellen formuliert. Oft mag es sich hier einfach um versehentlich durch die Kopistin ausgelassene Bögen handeln. An einigen Stellen formuliert *A* jedoch *non legato* auf eine Weise, die es schwer macht, an Kopierfehler Anna Magdalenas zu glauben. Prominentes Beispiel sind die Schlusstakte des Preludes der 1. Suite (T. 39–41), in denen *A* konsequent jeweils nur eine Dreierbindung auf dem ersten Viertel eines Taktes formuliert, das 3. Viertel aber jeweils unbezeichnet lässt. Bereits Voss wies auf die musikalische Konsequenz und anzunehmende Authentizität dieser Formulierung hin.[178] *B* als Zeugin von *Ms II* formuliert in diesem Fall eine erweiterte Artikulation, die konsequent jeweils eine Bindung auf dem dritten Viertel eines Taktes hinzufügt, während die Spätquellen in sich stark

[177] Die 7er-Bögen der Quelle *B* in Takt 34 und 36 sind nur sehr schwach lesbar (und z.B. in der Reproduktion der „Quellenkritischen Ausgabe" kaum erkennbar). Es handelt sich um Wellenbögen, die in den ersten drei Noten unterhalb der Akkolade notiert sind und danach über die Akkolade wechseln. Wie häufig bei Kellner, ist der Tintenauftrag, besonders in der Mitte des Wellenbogens, sehr schwach. Dies gilt verstärkt für T. 36. Jedoch wird diese Lesart – gegen *E* – durch *Do* klar bestätigt.
[178] Voss 2007, V.

uneinheitlich sind und *Ms III* hier somit nicht rekonstruierbar ist. Ähnlich gelagert ist die Überlieferung in der Allemande der 1. Suite, T. 8/9: In den sich sequenzartig wiederholenden zweite Takthälften formuliert *A* beide Male *non legato*, während *B*, deren Lesart hier durch *Do* für *Ms I* bestätigt wird, jeweils zwei Dreierbindungen und *Ms III* in diesem Fall eine eigene Lesart formuliert. Vergleichbare Beispiele symmetrischer Anwendung des *non legato* in *A* gegen die Überlieferung der anderen Quellen bieten auch die Bouree I der 4. Suite, T. 29/30, jeweils zweites Viertel und die Courante der 1. Suite, T. 5/6, jeweils zweites Viertel.

In all diesen Fallen führt die jeweils unterschiedliche Artikulationsformulierung in *A, B* (bzw. *Ms I*) und den Spätquellen dazu, dass der Artikulationstext von *Ms II* nach den in Kapitel 2 definierten formalen Kriterien unrekonstruierbar bleibt, da die *non legato* Artikulation in *A* durch keine weitere Quelle als authentisch bestätigt wird. Gerade für die Courante der 1. Suite führt dies zu erheblichen Problemen bei der Ermittlung authentischer Artikulationen, da auch die Parallelstellen (T. 11/12 und 39/40) und jene, in denen die Motivik von T. 4/5 in variierter Umkehrung und Erweiterung erscheint (T. 14/15 und 36/37) in allen Quellen stark uneinheitlich bezeichnet ist.[179] Dennoch bleiben die erkennbaren Symmetrien des *non legato* in *A* signifikant und machen einen Fehler der Kopistin ebenso unwahrscheinlich wie Korrekturen ihrer Vorlage durch unbekannte Hand, die ja immer *Zusätze* zum Artikulationstext, nicht aber *Streichungen* von Artikulationen darstellten (vgl. Kap. 2.3).

Eine Erklärung für die mutmaßliche geringere Artikulationsdichte von *Ms II* gegenüber *Ms I* in diesen Sonderfällen könnte eine Hypothese Zoltán Szabós liefern, der *Primärtext*varianten der Quelle *B* analysierte und deren Vorlage *Ms I* als die gegenüber *Ms II* kompositorisch *revidierte* Fassung einschätzte.[180] In der Tat können autographe Revisionen und Korrekturen im Manuskript *Ms I* dazu geführt haben, dass dessen Artikulationen in einigen Passagen eine Erweiterung gegenüber *Ms II* aufzeigen. In diesem Fall wären jene Korrekturen erst nach der Entstehung von *Ms II* in *Ms I* eingetragen worden. Dies erscheint auch plausibel aufgrund der stilistischen Merkmale, die *Ms I* ansonsten als die ältere Fassung erscheinen lassen (grundsätzlich geringere Artikulationsdichte, geringere Komplexität, hohe Ähnlichkeit mit dem Autograph der Violinsoli). Damit entsteht ein mögliches Bild des Manuskripts *Ms I* als Bachs persönliches Arbeitsmanuskript, das er kontinuierlich benutzte und im Detail weiterentwickelte. Es diente ihm nicht nur 1727–1731 als Vorlage für die Transkription der 5. Suite für Laute (*Lu*), sondern möglicherweise zuvor auch als Vorlage für die Anfertigung des Manuskripts *Ms II*. Gleichzeitig könnte es das Exemplar gewesen sein, aus dem er selbst (z.B. auf der Viola) musizierte: So sieht Beißwenger Hinweise darauf, dass die Vorlage von *B* Gebrauchshandschrift eines Musikers war.[181]

Szabós Annnahme, dass die Varianten von *B* und *Lu* gegenüber *Ms II* nachträgliche Korrekturen im Manuskript *Ms I* wiederspiegeln, kann durch die in Kapitel 7.1 vorgestellte stemmatische Untersuchung der Quelle *Do* untermauert werden. Hieraus ergaben sich Hinweise, dass Dotzauers handschriftliche Quelle noch vor Quelle *B* als Abschrift des Manuskripts *Ms I* entstand: *Do* enthält für die fünfte Suite mit *A* gleichlautende Formulierungen des Primärtextes, die Dotzauer offensichtlich aus seiner verschollenen handschriftlichen Quelle übernommen hatte. In *B* erscheinen sie *gleichlautend mit Bachs Lautenfassung* bereits in korrigierter Form. Korrekturen in *Ms I* erst nach Anfertigung von Dotzauers Vorlage erfolgten könnten

[179] Zur Problematik der Artikulationsrekonstruktion der Courante vgl. auch Kap. 2.6.

[180] Szabó 2015, 73–76.

[181] Beißwenger, 2000, 65. Dass Beißwenger diese Hinweise dahingehend deutete, es handele sich bei Kellners Vorlage um eine (nicht autographe) „Zwischenquelle", erscheint unter Berücksichtigung der mittlerweile bekannten historischen Fakten (vgl. Kap.1.2 und Kap. 6) als wenig plausibel. Die Mehrheit der überlieferten Autographen Bachs weist deutliche Überarbeitungsspuren auf und damit auf ihre Verwendung im musikalischen Alltag hin. Die Reinheit des Autographs der Violinsoli kann kein Argument dafür sein, wie ein Autograph der Cellosuiten ausgesehen haben müsse.

gleichzeitig auch eine Erklärung für jene Varianten des Artikulationstextes von *B* sein, die durch *Do nicht* bestätigt sind. Die prominentesten finden sich im Prelude der 1. Suite: In T. 22 –23 enthält *B* Viererbögen, während *Ms II* hier keine Bögen aufweist; hingegen werden in T. 29 (zweite Takthälfte) und T. 30 in *B* drei 7er- Bögen der Fassung *Ms II* in 3er- und 4er-Bögen geteilt. Auch im Prelude der 4. Suite, T. 49–51, wird ein Bogen der Fassung *Ms II*, ein dreitaktiger Phrasierungsbogen, in *B* in drei Artikulationsbögen unterteilt.[182] Möglicherweise gehen diese Teilungen längerer Bögen in *B* nicht auf die Ur-Artikulation der Fassung *Ms I* zurück, sondern auf spätere, nach der Abschrift von Dotzauers Manuskriptvorlage erfolgte Korrekturen in *Ms I*.[183] Diese Überlegungen haben Konsequenzen sowohl für die Datierung von Kellners Abschrift wie auch für die zeitliche Einordnung mancher ihrer Korrekturen; in Kapitel 6.1 und 6.3 wird dies näher thematisiert.

5.4 Artikulationsschichten und die graphische Übernahme von Überformungen in Ms III

Bereits in Kapitel 1.3 wurde ausgeführt, dass handschriftlich überlieferte Musik des 18. Jahrhunderts als *lebendige Musik* in ihrer frühen Werkgeschichte in aller Regel korrigierenden Prozessen, d.h. handschriftlichen Überformungen ihrer Manuskripte ausgesetzt war; sowohl im Primärtext, besonders aber auch im Sekundärtext (also Ornamentik und Artikulationen). Für das verschollene Manuskript der Werkfassung *Ms III* der Cellosuiten sind verschiedene solcher Überformungen rekonstruierbar, die mehrere Entstehungsschichten dokumentieren:

1. In der Bouree I der 3. Suite, T. 21/22, dokumentieren *C* wie *D* für die gemeinsame Vorlage *Ms III* die Erweiterung dreier ursprünglicher *Zweierbindungen* zu *Dreierbindungen* durch den nachträglichen Zusatz jeweils einer davor gesetzten Zweierbindung. Die ursprünglichen Zweierbindungen sind damit für *Ms II*, die Vorlage von *Ms III*, nachweisbar, denn auch *A* formuliert einen entsprechenden Zweierbogen in T. 21. Während *D* den ersten der neuformulierten Dreierbögen und *E* alle drei Bögen bereits in der üblichen Weise notieren, dokumentieren *D* (für die weiteren Bögen) und *C* (für alle Bögen) den in der Vorlage *Ms III graphisch erkennbaren Korrekturprozess* durch *graphisch identische Kopie* des Vorgefundenen.

2. In der Allemande der 5. Suite, T. 25, wurde in *Ms III* der für *Ms I* wie *Ms II* nachweisbare Dreierbogen zu einem 5er-Bogen korrigiert, wobei der ursprüngliche Bogen darunter sichtbar blieb. *D* dokumentiert diesen Korrekturprozess durch die Kopie beider Bögen *übereinander*, während *C* in diesem Fall die offensichtlich intendierte Verlängerung der Artikulation durch die Notation des ursprünglichen 3er-Bogens und eines zusätzlichen 2er -Bogens darstellt.

3. Auch im Prelude der 6. Suite, T. 75–77, dokumentieren die Spätquellen den noch visuell erkennbaren Umbauprozess der Artikulation ihrer Vorlage: Zunächst reguläre Dreierbindungen der Dreiachtelgruppen, in den Frühquellen, aber auch in *C* und *E* formuliert, wurden durch über den ursprünglichen Artikulationstext geschriebene *Überbindungen* von nicht mehr klar rekonstruierbarer Länge zwischen den Dreiachtelgruppen korrigiert. *C* dokumentiert diese Überformung in T. 75 durch drei zusätzliche, *zwischen* die ursprünglichen Dreierbögen gesetzte Überbindungen, so dass beide Artikulationsprinzipien gleichzeitig lesbar sind; da *D* ebenfalls eine dieser Überbindungen formuliert, können sie als authentisch für *Ms III* gelten. Auch in den folgenden Takten 76/77 werden in *Ms III* noch beide Artikulationsschichten sichtbar gewesen sein: *C* formuliert nunmehr ausschließlich das neue Artikulationsprinzip, *E* hingegen in T. 76 weiterhin die frühere, in T. 77 aber dann die aktualisierte Lesart.

---

[182] Zu diesm dreitaktigen Bogen vgl. Anm. 68; Fuchs 1980, 386f.

[183] Dies bleibt insofern hypothetisch, als diese Lesarten nur durch *B* überliefert sind und damit ihre Authentizität formal nicht gesichert ist. Auch ist es möglich, dass Dotzauer in diesen Passagen der Preludes der 1. und 4. Suite einfach seiner anderen Quelle *E* folgte; allerdings scheint er meist seiner früheren handschriftlichen Quelle den Vorzug gegeben zu haben (etwa in der Sarabande der 5. Suite). Vgl. auch Kap. 4.5 und Kap. 7.1.

Die Spätquellen dokumentieren noch weitere dieser in *Ms III* enthaltenen Überformungen, sei es durch *übereinander* geschriebene Bögen oder durch *zwischen* die Bögen einer früheren Artikulationsschicht gesetzte Bögen. Gelegentlich ergibt sich dadurch, etwa in Takt 105–108 des Preludes der 5. Suite, eine so unklare Überlieferungslage, dass die die letztintendierte Artikulation von *Ms III* nicht mehr mit Sicherheit rekonstruierbar ist.

Anhand der oben beschriebenen Beispiele könnte man zunächst vermuten, es handele sich um Korrekturen, die *nach* der Anfertigung des Manuskripts *Ms III* eingetragen wurden. Zwei weitere Beispiele zeigen jedoch, dass nicht nur die Schreiber der Spätquellen in graphischer Kopie sichtbare Überformungen in ihrer Vorlage *Ms III* dokumentierten, sondern dass bereits der *Schreiber des Manukripts Ms III* die gleichzeitige Darstellung mehrerer Artikulationsschichten *aus seiner Vorlage Ms II* kopierte. Ein erstes Beispiel findet sich in der Bouree II der 3. Suite, T. 23. *E* dokumentiert *gleichzeitig* übereinandergeschriebene Zweier- und Viererbögen, also eine alte und eine neue Artikulationsschicht. Während die offensichtlich frühere Schicht (Zweierbögen) eindeutig *Ms I* zugeordnet werden kann, da deren voneinander unabhängige Abschriften *B* und *Do* diese identisch formulieren, wurden die wohl neueren Viererbögen nicht erst während oder nach der Anfertigung von *Ms III* formuliert, sondern waren als Variante bzw. Korrektur der Ursprungsartikulation bereits in *Ms II vor* ihrer Abschrift durch Anna Magdalena Bach (*A*) eingetragen: Denn sie sind bereits in *A* enthalten. Damit lässt sich rekonstruieren, dass das Autograph *Ms II* nach seiner Anfertigung, jedoch noch vor der Abschrift durch Anna Magdalena eine Korrektur erfuhr, die beide Artikulationen sichtbar ließ, und dass bei der späteren Abschrift durch den Kopisten von *Ms III* diese Situation *graphisch identisch* übernommen wurde.

Auf denselben Prozess verweist die Überlieferung von T. 89/90 des Preludes der 4. Suite. Hier dokumentieren *C* und *D* übereinstimmend zwei gleichzeitig vorhandene Artikulationsschichten in *Ms III*, nämlich einerseits eine zwei Takte umfassende Bindung, andererseits aber, darunter notiert, Bindungen von jeweils einer Gruppe von vier Sechzehnteln. Hier stellen offensichtlich die Viererbindungen die ältere, in *Ms I* enthaltene Artikulationsschicht dar: Sie werden ebenfalls in *B* in T. 89 formuliert. Hingegen verweist der lange Bogen auf *Ms II*, da er so von Anna Magdalena (*A*) gezeichnet wurde. Auch hier dürfte der Schreiber des Manuskripts *Ms III* eine bereits in seiner Vorlage *Ms II* enthaltene Überformung, die zwei Artikulationsschichten sichtbar ließ, zumindest teilweise *graphisch identisch* in seine Abschrift übernommen haben.

Der hier vollzogene Nachweis der Arbeitsweise des Kopisten von *Ms III*, *vorgefundene graphische Mehrschichtigkeiten der Artikulationen aus seiner Vorlage zu übernehmen*, kann gleichzeitig zur Erklärung eines Phänomens in den Spätquellen beitragen: gelegentlich bestätigen eine oder zwei Spätquellen die Lesart einer der beiden frühen Quellen, während gleichzeitig die andere Spätquelle die hiervon unterschiedene Lesart der anderen frühen Quelle bestätigt, etwa in T. 4 des Menuet I der 2. Suite.[184] Möglicherweise dokumentierte der Kopist von *Ms III* noch in weiteren als den oben vorgestellten Fällen *gleichzeitig* zwei verschiedene frühe Lesarten, von denen die Kopisten der Spätquellen jeweils eine wiedergaben.

Diese hier deutlich werdende Eigenheit des Schreibers von *Ms III* wirft aber eine zentrale Frage auf: Ist es vorstellbar, dass J. S. Bach selbst, dessen Autorschaft der Fassung *Ms III* ja gelegentlich vermutet wurde, sich bei der Neuanfertigung einer Abschrift der Cellosuiten derart unentschlossen in der Wahl seiner Artikulationsbezeichnungen verhalten hätte? Wäre

[184] Weitere Beispiele hierfür finden sich in allen Suiten und sind in Bd. II unter Verwendung der Quellennamen dokumentiert. In der Regel führt eine so geartete Überlieferungslage dazu, dass ein gesicherter Text für *Ms II* oder *Ms III* nicht mehr ermittelbar ist und die Passage entsprechend gekennzeichnet ist.

es nicht viel eher zu vermuten, dass die eigenhändige Neuanfertigung einer revidierenden Abschrift durch den Komponisten nicht auch zu klaren und eindeutigen Neuformulierungen geführt hätte? Die im folgenden Teilkapitel vorgenommene Analyse weiterer Charakteristika der Artikulationen von *Ms III* kann in dieser Frage weitere Hinweise geben.

5.5 Ms III: zwischen Zeugnis später autographer Revision und missverstehender Abschrift

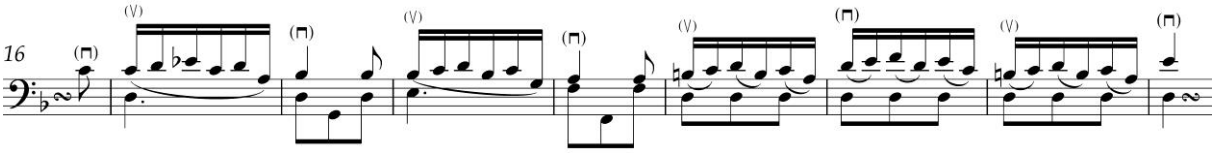
Wie bereits das in Kapitel 4.7 vorgestellte Beispiel der Bariolage der 1. Suite verdeutlichte, lässt sich für manche artikulatorische Lesarten von *Ms III* eine erhebliche strichtechnische Kompetenz und Professionalität konstatieren. Ein weiteres Beispiel, das klar auf einen Autor verweist, dem die Strichtechnik eines Streichinstruments bestens vertraut war und der in der Lage war, originelle wie elegante Artikulationsarchitekturen zu schaffen, zeigt sich in einer Neuformulierung von *Ms III* in der Allemande der 4. Suite, T. 38/39. In Takt 38, im *Abstrich* beginnend, werden die in *Ms II* noch jeweils separiert gebundenen ersten beiden Gruppen von vier Sechzehnteln unter einem 8er-Bogen zusammengeführt. Dies führt, anders als in *Ms II*, in der zweiten Takthälfte sowie der ersten Takthälfte von Takt 40 zu einem *Aufstrich* auf den jeweiligen separierten Noten der Unterstimme, strichtechnisch hier zwar nicht zwingend notwendig, aber instrumentalphysiologisch vorteilhaft und im klanglichen Resultat eleganter (vergleichbar der in Kap. 4.7 beschriebenen Umkehrung der Strichrichtung in der Bariolage). Diese zeitweise Umkehrung der Strichrichtung wird durch eine zusätzlich eingefügte, in *Ms II* noch nicht vorhandene Zweierbindung auf Zählzeit 3 von Takt 39 wieder aufgehoben, so dass der finale Es-Dur-Akkord, wie in *Ms II* (und im ebenfalls funktionierenden Artikulationstext von *B*) wiederum im Abstrich gespielt werden kann. Der bereits strichtechnisch professionell eingerichtete Artikulationstext von *Ms II* wird auf diese Weise nochmals differenziert und abwechslungsreicher überarbeitet. – Auch die Neuformulierungen der Artikulationen der Courante der 3. Suite erweist sich als planvoll und durchgehend strichtechnisch kompetent.

Es liegt nahe, als Urheber dieser Artikulationen *Johann Sebastian Bach* selbst zu vermuten. Tatsächlich können einige in *Ms III* enthaltene artikulatorische Revisionen der *5. Suite* durch den Quervergleich mit der Lautenversion als authentisch identifiziert werden, etwa den in *Ms III* und *Lu* identischen, halbtaktigen Bogen in T. 22 der Allemande, der in *Ms III* eine Revision der darunter gelagerten früheren Artikulationsschicht von kürzeren Bögen dokumentiert. – In der *Gavotte I* formuliert *A* in T. 27, erste Takthälfte, einen Viererbogen, *Ms III* korrigiert hingegen, wieder in Übereinstimmung mit *Lu*, zu zwei Zweierbögen. Jedoch stimmen gerade in der Gavotte nicht überall die Bögen von *Ms III* mit *Lu* überein, auch wenn ein ähnliches Artikulationsprinzip, die Abwechslung von Zweier- und Viererbindungen, erkennbar wird.[185]

Die hier beschriebene hohe Qualität und Kompetenz mancher Revisionen von *Ms III* lässt sich jedoch bei weitem nicht in allen Sonderlesarten der Spätfassung finden. Zum einen fehlt in *Ms III* in allen Suiten eine große Anzahl von für *Ms I* und *Ms II* durch *A* und *B* übereinstimmend überlieferten, für das Strichgefüge zwingend notwendigen Artikulationsbögen. Diese offensichtlich fehlerhaften Auslassungen bei der Abschrift von *Ms III* sind in Band II vorliegender Arbeit dokumentiert und hervorgehoben. Gelegentliche Kopierfehler müssen nicht unbedingt gegen den Komponisten als Kopisten sprechen, wenn auch ihre hier nachweisbare Häufung Zweifel wecken kann. Signifikant sind jedoch einige Neuformulierungen und Angleichungen, die im klaren Gegensatz zu den oben beschrieben Revisionen auf einen *Nicht-Streicher* als Autor weisen. Ein Beispiel findet sich in der Gique der 2. Suite, T. 17 und 19, für die *B* in

[185] Die verwandte, jedoch nicht identische Formulierung gleicher Prinzipien in *Ms III* und *Lu* erinnert an Eppsteins Analyse der *Ornamentik* in *Ms III* und *Lu*: Hier wie dort kommen ähnliche Gestaltungsprinzipien zum Tragen, die jedoch *nicht* identisch voneinander übernommen sind, sondern auf eine autographe, „freihändige" Revision des Manuskripts *Ms II* ohne buchstäbliche Übernahme vorliegender Formulierungen schließen lassen könnten (Eppstein 1990, 25). Dies trifft jedoch nur auf einen kleineren Teil der neuformulierten Ornamente in *Ms III* zu, der größere Teil ist fremdschriftlich. Vgl. Kap. 1.7. S. 27.

T.17 und beide frühen Quellen in T. 19 ganztaktige Bindungen dokumentieren, die strichtechnisch problemlos zu einer großräumig schlüssigen, funktionalen Artikulationsarchitektur führen:



Diese Artikulation wird durch *C* und *D* klar erkenntlich zu einer wohl stilistisch motivierten *Überbindung* zum nächsten Takt verändert, der in T. 17 einen Haltebogen des *d* in der Unterstimme anzeigt und in T. 19 den Sekundvorhalt der Unterstimme *e-f* unterstützt (*Abb.14+15*). Derartige, graphisch identische (!) Haltebögen sind in Manuskripten mehrstimmiger Musik der Mitte des 18. Jahrhunderts, gerade bei C.P.E. Bach, oft zu finden. Ihre stilistische Motivation und Qualität ist nicht von der Hand zu weisen; instrumentaltechnisch betrachtet, führt sie hier jedoch zu einer strichtechnisch sinnlosen Formulierung, die die Ausführenden vor erhebliche Probleme stellt, wollen sie die Zielnoten der *Abtakte von T. 18 und T. 20* dem vorgegebenen Betonungsmuster entsprechend im *Abstrich am Frosch* und nicht an der Spitze des Bogens spielen. Auch die fast systematische Veränderung vieler der durch *A* und *B* dokumentierten, strichtechnisch stimmigen 5er- Bindungen der Allemande der 3. Suite in Viererbindungen deutet eher auf eine unverstandene Abschrift durch einen mit den Gegebenheiten eines Streichinstruments nicht hochgradig vertrauten Kopisten hin.

Ein weiteres Beispiel für eine die Vorlage missverstehende Abschrift durch den Schreiber von *Ms III* findet sich in Takt 24, zweite Takthälfte, der Gique der 6. Suite. Hier ist die kompositorische Absicht eines *halbtaktigen* Bogens unmissverständlich durch die Länge der Bordunnote als *punktierte Viertel* vorgegeben, die bewusst die zweite Takthälfte von der ersten Takthälfte sowie von den folgenden zwei Takten differenziert: Dort sind jeweils drei Achtel als Bordunstimme notiert. Zur Bekräftigung dieser kompositorischen Absicht zeichnet Anna Magdalena als einzige Artikulationsanweisung dieser Passage hier zusätzlich einen halbtaktigen Bogen. In Unverständnis dieser kompositorischen Absicht bezeichnet der Kopist von *Ms III* die gesamte Passage einheitlich mit Zweierbögen. Wäre Bach selbst für die Abschrift des Manuskripts *Ms III* verantwortlich gewesen und hätte er eine Änderung der früheren Fassungen intendiert, hätte er jedoch nicht nur die Artikulationen angleichend verändert, sondern auch im *Primärtext* die punktierte Viertel der Bordunnote *a* in drei Achtelnoten umgewandelt.

Die oben gezeigten Beispiele lassen also in vielen Fällen eine klare *Händescheidung* der neuformulierten Artikulationen in *Ms III* zu: strichtechnisch hochkompetente, möglicherweise autographe Revisionen der Werkfassung *Ms II* stehen zwar musikalisch kompetenten, strichtechnisch aber wenig professionellen Ergänzungen eines unbekannten Kopisten gegenüber, die zudem gelegentlich die Intentionen ihrer Vorlage missverstehen. Dass mögliche Revisionen Bachs der Kopie des Manuskripts *Ms III* vorausgingen, erscheint hier angesichts der vielen in *Ms III* verbliebenen Fehler wesentlich wahrscheinlicher als die Annahme, Bach habe, wie dies in anderen Fällen nachweisbar ist, eine nichtautographe Abschrift nachträglich korrigiert.[186] Eine hypothetische Erklärung der sich hier herauskristallisierenden Entstehung der Werkfassung *Ms III – autographe Revisionen in Ms II und eine spätere nichtautographe Kopie hiervon, die ihrerseits weiteren Neu- oder Umformulierungen enthielt* – wird in Kapitel 6. 4 versucht.

[186] Zur Arbeitsteilung Bachs, seinen Haupt- und Nebenkopisten und zu grundsätzlichen Korrekturmechanismen insbesondere bei der Herstellung des Aufführungsmaterials der Leipziger Kantaten vgl. Kobayashi/Beißwenger 2007, XIX.

5.6. Artikulationsmuster und semantische Konnotationen

In den vorigen Kapiteln wurde deutlich, wie stark sowohl Artikulationen als auch Brechungen von Artikulationsmustern musikalische Bedeutungsebenen widerspiegeln bzw. eingesetzt wurden, um Entwicklungslinien des musikalischen Primärtextes affektiv zu verstärken. Darüber hinaus stellt sich jedoch die Frage, ob bestimmte artikulatorische Formeln oder Formulierungen auch übermusikalische, vom Komponisten intendierte Bedeutungsebenen beinhalten könnten, die möglicherweise auch allgemein verstanden wurden. Diese Fragestellung weist Parallelen zu Inhalten der *Figurenlehre* bzw. *Affektenlehre* auf, die wiederum eng verbunden ist mit der Lehre der Rhetorik, wie in musiktheoretischen Traktaten, besonders seit dem 17. Jahrhundert, vielfach thematisiert wurde. Die Figurenlehre untersucht, inwieweit kompositorische Elemente des musikalischen Primärtextes (Figuren) als übersubjektive, wenn nicht gar allgemeinverständliche Formeln verschiedener Affekte oder Gemütsbewegungen verwendet (und verstanden) worden waren. Angesichts der künstlerischen Autonomie und Individualität des Komponisten auch der Barockzeit wären hier eindeutige Antworten weder zu erwarten noch klug. Jedoch sei Butt zitiert:[187]

"There is no certain evidence that every composer followed the same basic rhetorical rules of composition – the numerous writings from Burmeister to Mattheson notwithstandig – but such is the prevalence of rhetorical analogies in treatises that we should expect at least the flavour of rhetoric to be found within the music."

Der Brückenschlag zu möglichen semantischen Implikationen auch von Artikulationsbezeichnungen ergibt sich durch die in einem Teilbereich der Figurenlehre beschriebenen *Figurationen* (= Auszierungen) der Melodielinie insbesondere in vokalen Werken. Ursprünglich durch den Komponisten nicht notierte Verzierungen, mit denen der Sänger eigenständig die komponierte Gesangslinie aufbrach und erweiterte, wurden von den Musiktheoretikern des 17. und 18. Jahrhunderts ihrer musikalischen Funktion nach klassifiziert und bestimmten Affekten zugeordnet. Später wurden diese Verzierungen vom Komponisten selbst notiert. Musikalische Formeln des Primärtextes wie Vorhalt, Diminution usw. entstanden. Ihrem Ursprung in der vokalen Musik entsprechend, waren diese Elemente eng mit der *vokalen Artikulation*, d.h. mit der durch den Text bedingten Diktion verbunden. Die figurale Auszierung einer notierten Note führte zu einer *melismatischen Gesangstechnik*: Die ursprünglich für einen Ton notierte Gesangssilbe (Syllabik) wurde nun auf mehrere kürzere Töne verteilt; mit der Melismatik entstand damit das vokale *legato*.

Die Entwicklung einer differenzierten Artikulationssprache (auch in Instrumentalwerken) bzw. der kompositorische Einsatz des *legato* im Wechsel mit *non legato* war historisch also eng mit der Weiterentwicklung vokaler Linienführung im Frühbarock sowie mit vokaler Diktion und Textmetrik verbunden, ebenso wie Betonungen in Textgestalt und -rhythmus ihre Entsprechungen in musikalischen Akzentuierungen fanden. Damit wird der Zusammenhang von Figuren des Primärtextes und Artikulationsbezeichnungen in Bezug auf Rhetorik und Affektenlehre offensichtlich. Der Komponist und Theoretiker *Christoph Bernhard*, Schüler Heinrich Schütz´, äußert sich explizit: „*In Freude, Zorn und dergleichen heftigen affecten muß die Stimme starck, muthig und herzhaft sein, die Noten nicht sonderlich geschleift werden, sondern mehrentheils wie sie stehen, gesungen werden*."[188] Den starken Leidenschaften wird also nicht nur eine höhere dynamische Stufe zugeordnet, sondern auch explizit eine syllabische *non legato* Artikulation. Umgekehrt fordert er für die milden „affecten": „*Hingegen bey traurigen, sanftmüthigen und solchen Worten ist besser, daß man gelindere Stimme*

[187] Butt 1990, 15. Butt stellt die anfängliche Entwicklung von Artikulation sowie ihren Zusammenhang mit der Gesangstechnik und den Schriften der Theoretiker von Rhetorik und Affektenlehre im Kapitel *The primacy of singing* (S. 9–34) ausführlich dar.

[188] *Von der Singe-Kunst oder Manier*, Artikel 31-33. Herausgegeben in: Müller-Blattau 2015, 37

gebrauche, die Noten ziehe und schleife“ – also eine geringere dynamische Stufe und legato, sowie eine „*langsamere Battuta*“, also ein geringeres Tempo als in den „heftigen affecten“.

Bernhard wurde auch im 18. Jahrhundert nachweisbar rezipiert: So bezieht sich unter anderem Bachs Neffe J.G. Walther auf ihn und seine musiktheoretischen Äußerungen.[189] Noch in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts finden sich Nachklänge dieser Ästhetik, etwa bei Quantz: „*Durch die geschleifeten und nahe an einander liegenden Intervalle wird das Schmeichelnde, Traurige und Zärtliche; durch die kurz gestoßenen, oder in entferneten Sprüngen bestehenden Noten... wird das Lustige und Freche ausgedrücket*.“[190]

Bach selbst äußerte sich nie explizit zu kompositionsästhetischen Fragen. Gerade die in Kapitel 4.4 für die Cellosuiten ausführlich vorgestellte Verringerung der Artikulationsdichte, bzw. der Wechsel von *legato* zu *non legato* bei Erreichen kompositorischer Kumulationspunkte entspricht jedoch in frappierender Weise der Bernhard´schen Ästhetik. Der Wechsel von *legato* zu *non legato* impliziert zudem bereits instrumentaltechnisch eine *höhere dynamische Stufe*, wie auch Bernhard sie für die starken Emotionen – neben dem *non legato* – einfordert.[191] Es ist naheliegend, Bachs Anweisungen zum artikulatorischen Wechsel auf Höhepunkten der melodischen und harmonischen Progression nicht nur eine lediglich dynamische oder instrumentaltechnische Bedeutung beizumessen, sondern auch als Ausdruck einer deutlichen emotionalen Steigerung zu verstehen, entsprechend der barocken, durch Bernhard formulierten Ästhetik.

Unabhängig von der hier aufgezeigten konkreten Semantik von *legato* und *non legato* ist aber auch allgemein jeder Bruch eines regelhaften Verlaufs ein gestalterisches Werkzeug, das nach den von den barocken Musiktheoretikern formulierten Regeln der Rhetorik eine besondere Betonung und Akzentuierung des Gesagten bewirkt – und damit zur Steigerung des Affekts beiträgt.[192] Die vielfältigen in Kapitel 4 vorgestellten *Artikulationsbrüche* in den Cellosuiten erscheinen bei dieser Betrachtungsweise in nochmals neuem Licht. Die im 19. und 20. Jahrhundert zum editorischen Prinzip erhobene Nivellierung von Artikulationen bei problematischer Überlieferungslage ließ die Verwurzelung barocker Musik in ihrem zeitgebundenen ästhetischen wie kommunikationstheoretischen Hintergrund völlig außer Acht.

Natürlich liegt auf der Hand, dass der Versuch einer vollständigen Semantisierung der Artikulationsanweisungen der Cellosuiten zum Scheitern verurteilt wäre: Die Eigengesetzlichkeit von Streicherartikulation, die stark mit instrumentaltechnischen Bedingungen korreliert, wurde in dieser Arbeit in Kapitel 1.1 bzw. exemplarisch in Kapitel 4 ausführlich dargestellt. Auch hat Streicherartikulation ihre eigene Geschichtlichkeit: Primäre und lange vorherrschende Artikulationsart war (vergleichbar dem Gesang) das *non legato*. Die allmähliche Erweiterung hin zu differenzierteren Artikulationsarten war mit Sicherheit stark durch die oben beschriebene Entwicklung des Vokalstils und vokaler Techniken beeinflusst, folgte jedoch auch eigenen instrumentaltechnisch, instrumentalphysiologisch und instrumentalgeschichtlich bedingten Gegebenheiten, etwa der Entwicklung des Bogenbaus. Sie kulminierte schließlich in den hochdifferenzierten Artikulationsarchitekturen Bachs – in denen affektive, also semantisch motivierte Bogensetzung und deren instrumentaltechnisch motivierte Modifizierungen, häufig zugunsten von übergeordnetem Betonungsmuster und Artikulationsarchitektur, miteinander verwoben sind. Dies macht die Unterscheidung zwischen semantischer und strichtechnischer Motivation einer Artikulationsformulierung im konkreten Fall oft problematisch.

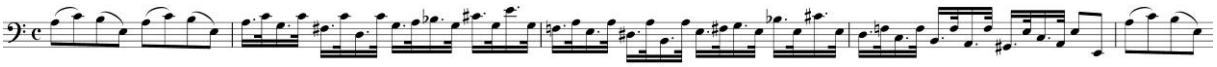
---

189 Walther 1708, 139, 142, 144.
190 Quantz 1752, 108
191 Vgl. Kap. 1.1
192 Vgl. Dahlhaus 1984, 87f

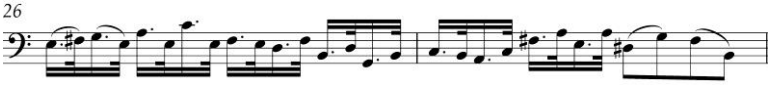
Ein über das Erfassen der grundsätzlichen Bedeutung von *legato* und *non legato* bzw. von Artikulationsbrüchen hinausgehendes Verständnis semantischer Ebenen von Artikulationsbezeichnungen könnte jedoch dort möglich sein, wo eine *Grundartikulation* in eindeutiger Weise vorherrscht – etwa die dominante *Viererbindung* abwärtsfallender Akkordlinien in der Sarabande der 5. Suite (die stark an die Basslinie im Schlusschor der *Matthäuspassion* erinnert); oder aber die gleichermaßen dominante *Zweierbindung* in der späteren, wenn auch nicht nachweisbar authentischen Überarbeitung dieses Satzes (die ebenso starke Assoziationen zum Schlusschor des *ersten Teils* der Matthäuspassion hervorruft). – Ist es möglich, für Bach eine „individuelle Semantik" von Grundartikulationsarten durch den Abgleich artikulatorischer Formeln seiner Vokalwerke mit dem zugrundeliegenden Text zu ermitteln? Dass Bachs Streicherartikulation ebenso seismographisch auf harmonisch/melodische Veränderungen wie auf semantische Veränderungen der *Textebene* reagiert, machen Details der Arie „Geduld", ebenfalls in der Matthäuspassion, deutlich:

Geduld, Geduld! / Geduld, Geduld, wenn mich falsche Zungen stechen. / Leid ich wider meine Schuld / Schimpf und Spott, Schimpf und Spott...

Dass die emotionale Zweiteiligkeit des Textes – der Eigenappell *Geduld* im Kontrast zu Schmerz und Zorn angesichts der Verleumdung durch die falschen Zeugen (*falsche Zungen*) nicht nur in der Gestaltung der Gesangspartie, sondern auch in der obligaten Continuostimme (Besetzungsangabe der autographen Partitur von 1736: Violoncello und Orgel) gerade auch durch die Artikulationen überdeutlich ausgedrückt wird, ist so offensichtlich, dass eine detaillierte Analyse von Stimmführung und rhythmischer Struktur beider Stimmen hier nicht nötig ist. In der Continuostimme stehen regelmäßigen, mit Zweierbindungen versehenen Achteln von Takt 1,5, 9, 13–21 usw., die die „milde" Textebene (*Geduld*) spiegeln, scharf punktierte, nicht gebundene Figuren für die emotional hocherregte Textebene (*wenn mich falsche Zungen stechen*) gegenüber – analog zum oben beschriebenen Prinzip Bernhards:



In der Aufführungspraxis oft vernachlässigt werden hingegen zwei Artikulationsbögen des Violoncello/Continuoparts, die Bach in der Partitur zu Anfang von T. 26 setzte (und die m. E. bis zur Mitte des darauffolgenden Taktes gelten).[193] Sie bezeichnen einerseits zu den vorhergehenden Passagen rhythmisch identische, punktierte Figuren. Deutliche Unterschiede zu diesen weist jedoch bereits die Stimmführung dieser anderthalb Takte auf: Dominant sind nunmehr Sekundschritte; die Intervallsprünge sind weniger, kleiner und konsonanter als die vorhergehenden, die systematisch die dissonante *Septime* einschlossen.



Die zugehörige Textebene (Takt 23-29) lautet:

„*... ei, so mag der liebe Gott / meines Herzens Unschuld rächen;...*"

Der semantische Affektwechsel hin zur *sanftmüthigen* Gemütslage wird durch das Versmaß deutlich unterstrichen: alle entsprechenden Schlüsselwörter (*ei*, *mag*, *lieb*e, *Gott*, *mein*es, *Herz*ens, *Un*schuld) sind betont. Der emotionale Bruch auf der Textebene wird reflektiert durch die mit Zweierbögen erfolgte artikulatorische Umdeutung des beibehaltenen punktierten Rhythmus in der Continuostimme – von *non legato* (Zorn) hin zu *legato* (Trauer,

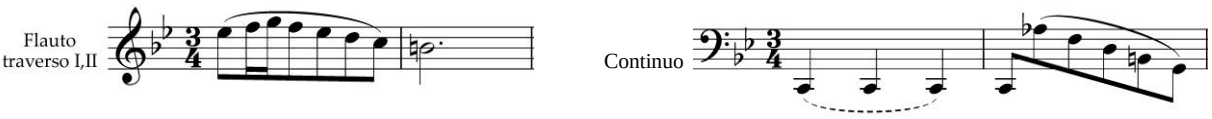
[193] Bach arbeitete in den Partituren die Artikulationen der Instrumentalstimmen oft nicht vollständig aus; die Vervollständigung erfolgte oft im Stimmenmaterial (vgl. Butt 1990, 81) – oder aber durch die Ausführendenden. Die Continuostimme des Stimmensatzes von 1736 wurde von A.M. Bach angefertigt; sie übernimmt die zwei Bögen der Partitur.

Sanftmuth); Christoph Bernhards Anweisung genau entsprechend, hier jedoch in der Instrumentalstimme. Diese oft unbeachteten Artikulationsbögen sind kein Schreibfehler. Sie können deutlich machen, wie stark Artikulationsbögen auch übermusikalische Bedeutungsebenen beinhalten. Dies gilt gleichermaßen für die Matthäuspassion wie für die Cellosuiten.

Kann die vergleichende Betrachtung von Text- und Artikulationsebenen in Bachs Vokalwerken noch differenziertere Hinweise zu spezifischen semantischen Implikationen Bach´scher Artikulationsformeln geben? Vergleicht man die Schlusschöre von erstem und zweitem Teil der Matthäuspassion, fällt in beiden Sätzen eine deutliche Häufung jeweils einer Hauptartikulationsart gerade in den Instrumentalstimmen auf. Während der erste Schlusschor in allen Vokal- wie Orchesterstimmen von Zweierbindungen dominiert wird, treten im zweiten Schlusschor, vor allem in der Orchestereinleitung, verstärkt längere, oft taktweise Bindungen auf. Die theologischen und psychologischen Implikationen der Dramaturgie der Matthäuspassion sind bekannt:

Wir setzen uns mit Tränen nieder und rufen Dir im Grabe zu: / Ruhe sanfte, ruhe sanfte, sanfte ruh! / Ruht, ihr ausgesognen Glieder / Ruhet sanfte, ruhet wohl / Euer Grab und Leichenstein / soll dem ängstlichen Gewissen ein bequemes Ruhekissen und der Seelen Ruhstatt sein. / Höchst vergnügt, höchst vergnügt schlummern da die Augen ein.

Zum Ende der Passionserzählung äußert sich die Trauer über den Tod Jesu in einem Abschiedsgesang, der zum Schlaflied umgedeutet wird; das Bewusstsein der eigenen Sterblichkeit ist von Versöhnlichkeit, Zuversicht, Freude begleitet. Kann Trauer milder, *sanftmüthiger* (Bernhard) ausgedrückt werden? Der Zusammenhang zwischen Affekt im Sinne Bernhards und der hier von Bach formulierten instrumentalen Artikulation – langen, taktweisen Bindungen in den Orchesterstimmen – ist augenscheinlich.



Ganz anders hingegen noch der Schlusschor des ersten Teils:

O Mensch, bewein dein Sünde groß / darum Christus seins Vaters Schoß / äußert und kam auf Erden; / von einer Jungfrau rein und zart / für uns er hier geboren ward / er wollt der Mittler werden. / Den Toten er das Leben gab / und legt darbei all Krankheit ab, / bis sich die Zeit herdrange, / daß er für uns geopfert würd, / trüg unsrer Sünden schwere Bürd / wohl an dem Kreuze lange.

Von Versöhnung, Zuversicht und Freude sind wir hier noch weit entfernt. Wir werden eindringlich an die *schwere Bürd* unserer *Sünde groß* und an unsere Schuld am *langen Kreuztod* Jesu erinnert. Emotional bewegt sich der Text dieses Chorals auf einer aufgewühlten und weniger abgeklärten Ebene als der Schlusschor des zweiten Teils; Zerknirschung, Reue und Schuldgefühle können noch nicht Raum geben für Versöhnung und Zuversicht. – Kann Bachs geradezu plakativ zu nennende Verwendung der *Zweierbindung* in den Orchesterstimmen in Zusammenhang gebracht werden mit der übersteigerten Emotionalität dieses Chorals? Die Zweierbindung ist dasjenige Artikulationselement, das den *vokalen Vorhalt*, der die Silbe der Hauptnote vorwegnimmt, an diese bindet. Der vokale (und instrumentale) Vorhalt ist vielleicht die einzige Figur der Affektenlehre, die noch heute als „*Seufzer*“ allgemein verstanden wird – als Figur, die unmittelbar *sehr starke Gemütsbewegung* ausdrückt. Unter diesem Aspekt betrachtet, ist der Schlusschor des ersten Teils eine beinahe unendliche Verkettung von „Seufzern“. Drückt die längere Bindung bei Bach milde und sanfte Emotionen, die Zweierbindung hingegen stärkere Trauer und Verzweiflung aus?

Wenn dem so wäre, müssten wir den bereits erwähnten Wechsel der Hauptartikulationsart der Sarabande der 5. Suite von langen Bindungen in den Werkfassungen *Ms I* und *Ms II* hin zu einer Verkettung von Zweierbindungen in der Fassung *Ms III* in einem neuen Licht sehen. Fand hier nicht bloß eine strichtechnische Vereinfachung oder eine neuer Mode folgende Aktualisierung statt, sondern eine *semantische Umdeutung*, sei es durch Bach selbst oder aber vielleicht durch seinen Sohn Carl Philipp Emanuel, der ja möglicherweise Auftraggeber oder Urheber der Niederschrift des Manuskripts *Ms III* war (vgl. Kap. 6.4)? Eine vergleichbare Häufung von Zweierbindungen findet sich auch im langsamen Satz von C.P.E. Bachs Cellokonzert in A-Dur.

Wie schon gesagt, werden einfache und eindeutige Antworten auf diese und andere Fragen bezüglich der semantischen Ebenen von Artikulationsbezeichnungen Bachs nicht möglich sein. Das Beispiel der Sarabande der 5. Suite kann aber dazu anregen, Artikulation nicht nur unter technischen Gesichtspunkten, sondern auch unter semantischen Fragen zu betrachten und zu erforschen. Vieles wird dabei offen bleiben müssen. Die objektivierbare Rekonstruktion ursprünglicher Strichgefüge von Bachs Cellosuiten, Kernthema vorliegender Arbeit – also die Feststellung dessen, was Bach tatsächlich geschrieben hat – mag jedoch als Grundlage weiterer Interpretationsansätze auch jenseits reiner Deduktion dienen. Erst mit der Kenntnisnahme der menschlichen, psychologischen und theologischen Ebenen von Bachs Werk erreichen wir eine Näherung an dessen Essenz.

6. Historische Fragestellungen

Kernthema und methodischer Ansatz vorliegender Arbeit ist die quellenimmanente Analyse und die Teilrekonstruktion der Artikulationen der Cellosuiten. Jedoch kommt es bei der Beschäftigung mit den überlieferten Artikulationen immer wieder zu Überschneidungen mit werk- und quellenhistorischen Fragestellungen, wie besonders in Kapitel 5 deutlich wurde; unter anderem aber auch deshalb, weil historisch orientierte Hypothesen in der Vergangenheit oft Grundlage editorischer Entscheidungen wie der Quellenwahl oder -priorität waren. Zentrale musikhistorische Fragen der früheren editionsbezogenen Literatur bezogen sich einerseits auf Stellung und Wert der Abschriften Anna Magdalena Bachs und Kellners unter Einbezug des biographischen und historischen Hintergrundes beider Kopisten, andererseits auf die Frage nach der Autorschaft der späten Werkfassung *Ms III*. Ein aktuelles Diskussionsthema ist die Frage nach dem Violoncello Bachs. Die Beschäftigung mit diesem Thema ist hier insofern notwendig, als mit der Frage nach der Haltung des Instruments der Sechs Suiten gleichzeitig Aspekte der Strichtechnik und damit auch der Artikulationsbezeichnungen verbunden sind. – An dieser Stelle soll und kann keine umfassende Beschäftigung mit diesen Fragen geleistet werden. Jedoch können Ergebnisse, die sich aus der Beschäftigung mit den Artikulationen ergeben haben, einen Beitrag zu diesen Diskussionen leisten. Ebenso erlauben es Einzelbefunde, einige bisher allgemein akzeptierte Annahmen zu hinterfragen.

6.1 Die Datierung der Quelle B

Wesentlicher Bestandteil des bisherigen Diskurses um die Artikulationen der Cellosuiten waren eine Abwägung des Werteverhältnisses der Abschriften Kellners und Anna Magdalenas – in den allermeisten Fällen deutlich zugunsten Anna Magdalenas bzw. der Quelle *A*. Die hierzu beitragenden rezeptionsgeschichtlichen Faktoren sind in Kapitel 1 ausführlich beleuchtet worden. Erst in jüngerer Zeit leistete Tomita eine sorgfältige Differenzierung der Überhöhung Anna Magdalenas als Kopistin ihres Mannes.[194] Er analysiert einerseits ihre erkennbaren fachlichen Grenzen, erkennt andererseits aber ihre Funktion und ihren Wert als Mitarbeiterin der „Werkstatt Bach“ an - immerhin wurde sie mit der Kopie nicht nur einzelner Kantatenstimmen, sondern auch großer Kammermusikwerke betraut, neben den Cellosuiten und den Violinsoli etwa auch der Violinsonate BWV 1021, der Ouverture BWV 831a, Orgelsonaten und Teilen des Wohltemperierten Klavieres. Nachzufragen wäre hier, ob der deutliche Anteil weltlicher Kammermusik in den von Anna Magdalena kopierten Werken nicht einfach auch darauf zurückzuführen sein könnte, dass Bach für diese Werke aus dienstrechtlichen Gründen weniger auf Kopisten der Thomasschule zurückgreifen konnte, sondern auf Hilfe aus seinem Familienkreis angewiesen war.

Der Überhöhung der Quelle *A* stand, wie in Kapitel 1.10 deutlich wurde, die Tendenz einer deutlichen Abwertung der Quelle *B* gegenüber. Dass diese Abwertung in Bezug auf die Artikulationen nicht haltbar ist, konnte in den werk- und quellenimmanenten Analysen im Kernteil dieser Arbeit gezeigt werden. Ein Grund für die allgemeine Unterschätzung des Wertes der Quelle *B* ist in dem oft zitierten Datierungsvorschlag Stinsons auf das *Frühjahr 1726* zu sehen, der Kellners Abschrift der Cellosuiten in direkte Nähe zu seiner auf den 3.7.1726 datierten Kopie der Violinsoli setzt.[195] Kellners Abschrift der Violinsoli ist nach allgemeiner Ansicht wegen ihrer deutlichen Abweichungen von Bachs bekanntem Autograph für editorische Zwecke unbrauchbar.[196] Ob diese Abweichungen auf Kellner selbst zurück-

[194] Tomita 2007
[195] Stinson 1990, 23 und 60
[196] Vgl. u.a. Wollny 2001, VI

gingen oder auf seine (wohl nicht autographe) Quelle, ist strittig.[197] In jedem Fall wird angenommen, dass Kellner zum Zeitpunkt seiner Kopie der Violinsoli Bach noch nicht persönlich kennengelernt hatte und keinen Zugang zu Autographen Bachs hatte.[198]

Der der Parallelsetzung von Kellners Abschriften der Cellosuiten und der Violinsoli zugrundeliegende Datierungsvorschlag Stinsons ist allerdings keineswegs gesichert. Da Kellners Abschriften der Violinsoli und der Cellosuiten ursprünglich nicht zusammengehörig waren, nicht das gleiche *Wasserzeichen* aufweisen und auch das Wasserzeichen der Abschrift der Cellosuiten für Kellner noch nach *1738* nachweisbar ist,[199] beruht dieser Vorschlag allein auf der Analyse handschriftlicher Merkmale. Eine Überprüfung von Kellners *Handschriften- bzw. Schlüsselformen* macht jedoch die Notwendigkeit einer deutlichen Differenzierung nicht nur Stinsons hierauf basierender Datierung der Quelle *B*, sondern auch von großen Teilen seines gesamten Datierungssystems deutlich, in dem er versuchte, Kellners Bachkopien in insgesamt 12 Handschriftenphasen zu chronologisieren und zu datieren.

Die Problematik einer Datierung von Kellners handschriftlichen Bachkopien ergibt sich aus mehreren Faktoren: Handschriftliche Dokumente Kellners sind erst ab 1744 überliefert, einer Zeit, in der seine Notenhandschriften bereits vollendet waren.[200] Schriftliche Elemente aus den Notenhandschriften, etwa Titelblätter, sind zeitlich außerordentlich schwer einzuordnen, da sie oft in stark stilisierender, möglicherweise ihre Vorlagen imitierende Kalligraphie geschrieben sind, mit einer Alltagsschrift also nicht zu vergleichen sind. Datierungshinweise bieten daher nur Elemente der eigentlichen Notenschrift, Wasserzeichen und datierte Handschriften. Jedoch sind nur drei von Kellners 46 erhaltenen Manuskripten datiert, zwei auf das Jahr 1725; die dritte ist die bereits erwähnte Abschrift der Violinsoli von 1726.[201]

Wesentlich zur Beurteilung der Schriftentwicklung eines Komponisten oder Kopisten ist die Analyse der Entwicklung seiner *Schlüsselformen*. Hier weisen die auf 1725 datierten Handschriften Kellners dieselben klar definierten Schlüsselformen für F- C- und G-Schlüssel auf (*Abb. 16-17*). Fast alle weiteren Handschriften mit ausschließlich denselben Schlüsselformen lassen sich zudem zwei bestimmten Wasserzeichen des verwendeten Papieres, von Stinson als *F* und *O* klassifiziert, zuordnen. Somit scheint die von Stinson festgestellte Zugehörigkeit der Handschriften mit den Wasserzeichen *F* und *O* zu einer *frühen Schriftphase* (um 1724/25) gesichert zu sein. Ebenfalls plausibel ist Stinsons Datierung von Kellners wohl spätester Abschrift, zweier Stimmen für BWV1052, auf 1738-1750.[202] Sie weist im Vergleich zu den frühen Handschriften grundsätzlich veränderte Formen des F- und des G-Schlüssels auf, die damit als die späteren Formen identifiziert werden können.

Deutlich problematischer ist jedoch Stinsons Versuch, die verbleibenden ca. 30 Handschriften einer hier im Folgenden als **Übergangsphase** bezeichneten Phase zwischen der frühen und der späten Schriftform einer chronologischen Ordnung zu unterziehen. Nicht nur fehlen für diese Periode eindeutig datierte Handschriften. Auch erweist sich Stinsons Datierung der

---

[197] Aktuell konnte Szabó (2015, 76ff) nach einer detaillierten Analyse von Kellners Abschrift der Chaconne Argumente beisteuern, die letztere These unterstützen. Vgl. auch Kap. 1.2, S. 11–12

[198] Stinson 1990, 17 und 55ff. Vgl. auch Kap. 1.10, S. 38.

[199] Stinson 1990, 23 ff, listet 46 Manuskripte aus Kellners Hand auf. Das Manuskript P 547 wird von der Forschung mittlerweile als Abschrift W.N. Meys gesehen und wurde daher in die Aufstellung in Kap. 7.2 nicht mehr aufgenommen, zusätzlich aufgenommen ist jedoch P 804/47. Alle folgenden Bezüge auf die bei Kellner nachweisbaren Wasserzeichen sowie ihre Klassifizierung gehen auf Stinson 1990, 23–29 zurück.

[200] Stinson 1990, 157 f (Anm. 37)

[201] Die meisten Manuskripte Kellners sind im Besitz der Staatsbibliothek Berlin; ihre wiedergegebenen Bibliothekssignaturen sind, Stinson folgend, in vorliegender Arbeit abgekürzt wiedergegeben. Die Systematik dieser Abkürzungen ist im Anhang, Kap. 7.2 erklärt.

[202] Stinson 1990, 25

Handschrift P 804/16 (BWV 827) auf 1727, zentraler Baustein seines eng gestaffelten Chronologisierungs- und Datierungssystems, als folgenreicher *Irrtum*, wie noch genauer ausgeführt werden wird: Er verwechselt Kellners getreue Kopie des Textes der Titelseite der Vorlage mit einer Schreiberdatierung.[203] Die eigentliche Schwierigkeit liegt jedoch darin, dass in dieser Phase keineswegs eine organische, allmähliche Entwicklung von einer Schriftform in die andere vorliegt, sondern dass Kellner seine eigentlich schon gefestigte Handschrift wohl in *kurzer Zeit* durch mehrere *völlig neue, gleichzeitig eingeführte* Formen verändert hat: Neben neuen Formen für F- und G-Schlüssel etabliert Kellner gleichzeitig zwei verschiedene neue Formen des C-Schlüssels, die, wie auch F- und G-Schlüssel, nicht etwa aus der alten Form hervorgehen, sondern einen bewussten Konzeptwechsel widerspiegeln (*Abb. 18 + 20*).

Ein Blick auf die *Handschrift P 274/2* der Berliner Staatsbibliothek kann zur Erklärung dieses Phänomens und zum grundsätzlichen Verständnis von Kellners Biographie als Kopist Bachs beitragen. Es handelt sich um eine Abschrift von Bachs *Präludium und Fuge BWV 548*. Bach selbst kopierte das Präludium und die Fuge bis Takt 20, der Rest der Fuge stammt aus Kellners Feder. Das Wasserzeichen des verwendeten Papieres ist auch in anderen Autographen Bachs nachweisbar, hingegen für keine andere Handschrift Kellners.[204] Die Handschrift blieb im Besitz Bachs bzw. seiner Familie.[205] Ganz eindeutig handelt es sich bei der Fertigstellung dieser Handschrift also um eine Arbeit, die Kellner im Auftrag Bachs und mit Sicherheit in Leipzig leistete. Sie kann auf 1727–1732 datiert werden und ist damit gleichzeitig ein klarer Beleg dafür, dass Kellner spätestens zu dieser Zeit die Bekanntschaft Bachs gemacht hatte.

Für den G-Schlüssel seiner Fertigstellung von BWV 548 verwendet Kellner hier bereits ausschließlich die neue Form (im folgenden: G^2); für den F-Schlüssel die neue (F^2 - *Abb. 18b*), jedoch auch noch die *alte Form* (F´- *Abb. 18a*). Eine entsprechende *simultane* Verwendung unterschiedlicher Formen für denselben Schlüssel, seien dies F-, G- oder C-Schlüssel, lässt sich in nicht weniger als *14 Manuskripten* Kellners nachweisen und ist dadurch zu erklären, dass Kellner die neue Schreibform des jeweiligen Schlüssels noch nicht automatisiert hatte, sich also in einer Umlern- oder Übergangsphase befand. Bei der Suche nach einem möglichen Modell für Kellners neue Schlüsselformen fällt auf, dass beide in BWV 548 auftretenden neuen Schlüsselformen in auffallender Weise denen *Johann Sebastian Bachs* im ersten Teil der Handschrift ähneln (*Abb. 19*). Auch ein Vergleich der neuen C-Schlüsselformen Kellners ergibt eine auffallende Nähe zu denen Bachs. Typ C^2 entspricht einer Schlüsselform Bachs aus der späten Köthener Zeit; Typ C^3 ähnelt stark etwas späteren C-Schlüsselformen Bachs (*Abb.21a-c*). Beide neuen C-Schlüssel Kellners finden sich *simultan* in mehreren Abschriften Kellners, in P 804/16 (BWV 827) sogar *alle drei C-Schlüsselformen*.[206]

Diese Befunde weisen stark darauf hin, dass Kellner seine Schlüsselformen *bewusst* änderte, nachdem er Bach kennengelernt und Zugang zu seinen Autographen erlangt hatte. Offensicht-

---

[203] Stinson 1990, 24+30. Die Jahreszahl 1727 auf der Titelseite von Kellners Abschrift, die Stinson irrtümlich als Schreiberdatierung versteht, ist lediglich Teil der Titelseite der gedruckten Vorlage, die Kellner, identisch in Wortlaut und Textspalten, kopierte: *Clavir Übung / bestehend in / Praeludien, Allemanden, Couranten, Sarabanden, Giguen, / Menuetten, und anderen Galanterien; / Denen Liebhabern zur Gemüths Ergoezung verfertiget / von / Johann Sebastian Bach / Hochfürstl. Anhalt-Cöthnischen würcklichen Capellmeistern / und Directore Chori Musici Lipsiensis. / Partita III / in Verlegung des Autoris. / 1727*. Wann und wieviel später Kellners Abschrift entstand, kann hieraus also nicht entnommen werden; dies kann jedoch keinesfalls vor *Ende* 1727 geschehen sein, da das Erscheinen des Drucks erst am 19.9. 1727 in den *Leipzig Post-Zeitungen* angekündigt war. Vgl. NBA, KB V/1, 3

[204] Stinson 1990, 29

[205] NBA, KB IV 5–6, 30ff + 47f. – Stinson (1990, 26) erwähnt eine spätere Abschrift desselben Werkes durch Kellners 1727 geborenen Schüler Wechmar. Da P 274/2 in Leipzig verblieb, ist es wahrscheinlich, dass Kellner zeitgleich mit der Fertigstellung von P 274/2 für Bach eine (verschollene) weitere Abschrift von BWV 548 für sich selbst anfertigen konnte, die später Wechmar als Vorlage diente.

[206] Diese Handschrift enthält die ersten drei Sätze der Partita III (BWV 827) in Kellners Handschrift.

lich versuchte er, den Schreibstil seines Vorbildes zu imitieren. Darauf deutet auch eine weitere Änderung seiner Notenschrift hin: Der Ansatz von nach *unten gestielten bzw. gehalsten Notenhälsen* verschiebt sich von der rechten Seite des Notenkopfes über die Mitte auf die linke Seite (in der spätesten Handschrift) – wie dies auch für Bach typisch ist.

Jedoch entziehen sich Kellners Handschriften der Übergangsphase einer Chronologisierung: Es ist nicht eindeutig festzustellen, wann und in welcher Reihenfolge er die alte Form eines Schlüssels endgültig aufgab. Neben der bereits erwähnten simultanen Verwendung verschiedener Schlüsselformen desselben Schlüssels werden neue G- oder C-Schlüssel häufig noch parallel zu alten F-Schlüsseln verwendet – jedoch kombiniert Kellner umgekehrt auch den neuen F-Schlüssel mit dem alten G-Schlüssel. Auch die Veränderung der Stielung (Behalsung) gibt keine eindeutigen Hinweise: Die „alte", rechtsseitige Abwärtsstielung findet sich in vielen Handschriften auch noch in Verbindung mit den neuen Schlüsselformen, jedoch umgekehrt auch die neue, mittige Stielung in Verbindung mit den alten Schlüsselformen. Ebenfalls gibt es Handschriften, in denen beide Arten der Stielung gleichzeitig vorkommen, etwa P 804/20. Dies macht deutlich, dass nicht nur die Schlüsselformen, sondern auch die Formen der Stielung als Datierungs- und Chronologisierungshilfe mit äußerster Vorsicht zu betrachten sind. Im Anhang dieser Arbeit (Kapitel 7.2) sind die Handschriften Kellners, nach Wasserzeichengruppen geordnet, unter Benennung ihrer Schlüsselformen und ebenso Beispiele unterschiedlicher Stielungsformen aufgelistet.

Die fast beliebig erscheinende, *stark variierende Zusammensetzung alter und neuer Schriftelemente* in den Handschriften der Übergangsphase lässt diese als eher *kurze Transformationsphase* erscheinen, die die Automatisierung bzw. Verinnerlichung einer neuen Schriftform nicht zuließ. Denkbar ist, dass Kellner Bach in Leipzig mit dem Vorhaben aufsuchte, möglichst viele seiner Autographen zu studieren und, wenn möglich, zu kopieren. Eine gewisse Flüchtigkeit, die manchen seiner Abschriften eigen ist, könnte dem Zeitdruck, der sich aus dieser Situation ergab, geschuldet sein. Seine Kopiertätigkeit für Bach, durch die Mitarbeit an BWV 548 (s.o.) nachgewiesen, könnte eine Gegenleistung für Bachs Gefälligkeit dem jungen Kollegen gegenüber gewesen sein.[207] Interessant in diesem Zusammenhang sind die Wasserzeichen von acht Handschriften der Übergangsphase Kellners, die Stinson dem Typ *J* zuordnet: Dieses Wasserzeichen kann für Leipziger Notenschriften von 1725 und 1730 nachgewiesen werden.[208] Möglicherweise hatte Kellner während seines Leipziger Aufenthaltes nicht genügend Papier bei sich und bezog hier Nachschub. Andere Wasserzeichengruppen von Kellners Handschriften der Übergangsphase sind *H, I* (hierzu gehört auch der äußere Bogen der Kopie der Cellosuiten) und *L*. Mindestens zwei Handschriften der Übergangsphase gehören zu Gruppe *A*, wie auch der Hauptteil der Cellosuiten (*A8*); jedoch sind Wasserzeichen der Gruppe *A* sowohl in Kellners spätester Abschrift (ab 1738) wie auch bereits 1726 für die Violinsoli (*A6*) nachweisbar.

Wie bereits angesprochen, erscheint eine genauere Chronologisierung, geschweige denn Datierung der einzelnen Handschriften der Übergangsphase, wie sie Stinson in seinem 12-Phasen-Modell vorschlägt, angesichts der kaum zu chronologisierenden Mischung alter und neuer Schriftelemente als äußerst problematisch. Zwei Handschriften geben jedoch Hinweise, die die Angabe eines *Zeitfensters für diese Phase als ganzes* ermöglichen. Es handelt sich zum einen um das bereits erwähnte *BWV 548* (Präludium und Fuge), das aufgrund des Wasserzeichens von Bachs Papier auf 1727-1732 datiert werden kann. Zum Zeitpunkt dieser

[207] Sackmann (2008, 76 f.) hebt hervor, dass Schüler Bachs, die nicht die Mittel hatten, ihre Ausbildung zu bezahlen (im Lehrgeld war das Recht beinhaltet, Materialien aus Bachs Bibliothek abzuschreiben), im Gegenzug *Schreibarbeiten für den Meister* zu leisten hatten.
[208] Stinson 1990, 29

Abschrift muss Kellners Lernphase der neuen Formen schon relativ weit vorangeschritten sein. Der G-Schlüssel erscheint nur noch in der neuen Form, ebenso wie die nach unten weisende Stielung (s.o.) bereits mittig ist; der alte F-Schlüssel erscheint seltener als der neue. Ein hiervon unterschiedenes Bild bietet die eingangs erwähnte Handschrift *P 804/16 (BWV 827)*: Auch hier ist die Stielung schon verändert, der alte F-Schlüssel jedoch noch konsequent beibehalten. Der C-Schlüssel wird in allen drei Formen verwendet, der G-Schlüssel zeigt bereits die neue Form, jedoch noch nicht ganz ausgereift, sondern in einer Übergangsform. Somit scheint diese Handschrift eher auf ein früheres Stadium von Kellners Übergangsphase zu verweisen. Wir haben einen klaren Hinweis auf ihre *frühestmögliche Entstehungszeit*: ihre Vorlage war ein Originaldruck, der am 19.9.1727 in den *Leipzig Post- Zeitungen* angekündigt war. Wie schnell nach dessen Erscheinen Kellner Zugang zu dem Originaldruck erlangte, ist unbekannt. Stinsons Datierung dieser Handschrift auf *1727*, wichtiger Baustein seines gesamten Datierungssystems, muss daher auf ***frühestens Ende 1727*** korrigiert werden;[209] da es sich um einen *terminus post quem* handelt, darf auch eine *deutlich spätere* Entstehung als Ende 1727 nicht ausgeschlossen werden. Es erscheint naheliegend, für die wohl relativ kurze Phase der Übergangshandschriften eine Entstehung in einer *nicht näher bestimmbaren Periode* innerhalb des Zeitfensters von *ca. Ende 1727* (Erscheinen des Originaldrucks BWV 827) bis *ca. 1732* (spätestmögliche Datierung für BWV 548) anzunehmen.

Ob Kellners Abschrift der *Cellosuiten*, deren äußerer Bogen ein anderes Wasserzeichen sowie gegenüber dem Hauptteil leicht veränderte Schriftformen aufweist, kurz vor oder bereits innerhalb dieses Zeitfensters entstand, ist nicht eindeutig rekonstruierbar. Der äußere Bogen verweist mit einigen Schriftformen jedoch klar auf *Anfang oder Mitte der Übergangsphase*: mittige Stielung, Verwendung der Schlüsselformen F´, C´ und C²; Wasserzeichen: *I 5* (*Abb. 22*). Aber auch der Hauptteil muss nicht unbedingt wesentlich früher entstanden sein: Seine Wasserzeichengruppe *A* ist auch in Handschriften der Übergangsphase nachweisbar, ja sogar noch nach 1738, ebenso wie die Schlüsselform F´. Auch seine *Schlüsselform C´* ist, ebenso wie die *rechtsseitige Stielung*, in Übergangshandschriften nachweisbar, etwa in *P 286/5* mit dem „Leipziger" Wasserzeichen *J3* (s.o.) oder in *P 804/16*. Die rechtsseitige Stielung kommt, wie schon erwähnt, außerdem in vielen weiteren Handschriften vor, die bereits die neueren Schlüsselformen aufweisen; Beispiele sind im Anhang, Kap. 7.2, aufgeführt. Dass lediglich die *letzte oder letzten Seiten* einer Handschrift veränderte Schlüsselformen aufweisen, ist ebenfalls für *mehrere Handschriften Kellners* nachweisbar und bedeutet keinesfalls zwangsläufig eine spätere Entstehung dieser Seiten. Auch hierfür sind Beispiele in Kap. 7.2 angeführt.

Ein denkbares Szenario für ein zeitnahes Entstehen von äußerem Bogen und Kernhandschrift der Cellosuiten zu Beginn oder Mitte der Schriftübergangsphase Kellners könnte so aussehen: Noch während der Arbeit an der Kopie oder bei ihrem Abschluss wurde der äußere Bogen beschädigt, vielleicht durch ausgelaufene Tinte - oder Kellner unterlief ein so gravierender Kopierfehler auf der letzten Seite, dass er sich entschied, sie neu zu schreiben - und dafür einen neuen Papierbogen mit anderem Wasserzeichen verwendete. Möglich wäre auch, dass die vorab kalkulierte Seitenzahl für die Fertigstellung der Handschrift nicht ausreichte und deswegen ein zusätzlicher Papierbogen nötig wurde. Schriftformen und Wasserzeichen stehen, wie oben ausgeführt, nicht im Widerspruch zu der Annahme einer zeitnahen Entstehung sowohl der Kernhandschrift als auch des äußeren Bogens in der „Übergangsphase"; sie gewinnt an Wahrscheinlichkeit auch angesichts der Tatsache, dass die Quelle *B* niemals Gebrauchshandschrift war und insofern keiner ständigen Abnutzung unterlag, die den Austausch eines Papierbogens nötig gemacht hätte.[210]

[209] Siehe Anm. 203
[210] Vgl. Stinson 1990, 61

Jedoch auch Eppsteins noch von Stinsons Datierung ausgehender Hypothese einer früheren Entstehung der Kernhandschrift bereits 1726 und eines späteren Ersatzes des äußeren Bogens nach Verlust oder Beschädigung kann unter Aspekten der Schriftuntersuchung nicht mit Sicherheit widerlegt werden.[211] Daher muss unter rein diplomatischen Aspekten für die Entstehung von *B* zunächst ein Zeitrahmen von *1726* (frühester Nachweis der Wasserzeichengruppe *A*) *bis 1732* (spätester Zeitpunkt für Mitte/Ende von Kellners Schriftübergangsphase) angenommen werden.

Dieser eher weitgefasste Zeitrahmen einer unter technischen Gesichtspunkten möglichen Entstehung der Quelle *B* kann aufgrund von Detailuntersuchungen weiter eingegrenzt werden:

1. Die im Vergleich zu der Abschrift von BWV 548 eher früheren Handschriftenformen legen auch eine frühere Datierung *bis ca. 1731* nahe.

2. Der in Kapitel 1.2, S. 11–12 beschriebene signifikante Unterschied der Quelle *B* zu Kellners Abschrift der Violinsoli, bestehend in ihrer hohen Übereinstimmung mit der „endgültigen" Werkfassung *Ms II* in Primärtext und Artikulationen, verweist auf eine unterschiedliche Beschaffenheit auch ihrer Vorlagen. Bereits dies deutet auf einen veränderten Entstehungshintergrund (die Bekanntschaft Kellners mit Bach?) und damit eine *spätere* Entstehungszeit der Quelle *B* gegenüber der Abschrift der Violinsoli. Diese Annahme wird gestützt durch die in Kap. 5.3, 6.3 und 7.1 vorgestellten Untersuchungen von Varianten in *B*: Sie reflektieren wohl Korrekturprozesse Bachs im Autograph *Ms I*, die erst *nach* Anfertigung des Manuskripts *Ms II* und nach der Kopie einer *B* vorausgehenden Abschrift eingetragen wurden. *Ms II* wiederum könnte nach diplomatischen Hinweisen, die im folgenden Teilkapitel vorgestellt werden, erst in der Leipziger Zeit angefertigt worden sein; Kellners Abschrift scheint damit ein *Leipziger Korrekturstadium* von Bachs Autograph *Ms I* widerzuspiegeln. Dies ist gleichzeitig ein Hinweis darauf, dass Kellner die Abschrift der Cellosuiten *in Leipzig* bei Bach, den er mutmaßlich nicht vor 1727 kennenlernte, von dessen Autograph *Ms I* vornahm; denn Kellner griff, wie Stinson aufzeigte, für seine früheren Bachkopien auf *in Thüringen* zirkulierende nichtautographe Handschriften zurück.[212] Dementsprechend kann hier ein Entstehungszeitfenster der Quelle *B* von ***ca. 1727- ca. 1731*** vorgeschlagen werden.

6.2 Datierung und Entstehungshintergrund der Werkfassung Ms II

Bei der Frage nach der Entstehungszeit der Werkfassung *Ms II* der Cellosuiten, der Vorlage von Anna Magdalenas Kopie, wurde bisher oft in Analogie zu ihrer Kopie der Violinsoli, deren Vorlage Bachs auf 1720 datiertes und als *libro primo* bezeichnetes Autograph ist, von einer gleichzeitigen Entstehung, also ebenfalls 1720 ausgegangen.[213] Es ist naheliegend, dass ein entsprechendes *libro secondo*, die mutmaßlich reinschriftliche Vorlage für Anna Magdalenas Kopie der Cellosuiten erst nach dem *libro primo*, also nicht vor 1720, entstanden sein kann; auch aktuelle stilkritische Untersuchungen weisen auf die Zusammenstellung der Suiten in der heutigen Überlieferung 1720 oder später (vgl. Kap.1.1). Smith datiert die mutmaßliche Reinschrift gar erst auf 1725: Er hält das 5-saitige *Violoncello* der 6. Suite für identisch mit dem ab 1724 nachweisbaren *Violoncello piccolo* einiger Leipziger Kantaten; diese Hypothese wurde auch von Talle wiederholt.[214] Dem stehen jedoch die Ergebnisse der stilkritischen Untersuchungen gegenüber, die das Kompositionsdatum der 6. Suite *vor* dem der 4. und 5. Suite bzw. *vor 1720* sehen; entsprechend deutlich wendet sich Fanselau gegen die Hypothese

[211] Eppstein 1990, 14
[212] Stinson 1990, 1-30
[213] U.a. Eppstein 1990, 31
[214] Smith 1998, 74; Talle 2016, XXI.

Smiths.[215] Sie ist – allein vom Instrument ausgehend – zudem nur eine von mehreren um das Violoncello, dem die 6. Suite zugedacht war. Stärker durch historische Fakten untermauert wäre die These, dass das Violoncello der 6. Suite jener fünfsaitige Typus eines senkrecht gehaltenen Violoncellos mit ca. 60–70cm Korpuslänge war , dessen Existenz in Mitteleuropa schon deutlich vor Bachs Zeit nachweisbar ist, und dem solistische Musik aus Paris schon vor 1700 zugeordnet werden kann – hierzu ausführlich Kapitel 6.5.1 und 7.5.

Wenngleich Smiths These damit hinterfragbar ist, öffnete sie doch den Blick für neue Ansätze hinsichtlich der Frage nach der Entstehungszeit der verschollenen Manuskripte der Cellosuiten. Ein bisher nicht diskutierter Aspekt ist die Betrachtung der handschriftlichen *graphischen Gestaltung*, des „Layouts", von Bachs Manuskript der Violinsoli und Anna Magdalenas Kopie der Cellosuiten. Für ihre Kopie der Violinsoli ist oft beschrieben worden, wie minutiös Anna Magdalena graphische Elemente und die Seiteneinteilung ihrer Vorlage wiedergab – was uneingeschränkt zumindest für die ersten zwei Sonaten und Partiten gilt.[216] Falls Anna Magdalena diesen Anspruch einer detailgetreuen Kopie auch für ihre Kopie der Cellosuiten hatte, müssten wir jedoch einen deutlichen *Konzeptwechsel* in der graphischen Gestaltung des Anna Magdalena vorliegenden Manuskripts der Cellosuiten gegenüber J.S. Bachs Autograph der Violinsoli konstatieren: Die Satztitel, im Autograph der Violinsoli konsequent und typisch für die Weimarer und Köthener Zeit als *Über*schriften oder *unter* dem System stehend gesetzt, erscheinen in Anna Magdalenas Kopie der Cellosuiten häufig linksbündig *in* den Anfang eines Systems hineingeschrieben (*Abb. 23*). Dieses Gestaltungsprinzip bzw. ihr graphisches Äquivalent für eine Akkolade von zwei Systemen, die linksbündige, mittige Setzung des Titels am Anfang der Akkolade (*Abb. 24*), wird bei J.S. Bach, wie eine Überprüfung seiner erhaltenen Autographen ergab, jedoch *erst mit Anfang der Leipziger Zeit* gebräuchlicher.

Es sei darauf hingewiesen, dass auch Bachs *Köthener Kopist E. L. Gottschalck* dieses Gestaltungsprinzip konsequent anwandte, etwa in seiner Abschrift der Violinsoli.[217] Falls tatsächlich Gottschalck das Manuskript *Ms II* angefertigt haben sollte, müsste es als *Originalhandschrift* bewertet werden (vgl. Kap. 1.2). Andere Schriftmerkmale in Anna Magdalenas Abschrift wiederum scheinen eher auf J.S. Bach selbst und nicht auf Gottschalck als Autor der Vorlage verweisen, so die Gestaltung der Schlußfermaten. Falls, wie bislang allgemein angenommen, Bach selbst der Schreiber des Manuskripts *Ms II* war, spiegeln Anna Magdalenas Kopien der Violinsoli und dieses Manuskripts der Cellosuiten einen *Konzeptwechsel Bachs in der graphischen Gestaltung* ihrer Vorlagen wider, der damit auf eine spätere Entstehung des Manuskripts *Ms II* der Cellosuiten erst in Leipzig, also ab 1723, als des der Violinsoli (1720) verweist. Jedoch würde auch die Annahme einer Anfertigung des Manuskripts *Ms II* durch Gottschalck darauf hinweisen, dass *Ms II* als fremdschriftliche Kopie möglicherweise *Ms I* zur Vorlage hatte und damit das spätere dieser beiden Arbeitsmanuskripte Bachs war.

---

[215] Fanselau 2000, 353–363; Fanselau 2013, 269–277. Smiths These ließe sich nur aufrechterhalten, wenn man von einer späteren Adaption einer früheren, anders besetzten Komposition ausginge; angesichts der Idiomatik der 6. Suite fragwürdig.

[216] In der Chaconne (Schlusssatz der 2. Partita) gelingt es Anna Magdalena nicht mehr, Seiteneinteilung und Wendestellen ihrer Vorlage aufrechtzuerhalten, weswegen auch in den darauf folgenden Werken (dritte Sonate und Partita) die Wendestellen verschoben sind. Hier formuliert Anna Magdalena ihre eigenen Wendebezeichnungen; auch andere graphische Elemente wie Werküberschriften und Position der Satztitel werden gegenüber der Vorlage z.T. verändert.

[217] Gottschalck verfasste auch den kompletten Stimmensatz der Kantate BWV (1720/21). In dessen durch Bach selbst geschriebenen ersten Satz der Violinstimme passt sich Bach ausnahmsweise dem durch seinen Kopisten vorgegebenen Gestaltungsprinzip an. Ansonsten ist es für Bach erst deutlich später nachweisbar; sehr frühe, jedoch nicht präzise zu datierende Beispiele sind zwei Satztitel im Notenbüchlein Anna Magdalena Bachs, entstanden zwischen 1722 und 1725. Ein Beispiel für Bachs spätere konsequente Anwendung dieses Gestaltungsprinzips bei zweisystemigen Akkoladen ist das Autograph der Lautensuite BWV 995 (1727-1731).

Eine naheliegende Erklärung für eine mögliche Entstehung des Manuskripts *Ms II* der Cellosuiten erst nach 1720 könnte ein gravierender Einschnitt in Bachs Leben gewesen sein: der Tod seiner Frau Maria Barbara Anfang Juli 1720, von dem Bach erfuhr, als er von einer Reise mit seinem Dienstherrn Fürst Leopold von Anhalt-Köthen nach Karlsbad zurückkehrte.[218] Es wurde spekuliert, dass das reinschriftliche Autograph der Violinsoli während dieser Reise entstand.[219] Wie bereits ausgeführt, legt seine Bezeichnung „*libro primo*" auf der Titelseite nahe, dass Bach die Absicht hatte, auch ein entsprechendes *libro secondo* als Reinschrift der Cellosuiten anzufertigen; ob und wann er (wegen des Todes seiner Ehefrau?) diesen Plan realisieren konnte oder aber durch einen seiner Kopisten ausführen ließ, lässt sich nicht mit Sicherheit rekonstruieren.[220]

Im Hinblick auf die Artikulationen ist die Frage nach der Entstehungszeit des Manuskripts *Ms II* nicht ohne Belang. Die in Kap. 5.1 und 5.2 vorgestellten Hinweise auf eine gegenüber den Violinsoli wie auch gegenüber der Fassung *Ms I* stilistische Veränderung ihrer Artikulationen bestärken die oben begründete Annahme einer möglichen späteren Entstehung. Auch könnte der Wechsel des musikalischen Umfeldes dazu geführt haben, dass Bach andere Instrumentalisten kennenlernte bzw. Einflüssen ausgesetzt war, die, neben einer allgemeinen Entwicklung seiner Artikulationssprache, ebenfalls zu Artikulationsrevisionen bei der der Anfertigung des Manuskripts *Ms II* geführt haben konnten. – Nach wie vor ist nicht geklärt, unter welchem Einfluss oder für wen die Cellosuiten geschrieben worden sind. Bislang wurden Cellisten aus Weimar (Gregor Christoph Eylenstein) wie aus Köthen (Bernhard Linigke) benannt, ebenso wie Bachs Kontakte zur Dresdner Hofkapelle, in der italienische und französische Cellisten wirkten.[221] Ob durch Bachs Umzug nach Leipzig neue Kontakte zu Musikern entstanden, die hier die Cellosuiten aufführten oder studierten, oder vielleicht alte Kontakte verstärkt wurden, wäre ein mögliches künftiges Forschungsfeld.

6.3 Die Chronologie der frühen Werkfassungen

Nimmt man für die Zusammenstellung der Suiten in ihrer heute überlieferten Form aus stilistischen Gründen eine Entstehung nicht vor 1720 an (vgl. Kap.6.2), muss dies sinngemäß für beide frühe Werkfassungen bzw. die Manuskripte *Ms I* und *Ms II*, die Vorlagen der Quellen *B* und *A*, gelten. Auch die hohen Übereinstimmungen der Primärtexte beider Fassungen und die in vorliegender Arbeit nachgewiesene Übereinstimmung eines substanziellen Teils ihrer Artikulationstexte deuten auf eine gewisse zeitliche Nähe. Damit scheint klar, dass *Ms I* keine Entwurfs- oder Urfassung war, wie die ältere Forschung noch annahm. Diese auf eine Hypothese Eppsteins zurückgehende Annahme implizierte gleichermaßen, dass *Ms I* die frühere beider Fassungen gewesen sei; Eppstein hielt *Ms I* für die mögliche Vorlage für *Ms II*.[222]

Der im Jahr 2000 durch Leisinger erbrachte Nachweis von gemeinsamen Varianten der Quellen *B*, Zeugin der Fassung *Ms I*, und *Lu*, Bachs zwischen 1727 und 1731 entstandenes Autograph der Lautenversion der 5. Suite, führte in der Folgezeit zu einer stärkeren Wahr-

---

218 Das Begräbnis fand am 7. Juli in Abwesenheit Bachs statt. Wolff 2000, 231f.

219 Vgl. hierzu Wollny 2001, V, Sackmann 2008, 47–50.

220 Leisinger (2000, 2) formulierte die Hypothese, dass diese Berufsbezeichnung auf ein Entstehen der Vorlage in der höfischen Sphäre, also in Köthen hinweise. Schwanbergs Titelinschriften für die von ihm bestellten Kopien der Violinsoli und der Cellosuiten, die Bach als „ Maitre de la Chapelle" bezeichnen, sind jedoch in dieser Hinsicht ohne Aussagekraft. Denn im Titelblatt der Violinsoli schreibt er ausführlicher: „...et Directeur de la Musique a Leipsic". Schwanberg listet also lediglich die korrekten Titel Bachs auf, denn Bach legte auch während seiner Leipziger Zeit deutlichen Wert auf seinen Ehrentitel als Kapellmeisters des Köthener Hofes, den er noch bis 1729 weiterführte. Anschließend erhielt er den Titel eines Kapellmeisters von Weißenfels (Wolff 2000, S. 367f.) Die Angabe der Kapellmeistertitel Bachs findet sich auch auf den Titeln von mehreren erst in der Leipziger Zeit entstandenen Frühdrucken seiner Werke, z.B. des erwähnten BWV 827 (1827).

221 Fanselau 2013, 269–271. – Zu möglichen italienischen Einflüssen vgl. Kap. 5.1; zu möglichen französischen Vorbildern solistischer Cellomusik insbesondere für die 6. Suite vgl. Kap. 6.5.1.

222 Eppstein 1990, 19 und 24.

nehmung von *B* und der ihr zugrundeliegenden Werkfassung *Ms I*. Mit diesem Perspektivenwechsel wurde zunehmend auch einige von Eppsteins Annahmen hinterfragt: Szabó konstatierte mutmaßliche *Revisionen* der Fassung *Ms I* gegenüber der Fassung *Ms II* und betonte damit deren Aktualität für Bach noch in den späten 1720er Jahren, freilich ohne sich bezüglich Entstehungszeit und Chronologie der beiden Fassungen festzulegen.[223] Deutlich weiter ging A. Hill, der diese mutmaßlichen Revisionen und einige in *B* nicht enthaltene Besonderheiten der Quelle *A* (etwa der Scordatur der 5. Suite) dahingehend interpretierte, dass *Ms I* jüngeren Datums als *Ms II* gewesen sei.[224] Auch Talles Hypothese, *Ms II* sei Grundlage aller weiteren Quellen bzw. deren Vorlagen (also auch *Ms I*) gewesen, bedeutet eine Umkehrung der von Eppstein vorgeschlagenen Chronologie.[225]

Fragen zur *Natur* der Manuskripte *Ms I* und *Ms II* wurden in Kapitel 1.2 diskutiert: Für beide kann davon ausgegangen werden, dass sie parallel zueinander als Arbeitsmanuskripte in Bachs Bibliothek noch Ende der 1720er Jahre in Gebrauch waren. Nicht nur *Ms II*, sondern auch *Ms I* war Autograph oder zumindest *Originalhandschrift*, d.h. von Bach in Auftrag gegebene und persönlich revidierte Abschrift. Denn die in *B* und und Bachs autographer Fassung der 5. Suite für Laute übereinstimmenden Varianten des Primär- und, nunmehr aufgezeigt, auch des Sekundärtextes lassen sowohl aufgrund ihrer Vielzahl als auch ihrer Natur keine andere Erklärung zu als die einer gemeinsamen, von *Ms II unterschiedenen* Vorlage, die Bach parallel zu *Ms II* in seiner Bibliothek aufbewahrte und benutzte.[226] Auch konnte die vorliegende Studie Hinweise dafür ermitteln, dass *Ms I* Gegenstand mehrerer zeitlich auseinanderliegender Revisionsprozesse durch Bach war – und auch deswegen keine Fremdschrift eines Instrumentalisten für dessen persönlichen Gebrauch gewesen sein konnte.

Das sich damit abzeichnende Verständnis von Natur und Stellenwert der Manuskripte *Ms I* und *Ms II* gibt jedoch noch keinen Hinweis auf ihre Chronologie. Fest steht lediglich, durch einige Bindefehler hinlänglich bewiesen, eine wie auch immer geartete Abhängigkeit: sei es, dass beide auf ein Ausgangsmanuskript zurückgingen, sei es, dass, wie Eppstein und Leisinger annehmen, *Ms II* auf *Ms I* zurückging, oder aber *Ms I Ms II* zur Vorlage hatte, wie Talle vermutet. Das Kernproblem jedes Chronologisierungsversuchs der Fassungen *Ms I* und *Ms II* besteht darin, dass ihre Manuskripte verschollen sind. Dadurch lassen sich die in beiden Manuskripten vorgenommenen Revisionsprozesse oft nur mit großer Schwierigkeit und unter Vorbehalt rekonstruieren: So ist nicht mehr festzustellen, ob eine Revision durch den Komponisten erst nachträglich in ein Manuskript eingetragen wurde oder ob sie bereits während der Anfertigung / Abschrift formuliert wurde. Auch lässt sich aus zwei unterschiedlichen, durch die verschiedenen Quellen überlieferten Lesarten keineswegs zwangsläufig schließen, dass die anscheinend korrekte Lesart tatsächlich auf eine Revision in der entsprechenden Manuskriptvorlage zurückgeht oder dieses Manuskript jünger als die Manuskriptvorlage der anscheinend fehlerhaften Quelle war. Gleichermaßen kann auch ein ursprünglich korrekter Ausgangstext bei Anfertigung der jüngeren Handschrift fehlerhaft kopiert worden sein.[227]

---

223 Szabó 2015, 73–76.

224 Hill 2011, 232–237. Siehe auch Anm. 227. – Zur Methodik Hills vgl. Kap. 7.3, Anm. 357.

225 Siehe folgende Anmerkung.

226 Talle (2016, XIX) versuchte, diese Übereinstimmungen als zufällig bzw. als aus dem Geist oder Gedächtnis parallel geschaffene Revisionen in *Ms I* (bzw. der Vorlage von *B*) und in *Lu* zu erklären und hält *Ms I* für eine fremdschriftliche Abschrift mit autographen Revisionen. Eine Überprüfung seiner Argumente für diese Hypothese kann diese jedoch nicht bestätigen; sie gehen u.a. auf Missverständnisse bei der Quellenanalyse und bezüglich barocker Notationsweisen zurück. Hierzu ausführlich Kap. 1.2, S. 13–16.

227 Hier liegt die Problematik von Hills (2011, 232–237) Interpretation mutmaßlicher Revisionen in *Ms I* und einiger in *B* nicht enthaltener Fehler der Quelle *A* (so der Scordatur der 5. Suite) als vermeintl. Hinweis auf eine spätere Entstehung von *Ms I*, der Vorlage von *B*, gegenüber *Ms II*, der Vorlage von *A*. Eine höhere Fehlerquote einer Fassung gegenüber der anderen lässt nicht unbedingt auf deren frühere Entstehung schließen: Fehler können bei der Abschrift einer älteren Vorlage entstehen; auch kann eine ältere Fassung dieselben Fehler enthalten haben wie die jüngere, aber später korrigiert worden sein.

Erschwerend kommt hinzu, dass oft nicht klar entscheidbar ist, ob bei unterschiedlichen Lesarten der Quellen tatsächlich Fehler und Revision vorliegen – oder lediglich gleichermaßen korrekte *Varianten*, die sich einer Chronologisierung entziehen.

Es scheint also unmöglich, allein durch die Analyse von Fehlern oder Korrekturen der Quellen zu einer eindeutigen Aussage über die Chronologie der Werkfassungen zu gelangen. Wo dieser Weg versperrt ist, können jedoch andere Herangehensweisen hilfreich sein. Der *stilkritische Vergleich* von rekonstruierbarer Artikulationsvarianten in *Ms I* und *Ms II* wurde in Kapitel 5.1 und 5.2 vorgestellt. Dabei ergaben sich Hinweise auf eine grundsätzlich weiterentwickelte Artikulationssprache in *Ms II* gegenüber *Ms I*: eine höhere artikulatorische Verdichtung in *Ms II* gegenüber einem stärkeren Gebrauch des *non legato* in *Ms I*;[228] eine stärker differenziertere Artikulationssprache in *Ms II* gegenüber homogeneren und weniger komplexen Strichlösungen in *Ms I*. Eine weitere substantielle Beobachtung ist die auffällige Nähe von für *Ms I* typischen Artikulationsformulierungen mit denen von Bachs Autograph der Violinsoli von 1720: vereinzelte irreguläre Zusammenfassung einzelner Notengruppen zur Lösung von Problemen des Strichgefüges, als aufführungstechnische Anweisung formulierte Bögen über große Intervallsprünge, die den Saitenwechsel über drei oder vier Saiten implizieren, und der erwähnte höhere Gebrauch des regelmäßigen *non legato*. Diese Ähnlichkeiten könnten als Hinweis auf eine ungefähr zeitgleiche Entstehung des Textkorpus von *Ms I* mit dem Autograph der Violinsoli, also ca. 1720, gewertet werden – was allerdings noch keine Aussage über die Datierung späterer Revisionen sowohl des Primär- als auch des Artikulationstextes von *Ms I* beinhaltet.

Dass stilkritisch begründete Datierungen nicht die gleiche Eindeutigkeit aufweisen wie diplomatische oder materielle Beweise, ist offensichtlich. Im Fall des Manuskripts *Ms II* gibt es jedoch neben der stilkritischen Analyse (s.o.) zusätzliche diplomatische Hinweise auf eine mögliche spätere Entstehung erst in der Leipziger Zeit. Sie wurden in Kapitel 6.2 vorgestellt und beziehen sich auf die mutmaßliche graphische Gestaltung, das *Layout*, des Manuskripts *Ms II*. Von Anna Magdalena ist bekannt, dass sie graphische Elemente der Vorlagen ihres Mannes oft mit minutiöser Genauigkeit wiedergab. Daher hat ihre Abschrift der Cellosuiten deutlichen Hinweiswert auf die graphische Gestalt auch ihrer Vorlage. Sie weist im Unterschied zu ihrer wohl zeitgleich entstandenen Abschrift der Violinsoli ein graphisches Gestaltungsprinzip der Satzüberschriften auf, das in Bachs Autographen erst mit Beginn der *Leipziger Zeit*, also etwa *ab 1723*, üblich wird. Auch wenn man dieses Gestaltungsprinzip als Hinweis darauf interpretierte, dass *Ms II* nicht etwa von Bach, sondern seinem Köthener Kopisten Gottschalck angefertigt worden sei (vgl. Kap. 6.2), würde dies zu ähnlichen Schlussfolgerungen über die Chronologie der frühen Fassungen führen: *Ms II* wäre in diesem Fall erst *nach* dem Ausgangsautograph entstandene *Originalhandschrift*.

Die Kombination stilkritischer Analysen und diplomatischer Hinweise lassen es zu, eine Chronologie der frühen Werkfassungen anzunehmen, nach der *Ms I* gegenüber *Ms II* das früher entstandene Manuskript war, wie bereits Eppstein vermutete – auch wenn es mit Sicherheit keine Ur- oder Entwurfsfassung war, sondern wohl erst um 1720 entstand und noch mindestens ein weiteres Jahrzehnt Arbeitsmanuskript Bachs war. Dass *Ms I* tatsächlich Vorlage für *Ms II* war, scheint wahrscheinlich; es könnte aber auch die frühere von zwei Abschriften einer gemeinsamen Vorlage gewesen sein. Dieser Chronologisierungsvorschlag lässt sich mühelos mit den diplomatisch erzielten Ergebnissen zum Verhältnis der Quellen und ihrer Vorlagen vereinbaren (vgl. Kap. 1.2). Revisionsprozesse in *Ms I* gegenüber *Ms II* sind ein weiteres Argument für die in Kap. 5.3 formulierte These, dass *Ms I* Arbeitsmanuskript

[228] Als authentisch für *Ms I* durch Übereinstimmung von *B* und *Do* nachweisbar; vgl. Kap. 1.2.

Bachs sowohl als Kompositions- wie als Spielvorlage war: [229] Sie sind nicht Zeugnisse eines jüngeren Entstehungsdatums des Autographs *Ms I*, sondern von *nachträglichen* Korrekturen in einem älteren Manuskript. Hinweise darauf, dass *Ms I* mehrere autographe Revisionsschichten enthielt, wurden bereits in Kap. 1.2, S. 17 vorgestellt: *VDo*, die von Quelle *B* unabhängige Vorlage der Edition Dotzauers, repräsentierte ein anderes Revisionsstadium des Manuskripts *Ms I* als Quelle *B*, während das Autograph der Lautensuite ein nochmals unterschiedliches Revisionsstadium derselben Vorlage widerspiegelt. Dies korrespondiert auch mit jenen Befunden von durch *A* dokumentierten Passagen in *Ms II* mit ursprünglich geringer Artikulationsdichte, die erst später in *Ms I* verdichtet wurden (vgl. Kap. 5.3). Diese Verdichtungen bzw. Revisionen waren in *Ms II* zum Zeitpunkt von Anna Magdalenas Abschrift noch nicht enthalten; erst später oder gar erst mit Anfertigung des Manuskripts *Ms III* wurden für die Spätfassung Verdichtungen formuliert, die jedoch nicht mit denen in *B* bzw. *Ms I* übereinstimmen, sondern hiervon unabhängig waren.

Wie bereits oben für Primärtextvarianten ausgeführt, gilt jedoch auch für den Artikulationstext, dass Varianten in *Ms II*, deren Entsprechungen in *Ms I* bzw. in *B* elaborierter oder korrekter erscheinen, sowohl durch spätere Revisionen in *Ms I* als auch durch Fehler bei der Abschrift des Manuskripts *Ms II* erklärt werden können. Nicht für jede Divergenz, sei es des Primärtextes oder der Artikulationen, wird die Frage beantwortbar sein, ob in *Ms I* eine spätere Revision eingetragen wurde oder ob in *Ms II* eine (fehlerhafte) Abweichung von der Vorlage vorlag.

6.4 Die Fassung Ms III – marktorientierte Revision mit „Werkstattcharakter"?

Die Frage, ob die Werkfassung *Ms III* authentisch sei oder nicht, wird kontrovers diskutiert. Wie in Kapitel 1.2 ausgeführt, konnte Leisinger Anhaltspunkte dafür benennen, dass sich das Manuskript *Ms III* im Besitz von *Carl Philipp Emanuel Bach* befand – für ihn ein Hinweis auf dessen Authentizität. Demgegenüber wendet Beißwenger ein, dass C.P.E. Bach auch nichtautographe Abschriften von Werken seines Vaters besaß, etwa während seiner Frankfurter Studentenzeit oder nach dem Tod Bachs erworbene Fremdabschriften.[230] – Vor der weiteren Diskussion der Frage nach der Authentizität von *Ms III* sei zur Vermeidung von Missverständnissen zunächst auf die Unterscheidung zwischen dem kompositorischen Inhalt von *Werkfassungen*, durch die Quellen überliefert, und den sie materiell manifestierenden, in unserem Fall verschollenen *Manuskripten* hingewiesen. Dementsprechend unterscheidet vorliegende Arbeit zwischen den Begriffen *authentische Werkfassung*, etwa *Ms I* und *Ms II*, *autographes Manuskript*, also den verschollenen autographen Manuskripten *Ms I* und *Ms II*, und *nichtautographes Manuskript*, also *Ms III*, das dennoch durchaus eine zumindest in Teilen authentische Werkfassung widerspiegeln kann.

Ebenso sind zwei klärende Aussagen über den Charakter der Werkfassung *Ms III* zu treffen.

1. Ihre sie von den früheren Werkfassungen abhebenden Spezifika liegen einerseits in einer wesentlich dichteren Ornamentierung, insbesondere mit Vorhalten, andererseits in einigen teilweise systematisch veränderten Artikulationsbezeichnungen. Diese Besonderheiten müssen aber durchaus nicht das Ergebnis eines einzigen Umarbeitungsprozesses sein. Eppstein konstatiert, dass nachträgliche Ornamentierungen von älteren Autographen oder Abschriften für Bach nicht untypisch sind.[231] Tatsächlich finden sich etwa *ein Drittel* der in

[229] *Ms I* war Bachs Vorlage bei der Verfassung der Lautenversion der 5. Suite, möglicherweise aber auch Aufführungsexemplar des Instrumentalisten Bach, der sie (auf der Viola?) studierte und spielte und kontinuierlich kompositorische Revisionen ebenso wie spielpraktische Einträge und Verbesserungen eintrug.
[230] Beißwenger 2000, 66
[231] Eppstein 1990, 25

Ms III ergänzten Ornamente auch an gleicher Stelle in Bachs Autograph der Lautenfassung der 5. Suite. Ein Teil der in *Ms III* enthaltenen Ornamente ist also wohl in einer ersten Redaktionsphase – nach Entstehen von Anna Magdalenas Abschrift – von Bach selbst in das Manuskript *Ms II* eingetragen worden, möglicherweise zusammen mit einigen in Kapitel 5.5 vorgestellten qualitativ hochwertigen Revisionen des Artikulationstextes ebenso wie mit manchen Textvarianten des Primärtextes.[232] Demgegenüber könnten weitere Ornamente, offensichtliche Kopierfehler und diejenigen Artikulationen, deren Ursprung als nichtautograph gewertet werden kann (vgl. Kap. 5.5), Resultat der erst später erfolgten nichtautographen *Abschrift* des Manuskriptes sein. Bei der Diskussion der Authentizität der Werkfassung *Ms III* ist also zwischen verschiedenen Redaktionsschritten zu unterscheiden bzw. ihre nachweisbare Mehrschichtigkeit zu beachten.

2. Der unbekannte Schreiber des Manuskripts *Ms III* war kein Instrumentalist, der seine Vorlage für den persönlichen Gebrauch abschrieb. Zu fehlerhaft in instrumentaltechnischer Hinsicht sind hierfür die formulierten Artikulationen. Ebensowenig handelt es sich aber um eine übliche Kopistenhandschrift, die, bei allen gelegentlichen Freiheiten in der Schreibweise von Details, ja in erster Linie dazu gedient hätte, ihre Vorlage zu *reproduzieren*. Zu planvoll erscheinen hierfür ihre Neu- und Eigenformulierungen. Es liegt hier also eine *kompositorisch-aktualisierende* Redaktion vor, deren genaues Notationskonzept unter häufiger Verwendung der eher für die die folgenden Jahrzehnte typischen Artikulationsstriche auch nicht unbedingt auf eine Abschrift aus Kopistenhand bereits der 1730er Jahre schließen lässt (C.P.E. Bachs Frankfurter Studentenzeit endete 1738).

Diesen Aspekt aufgreifend, werden in der Frage nach der Autorschaft der Fassung *Ms III* oft stilkritische Argumente bemüht: So hält Voss die gehäuften regelmäßigen Zweierbindungen der Sarabande der 5. Suite für „pedantisch-maniriert“ und damit unauthentisch.[233] Jedoch findet sich eine solche Häufung von Zweierbindungen als Hauptartikulationsart und stark prägendes gestalterisches Element mit entsprechenden semantischen Implikationen auch in allen Orchesterstimmen im Schlusschor des ersten Teils der Matthäuspassion, überliefert in Bachs Autograph von 1736.[234] Dieses Beispiel verdeutlicht, wie gefährlich stilkritische Urteile gerade in Bezug auf das Werk Bachs sind. Angesichts Bachs bekannter Fähigkeit zur Wahrnehmung zeitgenössischer musikalischer Strömungen und der in vorliegender Arbeit aufgezeigten Entwicklung seiner Artikulationssprache, die sich in fortwährenden Erweiterungen und Korrekturen in den Manuskripten *Ms I* und *Ms II* widerspiegelt, erscheint es nicht ausgeschlossen, dass er sich auch mit den Artikulations- und Ornamentierungsmoden der jüngeren Generation auseinandersetzte. Ist es denkbar, dass es in Bachs Interesse lag, die nach 20 Jahren möglicherweise altmodisch erscheinenden Cellosuiten für ein jüngeres Publikum marktgerecht aufbereiten zu lassen? Könnte die Berliner Musikszene, der auch sein Sohn Carl Philipp Emanuel angehörte, Zielpublikum einer Vermarktungsstrategie von Vater und Sohn gewesen sein? In diesem Zusammenhang könnte die mutmaßlich von C.P.E. Bach beim Kopisten Schober in Auftrag gegebene Kopie der Cellosuiten (vgl. Kap. 1.2), die durchaus nicht die einzige Berliner Kopie dieser Werke gewesen sein muss, in einem neuen Licht gesehen werden.[235] Aus den Titeln der Originaldrucke der Schüblerschen Choräle BWV 645–650 von 1747/48 wissen wir, dass Bachs Söhne Teil des Vertriebssystems für seine Werke waren: „…Sind zu haben in Leipzig bey Herr Capellm: Bachen, bey dessen Herrn / Söhnen in Halle und Berlin...“

---

232 Etwa im Prelude der 1. Suite, T. 27, 2. Takthälfte. Vgl. Eppstein 1990, 20.

233 Voss 2007, V

234 Vgl. hierzu auch Kap. 5. 6.

235 Die Erwähnung der Cellosuiten bei Kirnberger (1771) könnte darauf hinweisen, dass sie in Berlin nicht unbekannt waren, sofern Kirnberger sie nicht lediglich aus seiner Studienzeit bei Bach kannte und aus dem Gedächtnis beschrieb. Vgl.Schulze 1972 (Bach-Dokumente III), 219 – Nr. 801

Zu fragen wäre, ob vielleicht eine im Zuge einer Neuvermarktung konzipierte Revision der Suiten mit dem Einverständnis Bachs stattfand, an der er selbst in Form einer moderaten Erweiterung der Ornamentierung und mancher Artikulationen im Manuskript *Ms II* beteiligt war – auch wenn diese Arbeit später nicht in gleicher Kompetenz durch eine andere Person bei der Niederschrift der Handschrift *Ms III* fortgeführt wurde. In diesem Fall wäre es möglich, die Polarisierung zwischen den Kategorien „authentisch" oder „nichtauthentisch" hinter sich zu lassen und stattdessen *Ms III* als Handschrift mit „Werkstattcharakter" zu beschreiben – der freilich nicht der gleiche Grad an Authentizität beigemessen werden kann wie etwa den zu Recht als „original" bezeichneten Kopistenhandschriften der Leipziger und Weimarer Zeit, die unter Aufsicht Bachs, oft auch mit seiner persönlichen Endrevision entstanden.[236]

Es sei auch daran erinnert, dass auch Carl Philip Emanuel Bach selbst Werke seines Vaters kopierte, nicht nur in der gemeinsamen Leipziger Zeit, sondern auch in seinen anderen Lebensperioden. Für seine Kopie des 4. Satzes der Kantate BWV 23 kann man eine ergänzende Veränderung der Artikulationen feststellen, unter anderem durch systematische Zweierbindungen.[237] Wie in Kapitel 5.5 ausgeführt, fällt für manche der eher pianistisch anmutenden, streicherisch aber unspezifischen Artikulationsrevisionen in *Ms III* die Zuschreibung an den versierten Geiger Bach schwer. Sie könnten hingegen auf seinen Sohn, den Eigner der Handschrift, als Urheber der späteren Artikulationsschicht hinweisen, oder als Auftraggeber für deren Anfertigung durch einen seiner Berliner Kopisten.

6.5 Das Instrument der Suiten: Violoncello oder Viola da spalla?

6.5.1 Das Instrument der Sechsten Suite

Seit langem diskutiert, jedoch bisher nicht einvernehmlich gelöst ist die Frage, für welches Instrument die 6. Suite ursprünglich konzipiert war. Die Quellen der Suiten geben, neben der Instrumentenangabe „Violoncello" für den gesamten Zyklus lediglich die Information *„a cinq(ue) cordes"*;[238] Quelle *A* gibt zudem die notenschriftliche Stimmungsangabe *C G d a e´*. Instrumentalphysikalisch kommen folgende fünfsaitige 8-Fuß-Instrumente in Frage:

1. ein mit meist *60–70cm Korpuslänge* gegenüber dem heutigen Violoncello etwas kleineres, senkrecht gehaltenes *5-saitiges Violoncello*.[239] Entsprechende erhaltene, zwischen 1660 und 1742 datierte Instrumente sind europaweit nachweisbar, auch aus Bachs regionalem Umfeld. Im Anhang, Kapitel 7.5, werden diese näher vorgestellt, unter besonderem Fokus auf zwei bislang wenig oder nicht bekannte fünfsaitige Instrumente aus dem vogtländischen Klingenthal von Andreas Hoyer I und Christian Gottlieb Klinger. Die Verwendung fünfsaitiger Violoncelli mit hoher fünfter Saite ist bereits 1686 und 1714 für *Frankreich* durch Kompositionen von Charpentier und Matho mit entsprechender Instrumentenangabe belegt; ein Zusammenhang mit dem benannten Typus ist naheliegend.[240] Bachs Kontakte zu in Deutschland tätigen französischen Musikern sind bekannt, etwa durch seinen Besuch in Dresden 1717, zeitgleich mit der aktuell nach stilkritischen Kriterien angenommenen Entstehungszeit der 6. Suite.[241]

---

[236] Zu Kopier- und Korrekturprozessen bei Bach vgl. Kobayashi/Beißwenger 2007, XIX

[237] Dieser Satz der Kantate BWV 23, durch einen Stimmensatz autograph überliefert und später Teil der zweiten Fassung der Johannespassion, bildete den Schlusssatz von C.P.E. Bachs Matthäuspassion. Die charakteristischen Artikulationsveränderungen betreffen insbesondere die beiden Oboenstimmen.

[238] So unabhängig voneinander in den Quellen *A* („a cinq cordes") bzw. *C* und *D* (teilweise italienisiert: „a cinque cordes"). Zu der Angabe „Viola de Baßo" in Quelle *B*, im 18. Jahrhundert ein Synoym für „Violoncello" ausführlich Kap. 6.5.3.

[239] Badiarov (2007, 130) weist darauf hin, dass eine e´- Saite bei Violoncelli heutiger Größe klanglich nicht befriedigend sei.

[240] Smith 1998, 64. – Drüner (91, Anm. 21 und Prinz (2005, 584–601, hier S. 595) halten diesen Typus der Sache nach übereinstimmend für das Instrument der 6. Suite, auch wenn sie es verschieden benennen. Den Gebrauch fünfsaitiger Violoncelli bezeugen auch Mattheson 1713, 285 und Mozart 1756, 3.

[241] Vgl. Kap. 1.1, Anm. 6

2a. Ein nochmals kleineres 5-saitiges Instrument mit einer *Korpuslänge bis 45,6cm* und verhältnismäßig hohen Zargen. Die Originalbesaitung überlieferter Instrumente ist nicht erhalten, ihr ursprünglicher Tonumfang ist daher nicht mit Sicherheit rekonstruierbar. Die Konstruktion einer C-Saite für die 8-Fuß-Lage bzw. die Stimmung C G d a e´ ist wegen der sehr geringen Saitenlänge von ca. 42–43cm mit umsponnenen Darmsaiten herkömmlicher Bauart klanglich jedoch stark problematisch; für Nachschöpfungen entsprechender Instrumente in 8-Fuß-Lage entwickelte D. Badiarov daher doppelt umsponnene Saiten.[242] Frühe erhaltene fünfsaitige Instrumente dieser Größe sind vom Leipziger Geigenbauer J.Chr. Hoffmann erbaut; sie datieren jedoch erst *ab 1731*. Damit bleibt die Zuordnung der 6. Suite zu solch einem angenommenen Typus hypothetisch. Instrumente dieser Größe könnten in Beinhaltung gespielt worden sein, wie eine annähernd zeitgleiche Textquelle von 1732 dokumentiert.[243] Die geringen Korpusmaße erlaubten aber auch das Spiel in Schulterhaltung.

2b. Für den Fall der *Schulterhaltung* und der *8-Fuß-Stimmung* könnte das unter 2a beschriebene Instrument als Sonderform der *Viola da spalla* klassifiziert werden, ein hauptsächlich im Italien des 17. und frühen 18. Jahrhundert beheimatetes, aber auch 1713 von Mattheson beschriebenes Instrument. Die Viola da spalla erfährt, ausgehend von einer Veröffentlichung Barnetts, aktuell internationales Interesse gerade auch unter Musikerinnen und Musikern, wobei sich jedoch mehrere Fehlinterpretationen, verursacht nicht nur durch fehlerhafte Übersetzungen historischer Schriftquellen, sondern auch durch Fehlinterpretationen von Bildquellen etablierten.[244] Der Diskurs um dieses Instrument wird darum in Kap. 6.5.3 ausführlich behandelt. (N.B.: Bei Barnett und anderen wird die *Viola da spalla* in Anlehnung an B. Bismantova auch *Violoncello da spalla* genannt, wobei von der Identität dieser Instrumente ausgegangen wird. Im Folgenden wird hier zu *Viola da spalla* vereinheitlicht.)

Unklar bleibt, ob Bach mit der Instrumentenangabe *„Violoncello piccolo"* einiger Leipziger Kantaten ab 1724, die ein fünfsaitiges 8-Fuß-Instrument erfordern, den größeren (**1**) oder kleineren (**2**) Typus meinte, ebenso wie, falls der kleinere Typus gemeint war, dessen Spielhaltung. Ausgehend von einer Beschreibung der sogenannten *Viola pomposa* durch *Marpurg* (1766) als von Bach erfundenes vermeintliches fünfsaitiges 8-Fuß-Baßinstrument in Schulterhaltung wurde in der älteren wie teilweise auch der jüngeren Rezeptionsgeschichte nicht nur Bachs Violoncello piccolo, sondern auch die *6. Suite* mit diesem Instrument und dessen Spielhaltung in Verbindung gebracht. Marpurgs historisch nicht belegbare Beschreibung ist im Kontext der Bach-Verehrung in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts zu verstehen. Sie wurde bereits in der unmittelbaren Folgezeit oft zitiert; hieran anknüpfend schrieb *Philipp Spitta* 1873 auch der 6. Suite eine Bestimmung für die Viola pomposa zu und eröffnete damit die bis heute andauernde Debatte, ob sie für ein Instrument in Schulterhaltung komponiert worden sei.[245] Aktuell halten Drüner und Smith Bachs Violoncello piccolo der erwähnten Kantaten für ein Instrument in Schulterhaltung und prinzipiell identisch mit Marpurgs Viola pomposa, anders als Drüner hält Smith ein solches Instrument auch für das der 6. Suite.[246]

---

[242] Badiarov 2007, 131

[243] Majer 1732, 79; Vgl. auch Kap. 6.5.3.

[244] Abgesehen von Matthesons lexikalischem Eintrag (1713, 285) und einigen ihn zitierenden lexikalischen Quellen gibt es keine weiteren deutschen Text-, Bild- oder Musikquellen, die die Verwendung der Viola da spalla in Deutschland belegen könnten. Ihre *Verwurzelung in Italien* behandeln u.a. Barnett 1998, sowie Drescher (2004, 64–74): *B. Bismantova* erwähnt das *Violoncello da spalla* 1694, *Z. Tevo* die *viola da spalla* 1706. Bildnachweise eines entsprechenden in Schulterhaltung gespielten 8-Fuß-Instruments hauptsächlich in Italien in der 2. Hälfte des 17. Jahrhunderts, aber auch in Frankreich. Nach Drescher (2004, 72) Abklingen der Bedeutung der *Viola da spalla* in Italien ab 1700.

[245] Marpurg: siehe Schulze 1972, 186f (Bach-Dokumente III, Nr. 731).Vgl. auch Köpp 2013, 261. Spitta: Spitta 1873, u.a. 678, 679, 708.

[246] Drüner 1987; Smith 1998. Prinz (2005) relativiert deren Hauptargumente; er hält das *Violoncello piccolo* für identisch mit dem größeren Typus in Beinhaltung. Vgl. hierzu Kap. 6.5.2, S.107–108 und Kap. 6.5.3, S. 114

Jedoch scheint die zur Zeit von Marpurgs Bericht tatsächlich gebräuchliche Viola pomposa kein 8-Fuß-, sondern ein *4-Fuß*-Instrument gewesen zu sein, wie nicht nur die (spärlichen) Originalkompositionen seiner Zeitgenossen, sondern auch Schriftquellen nahelegen.[247] Hingegen lässt sich die Viola pomposa der *Bachzeit* bzw. der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts durch die Analyse von in diesem Zusammenhang bisher unbeachteten Originalkompositionen und von schon bekannten Werke, etwa Telemanns, als ein *viersaitiges Tenorinstrument* in der Stimmung *G d a e´* rekonstruieren. Ebenso deutet ein diesen Kompositionen gemeinsamer lokaler Bezug auf eine regionale Verbreitung dieser frühen Viola pomposa der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts im *ostsächsischen* und dem angrenzenden *niederschlesischen Bereich*. Diese Ergebnisse zur historisch realen Viola pomposa werden in Kapitel 6.5.2 ausführlich vorgestellt. Sie lassen die auf Marpurg zurückgehende Legende um den Bezug der Viola pomposa zu Bachs Violoncello piccolo als Verquickung einer *musikhistorischen Fragestellung* (der Frage nach Bachs Violoncello piccolo) mit zwei zeitlich auseinanderliegenden historischen Realitäten erscheinen: der Existenz einer späteren 5-saitigen Viola pomposa in *4-Fuß-Lage* und der Existenz einer früheren *viersaitigen* Viola pomposa in *Tenorlage*.[248]

Bei der Frage nach dem Instrument der 6. Suite genießen Marpurgs Beschreibung und die zahlreichen ihn zitierenden Quellen nach wie vor hohe Präsenz: So wird die Viola pomposa oft in einem Zug mit der Viola da spalla genannt und mit Bach – der beide Instrumente nie erwähnte – und seinen Cellosuiten in Verbindung gebracht. Für die 6. Suite legt die Zugehörigkeit zum Zyklus mit der Instrumentenangabe *Violoncello* (ohne weiteren Zusatz) in den Quellen *A*, *C*, *D*, *E* bzw. *Viola de Baßo* in Quelle *B* jedoch zunächst nahe, das gemeinte Instrument unter jenen 5-saitigen 8-Fuß-Instrumenten zu suchen, die zu Lebzeiten und im *Umfeld Bachs* auch mit *diesen Namen assoziiert* wurden. Dies waren, wie in Kap. 6.5.3 ausführlich dargestellt wird, in Deutschland im Verlauf des 18. Jahrhunderts in *senkrechter* Haltung gespielte Instrumente – entgegen anderslautenden Hypothesen.[249] Allerdings weist Fanselau auf die Möglichkeit hin, dass Bach für die 6. Suite den Adressatenkreis bewusst für Spieler der beiden grundsätzlich verschiedenen Spielhaltungen offengelassen haben könnte.[250]

Wäre dem so gewesen, wäre diese Wahlmöglichkeit in der weiteren Aufführungsgeschichte der Suiten wohl schon bald nicht mehr genutzt worden: Keine der Schriftquellen des 18. Jahrhunderts mit Bezug zu den sechs Suiten, verfasst von Bachs Schülern Kirnberger und Agricola und seinem Sohn Carl Philipp Emanuel,[251] alle noch Zeugen von Bachs Leipziger Zeit, erwähnt für die 6. Suite ein anderes Instrument als das *Violoncello* der Titelinschriften der Suiten – dies zu einer Zeit, in der „Violoncello“ schon seit längerem terminologisch eindeutig auf ein Instrument in Beinhaltung verwies und ein intendiertes bzw. in der Leipziger Zeit zur Aufführung verwendetes 8-Fuß-Instrument in Schulterhaltung insofern erwähnenswert gewesen wäre, als solche Instrumente nach 1750 nicht mehr in Gebrauch waren.[252]

---

[247] Sonaten von J.G. Janitsch (e-moll) und C.J. Lidarti; lexikalische Quellen: Kastner (1834), indirekt auch Koch (1802); zu diesen Werken und Quellen vgl. Kap. 6.5.2.

[248] Sinngemäß äußert sich so auch Drüner (1987, 107f). Jedoch hält er noch – im Sinne Marpurgs – an der Existenz einer frühen fünfsaitigen Viola pomposa fest und verwendet diesen Namen für überlieferte fünfsaitige Instrumente in übergroßem Bratschenformat, allerdings mit niedrigen Zargen.

[249] Aktuell werden gelegentlich vermeintliche terminologische Unklarheiten angeführt; Belege von synonymer Verwendung etwa von *Violoncello* und *Viola da Spalla* sind jedoch nur *in Italien* vor und um *1700* zu finden. Siehe Kap. 6.5.3

[250] Fanselau 2013, 270.

[251] Schulze 1972 (Bach-Dokumente III): 86 (Nr.666 – Nekrolog 1751/54); 219 (Nr. 776 – Kirnberger 1771); 285 (Nr. 801 – C.P.E. Bach an Forkel 1774); siehe auch Kap. 6.5.3, S. 111

[252] Zu Hypothesen einer Verbreitung noch zur Jahrhundertmitte, die in erster Linie auf je einer missverstandenen Bild- und Textquelle beruhen, ausführlich Kap. 6.5.3, S. 115–116

Angesichts der seit bald anderthalb Jahrhunderten und gerade aktuell nicht frei von einem gewissen emotionalen Enthusiasmus geführten Debatte um das Instrument der 6. Suite wäre es vermessen, hier einen baldigen Konsens zu erwarten – auch wenn in vorliegender Arbeit eine Klärung mancher Detailfragen angestrebt wird, etwa zur Rolle der Viola da spalla und der Viola pomposa. Indes werden seit einigen Jahren die Spekulationen um das Instrument der 6. Suite auch auf den *gesamten Zyklus* der Suiten ausgeweitet: So erwägt Sackmann unter Bezug auf die Viola da spalla die Möglichkeit, „dass Bachs Suiten für ein Instrument geschrieben worden sind, das in einer dem Geigenspiel verwandten Haltung gestrichen wurde“;[253] Köpp formuliert, ohne dies jedoch explizit auf die Cellosuiten zu beziehen, die Hypothese einer hohen Verbreitung der Viola da spalla in Bachs Umfeld auch für solistische Aufgaben.[254] Die Frage nach der Haltung und damit der Spieltechnik des Instruments der sechs Cellosuiten berührt das Thema dieser Arbeit, die Artikulationen und ihre musikalischen und spieltechnischen Implikationen, unmittelbar. Darum muss ihr genauer nachgegangen werden, sowohl durch die Analyse der in Bachs Umfeld gebräuchlichen *Nomenklatur* der 8-Fuß-Streichinstrumente im Abgleich mit den Instrumentenangaben der Cellosuiten und unter Einschluss der Analyse zeitgenössischer *Text- und Bildquellen* (Kap. 6.5.3), als auch durch die Betrachtung *werkimmanenter Hinweise*, die sich in vorliegender Arbeit durch die Beschäftigung mit den überlieferten Artikulationen ergeben haben (Kap. 6.5.4).

6.5.2 Die frühe Viola pomposa – historische Realität und Legendenbildung

Die *Viola pomposa* fand erstmals 1766 durch den Berliner Musikhistoriker *Friedrich Wilhelm Marpurg* Eingang in Schriftquellen: *„Des Nachmittags bat man den Herrn Benda ein Solo zu spielen, wobey ihn Herr Pisendel auf der Viola pomposa begleitete... Dies Instrument ist wie ein Violoncell gestimmet, hat aber in der Höhe eine Sayte mehr, ist etwas größer als eine Bratsche und wird mit einem Bande so befestiget, dass man es vor der Brust und auf dem Arm halten kann. Der seel. Kapellmeister Herr Bach in Leipzig hat es erfunden*.“[255] Marpurg fügt die Beschreibung der Viola pomposa seiner Biographie des Geigers Franz Benda hinzu, in dessen drei Jahre zuvor erschienener Autobiographie die Episode um die Viola pomposa bemerkenswerterweise jedoch nicht vorkommt. Marpurgs Aussage bleibt somit die einzige Quelle, die anscheinend die Viola pomposa als 5-saitiges geschultertes Instrument in 8-Fuß-Lage und als Erfindung Bachs beschreibt. Spätere, ähnliche Beschreibungen des 18. Jahrhunderts (u.a. Hiller, Forkel und Gerber) gehen direkt und teils wörtlich auf Marpurg zurück.[256] Sie können damit nicht als eigenständige Quellen für Gestalt und Geschichte der Viola pomposa gewertet werden.[257] Erwähnenswert und noch genauer zu betrachten ist die Frage, warum die Viola pomposa in keine einzige lexikalische Quelle der Bachzeit, von Mattheson (1713) bis Adlung (1758), Eingang fand.

Die historisch reale Viola pomposa ist schwer fassbar. Als früheste Komposition galt bislang eine 1728 veröffentlichte Sonate *Telemanns*.[258] Unbeachtet blieb jedoch, dass in *Carl Heinrich Grauns* (1703/04–1759) etwa zeitgleichem *Weihnachtsoratorium* eine Tenorarie unisono mit Viola pomposa besetzt ist.[259] Ob dieses Frühwerk des in Wahrenbrück nahe Dresden geborenen Graun noch während Grauns Dresdner Zeit oder erst später (ab 1725) in Braunschweig komponiert bzw. konzipiert wurde, ist wohl nicht rekonstruierbar. Bemerkens-

---

253 Sackmann 2008, 56.

254 Köpp 2013, 254 und 260. Hierzu ausführlicher S. 116–117 und Anm. 330.

255 Schulze 1972, 186f (Bach-Dokumente III, Nr. 731). Vgl. auch Köpp 2013, 261.

256 Forkel (1782), Gerber (1790) und Hiller (1784): vgl. Schulze 1972, 349 und 856 (Bach-Dokumente III, Nr. 856, 948) sowie Köpp 2013, 261, Anm. 2.

257 Der Wertung als „primary sources“ durch Badiarov (2007, 121) muss darum klar widersprochen werden.

258 TWV 40:111, veröffentlicht in der *getreue Musikmeister* 1728, 77 und 84 (*20. und 21. Lection*).

259 Krüger/Schwinger 1998; GraunWV Bv:IX:18 (siehe Henzel 2006)

wert jedoch ist, dass für die zwei überlieferten Partiturabschriften ein sowohl für *Dresden* als auch für das nicht weit entfernte niederschlesische *Breslau* tätiger Schreiber nachweisbar ist;[260] die zuletzt aufgefundene Abschrift stammt aus St. Elisabeth in Breslau.[261] *Johann Georg Hoffmann* (1700-1780), der Komponist eines weiteren bislang unbeachteten Werks für Viola pomposa, einer Passionskantate zum Karsamstag, wurde in Bad Dirsdorf bei Breslau geboren, in Breslau ausgebildet, und war dort tätig.[262] Im schlesischen Schweidnitz unweit Breslau geboren und ebenfalls in Breslau ausgebildet wurde *Johann Gottlieb Janitsch* (1708-1763). Von ihm stammen *vier Quartettsonaten* mit obligater Stimme für *Viola pomposa*; die Sonaten *a-moll* und *e-moll* wurden bereits durch Drüner analysiert,[263] während die Sonaten *C-Dur* und *D-Dur* bislang unbeachtet blieben und im Folgenden erstmals vorgestellt werden.[264] Bereits bekannt sind die Existenz eines heute verschollenen *Doppelkonzertes für Flöte und Viola pomposa*, das dem älteren der Brüder Graun, *Johann Gottlieb Graun* (1701/02–1771) zugeschrieben wird, sowie die wesentlich jüngeren Werke von *Christian Joseph Lidarti,* entstanden zwischen 1761 und 1793, und *Michel Woldemar*.[265]

Unter den älteren Werken für Viola pomposa, deren gemeinsamer geographischer Bezug zu *Breslau* bzw. *Dresden* ins Auge fällt, bildet *Telemanns Sonate für Flöte und Viola pomposa*, veröffentlicht 1728 in Hamburg in zwei Abschnitten im *getreuen Musikmeister*, einer umfassenden Zusammenstellung auch älterer Kompositionen Telemanns, nur scheinbar eine Ausnahme: Telemann war zwischen 1704 und 1708 als Kapellmeister in *Sorau* angestellt, etwa auf halbem Weg zwischen Dresden und Breslau gelegen. In diese Zeit fallen auch mehrere Reisen, etwa ins schlesische Pleß oder nach Polen; bekanntermaßen integrierte Telemann unter dem Eindruck dieser Reisen Elemente polnischer Volksmusik in seinen Kompositionsstil. Auf seine Sorauer Zeit gehen längeranhaltende wechselseitige Kontakte zu schlesischen Komponisten zurück.[266]

Angesichts des damit nachweisbaren gemeinsamen regionalen Bezugs aller überlieferten frühen Kompositionen liegt es nahe, eine auf *Ostsachsen und Niederschlesien* zwischen Breslau und Dresden begrenzte *regionale Verbreitung* der frühen Viola pomposa der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts anzunehmen. Dies könnte auch erklären, warum sie in den einschlägigen musikalischen Veröffentlichungen der Bachzeit einschließlich des Lexikons von Bachs Neffen J.G. Walther (1732) keinerlei Erwähnung fand: Sie war ein in den meisten musikalischen Zentren Deutschlands unter diesem Namen unbekanntes Instrument. Unter dem Aspekt ihres regionalen Ursprungs könnte in Marpurgs Aussage, Pisendel habe Benda mit der Viola pomposa begleitet, durchaus ein Körnchen Wahrheit enthalten sein: Pisendel war der langjährige Konzertmeister der *Dresdner Hofkapelle*. Marpurgs Zuschreibung der Erfindung der Viola pomposa an Bach dürfte hingegen ebenso wenig der historischen Realität entsprechen wie seine Beschreibung dieses Instruments als anscheinend 5-saitiges Bassinstrument. Dies wird aus der folgenden Analyse bislang unbekannter Kompositionen für Viola pomposa aus der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts deutlich.

Als besonders ergiebig erweist sich hierbei die fünfsätzige Passionskantate mit Tenorsolo *Hoffmanns*, in deren drei Arien (Sätze 1, 3 und 5) die Viola pomposa prominent als obligates

---

260 Krüger/Schwinger 1998, IV (Vorwort P. Wollny): Kopist auch von Werken Gebels (Breslau) und Zelenkas (Dresden).
261 Henzel 2006, Bd. 1, S. 586; Henzel gibt für beide Abschriften denselben Schreiber (Gebel I) an.
262 Pl - GD Ms Joh.167. Für die Bereitstellung eines scans des Stimmensatzes danke ich Frau Stefania Sychta von der Biblioteka Gdanska Polskiej Akademii Nauk.
263 D - B Mus. ms. 11103/48; D - B Mus. ms 11103/48. Drüner 1987, 93
264 D - Bsa SA 3150 sowie D - Bsa SA 3152
265 Zu Graun und Lidarti vgl. Drüner 1987, 94 (Anm. 23), und 93. – M. Woldemar: *Concert pour le Violon alto*, Paris 1787 (Roullede).
266 Unverricht 2010

Instrument eingesetzt wird: im dritten Satz zusammen mit obligatem Violoncello bzw. Fagott über dem *Fondamento* (= Basso continuo), im ersten und fünften Satz als eine von vier Obligatstimmen neben Violoncello/Fagott und zwei zusätzlichen Oboe d´amore. Die Viola pomposa-Stimme ist im Violinschlüssel mit dem Tonumfang *g–h²* notiert; indes wird aus der Satzweise des Stimmgefüges deutlich, dass hier eine Tieferoktavierung impliziert sein muss, so dass der reale komponierte Tonumfang von *G–h´* reicht. Dies zeigt besonders der fünfte Satz: Im Quartettsatz der vier Obligatstimmen (über dem Basso continuo) nimmt die Viola pomposa die *Tenorstimme* ein. Sie bildet mit Violoncello/Fagott ein Instrumentenpaar, das die Eingangsmotivik taktweise alternierend mit den beiden *Oboe´d amore* vorträgt; Violoncello und Viola pomposa (geht man von der Tieferoktavierung aus) werden dabei ebenso wie die beiden Oboen in längeren Terzparallelen geführt – die H. Unverricht als charakteristisch für Hoffmanns Kompositionsstil bezeichnet.[267] Ein Erklingen der Viola Pomposa-Stimme in der notierten Tonhöhe, also in parallelen Dezimen zum Violoncello, wäre in diesem Kontext satztechnisch unsinnig. Im dritten Satz (ohne Oboen) wird die Viola Pomposa ebenfalls in der Oberterz zum obligaten Violoncello eingesetzt. Etwas anders ist ihre Funktion im ersten Satz: Hier wird sie teilweise als Verdoppelung des obligaten Violoncello bzw. des Basso continuo eingesetzt, teilweise aber auch (tieferoktaviert gelesen) unisono mit der ersten Oboe d´amore geführt. Die in diesem Satz stimmverdoppelnde Funktion der Viola pomposa weist ebenfalls klar auf die Tieferoktavierung hin; ansonsten wäre sie, satztechnisch kaum einleuchtend, höchstes Instrument des Stimmgefüges – teilweise die Basslinie höheroktavierend, teilweise in Oktavparallelen zur 1. Oboe d´amore.

Die offenkundig intendierte Tieferoktavierung des Violinschlüssels stellte bereits Ulrich Drüner für die Viola pomposa-Stimme von *Telemanns* Sonate fest, deren realer Tonumfang (*G–h´*) *identisch mit Hoffmanns Kantate* ist; auch für *Janitschs* Quartettsonate a-moll (notierter Tonumfang: *h–g²*) schlägt er – hier unter Vorbehalt – ebenfalls die Tieferoktavierung vor.[268] Unabhängig von Satzgefüge und verwendeter Schlüsselung spricht Folgendes klar für die Tieferoktavierung dieser drei Werke: Die Ausführung in real notierter Tonhöhe wäre problemlos mit einer überall verfügbaren und leichter zu spielenden regulären Violine möglich, für die kompositorische Forderung nach der schwerer zu handhabenden und verfügbaren Viola pomposa wäre also keine Motivation zu erkennen.

In der Tenorarie Nr. 19 aus *C.H. Grauns* wohl zeitnah zu Telemanns Sonate und Hoffmanns Kantate entstandenem Weihnachtsoratorium ist für die Tenorstimme (im C-Schlüssel) „*con Viola pomposa all. Unis*“ notiert. Auch wenn der Tonumfang der Gesangsstimme (*gis–a´*) hier keine Information über den Ambitus der Viola pomposa gibt, wird durch die unisono-Angabe mit der Gesangsstimme ihre Funktion und Lage als *Tenorinstrument* deutlich, dem auch die anzunehmende Tieferoktavierung des Violinschlüssels der pomposa-Partien der oben besprochenen Werke entspricht. Diesen gemeinsam ist ebenfalls ein *Tonumfang*, der nach unten notiert *g* bzw. *klingend G* gelegentlich erreicht, jedoch *nicht* unterschreitet. Gleiches gilt für das verschollene *Doppelkonzert J.G. Grauns* für Flöte und Viola pomposa, dessen notierter Tonumfang von *g–e³* überliefert ist:[269] Für eine Tieferoktavierung des Violinschlüssels auch hier könnte sprechen, dass Graun eine Besetzungsalternative zur Viola pomposa für *Violine* anbot. Ohne Tieferoktavierung wäre die Besetzungsalternative mit Viola pomposa musikalisch funktionslos, da die Violine den notierten Tonbereich von *g–e³* bereits abdeckt.[270]

---

[267] Unverricht 2010, 7

[268] Drüner 1987, 93

[269] Vgl. Drüner 1987, 94, Anm. 23

[270] In diesem Sinne argumentierte bereits Drüner (1987, 93) in Bezug auf die Telemann-Sonate. – Eine Stimme der Solopartie des Doppelkonzerts war mit der Angabe *Violino o Viola Pomposa concertata* überliefert, eine ansonsten identische Dublette unter *Violino pomposo o Violetta concertata* (vgl. Drüner 1987, 94, Anm. 23). – Hinweis auf die Tieferoktavierung

Das Fehlen tieferer Noten als *G* (bzw. notiert *g*) in allen überlieferten Werken der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts, ebenso wie der kompositorische Einsatz der Viola pomposa als *obligate Mittelstimme* bzw. *solistische Stimme* lässt folgenden Schluss zu: Die frühe Viola pomposa war ein *viersaitiges Tenorinstrument in der Stimmung G d a e´* – ohne C-Saite – und kein fünfsaitiges Bassinstrument, wie aus Marpurgs Beschreibung hervorzugehen scheint. Entsprechend konnte die Viola pomposa bei Bedarf durch die eine Oktave höher klingende Violine substituiert werden: nicht nur J.G. Graun, sondern auch Telemann bot eine Alternativbesetzung mit Violine an, die durch die Notation der Viola pomposa Partie im für das ursprüngliche Instrument zu oktavierenden Violinschlüssel für jeden Geiger problemlos realisierbar war. Die daraus resultierende klangliche Höheroktavierung durch die Violine dürfte weniger eine kompositorische Beliebigkeit widerspiegeln als vielmehr die Realisierbarkeit der Aufführung gewährleisten, wenn die kaum verbreitete Viola pomposa nicht greifbar war. Es ist denkbar, dass Telemanns Sonate ihren Ursprung noch in der Sorauer Zeit hatte, in der der Komponist auf Spieler der Viola Pomposa zurückgreifen konnte, während die alternative Besetzungsangabe mit Violine erst für die Hamburger Veröffentlichung notwendig wurde.

Die sächsisch / schlesische Viola pomposa könnte ihre Wurzeln in jenem Instrument des 17. Jahrhunderts haben, das Banchieri 1609 als *Primo violino per il basso* mit der Stimmung G d a e´ und Hizler 1623 als *Tenor-Geige* mit der Stimmung F c g d´ beschrieb und für das Kory die Kniehaltung, Segerman alternativ eine stehende Schulter- oder Kniehaltung annahm. – Die weitaus verbreitetere *Tenorgeige* jener Zeit war jedoch mit Sicherheit c g d´ a´ gestimmt, wie die allermeisten Theoretiker des 16. und 17. Jahrhunderts übereinstimmend berichten.[271]

Aufschlussreich für die weitere Verbreitung der Viola Pomposa und ihre spätere Weiterentwicklung weg vom frühen viersaitigen tiefen Tenorinstrument sind neben der oben vorgestellten a-moll-Sonate *J.G. Janitschs* – notierter Ambitus von h–g², wohl für die Tieferoktavierung konzipiert und damit wie die Werke Telemanns und Hoffmanns der frühen Viola Pomposa mit der Besaitung *G d a e´* zuzuordnen – einige weitere Kompositionen Janitschs. Janitsch entstammt wie Hoffmann der Breslauer Sphäre und wurde 1736 als „Contraviolonist" beim preußischen Kronprinzen Friedrich in Ruppin bzw. Rheinsberg bei Berlin angestellt, wie einige Jahre zuvor bereits die Dresdner Brüder Graun.[272]

Vorgestellt seien nunmehr zunächst zwei bislang nicht beachtete Sonaten Janitschs: die *Sonate Nr. 23, op. 4, in C-Dur* sowie die *Sonate Nr. 25, op. 5 in D-Dur*, deren entsprechende Stimme mit *Violino pomposo* bezeichnet wurde. Dass dieser Name im Berliner Umfeld wohl auch als Synonym für *Viola pomposa* gebraucht wurde, geht aus der Überlieferung von J.G. Grauns verschollenem Doppelkonzert hervor.[273] Die Pomposa-Stimmen dieser Sonaten sind, wie die der a-moll - Sonate, im Violinschlüssel notiert und könnten, Drüners Ausführungen in Bezug auf jene folgend, tieferoktaviert gelesen werden. Ebenso unterschreitet ihr notierter Ambitus, für die C-Dur Sonate *g–g²*, für die D-Dur-Sonate *d´–h²*, nicht *g*. Somit könnten diese Sonaten noch Zeuginnen der „Ur"-Viola pomposa mit der Besaitung *G d a e´* sein. Allerdings ist in beiden Sonaten die Viola pomposa nur als Alternativbesetzung angegeben (in Nr. 23 zu Violine, in Nr. 25 zu *Flauto secondo* oder Violine), was präzise Schlussfolgerungen

---

des Violinschlüssels für die Viola pomposa bei J.G. Graun könnte auch die Viola pomposa-Stimme der *Quartettsonate* D-Dur (Graun WV A:XIV:1), überliefert in einem nicht autographen Stimmensatz (D-Bsa SA 3387) sein: Die Tenorlage wird durch die teilweise Verwendung des Bassschlüssels sowie der an einer Stelle explizit angegebenen Tieferoktavierung des Violinschlüssels deutlich, ebenso durch die alternative Besetzungsangabe *Violoncello (2. Titelseite)*. Allerdings dokumentieren die Stimmen und Titelumschläge sowie die anderen (nichtautographen) Quellen der Sonate mehrfache Uminstrumentierungen sowie Korrekturen auch der Lage, was definitive Aussagen über den Ambitus des intendierten Instrumentes erschwert.

[271] Kory 1994, Segerman 1995. Zu Hizler und Banchieri vgl. Kory 1994, 125f.

[272] Schwinger 2003, 915

[273] Siehe Anm. 270; vgl. auch Aresi 2015, 780.

erschwert. Vielleicht lässt sich die verhältnismäßig häufige Verwendung der Viola pomposa bei Janitsch und die zu Violine und Flöte angebotene Besetzungsalternative in den Sonaten C-Dur und D-Dur dadurch erklären, dass er dieses Instrument selbst spielte: Seine Dienstbezeichnung *Contraviolonist* bedeutet wörtlich, analog zu den Namen des Kontrabasses und des Kontrafagotts, den Spieler einer *tieferoktavierten Violine* – der oben beschriebenen viersaitigen *Ur-Viola pomposa*. Die Lage der originär anders besetzten *Viola pomposa*-Partien dieser beiden Quartettsonaten könnte hier jedoch schon dem Ambitus der primär vorgesehenen Instrumente Violine bzw. Flöte entsprochen haben, die Janitsch selbst mit der *Viola pomposa*, vielleicht nunmehr schon in 4-Fuß-Lage, substituierte.

Anders als diese beiden Sonaten bietet jedoch die *Sonate e-moll* ein klares, von allen bisher besprochenen Werken verschiedenes Bild, wie bereits Drüner ausführte. Haupsächlich im *C-Schlüssel* (Altschlüssel) notiert, reicht der Ambitus der Viola pomposa - Partie von $e–a^2$. Aufgrund von Schlüsselung und Stimmgefüge schließt Drüner eine Tieferoktavierung klar aus.[274] Hier ist, im Gegensatz zu den sieben zuvor besprochenen Werken, erstmals eine *Fünfsaitigkeit* der Viola pomposa einschließlich *c-Saite* tatsächlich nachweisbar – jedoch nicht in *8-Fuß-*, sondern in *4-Fuß-Lage*. Damit wäre Janitsch die Schlüsselfigur, in dessen spätem Werk sich ein *Bedeutungs- und Funktionswandel* der Viola pomposa vollzogen haben könnte. Entsprechend formuliert Drüner, wenn auch sehr vorsichtig, die Hypothese einer möglichen anderen (also späteren) Entstehungszeit der e-moll - Sonate gegenüber der a-moll - Sonate. Immerhin war Janitsch 27 Jahre lang als Komponist in Berlin tätig, eine Zeitspanne, in der bedeutende Veränderungen im eingesetzten Instrumentarium möglich waren.

Auch *C.J. Lidarti* dürfte seine *Sonate* (entstanden zwischen 1761 und 1793) bereits für die „moderne“ *fünfsaitige* Viola pomposa in 4-Fuß-Lage komponiert haben: Wie für Janitschs e-moll - Sonate hält Drüner auch für diese, im Umfang von $f–c^3$ notiert, die Realisierung in der notierten Tonhöhe *ohne Tieferoktavierung* für plausibel.[275] In diesen beiden Werken begegnet uns bereits jene Viola pomposa, die Umfang und Funktion von Bratsche und Violine miteinander kombinierte und damit die frühere viersaitige Viola pomposa in Tenorlage ablöste. Ebenso finden wie sie in dem Konzert von *Michel Woldemar* von 1787, der das Instrument freilich, seiner neuen Funktion entsprechend, *violin alto* nannte. Lexikalisch beschreibt erstmals *G. Kastner* (1834) unter dem Namen Viola pomposa den neuen Typus und seine Stimmung in 4-Fuß-Lage,[276] während *H.C. Koch* 1802 den Gebrauch eines solchen Instruments unter dem Namen „Violino pomposo“ erwähnte, mit seiner Definition der Viola pomposa jedoch Marpurg folgte – und dieses ihm nicht aus eigener Anschauung bekannte Instrument für längst ausgestorben erklärte.[277] Die Synonymität beider Namen, Violino pomposo und Viola pomposa, bei J.G. Graun und Janitsch wohl für das ältere tiefe Tenorinstrument, die später auch für den moderneren fünfsaitigen Typus in 4-Fuß-Lage Anwendung fand, war Koch anscheinend nicht bekannt.

Diese sich wohl erstmals in Berlin bei Janitsch manifestierende Entwicklung könnte einen Schlüssel zum Verständnis von Marpurgs Aussage bieten, die sicher eher eine Verzerrung von durch Hörensagen weitergegebenen Informationen als bewusste Fälschung war, damit aber in der Vergangenheit für einige Verwirrung in der Wahrnehmung der historischen Viola pomposa sorgte. Es ist gut vorstellbar, dass sie einen Bedeutungswandel von Viola pomposa reflektiert, der sich wohl ungefähr um die Mitte des 18. Jahrhunderts, möglicherweise auch schon früher vollzog: Dem Berliner Marpurg, der 1754 in seinen *Beyträgen* Janitsch mehrfach

[274] Drüner 1987, 93
[275] Drüner 1987, 93–94
[276] Kastner spricht eindeutig von den vier Saiten der *Viola*, ergänzt durch eine e-Saite: Vgl. Badiarov 2007, 122, Anm. 3.
[277] Glöckner/Hartinger/Lehmann 2007, 138 (Bach-Dokumente VII, Nr. A 26). Vgl. auch Aresi 2015, 180.

erwähnte, muss die Fünfsaitigkeit von Janitschs moderner *Viola pomposa* in 4-Fuß-Lage bekannt gewesen sein;[278] sie vermischte sich in seiner Vorstellung mit ihrer Vorgängerin in 8-Fußlage, deren eigentliche Gestalt (ohne C-Saite) ihm jedoch nicht mehr geläufig war. Die Zuschreibung ihrer Erfindung an Bach dürfte der Verehrung für den verstorbenen Meister geschuldet sein, womöglich auch bereits im Bewusstsein um das Rätsel um Bachs *Violoncello piccolo*. Ein wie auch immer gearteter Bezug der *Viola pomposa* der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts zu Bach ist jedoch nicht nachweisbar und wird mit der Kenntnis der oben beschriebenen Werke unwahrscheinlich.

Ein ganz ähnlicher Bedeutungswandel eines verwandten, ebenfalls nur sehr sporadisch und regional eingegrenzt eingesetzten Instrumentes um die Mitte des 18. Jahrhunderts ist für die im schwäbischen Bereich nachweisbare *Fagottgeige* dokumentiert: Als erster erwähnte sie der Göppinger *Daniel Speer* 1687 ohne Angabe ihrer Lage oder Stimmung.[279] Jedoch legt bereits der Name die 8-Fuß-Lage nahe; Badiarov vermutete, dass deren von Speer erwähnte metallumsponnene Saiten eine tiefe Stimmung ermöglichten.[280] 1732 beschrieb *Majer* (Schwäbisch Hall) eindeutig ihre 8-Fuß-Lage.[281] Unmissverständlich ordnet sie jedoch *Leopold Mozart* (Augsburg) 1756 ihrer Tonlage und Funktion nach den *Bratschen*, also der 4-Fuß-Lage zu: *„Man pflegt also, wie schon gesagt worden* [in Bezug auf die Bratschen - der Verf.], *den Baß damit zu spielen: allein nur zu Violinen, Zwerchflauten und anderen hohen Oberstimmen; sonst würde der Grund die Oberstimme überschreiten, und, wegen der wider die Regel laufenden Auflösungen gar oft eine widrige Harmonie hervorbringen."*[282] Mozart fährt fort mit der Beschreibung des Violoncellos als des *„gemeinsten"*, also des üblicherweise eingesetzten Bassinstruments (dessen 8-Fuß-Lage die Stimmkreuzungsprobleme vermeidet).

Dass regionale, kleindimensionierte und wohl geschulterte Instrumente in 8-Fuß-Lage (Fagottgeige und Viola pomposa) spätestens um 1750 obsolet waren und ihre Namen auf Instrumente von anderem Typus und Funktion übertragen wurden, könnte auf die Entwicklung der Spieltechnik des Violoncellos zurückzuführen sein: Wohl schon mit den 1730er Jahren, spätestens aber um 1750 war das Spiel in höheren Lagen, also die Abdeckung des Tenorregisters, auf dem Violoncello bekannt und selbstverständlich geworden – auch außerhalb der großen musikalischen Metropolen. Die mühsame Ausführung von Partien im Tenorregister auf einem übergroßen Instrument in Schulterhaltung war damit nicht mehr notwendig; die instrumentenbauliche Problematik, tiefe, aber verhältnismäßig kurze Saiten zum Klingen bringen zu müssen, entfiel. (Es ist keineswegs gesichert, dass doppelt metallumsponnene Saiten zur Lösung dieses Problems so verbreitet waren, wie Badiarov annimmt – die Fagottgeige Speers, der metallumsponnene Saiten beschrieb, war nur *regional* verbreitet – s.o.).

Die oft unternommene, indirekt auf Marpurg zurückgehende Gleichsetzung der Viola pomposa mit Bachs *fünfsaitigem Violoncello piccolo* einiger Kantaten um 1724/25 ist damit hinfällig. Die frühe Viola pomposa war weder fünfsaitig, noch ist sie historisch in Verbindung zu Bach zu bringen, der sie nie erwähnte.

Am Rande sei erwähnt, dass auch die Zuordnung fünf fünfsaitiger Instrumente des mit Bach befreundeten Leipziger Geigenbauers *J.Chr. Hoffmann* mit einer Korpuslänge von 45–46cm, entstanden zwischen 1731 und 1741 bzw. nach 1740, zu Bachs Violoncello piccolo problematisch ist: Bach benötigte sein Violoncello piccolo bereits in den Jahren 1724/25 und

[278] Vgl. Schwinger 2003, 915 und 917
[279] Speer 1687, 91
[280] Badiarov 2007, 129
[281] Majer 1732, 80
[282] Mozart 1756, 2 f. – In diese Beschreibung bezieht er ebenfalls das *Handbaßel* mit ein. Dennoch werden Mozarts Fagottgeige und Handbaßel immer wieder irrtümlich in die Diskussion der 8-Fuß-Bässe eingebracht.

nur für wenige Werke.[283] Zwar könnten frühere Instrumente Hoffmanns verschollen sein. Jedoch stellt sich die Frage, zu welchem Zweck dann die bekannten Instrumente ab 1731 gebaut wurden. Selbstverständlich hatte Hoffmann noch weitaus mehr Kunden auch weit außerhalb Leipzigs; seine Instrumente erfüllten alle möglichen Ansprüche. Es ist nicht auszuschließen, dass seine Fünfsaiter schon die allerersten Exemplare der oben beschriebenen *modernen Viola pomposa* (in 4-Fuß-Lage) waren. Dies muss allerdings genauso hypothetisch bleiben wie die verbreitete Annahme der Identität dieser Instrumente mit Bachs *Violoncello piccolo*: Die Schlüsselung einiger seiner Partien für Violoncello piccolo im (tieferoktavierten) Violinschlüssel bietet, wie auch die Notierung in den Stimmen, keinen sicheren Beleg für Haltung und Größe des Instruments[284] – ebensowenig wie umgekehrt die oben beschriebene Verwendung des C-Schlüssels für die *Viola Pomposa* in C.H. Grauns Weihnachtsoratorium auf deren Beinhaltung schließen ließe. Auch die Ausführenden der 6. Cellosuite musste mit F- wie C- Schlüssel gleichermaßen vertraut sein, ebenso wie jeder Thomaner vor und nach dem Stimmbruch verschiedene Schlüssel zu beherrschen hatte.

6.5.3 Viola de Baßo, Violoncello, Viola da spalla: eine terminologische Klärung

Zunächst eine Klärung der Instrumentenangabe der Quelle *B, „Viola de Baßo"*: Sie hat zu einigen Missverständnissen geführt und wird nach wie vor in die Diskussion der *da spalla* - Instrumente eingebracht.[285] Einen Schlüssel zum Verständnis zur tatsächlichen Bedeutung dieses heute vergessenen Namens birgt die Terminologie der Streichinstrumente des 17. Jahrhunderts im *italienischen* Sprach- und Kulturraum:[286] *Bassa Viola, Viola de Basso* usw., ja sogar nur *Viola*, sind Verkürzungen der Bezeichnung „*Basso de Viola de Braccio*" (so 1607 in Monteverdis *Orfeo*[287]), der vollständigen, terminologisch korrekten älteren Bezeichnung des *8-Fuß-Bass-Instruments* der Violinfamilie. Im Lauf des 17. Jahrhunderts wurde für dieses Instrument in Italien der Name *Violone* üblich. Die älteren Bezeichnungen in ihren jeweiligen verkürzten Formen und Varianten wurden aber weiterhin verwendet: In den Inventaren der Medici sind zwischen 1640 und 1669 gleich acht Instrumente als *Basso di Viola* aufgeführt.[288] Übersetzungen dieses Namens unter Beibehaltung seiner Bedeutung als *8-Fuß-Instrument* in der ungefähren Größe des heutigen *Violoncellos* finden sich auch außerhalb Italiens: So spricht Brossard 1703 vom „*Basse de violon (a l´ordinaire)*"[289]; in England war *violin bass* ein Synonym für *Violoncello*.[290]

Auch in Deutschland waren diese italienischen Bezeichnungen schon im 17. Jahrhundert bekannt: Gengenbach (1616) und Prätorius (1619) erwähnen die „*baßiviola*" bzw. „*Bass-viola*" als italienisches Instrument und übersetzen den Begriff mit „*gemeine Baßgeig*" in Abgrenzung zur „*großen Baßgeig*".[291] Die Kenntnis dieser Quellen ermöglicht auch das Verständnis des Begriffs „*Bass-Viole*" zweier bei *Spitta* aufgeführter Verzeichnisse der *Arnstädter Hofkapelle* um und vor 1690: im späteren neben „*Alt-Viole"* und „*Tenor-Viole*", im früheren wohlgemerkt in einer Spalte mit dem „*Violon*" und in Abgrenzung zu den separat

---

283 Dürr 1989, 45. Zu den Instrumenten Hoffmanns bzw. deren Datierung vgl. Heller 2015, 392–405.

284 Einige Partien für Violoncello piccolo sind in der 1. Violinstimme notiert. Prinz (2005, 597 ff) weist sinngemäß darauf hin, dass angesichts der hohen Vielseitigkeit der Musiker des 18. Jahrhunderts ein Geiger durchaus auch in der Lage gewesen sein konnte, ein Violoncello in Beinhaltung zu spielen.

285 Aktuell z.B. bei Sackmann 2008, 56, Joelson 2015, 8. Zu Smith (1998, 75) vgl. Anm. 21 und 292 und Kap. 7.5, Anm. 388.

286 Für diesen Hinweis danke ich Johannes Loescher, Köln, wie auch für die Bereitstellung seiner unveröffentlichen Magisterarbeit *Der Violone in Italien* (1997), die eine Darstellung der italienischen Terminologie der Bassinstrumente beinhaltet.

287 vgl. Pape/Boettcher 1996, 31

288 Die Inventare der Medici veröffentlichte Frederick Hammond: *Musical Instruments at the Medici Court in the Mid-Seventeenth Century*, in *American Musicologica* 15 (1975, 202-219). Hier zitiert nach Loescher 1997, 19.

289 zitiert nach Loescher 1997, 7

290 Pape/Boettcher 1996, 32; Loescher 1997, 2, Anm. 4; 26

291 Loescher 1997, 15–17

aufgeführten „*Bratschen*“.[292] – An Gengenbach und Prätorius anknüpfend, erwähnt Mattheson (1713) die „*Bassa Viola*“ in einer Aufzählung der „*kleine(n) Bass-Geigen*“, wiederum in Abgrenzung zur „*großen Baßgeig*“, dem 16-Fuß-Streichbass. Den Begriff *kleine Bassgeig*, für Prätorius und Gengenbach noch Synonym und Übersetzung für *Baßiviola* bzw. *Bassviola,* erweitert er jedoch zum Oberbegriff für alle 8-Fuß-Bässe, zu denen er neben der *Bassa Viola* auch die zur Zeit Gengenbachs und Praetorius´ noch nicht existenten Instrumente „*Violoncello*“ und „*Viola di Spala*“ zählt:

„*Der hervorragende Violoncello, die Bassa Viola und Viola di Spala, sind kleine Bass-Geigen / in Vergleichung der grössern / mit 5 auch wol 6. Sayten / worauff man mit leichterer Arbeit als auff den grossen Machinen allerhand geschwinde Sachen / Variationes und Mannieren machen kann / insbesonderheit hat die Viola di Spala, oder Schulter-Viole einen grossen Effect beym Accompagnement, weil sie starck durchschneiden / und die Thone rein exprimieren kann. Ein Bass kann nimmer distincter und deutlicher herausgebracht werden als auff diesem Instrument. Es wird mit einem Bande an der Brust befestiget / und gleichsam auff die rechte Schulter geworffen / hat also nichts / daß seinen Resonantz im geringsten auffhält oder verhindert.*“[293]

Damit ist die Bezeichnung *Viola de Baßo* der Quelle *B* innerhalb des in Deutschland noch im 18. Jahrhundert verwendeten Begriffsfeldes mit den Bezeichnungen *kleine (gemeine) Baßgeig, Bassa Viola* (oder *baßiviola*) und *Violoncello* anzusiedeln. Bei Leopold Mozart klingen die alten deutschen Namen bei seiner Beschreibung des Violoncellos an: „Das *Bassel*, welches man, nach dem italiänischen Violoncello, das Violoncell nennet. Es ist das *gemeinste* Instrument den *Baß* damit zu spielen...“.[294] Die gelegentliche synonyme Verwendung der Namen der eigentlich nicht identischen Instrumente *Violone* bzw. *Bassa Viola* und des jüngeren *Violoncellos* ist schon im 17. Jahrhundert nachzuweisen[295] und hält sich im deutschsprachigen Raum bis hin zu Joseph Haydn, der im Autograph seiner Streichquartette op. 20 gelegentlich *Basso* in *Violoncello* korrigierte.[296]

Für das Verständnis der zeitgenössischen Bedeutung von Viola de Baßo (Kellner) bzw. Bassa Viola (Mattheson) und Violoncello, Bezeichnungen, die, wie oben ausgeführt, im 18. Jahrhundert teilweise auch synonym verwendet wurden, erweist sich Mattheson als bedeutende Quelle, deren genauere Analyse unerlässlich ist. Zunächst fasst Mattheson *Violoncello*, *Bassa Viola* und *Viola di spala* unter dem Oberbegriff „*kleine Baßgeig*“ zusammen. Das bedeutet jedoch nicht, dass diese drei Instrumente in ihrer Bauart oder Spielweise identisch waren: Der Oberbegriff *kleine Baßgeig* beschreibt lediglich die 8-Fuß-Bässe der Violinfamilie in Abgrenzung zur *großen Baßgeig,* dem heute als Kontrabaß bekannten 16-Fuß-Baß.

Die Etymologie von *Bassa Viola* als Äquivalent des *basso di viola da braccio* bzw. des italienischen Violone des 17. Jahrhunderts und Brossards *Basse de violon a l´ordinaire* wurde oben geklärt: In der Forschung besteht Konsens über die Bedeutung dieses Instruments als 8-Fuß-Bass des 17. Jahrhunderts und beginnenden 18. Jahrhunderts mit ca. *77–80cm* Korpuslänge, während Violoncello (= *kleiner Violone*) mit dem erst in der Mitte des 17. Jahrhunderts entstandenen, mit ca. *60–74cm* etwas kleineren 8-Fuß-Bass identifiziert wird.

---

[292] Spitta 1873, 166.f. *Alt-Viole* und *Tenor-Viole* bezeichnen hier wohl, wie im 17. Jahrhundert üblich und auch bei Mersenne 1636 dokumentiert, Instrumente von etwas unterschiedlicher Größe, jedoch gleicher Stimmung c g d´ a´ (vgl. Segerman 1995, 183); *Violon* wohl schon den *Kontrabaß*, wie ab dem 18. Jahrhundert in Deutschland üblich (etwa 1713 bei Mattheson, 285f. – Smiths (1998, 75) Darstellung, das bei Spitta zitierte spätere Verzeichnis verwende den Namen *Bass-Viole* für die „größte der drei unterschiedlich großen *Bratschen*“ ist falsch; erwähnt sind hier „Alt-Viole“, „Tenor-Viole“ und „Bass-Viole“. Möglicherweise liegt Smiths Irrtum ein Übersetzungsfehler zugrunde. Hierzu ausführlicher Kap. 7.5.

[293] Mattheson 1713, 285

[294] Mozart 1756, 3. Hervorhebungen durch den Verfasser.

[295] Loescher 1997, 25–26 und 32

[296] Heitmann 2009

Die Frage stellt sich nun, was Mattheson mit *Viola di Spala* meinte. Zunächst beschreibt er ihre Spielweise detailliert: Sie wird, an einem Band befestigt, auf der rechten Schulter gespielt. Ihre genaue Größe geht daraus zwar noch nicht hervor; indes hat der Instrumentenbauer Dmitry Badiarov aus historischen Vorbildern eine praktikable Größe von ca. 45,5cm Korpuslänge ermittelt.[297] Mattheson beschreibt zudem für die Viola di spala eine von Violoncello und Bassa viola unterschiedene, „stark durchschneidende und rein exprimierende" *Klangfarbe*. In der Tat sind ein hellerer und klarerer Ton genau jene Eigenschaften, die von einem Instrument mit kleinerer Korpusgröße zu erwarten sind; eine lediglich unterschiedliche Haltung eines identischen Instruments würde nicht zu einem derart signifikanten klanglichen Unterschied, wie ihn Mattheson beschreibt, führen. Alles wesentlich über diese Größe hinausgehende wäre zudem in Schulterhaltung, nicht nur für deutsche Männer des 18. Jahrhunderts mit durchschnittlich 164cm Körpergröße, kaum mehr spielbar, und würde zumindest „*allerhand geschwinde Sachen*…" (Mattheson) unmöglich machen.[298]

Mit der Beschreibung der Viola di spala als Instrument mit von Violoncello und Bassa Viola deutlich unterschiedener Klangfarbe und Spielhaltung wird damit im Umkehrschluss die Bedeutung von Violoncello und Bassa Viola bei Mattheson als größere und in senkrechter Haltung zu spielende Instrumente klar. Das oben beschriebene etablierte Verständnis dieser Instrumente und ihrer Abmessungen wird damit für Mattheson bzw. das Deutschland des beginnenden 18. Jahrhunderts bestätigt. Damit schließt sich der Kreis zu den vier Jahrzehnte jüngeren Textquellen Quantz´ (1752) und Mozarts (1756), die in Übereinstimmung mit Matthesons Erwähnung von Bassa Viola und Violoncello ebenfalls den parallelen Gebrauch zweier senkrecht gehaltener 8-Fuß-Bassinstrumente etwas unterschiedlicher Größe in Deutschland beschreiben.[299]

Genau hier setzt eine Verkettung von Missverständnissen der jüngeren Rezeptionsgeschichte ein: Mattheson grenzt mit der altertümlichen sprachlichen Konstruktion „*insbesonderheit hat die Viola di spala"* dieses Instrument klar von den vorhergenannten ab; diese Sprachkonstruktion beschreibt eine Eigenschaft eines Objektes, die es von den anderen genannten Objekten hervorhebt und *abgrenzt*. Gregory Barnett, der mit seiner stark rezipierten und verdienstvollen Arbeit die Viola da spalla international ins Bewusstsein der Öffentlichkeit geholt und ihre Verwurzelung im Italien des letzten Drittels des 17. Jahrhunderts einleuchtend beschrieben hat, unterlief hier jedoch ein folgenreiches Missverständnis: Er übersetzte *insbesonderheit* fälschlich mit *„additionally*", also *ergänzend* und verkehrte so die ursprüngliche Bedeutung ins Gegenteil.[300] Damit deutet Barnett Matthesons klare sprachliche wie inhaltliche Abgrenzung der *Viola di spala* von *Violoncello* und *Bassa Viola* um in einen Einbezug in eine Gruppe mehr oder weniger *identischer Instrumente* – und betont entsprechend in seiner Arbeit konsequent die vermeintliche Austauschbarkeit nicht nur dieser Instrumente, sondern auch ihrer Namen. Er begründete damit einen folgenreichen Trend: Gerade in aktuellen englischsprachigen Arbeiten wird unter Bezug auf Barnett immer wieder auf die vermeintliche Beliebigkeit der Nomenklatur der 8-Fuß-Baßinstrumente im Deutschland des 18. Jahrhunderts hingewiesen, nach der *Violoncello* als Synonym für *Viola di spala* verwendet worden sei. Damit verbreitete sich die These, Bachs Violoncello der 6 Suiten sei in Wahrheit die Viola da

[297] Badiarov 2013; 2007, 135: Auch für das von Bismantova beschriebene Instrument nimmt er ein ähnliches Maß an (Saitenlänge unter 45 cm). Das klangphysikalische Problem sehr kurzer C-Saiten löste er durch die Entwicklung doppelt umsponnener Saiten.

[298] Komlos/Cinirella 2005, 2: Die Durchschnittsgröße sächsischer Soldaten im 18. Jahrhundert war 164 cm.

[299] Quantz 1752, 212; Mozart, 1756, 3. Aus der diesbezüglichen Übereinstimmung zwischen Matthesons Quelle von 1713 mit Mozart und Quantz, Zeuge der Instrumentalkultur der Dresdner Hofkapelle, lässt sich eine Kontinuität der Instrumentalpraxis in Deutschland in den ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts ableiten. Jedoch bezeichnen beide das früher Violone bzw. Bassa Viola genannte Instrument als eine etwas größere Form des Violoncellos.

[300] Barnett 1998, 88

spalla, also ein Instrument in Schulterhaltung.[301] Die dieser Interpretation zugrundeliegende Quelle von Mattheson liefert dafür jedoch, betrachtet man ihren originalen deutschen Wortlaut, keinerlei Hinweis. Ein Verständnis von Viola de Baßo/Bassa viola wie von Violoncello als Instrument in Schulter- bzw. Brusthaltung ist für das 18. Jahrhundert in Deutschland durch Mattheson eben gerade *nicht* nachzuweisen.

Auch der Hinweis auf die zum Teil unklare Nomenklatur der Bassinstrumente *in Italien* kann die Annahme einer mehr oder weniger beliebigen Verwendung der Bezeichnungen zu Bachs Zeit nicht rechtfertigen: Matthesons Standardwerk war in Deutschland allgemein verbreitet, rezipiert und oft zitiert, insbesondere auch durch das nicht minder verbreitete und seinerseits zitierte Lexikon von Bachs Neffen J.G. Walther (1732).[302] Matthesons klare Definition, die ausschließlich die Viola di Spala als Instrument in Schulterhaltung beschreibt und sie dabei sowohl von Bassa Viola (also Viola de Baßo) als auch von Violoncello abgrenzt, war damit mit Sicherheit auch in Bachs Umfeld genauestens bekannt.

Während *Viola de Baßo* lediglich durch Kellner (Quelle *B*) überliefert ist, lautete in Bachs unmittelbarem Umfeld die Instrumentenbezeichnung der 6 Suiten *Violoncello*: Sie findet sich in Quelle *A* in der Titelinschrift Georg Schwanbergs und war zudem auch die Instrumentenangabe des Manuskripts *Ms III*, so überliefert in deren Abschriften, den Quellen *C*, *D* und *E*. C.P.E. Bach, Eigner des Manuskripts *Ms III*, spricht 1774 von den *„Soli für das Violoncell"* wie zuvor schon im Nekrolog von 1751/54 von den *„sechs [Sonaten] für den Violoncell"*; auch Bachs Schüler Kirnberger ordnet sie 1771 dem *„Violoncello"* zu.[303] Spätestens seit Ende der 1720er Jahre wurden die sechs Suiten in Bachs familiärem und beruflichen Umfeld also mit einem *Violoncello* genannten Instrument assoziiert. Diese Bezeichnung wurde im deutschen Sprachraum zu dieser Zeit mit einem senkrecht gehaltenen, dem heutigen Violoncello entsprechenden Instrument verbunden, wie durch die Analyse der Textquelle Matthesons deutlich wurde, deren Terminologie durch ihre starke Rezeption als repräsentativ gelten kann.

Hingegen lässt Matthesons Beschreibung der „Viola di spala" die Annahme einer synonymen Verwendung dieses Namens mit dem Violoncello nicht zu. *Nur sie* wird als Instrument in Schulterhaltung erwähnt und ihr akustischer Unterschied zum Violoncello betont. Diese Definition der Viola di spala kann durch ihre hohe Verbreitung für Deutschland als ebenso verbindlich betrachtet werden wie die des von ihr differenzierten Violoncellos.[304] Jedoch unternahm Mattheson keine weitere Differenzierung von Bassa Viola und Violoncello; entsprechend konnte sich in Deutschland eine synonyme Verwendung (nur!) dieser beiden Bezeichnungen durchsetzen, die bis hin zu Haydn und Leopold Mozart nachweisbar ist (s.o.).

---

[301] Dwyer 2013, Badiarov 2007, 133 und 140, sowie Smit 2004. Gerade bei Smit finden sich äußerst freie, z.T. verfälschende Übersetzungen der Quellen ins Englische, etwa von Walther 1708; vgl. auch Anm. 302 und 311.

[302] Matthesons Definitionen der „kleinen Bass-Geigen" wurde durch Walther (1732, 637), Majer (1732, 79) – eine 2. Auflage erschien 1741 – sowie Stößel (1737, 417) teils wörtlich übernommen. Auch Eisels (1738, 44–46) Beschreibung übernimmt klar Matthesons Terminologie unter dem Oberbegriff *kleine Bass-Geigen*; Smits (2004, 5) anderslautende Interpretation Eisels beruht auf einer extrem freien, verfälschenden Übersetzung der originalen Textquelle ins Englische. – Walther (1732, 637) fügt hinter Viola di spala *[ital]* zu und verweist auf Mattheson (mit Seitenzahl). Diese Referenzangabe könnte als Absicherung der Beschreibung eines mittlerweile wenig bekannten Instruments verstanden werden. Er fügt die Stimmung der „viersaitigten" (sic) Bassinstrumente mit *C G d a* hinzu.

[303] Schulze 1972 (Bach Dokumente III), 285 (Nr. 801), 86 (Nr. 666) und 219 (Nr. 767). – Angesichts des eindeutigen Zeugnisses dieser voneinander unabhängigen Quellen bleibt Badiarovs (2007, 140) Hypothese, Bach habe den Zyklus statt dem Violoncello dem Violoncello piccolo zugedacht, wenig fundiert und rein spekulativ. Auch seine These, der Zusatz „a cinq cordes" der Quelle *A* für die 6. Suite sei eine Eigenformulierung Anna Magdalenas, zeugt von Unkenntnis der Quellen: Unabhängig von *A* dokumentieren auch *C/D* „Acinque cordes", damit ist der Zusatz sowohl für *Ms II* als auch *Ms III* gesichert.

[304] Dwyers (2013, 14) Einschätzung, bei *Violoncello* handele es sich „from Bologna to Köthen" um einen „umbrella term" für verschiedene Instrumente in verschiedener Spielhaltung, ist eine unzulässige Übertragung der Analyse terminologischer Unklarheiten in *Italien* vor/um 1700 auf das spätere Deutschland. Hier war der Überbegriff für die 8-Fuß-Streichbässe *kleine (gemeine) Baßgeig*, V*ioloncello* hingegen ein *Unterbegriff*, der es von der Viola da spalla und deren Spielhaltung abgrenzte.

In diesem Zusammenhang sei eine weitere etwas missverständliche Formulierung Barnetts angesprochen: Er übernahm bei seiner Auslegung von Matthesons Abschnitt über die *große Baßgeig* dessen Terminus *Violone*, der hier bereits den sich im 18. Jahrhundert vollziehenden Bedeutungswechsel von *Violone* widerspiegelte, ohne aber Matthesons folgende Ausführung der gemeinten Bedeutung als 16-Fuß-Bass wiederzugeben. Gerade Stephen Bontas grundlegende Arbeit von 1977 hatte die ursprüngliche Bedeutung von Violone als *8-Fuß-Bass* wieder verstärkt ins allgemeine Bewusstsein gerückt.[305] Barnetts Interpretation – „*Each of these* [*instruments – viola da spalla, violoncello and bassa viola –*] *is a smaller type of bass violin, in comparision with the* ***violone***"[306] – konnte in diesem Rezeptionskontext zu der Annahme führen, es habe sich bei diesen drei Instrumenten um mehr oder weniger identische 8-Fuß-Bässe *kleinen Ausmaßes* – und daher allesamt für das Spiel in Schulterhaltung geeignet – gehandelt. Dabei ging Barnett selbst von der Annahme aus, die Viola da spalla habe dieselben Korpusmaße wie das heutige Violoncello gehabt (also etwa 70-74 cm) und sei in dieser Dimension spielbar gewesen[307] – eine Annahme, die die Praktiker der modernen Viola da spalla durch die Rekonstruktion eines wesentlich kleineren Instruments korrigierten (s.o.). Im allgemeinen Bewusstsein haften blieb jedoch Barnetts Vorstellung der Identität der Instrumente und der Synonymität ihrer Namen; daraus wurde abgeleitet, *Violoncello* könne zu Bachs Zeit ein klein dimensioniertes Instrument in *da spalla* - Haltung bezeichnet haben.

Oft wird irrtümlich auch eine frühe, im 18. Jahrhundert wohl nicht veröffentlichte Quelle des bereits erwähnten J.G. Walther von *1708* bemüht, um einen Bezug des Begriffs *Violoncello* zur Spielhaltung der *Viola da spalla* herzustellen.[308] Walther führt, auf den ersten Blick etwas unklar, aus:

„*Violoncello, ist ein Italiaenisches einer Violadigamba nicht ungleiches Bass-Instrument, wird fast tractieret wie eine Violin, neml. es wird mit der linken Hand theils gehalten, und die Griffe formiret, theils aber wird es wegen der Schwere an des Rockes Knopff gehänget und durch die rechte Hand mit einem Bogen gestrichen. Wird gestimmet wie eine Viola.*"[309]

Indes besagt „*wird fast tractieret wie eine Violin*" zunächst nicht mehr, als dass das Violoncello zur Violinfamilie gehört und in vergleichbarer Spieltechnik und Applikatur gespielt wurde: Dass Vergleiche Walthers zweier Instrumente nicht zwingend auf die Identität ihrer Spielhaltung oder auf ihre Größe schließen lassen, zeigt seine Beschreibung der (Tenor-) „Viola digamba" als „zwischen den Beinen gehaltene Geige" in derselben Quelle.[310] Eine genauere Analyse des obigen Zitats liefert darüber hinaus deutliche Hinweise auf die drei üblichen *senkrechten Spielhaltungen* der 8-Fuß-Bässe um 1700 – die sitzende in Beinhaltung, die stehende mit *senkrecht gehaltenem* Instrument und die gehende mit *senkrecht am Band* befestigtem Instrument.[311] Walthers erweiterte Definition in seinem etwa zeitgleich mit

---

[305] Bonta 1977

[306] Barnett 1998, 89. Erst auf S. 102, Anm. 43, klärt Barnett die dt. Bedeutung von *violone* im 18. Jahrhundert.

[307] Barnett gibt keine genaue Größe für die Viola da spalla an. Jedoch geht seine Annahme ihrer weitgehend identischen Größe mit dem modernen Cello aus seinem Text hervor, etwa wenn er die Abbildung eines geschulterten Instruments kommentiert: „*Although the violoncello da spalla of the engraving appears to be slightly undersized in comparision to the modern cello, the playing position is unmistakable...*" (Barnett 1992, 100). Hierzu im Gegensatz nimmt Badiarov (2007, 135) für das von Bismantova 1694 beschriebene *Violoncello da spalla* ein Saitenlänge von *unter 45 cm* an, was in etwa dem Korpusmaß von ca. 46 cm seiner eigenen Nachbauten entspricht. Noch frühere Bildquellen könnten (unter Vorbehalt) auch auf größere Bassinstrumente in Schulterhaltung hinweisen. Diese Instrumente wären aber nur für sehr rudimentäre Basslinien (I-IV-V-I) geeignet gewesen, mit Sicherheit nicht für anspruchsvollere Basspartien des 18. Jahrhunderts.

[308] Walther 1708 (Vorwort von Peter Benary).

[309] Walther 1708, 56

[310] Walther 1708, 56

[311] Der Verweis auf die Viola da Gamba legt zunächst sowohl in Bezug auf die Größe als auch die Spielhaltung zwischen den Beinen eine Assoziation mit dem *Violoncello* nach Matthesons Definition bzw. nach heutigem Verständnis nahe. Weiter

Quelle *A* entstandenen und weit verbreiteten Lexikon (1732), in dem er auch die moderne Besaitung mit vier Saiten in der noch heute üblichen Stimmung beschreibt, ist eindeutig.[312] Hier wird *Violoncello* in Anlehnung an Mattheson klar von der *Viola di spala* und deren Spielhaltung abgegrenzt. Bei Zweifeln an der Bedeutung von Walthers früherer Definition sollte seine spätere Ausführung in jedem Fall berücksichtigt werden.

Denkbar ist jedoch, dass vor der Verbreitung von Matthesons Standardwerk (1713) die Terminologie in Deutschland unklarer war. Die oben zitierte Quelle von Walther (1708) bezeugt, etwa mit der zitierten Beschreibung der *Violadigamba*, eine gewisse Nachlässigkeit des Sprachgebrauchs im ersten Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts. Im Fokus unserer Untersuchung steht jedoch die Terminologie *seit 1720*, dem frühestmöglichen Entstehungszeitpunkt der Reinschrift(en) der Cellosuiten – bzw. das Instrument, dem Bach die Suiten mit Vollendung des Zyklus zugedacht hatte und mit dem sein familiäres und berufliches Umfeld die Suiten in Verbindung brachte. Über Charakteristika und Besetzung eventueller Urfassungen können wir naturgemäß keinerlei Aussagen treffen, da weder Abschriften noch Schriftquellen hierzu überliefert sind. Dass eine längere und vielschichtige Entstehungsgeschichte anzunehmen ist, wurde bereits in Kapitel 1 thematisiert, ebenso wie die Annahme, dass einzelne der Suiten ihren Ursprung in älteren, vielleicht auch anders besetzten Kompositionen hatten. Dass Bach im frühen Entstehungsstadium der Suiten mit Besetzungsvarianten im 8-Fuß-Streichbaß - Bereich, eventuell auch im Eigengebrauch, experimentiert haben könnte, ist zumindest hypothetisch möglich, worauf im folgenden Kapitel 6.5.4 noch eingegangen wird.

Hochinteressant im Zusammenhang mit Besetzungsvarianten im 8-Fuß-Bereich zu Beginn des 18. Jahrhundert und mit Varianten der Spielhaltung ist eine weitere lexikalische Quelle, verfasst 1732 von J.F.B.C. Majer, die, wie viele andere, Matthesons Definition der 8-Fuß-Bässe weitgehend wörtlich wiedergibt – jedoch mit deutlichen inhaltlichen Revisionen. So revidiert Majer Matthesons Angabe der Saitenanzahl von „*mit 5 auch wol 6. Sayten*“ zu: „*gemeiniglich mit 4. starken Saiten bezogen.*“ Den Abschnitt zur *Viola di Spala* verändert er zu:

„...Es wird mit einem Band an der Brust befestiget, und gleichsam über die rechte Schulter geworffen, ***von vielen aber wird sie zwischen beeden Beinen gehalten***.“[313]

Matthesons Nachsatz „*... /hat also nichts, was seinen Resonantz im geringsten auffhält oder verhindert...*“ wird durch die Beschreibung einer alternativen Spielhaltung der *Viola da spalla* ersetzt. Diese Revision der Vorlage ist in zweierlei Hinsicht bemerkenswert:

---

verweist die folgende adverbiale Konstruktion *theils... theils* auf *zwei voneinander unterschiedene* Haltungen: Die zweite ist wohl die durch Abbildungen gerade auch aus Deutschland (vgl. Drescher 2004, 65f) dokumentierte senkrechte Haltung *im Stehen oder Gehen* unter Verwendung einer *Aufhängevorrichtung*, die auch durch die „Prozessionslöcher“ vieler Violoncelli bzw. Violonen des 17. und 18. Jahrhunderts belegt ist. Die erste ist, wie die einen Gegensatz ausdrückende adverbiale Konstruktion *theils..theils* deutlich macht, eine Haltung *ohne Aufhängevorrichtung* mit der „linken Hand“ des *senkrecht im Stehen gespielten* 8-Fuß-Basses, der, wie auch andere Quellen berichten, mit der Griffhand gehalten werden musste. Wäre ein Instrument in Schulterhaltung gemeint gewesen, hätte dies in jedem Fall die bei Mattheson beschriebene Haltung mit einem Band impliziert, was Walthers Beschreibung der erstgenannten Haltung jedoch sprachlich präzise ausschließt. Dennoch wird diese Quelle, vielleicht in Unkenntnis grammatikalischer Eigenheiten der deutschen Sprache, in verkürzender Übersetzung als Beleg für die Schulterhaltung verwendet: Smit (2004, 1 und 7) übergeht bei seiner Übersetzung Walthers Adverb *fast* und stellt die Violinhaltung von Walthers Violoncello als gegeben dar, Badiarov (2007, 135) folgt dessen Übersetzungsfehler. – Die Stimmungsangabe *wie eine Viola* präzisiert Walther 1732: *C G d a.*

[312] Walther 1732, 637

[313] Majer 1732, 79. Auf der Folgesaite beschreibt er die *Fagottgeige* (ein regionales Instrument aus Schwaben) und deren Stimmung C G d a explizit als Instrument in Armhaltung „wie eine Viola“, jedoch *ohne Band*, und meint damit evtl. ein nochmals kleineres Instrument als die Viola di spala. Vgl. hierzu Kap. 6.5.2. Eine Identität mit dem gesondert beschriebenen *Violoncello* der vorhergehenden Seite, wie Smit (2004, 5) suggeriert, kann daraus nicht abgeleitet werden; zudem wäre ihre Beschreibung sonst dort wohl mit einbezogen worden.

1. Nach wie vor (1732) sind 8-Fuß-Bässe von fundamental unterschiedlicher Größe bekannt – auf der einen Seite die großen Instrumente *Violoncello* und *Bassa Viola*, auf der anderen Seite ein wesentlich kleineres Instrument, das aufgrund seiner Maße im Gegensatz zu *Violoncello* und *Bassa Viola* auch für flüssiges Spiel in Schulterhaltung benutzt werden konnte.

2. Zum ersten Mal in der deutschen lexikalischen Literatur wird explizit die *Beinhaltung* eines solchen kleinen 8-Fuß-Bassinstruments beschrieben. Dass Majer Matthesons hoch respektierte und weitestgehend wörtlich zitierte Vorlage hier verändert, weist auf die Dringlichkeit dieser Ergänzung hin. Seine Formulierung *von „vielen aber*" drückt gleich zweimal expliziten Widerspruch zu Mattheson aus; dessen Betonung der akustischen Vorteile der Schulterhaltung scheint für Majer nicht mehr von Bedeutung zu sein. Damit gewinnt die Annahme an Gewicht, dass in Majers Wahrnehmung zwei Jahrzehnte nach Mattheson die Beinhaltung die hauptsächliche Haltung dieses kleinen Bassinstrumentes geworden war. Es ist nicht einmal auszuschließen, dass zu diesem Zeitpunkt die Schulterhaltung bereits verdrängt worden war, Majer aber aus Respekt vor Mattheson dessen Beschreibung der Schulterhaltung wie auch den damit korrelierten Namen des Instruments *viola di spala* noch in sein Werk übernahm. Entsprechend könnte Majers Zusatz *ital*. hinter *viola di spala* das Empfinden der Fremdartigkeit des Instruments wie auch dessen Spielhaltung zum Ausdruck gebracht haben.

Es sei nochmals darauf hingewiesen, dass für den Gebrauch eines Bassinstruments in Schulterhaltung im Deutschland des 18. Jahrhunderts keinerlei Bildnachweise bekannt sind. In diesem Kontext könnte Majers Eintrag darauf hindeuten, dass um 1730 die Schulterhaltung dieses Instrumententyps in Deutschland nur noch marginal oder gar nicht mehr existierte – sehr klein dimensionierte Bassinstrumente in Beinhaltung, wie bereits im 17. Jahrhundert in Gebrauch, hingegen schon. Könnte hierin eine Erklärung für Bachs *Violoncello piccolo* liegen? Es ist anzunehmen, dass Bach die Terminologie Matthesons und später Walthers und damit der Name *Viola di spala* wohlbekannt war. U. Prinz betont die grundsätzliche Präzision von Bachs Instrumentenangaben.[314] Wählte Bach bewusst eine andere Bezeichnung für seinen kleinen 8-Fuß-Bass mit zusätzlicher e´- Saite, um damit auszudrücken, dass er für die entsprechenden Kantaten ein kleines Instrument in Beinhaltung präferierte? Oder wollte er mit dieser Bezeichnung ein vielleicht in Zusammenarbeit mit dem Leipziger Geigenbauer J.Chr. Hoffmann weiterentwickeltes Instrument von der der bekannten Viola di spala abgrenzen? Diese sinngemäß u.a. von Drüner vertretene Hypothese lässt allerdings die Frage offen, warum alle entsprechenden bekannten Instrumente Hoffmanns erst ab 1731 datiert sind (für ein undatiertes Instrument wird die Entstehung nach 1740 angenommen), wohingegen die Kompositionen für Violoncello piccolo auf den Zeitraum von 1724 bis 1725/26 beschränkt sind, wie bereits in Kapitel 6.5.2 ausgeführt wurde.[315] Eine weitere Erörterung der Fragen um das alte Problem des Violoncello piccolo würde den Rahmen dieser Arbeit sprengen. Es sei aber auf die hierzu bislang ergiebigsten Arbeiten von Ulrich Drüner (1987) sowie von Ulrich Prinz (2005) verwiesen, der die relevanten Fragestellungen – Schlüsselung, Tonumfang und Applikatur, Notierung in den Stimmen, überlieferte Instrumente – und die Positionen der älteren Literatur nochmals diskutiert.[316]

In Zusammenhang mit Majer sei hier noch angemerkt, dass Barnett aufgrund seines Initialfehlers, der Fehlübersetzung von Mattheson, auch diese Quelle nicht adäquat erschließen konnte. Er erkennt nicht den sprachlichen Bezug von Majers Nachsatz *„von vielen aber wird*

[314] Prinz 2005, 599

[315] Drüner 1987, 87. Zu den Kantaten vgl. Dürr 1989, 45; zu J.Chr. Hoffmann vgl. Heller 2015, 392–405.

[316] Drüner 1987, Prinz 2005, 584–601. Prinz diskutiert die Hypothesen der Identität von *Violoncello piccolo* mit einem Instrument in Schulterhaltung, findet jedoch keine eindeutig belastbaren Belege hierfür, auch nicht in der oft angemerkten Notation in den Stimmen und der Schlüsselung.

sie zwischen beeden Beinen gehalten" zur zuvor beschriebenen Viola di spala.[317] Entsprechend gelangt er, wie oben ausführlich dargestellt, zu einer mehrfach falschen Schlußfolgerung: „...violoncello, viola da spalla and bassa viola are otherwise synonyms."[318] Weder sind *Violoncello* und *Bassa Viola* Synonyme, auch wenn sie im Lauf des 18. Jahrhunderts zunehmend synonym verwendet worden sind; noch weniger ist eine synonyme Verwendung dieser beiden Bezeichnungen mit *Viola da spalla* nachweisbar. Diese Einwände mindern jedoch keineswegs den Wert von Barnetts Erschließung *italienischer* Text- und Bildquellen vor und um 1700 zur Viola da spalla.

Die einzige, jedoch erst nach Bachs Lebzeiten entstandene Quelle des deutschsprachigen Raums, die im Widerspruch zum ansonsten überlieferten Sprachgebrauch eine synonyme Bedeutung der Begriffe *Violoncello* und *Viola di spala* suggeriert, ist Adlungs *Anleitung zu der musikalischen Gelahrtheit* (1758). Im 12. Kapitel, das die Instrumente ohne Klaviatur beschreibt, heißt es sehr knapp: „*Violoncello heiß* [sic] *auch Viola di spala*."[319] Dies verdient eine nähere Betrachtung. Adlung erwähnt die *Viola di spala* zu einer Zeit, als diese, wie bereits ausgeführt, im Musikleben schon längst keine Rolle mehr spielte und in Vergessenheit geraten war: Weder Quantz noch L. Mozart erwähnen in ihren zeitgleichen Lehrwerken ein in Schulterhaltung gespieltes 8-Fuß-Bassinstrument;[320] für Quantz ist dies umso bezeichnender, als er, nur wenig jünger als J.S. Bach, von 1716-1741 Zeuge sächsischer Musikkultur am Dresdner Hof war. Beide beschreiben das Violoncello in der etwas größeren wie der geringfügig kleineren, für solistische Zwecke geeigneteren Form; das Violoncello hatte sich gegenüber den anderen 8-Fuß-Streichinstrumenten auch als Soloinstrument allgemein durchgesetzt.

Sah sich Adlung, der in der Einleitung zum 12. Kapitel in auffallender Weise seine Kenntnis nicht nur aller Musiktheoretiker des 18., sondern auch der vorangehenden Jahrhunderte betont und der häufig Walther wörtlich zitiert,[321] hier eher als Chronist *historischer termini*, statt, wie Quantz und Mozart, Sprachgebrauch und Instrumentalpraxis seiner Zeit wiederzugeben? Adlung waren die Abhandlungen Matthesons und Walthers bekannt, wie auch die identische Übernahme von deren fehlerhafter Orthographie „*Viola di spala*" belegt. Vieles spricht dafür, dass seine knappe Erwähnung des Violoncellos lediglich eine extrem verkürzte, die Vorlage missverstehende bzw. verfälschende Wiedergabe der ersten Zeile der älteren, von ihm rezipierten lexikalischen Werke war: „*Violoncello, die Bassa Viola und Viola di Spala...*" (so bei Walther 1732)[322] – wobei er die folgende Erklärung und Differenzierung Walthers bzw. Matthesons übersah. Gut vorstellbar, dass Adlung ein Flüchtigkeitsfehler bei der Verwendung seiner Quellen unterlief, weil er die Viola da Spalla nicht aus eigener Anschauung kannte.[323]

---

317 Barnett, 1998, 98: "*Majer adds to Mattheson´s descriptions that the instrument (he does not specify which one) is also held between the legs…"* Die Fehldeutungen beider Quellen wiederholt Barnett 2001 im New Grove Dictionary: vgl. Badiarov 2007, 129.

318 Barnett 1998, 89–90

319 Adlung 1758, 599

320 Quantz 1752, 212, Mozart 1756, 3. – Mozarts (1756, 2) Beschreibungen von Fagottgeige und Handbaßel werden gelegentlich in die Diskussion der 8-Fuß-Bässe eingebracht. Er begreift diese Instrumente jedoch unmissverständlich in 4-Fuß-Lage (vgl. Kap. 6.5.2). Ebenso ist seine Beschreibung der Beinhaltung des Violoncellos als die „*Heut zu Tage*" übliche keinesfalls ein Hinweis auf eine frühere Armhaltung des Violoncellos, sondern darauf, dass die 8-Fuß-Bässe, insbesondere die größeren, zuvor auch *im Stehen* gespielt wurden – wie dies Bildquellen des 18. Jahrhunderts vielfach belegen.

321 Adlung 1758, 579–585

322 Walther 1732, 637.

323 Der Druckfehler *heiß* (statt *heißt?)* könnte auch als versehentliche Vertauschung der Vokale *e* und *i* interpretiert werden. In diesem Fall könnte das Praeteritum *hieß* als Versuch Adlungs gesehen werden, das ihm nicht mehr geläufige Instrument seiner Textquelle historisch zu verorten. In jedem Fall ist der Vergangenheitsbezug Adlungs, der systematisch die Namen auch außereuropäischer oder längst vergessener Instrumente aus alten Schriftquellen referiert, offensichtlich. Gerade im 12. Kapitel tritt sein Anspruch, als *systematischer Historiker* wahrgenommen zu werden, deutlich zu Tage.

Als vermeintlicher Beleg für eine Verbreitung der Viola da spalla noch um die Mitte des 18. Jahrhundert wird oft auch eine *französische Karikatur* von ca. 1754 bemüht.[324] Versäumt wird dabei eine genauere *Bildanalyse*, die belegen kann, dass diese satirische, „*Concert Italien"* betitelte Darstellung keinerlei Bezug zu historischer Aufführungsrealität hat. Es handelt sich um eine Karikatur des berühmten Kastraten *Caffarelli*, dargestellt durch eine singende Katze. Sie karikiert nicht nur den Sänger, sondern mit ihm die gesamte italienische Musikkultur, stellvertretend dargestellt durch die europaweit bekannten Komponisten bzw. Interpreten D. Scarlatti, Tartini, Sammartini, Locatelli und den Cellisten *Salvatore Lanzetti* mit einem einer Viola da gamba ähnelnden, auf den rechten Unterarm gelegten Instrument ohne zusätzliche Aufhängung – eine physiologisch unmögliche Spielhaltung.

Möglicherweise sollte das dargestellte Instrument des Cellisten Assoziationen mit einer *Viola d´amour* hervorrufen, um die Wirkung des Spottgedichts unter der Karikatur zu verstärken, das auf die Liebesthematik in Caffarellis Repertoire anspielt: Analog ist das Instrument Sammartinis mit dem typischen „Liebesfuß" der *Oboe d´amore* statt mit dem trichterförmigen Fußstück der Oboe dargestellt; auch die *pfeilförmigen* Beine des Cembalos, mit Sicherheit ohne historisches Vorbild, verweisen auf die Waffen des Liebesgottes. – Diese Karikatur hat eine allgemein musikkritische Bildabsicht. Sie spiegelt keine historisch reale Konzertsituation wider: Die dargestellten Musiker „*were never in the same place at the same time*".[325] Auch dürfte sie der Künstler nicht persönlich erlebt haben: Scarlatti, der zur mutmaßlichen Entstehungszeit etwa 70 Jahre alt gewesen wäre, wird als junger Mann dargestellt. Lanzetti wird in einem anderen Portät als *Cellist mit Beinhaltung* gezeigt, was der historischen Wirklichkeit weit näher kommen dürfte: Seine Cellokompositionen beinhalten schon 1736 den Daumenaufsatz, ein zwingender Beleg für die Beinhaltung.[326] – Eine weitere Erklärung für das dargestellte Instrument des Cellisten, die die obige auf einer zweiten Bedeutungsebene ergänzen könnte, könnte in der für Frankreich noch bis ins 19. Jahrhundert nachweisbaren Tradition von Bassinstrumenten in Schulterhaltung in *bäuerlichen Kreisen* liegen:[327] Die Darstellung des berühmten italienischen Cellisten mit einem Bauerninstrument könnte der Verhöhnung des Sängers als jaulende Katze entsprechen und die vermeintliche Kulturlosigkeit und Rückständigkeit italienischer Musik symbolisieren.

Dem terminologischen Befund, der die Bestimmung der Cellosuiten für ein *senkrecht* gespieltes *Violoncello* nahelegt, entspricht der immens große überlieferte Bestand an Violoncelli regulärer Größe seit Ende des 17. Jahrhunderts und zeitgenössischen Abbildungen, die dieses Instrument und dessen Beinhaltung dokumentieren. Diesem Bestand stehen laut Badiarov europaweit lediglich ca. 15 überlieferte Instrumente gegenüber, denen aufgrund ihrer Maße hypothetisch eine Funktion als *Viola da spalla* zugeordnet werden könnte. Von diesen ist jedoch ein Großteil seinem Bekunden nach stark umgebaut, so dass wohl in den wenigsten Fällen eine eindeutige Zuordnung zu ihrer ursprünglichen Spielhaltung möglich sein dürfte.[328] Der Vergleich der Bestände weist damit auf eine weitaus stärkere Verbreitung des Violoncellos in Beinhaltung hin als der Viola da spalla. Zudem zeugen eher wenige Abbildungen von deren Gebrauch, hauptsächlich des 17. Jahrhunderts und keine davon aus Deutschland.[329]

---

[324] U. a. Barnett 1998, 99.

[325] Heartz 1998, 126

[326] Reproduktion des Porträts: Ronco 1998; Bildnachweis: vgl. Drescher 2004, 68, Anm. 20. Zum Daumenaufsatz Lanzettis vgl. Ronco 1998 sowie Badiarov 2007, 132.

[327] Vgl. S.117 und Anm. 334.

[328] Badiarov (2007, 143–145) listet ca. 15 vor oder um 1750 entstandene Instrumente auf; 2013 erwähnt er (ohne Nachweis) ca. 40 Instrumente. Die fragmentarische Überlieferungssituation wirft die Frage auf, inwieweit die Verwendung der da spalla - Haltung anhand des überlieferten Instrumentariums überhaupt nachgewiesen werden kann – vgl. auch Prinz 2005, 600.

[329] U.a. Barnett (1998) reproduziert mehrere Bildquellen des 17. und 18. Jahrhunderts aus Italien, jedoch keine aus Deutschland, ebensowenig wie alle andere Veröffentlichungen zu dem Thema.

Köpps Hypothese, die da spalla Haltung sei in Bachs Umfeld „ebenso verbreitet“ gewesen wie die senkrechte Spielhaltung, ist angesichts dieser deutlichen Befunde zu hinterfragen:[330] Die Viola da spalla mag durchaus eines der Violoncelli *Torellis* gewesen sein, wie eine Bildquellenanalyse Barnetts plausibel nahelegt[331] – aber sie war nicht das Violoncello *Bachs*. Dass sie bzw. ihre Spielweise Bachs *Violoncello piccolo* entsprochen haben könnte, ist hingegen möglich, jedoch nicht eindeutig nachweisbar: Ebenso ist es denkbar, dass Bachs Violoncello piccolo ein ähnlich kleines Instrument, in Bein- oder Schulterhaltung eingesetzt, vielleicht aber auch ein etwas größeres und darum zwingend in Beinhaltung gespieltes Instrument war.

Zweifellos hatte die Viola da spalla oder ein deutsches Äquivalent jedoch ihren Platz in der an Sonderformen reichen Instrumentenlandschaft des 17., möglicherweise auch noch des beginnenden 18. Jahrhunderts. Sie könnte von Vorteil insbesondere dann gewesen sein, wenn, situativ bedingt, kein Platz zum Sitzen vorhanden war, im Gehen gespielt werden musste oder eine erhöhte Position des Instruments vor der Brust akustisch von Vorteil war, vielleicht beim Tanz oder auf Emporen. Belege für eine solche Verwendung liefern zwei bei Barnett reproduzierte Bologneser Bildquellen.[332] Sie zeigen *da spalla* - Spieler inmitten eines außerordentlich dicht gedrängten Ensembles an der Brüstung einer Empore – die ein im Sitzen gespieltes Instrument vollständig verdeckt hatte, abgesehen davon, dass die Platzverhältnisse eine Sitzposition des Musikers ohnehin nicht erlaubt hätten. Eine andere Verwendung für die Viola da spalla könnte darin gelegen haben, dass Violinspieler Basspartien übernahmen und hierfür nicht zum Violoncello griffen, sondern die Schulterhaltung bevorzugten, wie dies in der Frühzeit der Viola da spalla für Italien durch eine Bildquelle belegt ist.[333] Ebenfalls ist sie, jedoch nur für *Frankreich*, in Bereichen *ländlichen Musizierens* als Begleitinstrument noch bis ins 19. Jahrhundert dokumentiert.[334] Hingegen gibt es für eine solistische Verwendung der Viola da spalla in Deutschland keinerlei Belege: Mattheson berichtet für sie lediglich vom „grossen Effect beym *Accompagnement*“ (s.o.). Bei der Bewertung heutiger Versuche zur historischen Wahrscheinlichkeit solistischen Spiels auf der Viola da spalla, so reizvoll sie im Ergebnis sein mögen, sollte zudem die deutlich geringere Durchschnittsgröße und damit auch Arm- und Fingerlänge der Menschen des 18. Jahrhunderts nicht außer Acht gelassen werden.[335]

6.5.4 Werkimmanente Hinweise auf das intendierte Instrument der Suiten

Eine grundsätzlich andere als die terminologische Herangehensweise in der Frage nach dem Instrument, dem Bach die Suiten zugedacht hatte, ist die Befragung des Notentextes nach *werkimmanenten Hinweisen*. In Bezug auf die Spieltechnik der *linken Hand* wird, abgesehen von Fragen des Tonumfangs der *6. Suite*, auf zwei Passagen der ersten fünf Suiten verwiesen, die auf Instrumenten von heute üblicher Mensur meist mit *Daumenaufsatz* gespielt werden. Es

---

330 Köpp, 253 f.: Zur Bewertung von *Walther 1708* vgl. S. 112f. Auch kann Köpps Hinweis auf den geringen Stand des Musikers, der das Stehen erfordere, relativiert werden: Segerman (1995, 182) betont, dass die Standesregeln bezüglich des Stehens von Musikern ab der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts eine Aufweichung erfuhren. Sitzende Musiker in höfischen Situationen sind seit dem frühen Mittelalter in Abbildungen überliefert, auch sitzende *da spalla* Spieler. Dass sitzende Viola da Gamba Spieler einen höheren Status genossen hätten als Violinspieler oder Cellisten (Köpp 2013, 259), steht auch in Widerspruch zu Sackmanns Beschreibung des hohen Ansehens von Violinvirtuosen innerhalb aristokratischer Kreise um 1700 und zu dem Empfehlungsschreiben des Violinvirtuosen J.J. Walther für den cellospielenden Grafen Rudolf Franz Erwein von Schönborn von 1701 (Sackmann 2008, 38–40), für den Vivaldi Cellokonzerte schrieb (vgl. Smith 1998, 66).

331 Barnett 1998, 91–92; Abb. 4–6

332 Diese Bologneser Darstellungen von 1705 und 1747 sind die jüngsten bekannten Bilddokumente für die Viola da spalla in Italien. Reproduziert bei Barnett 1998, 98–99.

333 Durch eine Abbildung von 1669: Sie zeigt den als Violinisten bekannten Giovanni Maria Bononcini, der ein sehr großes, offensichtliches 8-Fuß-Instrument in Brusthaltung spielt. Barnett, 1998, 96.

334 Durch den lexikalischen Eintrag von Kastner (1834), dem jedoch keine Informationen über die Stimmung bzw. Lage vorlagen: vgl. Badiarov 2007, 122, Anm. 4. Generell scheint im Gegensatz zu Deutschland in Frankreich die Viola da spalla, Bildquellen nach zu folgern, seit dem 17. Jahrhundert eine gewisse Verbreitung gefunden zu haben.

335 Die Durchschnittsgröße sächsischer Soldaten im 18. Jahrhundert lag bei 164cm: Komlos/Cinirella 2005, 2.

handelt sich um T. 47 ff. des Preludes der dritten Suite sowie um eine Note des T. 6 der Boureee II der 4. Suite; ihnen gemeinsam ist ein eine große Sekunde einschließender Doppel- oder Mehrfachgriff. Häufig wird die erste Erwähnung des Daumenaufsatzes mit Corette (1741) in Verbindung gebracht, woraus gefolgert wird, es könne sich bei dem Instrument der ersten fünf Suiten nicht um das „moderne" Cello handeln: der Daumenaufsatz sei zu Bachs Zeit noch unbekannt gewesen, folglich seien die genannten Noten nicht auf einem Instrument in Beinhaltung, sondern nur auf einem Instrument „da spalla" spielbar gewesen.[336] Jedoch weisen Prinz und Aresi darauf hin, dass schon für den Italiener Francesco Alborea (1691-1739) der Daumenaufsatz nachgewiesen werden kann.[337] Ebenso sollte beachtet werden, dass es sich bei dem von Bach vorgesehen Violoncello um ein senkrecht gehaltenes Instrument regulärer Korpusgröße *mit kleinerer Halsmensur* gehandelt haben könnte, auf dem der Sekunddoppelgriff durch Fingerspreizung auch ohne Daumenaufsatz möglich war. Die Mensurverhältnisse waren im 18. Jahrhundert sehr unterschiedlich und entsprachen nicht zwangsläufig den heute üblichen Normen.

Wesentlich ergiebiger als die Diskussion über Mensurverhältnisse und Daumenaufsatz in Bezug auf die beiden vermeintlich unspielbaren Passagen in der 3. und 4. Suite scheint m. E. jedoch ein Blick auf den Entstehungs- bzw. Kompositionsprozess der Suiten zu sein. Angesichts der bei aller Schwierigkeit außerordentlich idiomatischen Schreibart der *Violinsoli*, die von einer genauen praktischen Kenntnis des Instruments zeugen, scheint es außer Frage, dass Bach diese Werke „am Instrument" komponiert hat. Es liegt nahe, dies auch für die Cellosuiten anzunehmen. Bach war kein Cellist; ob ihm in Köthen oder Weimar ein 8-Fuß-Instrument in Schulterhaltung entsprechend der *Viola da spalla* zur Verfügung stand, sei zunächst dahingestellt. Bekanntermaßen spielte er aber eine reguläre 4-Fuß-Bratsche, auf der er die Cellosuiten aufführen und eben auch komponieren konnte – und die durch ihre wesentlich kleinere Mensur ganz andere grifftechnische Möglichkeiten als ein Violoncello bot. Angesichts der Tatsache, dass Bach mit der Grifftechnik des Violoncellos wohl nicht aus eigener praktischer Erfahrung vertraut war, erscheint die Anzahl von lediglich zwei angenommenen „Fehlern" in grifftechnischer Hinsicht eher als Beweis für seine außerordentliche Kenntnis der spieltechnischen Möglichkeiten dieses Instruments denn als Beweis für die Viola da spalla als Instrument der Suiten. Es sei auch nicht außer Acht gelassen, dass es sich bei den Cellosuiten im Gegensatz zu den Instrumentalstimmen etwa der Kantaten, deren schnelle und unkomplizierte termingerechte Realisierbarkeit zwingend notwendig war, um *Idealkompositionen* handelte, die, wie seine anderen Solowerke auch, in ihren Anforderungen das durchschnittliche Können der Zeit weit überstiegen und von den aufführenden Solisten erst sorgfältig erschlossen werden mussten – ja möglicherweise gerade erst neue instrumentaltechnische Standards definierten.

Wie schon erwähnt, schließt diese Erwägung nicht aus, dass Bach auch ein Instrument in Schulterhaltung gekannt bzw. im *frühen Entstehungsstadium* der Suiten mit Varianten der 8-Fuß-Streichbässe experimentiert haben könnte. Die bekannten Instrumente des mit Bach befreundeten Leipziger Geigenbauers J. Chr. Hoffmann, für die eine da spalla Haltung diskutiert wird, sind jedoch erst zwischen 1731 und 1741 bzw. nach 1740, weit in Bachs Leipziger Zeit, entstanden und geben keinen Aufschluss über das Instrumentarium, das Bach und seinen Musikern zur Entstehungszeit der Suiten in Weimar oder Köthen zur Verfügung stand.[338]

---

[336] U.a. Dwyer 2013, 11–13

[337] Prinz (2005, 580, 599); Aresi (2015, 800): Der Daumenaufsatz wurde durch italienische Künstler in Europa verbreitet, so durch J.B. Stuck (*1680, Florenz) in Frankreich. Badiarov (2007, 132) weist auf den Daumenaufsatz u.a. bei Barrière 1733 und Lanzetti 1736 hin.

[338] Vgl. Heller 2015, 392–405; Prinz 2005, 600. – Ein Köthener Inventar von 1773 führt ein fünfsaitiges Violoncello piccolo von Hoffmann aus dem Jahr *1731* auf: Prinz 2005, 586. Jedoch wurde der *Viola obligata* - Part der Weimarer Kantate BWV

Hingegen könnte das Instrument der frühen Mühlhauser Kantate BWV 71 von 1708 in der Stimmung *G d a e´* einem bereits in Kap. 6.5.2 besprochenen möglichem Vorläufer der frühen *Viola pomposa* geähnelt haben.[339] Ob der Mühlhauser Spieler dieses Instrument in Schulterhaltung oder wie eine Tenor - Viola da gamba zwischen den Knien hielt, sei dahingestellt. Notiert ist der entsprechende Satz im Baß- Alt- Tenor- und Sopranschlüssel in der Stimme für *Violoncello*.

In der Besetzungsfrage der Cellosuiten – Violoncello in Beinhaltung oder Viola da spalla in Brusthaltung – bisher nicht erörtert sind Hinweise, die die überlieferten *Artikulationen* in Bezug auf die Spieltechnik der rechten Hand, und damit auch auf die Haltung des Instruments geben können. In Kapitel 4.6 wurden die der Bariolage - Passage des Preludes der ersten Suite vorausgehenden Artikulationsbögen der Quellen analysiert: Alle Quellen weisen in teils unterschiedlicher Formulierung darauf hin, dass für die erste (tiefere) Note der Bariolage ein *Aufstrich* intendiert war. Dies entspricht gängiger Cellotechnik, die bereits 1832 durch Dotzauer und etwas später durch Piatti formuliert worden war. Diese Technik ist nicht zeitgebunden, sondern entspringt unmittelbar physiologischen Gegebenheiten des Cellospiels *in Beinhaltung*. In dieser Haltung ist die tiefere Saite dem Bogenarm zugewandt: Schnelle Bariolage - Passagen sind durch eine Bewegung des Unterarms oder Handgelenks mit Aufstrich auf der tiefen Note leichter zu realisieren als mit einem Abstrich, der eine Bewegung des ganzen Arms erfordern würde. Die in den Quellen formulierte Umkehrung der Abstrichregel wäre auf einem Instrument in Arm- bzw. Schulterhaltung unsinnig, denn hier wäre die höhere Saite dem Bogenarm zugewandt.[340] Damit weisen diese Artikulationsformulierungen der 1. Suite darauf hin, dass spätestens zum Zeitpunkt des Entstehens der ersten beiden Quellen, also *ca. 1727–1731*, ein Instrument in Beinhaltung zur Aufführung vorgesehen war.

In Kapitel 5 wurde beschrieben, dass die Artikulationsbezeichnungen der Cellosuiten in ihren Autographen kontinuierlichen Entwicklungs- und Korrekturprozessen des Komponisten unterworfen waren. Die in Kapitel 4.6 beschriebenen Artikulationsvarianten, die auf jeweils unterschiedliche Weise einen Aufstrich zu Beginn der Bariolage beschreiben, sind damit wohl Ausdruck verschiedener Entwicklungsstadien des Artikulationstextes und einer kontinuierlichen Beschäftigung Bachs mit der Materie.[341] Gleichzeitig weisen sie darauf hin, dass Bach als Nicht - Cellist zum Zeitpunkt ihrer Formulierung mit professionellen Cellisten in Kontakt war, die das Cello in Beinhaltung spielten. Naturgemäß geben sie keine Auskunft über die Spieltechnik der Interpreten zum Zeitpunkt des Entwurfs oder der Komposition in der Weimarer oder Köthener Zeit; wie bereits gesagt, ist eine variable Besetzung der „Ur-Suiten“ innerhalb der Gruppe der 8-Fuß-Instrumente wenn auch nicht belegbar, so doch nicht auszuschließen. Dies gilt jedoch nicht mehr für die späten 1720er Jahre. Für diese Zeit bestärkt die obige Analyse der Bariolage im 1. Prelude die Analyse der Terminologie der Quellenangaben und der zeittypischen Nomenklatur (Kap. 6.5.2): Unter den Instrumentenbezeichnungen der

---

199/6 bei einer Köthener Wiederaufführung noch mit *Viola da Gamba* besetzt und erst in Leipzig mit *Violoncello piccolo* (Stimmung C G d a e´) aufgeführt; vgl. Prinz 2005, 595. Auch dies könnte darauf hinweisen, dass Bach ein 5-saitiges Violoncello piccolo in Weimar oder Köthen noch nicht zur Verfügung stand, sondern erst in Leipzig ab 1723 (vgl. Prinz 2005, 601).

339 Prinz 2005, 590, 594f und 601. – Das G d a e´ gestimmte Instrument des 17. Jahrhunderts wird bei Kory 1995 als *Tenor-Viola* und bei Segerman (1995, 185) behandelt, der dessen Bass-Funktion betont. Kory nimmt die sitzende Haltung, Segerman je nach Einsatz und Größe die sitzende, stehende oder Schulterhaltung an; er weist darauf hin, dass dieses Instrument auch bei Bedarf durch ad-hoc Umbesaitung eines regulären kleinen *Violoncellos* (C G d a) bereitgestellt werden konnte.

340 Entsprechend werden im Prinzip identische Bariolage - Passagen der Violinsoli, etwa im Preludio der Partita 3, durch Geigerinnen und Geiger stets mit einem Abstrich auf der unteren Note begonnen.

341 Zu Chronologie und Authentizität der durch die Quellen dokumentierten jeweiligen Revisionsstadien bzw. Werkfassungen ausführlich Kap. 5.3–5.5.

Quellen *A* und *B*, *Violoncello* und *Viola de Baßo*, wurden zum Zeitpunkt ihres Entstehens Ende der 1720er Jahre in Deutschland Instrumente in *Beinhaltung* verstanden.

Damit verdichten sich die Hinweise darauf, dass mit Vollendung der Reinschrift(en) um oder nach 1720, spätestens jedoch ein Jahrzehnt später, Bachs primäre Besetzungsvorstellung für die Cellosuiten ein in Beinhaltung zu spielendes Violoncello nach heutigem Verständnis war. Zwei Sekunddoppelgriffe in der 3. und 4. Suite, die (abhängig von der Mensurlänge) ohne Daumenaufsatz auf einem Violoncello in Beinhaltung erschwert zu realisieren waren, könnten zwar als Indiz für eine Besetzungsvariante mit einem 8-Fuß-Instrument in Schulterhaltung zum Zeitpunkt der Komposition interpretiert werden; dafür geben jedoch weder erhaltene Instrumente oder andere Kompositionen noch die Inventare der Musikinstrumente der Hofkapellen in Weimar und Köthen weitere Hinweise. Eine plausible Erklärung für die Sekunddoppelgriffe wäre, dass Bach die Suiten unter Zuhilfenahme der Bratsche komponierte und die erschwerte Realisierung dieser beiden Stellen auf dem größeren Violoncello entweder außer Acht ließ oder aber zugunsten einer konsequenten Stimmführung hintanstellte.

6.5.5 Zusammenfassung der Terminologie der Instrumente mit Bezug zu den Cellosuiten

Angesichts der verwirrenden Begriffsvielfalt historischer Terminologie und der Widersprüche auch der aktuellen Literatur hierzu sei hier eine kurze Zusammenfassung der vorgenommenen terminologischen Analyse von Viola de Baßo, Violoncello, Viola da spalla, Violoncello piccolo und Viola pomposa, sowie zu deren Bezug zu den Sechs Suiten Bachs gegeben.

a) *Violoncello, Viola de Baßo*: Die Instrumentenangaben der Quellen der Cellosuiten. *Viola de Baßo*, die Angabe der Quelle *B*, steht in der italienischen Tradition verschiedener abkürzender Bezeichnungen des 8-Fuß-Basses der Violinfamilie, *Basso de viola da braccio*. Entsprechende Abkürzungen sind für dieses Instrument europaweit übernommen worden; in Deutschland etwa Baßiviola, bassviola oder Bassa viola (Mattheson 1713), zunächst unter Beibehaltung seiner Bedeutung als *Instrument mit ca. 76-80 cm Korpuslänge*. Jedoch wurden die Namen des Instruments ab dem Ende des 17. Jahrhunderts zunehmend synonym für das *Violoncello* verwendet, das mit ca. 60-74 cm etwas kleinere 8-Fuß-Instrument; *Violoncello* ist auch die Instrumentenangabe der Quellen *A, C, D* und *E*. Beide Bezeichnungen wurden in Deutschland zur Zeit der Reinschriften der Cellosuiten klar von der deutlich kleineren Viola da spalla (s.u.) unterschieden. Hinweise auf eine hiervon abweichende synonyme Verwendung von Violoncello/Viola de Baßo auf der einen Seite und Viola da spalla auf der anderen Seite gibt für Deutschland es *nicht*; die einzige scheinbare, jedoch erst nach Bachs Tod formulierte Ausnahme (Adlung 1758) kann klar als stark verkürztes und fehlerhaftes Zitat nach Mattheson gewertet werden. Anderslautende Hypothesen zum Sprachgebrauch in Deutschland beruhen u.a. auf Missverständnissen bei der Übersetzung deutscher Textquellen (Mattheson, Majer, Walther 1708) ins Englische. – Viola de Baßo und Violoncello konnten aufgrund ihrer Größe nur in senkrechter Haltung – entweder sitzend in Beinhaltung, stehend oder stehend / gehend mit (senkrechter) Befestigung am Band – gespielt werden.

b) *Viola da spalla* ist die Bezeichnung für eine wesentlich kleinere Sonderform des 8-Fuß-Baßinstruments, die aufgrund ihrer kleinen Ausmaße in Schulterhaltung (am Band) gespielt werden konnte. Sie entwickelte sich zeitgleich mit dem Violoncello in der Mitte des 17. Jahrhunderts in Italien und war hauptsächlich dort bis ca. 1700 verbreitet. Ihre Namen Viola da spalla bzw. Violoncello da spalla werden um 1700 durch Tevo sowie Bismantova geprägt, der auch ihre viersaitige Stimmung D (C) G d a beschreibt. Sie wird in Deutschland 1713 durch Mattheson beschrieben. Ihre Verwendung für die 6 Suiten oder überhaupt bei Bach ist nicht belegbar: Zum einen ist Bachs Genauigkeit seiner Instrumentenbezeichnungen bekannt, der die Bezeichnung Viola da spalla mit Sicherheit kannte, jedoch nie verwendete oder erwähnte;

zum anderen sprechen überlieferte Artikulationsbezeichnungen der Cellosuiten gegen die Schulterhaltung. Es gibt, abgesehen von Mattheson bzw. den ihn zitierenden Quellen keine weiteren Bild- oder Textbelege für die Verwendung der Viola da spalla in Deutschland; eine Textquelle von Majer (1732) weist hingegen darauf hin, dass zu diesem Zeitpunkt möglicherweise bereits die Beinhaltung die präferierte Spielhaltung auch für kleindimensionierte 8-Fuß-Bässe war. Eine vermeintliche Bildquelle für die Verwendung der Viola da spalla in Schulterhaltung noch nach 1750 erweist sich durch eine Bildanalyse als allgemein musikkritische Karikatur ohne jeden Anspruch auf einen realen Bezug zur Aufführungspraxis.

c) *Violoncello piccolo* ist Bachs Bezeichnung für kleindimensionierte 5-saitige 8-Fuß-Bässe einiger *Kantaten um 1724/25*. Die Korpuslänge dieses Instruments, sei sie ca. 60cm, wie von U. Prinz angenommen, oder ca. 45–46cm (U. Drüner), und seine Spielhaltung sind nicht bekannt. Falls Bach die kleinere Größe meinte, wählte er vielleicht diese Bezeichnung, um das Instrument von dem ihm mit Sicherheit bekannten Terminus Viola da spalla abzugrenzen; sei es, um eine Präferenz für die Beinhaltung auszudrücken, oder aber – eine andere Hypothese – um ein möglicherweise in Zusammenarbeit mit dem befreundeten Geigenbauer J.Chr. Hoffmann verbessertes Modell von früheren da spalla - Instrumenten zu differenzieren. Jedoch datieren überlieferte Exemplare eines fünfsaitigen Modells Hoffmanns mit entsprechendem Korpusmaß erst ab 1731; deren ursprüngliche Funktion und Stimmung ist nicht mit Sicherheit rekonstruierbar. – Aufgrund der identischen Stimmung C G d a e´ wird diskutiert, ob die *Sechste Suite* einem dem Leipziger Violoncello piccolo entsprechenden Instrument zugedacht war, wie auch immer dessen Spielhaltung und Größe geartet war. Allerdings ist stilkritischen Untersuchungen zufolge die Sechste Suite deutlich vor dem ersten Auftreten des fünfsaitigen Violoncello piccolo in Bachs Kantatenwerk entstanden; zudem ist für diese nirgendwo – weder in den Quellen der Suiten noch in sonstigen zeitgenössischen Zeugnissen – der Zusatz „piccolo“ überliefert. Im Kontext dieser Diskussion wird auch die Hypothese vertreten, die Sechste Suite sei für ein geschultertes Instrument von max. 46cm Korpuslänge bestimmt gewesen. Dagegen spricht jedoch einerseits, dass diese höchst virtuose Komposition für damalige Menschen mit erheblich geringerer Körpergröße als heute auf einem Bassinstrument in Schulterhaltung deutlich schwieriger zu realisieren war als für heutige Musikerinnen und Musiker. Ein weiteres Gegenargument ist akustisch-physikalischer Natur: Mit der entsprechenden Saitenlänge von nur ca. 42–43cm ist die Konstruktion einer akustisch funktionalen C-Saite als herkömmliche umsponne Darmsaite problematisch; für moderne Nachbauten wird die C-Saite daher doppelt umsponnen.

d) *Basse de violon a 5 cordes, Violoncello „a cinq cordes“*: *Basse de violon a 5 cordes* ist die Instrumentalbezeichnung zweier französischer Kompositionen für solistisches fünfsaitiges Violoncello von Charpentier (1686) und Matho (1714) mit hoher fünfter Saite entsprechend dem *Instrument der 6. Suite*. „Basse de violon“ ist dabei, wie unter a) ausgeführt, gleichbedeutend mit *Violoncello*. Die synonyme Bezeichnung *Violoncello „a cinq cordes“* setzt sich zusammen aus den Angaben der Quellen *A*, *C* und *D* zum Instrument der sechs Suiten (*Violoncello*) sowie deren Spezifizierung *a cinq(ue) cordes* für die 6. Suite. Ebenfalls aus der zweiten Hälfte des 17. und dem Anfang des 18. Jahrhunderts sind einige fünfsaitige Violoncelli meist mit dem Korpusmaß von meist 60–70cm überliefert, die aufgrund ihrer Größe nur senkrecht gespielt werden konnten; ein Zusammenhang dieses Instrumententyps mit den erwähnten französischen Kompositionen ist naheliegend. Gut denkbar ist ein Einfluss auch auf Bach und die Komposition der 6. Suite: Bachs Kontakte zu in Deutschland tätigen französischen Musikern sind bekannt, so durch seinen Aufenthalt in Dresden 1717, etwa zeitgleich mit dem mutmaßlichen Entstehen der Urfassung der 6. Suite. Auch weisen zwei erhaltene Instrumente auf einen eigenen regionalen Typus des senkrecht in Beinhaltung gespielten 5-saitigen Violoncellos in Bachs regionalem Umfeld und zu seiner Zeit hin (vgl. Kap. 7.5).

e) *Viola pomposa*: dieses Instrument ist 1728 bei Telemann und zeitnah bei C.H. Graun sowie dem Breslauer Komponisten J.G. Hoffmann als *viersaitiges Tenorinstrument* mit der Stimmung *G d a e´* belegt und konnte dementsprechend auch durch die eine Oktave höhere Violine substituiert werden, wie von den Komponisten angegebene Besetzungsalternativen zeigen. Ihre frühe Verbreitung scheint regional auf den ostsächsischen und niederschlesischen Bereich zwischen Dresden und Breslau begrenzt zu sein. Vereinzelte Kompositionen bestätigen Tenorlage, Viersaitigkeit und die Substitutionsmöglichkeit durch die Violine auch noch etwas später; hingegen wird sie von keinem der Enzyklopädisten der Bachzeit erwähnt. Damit, vor allem aber wegen der fehlenden C-Saite, war die Viola pomposa des ersten Drittels des 18. Jahrhunderts weder das Instrument der 6. Suite oder aller Cellosuiten, noch das derjenigen Kantaten, die ein 5-saitiges Violoncello piccolo erfordern.

Um die Mitte des 18. Jahrhunderts, vielleicht auch schon früher, fand ein Bedeutungswandel zu einem fünfsaitigen Instrument statt, jedoch in 4-Fuß-Lage mit der Stimmung *c g d´ a´ e²*, das den Tonumfang von Bratsche und Violine kombinierte – nachweisbar im Werk des Schlesiers J.G. Janitsch, der ab 1736 in Berlin tätig war, anderen Werken der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts sowie in lexikalischen Quellen des frühen 19. Jahrhunderts. – In Zusammenhang mit der wachsenden Bach - Verehrung im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts führte eine Beschreibung des Instruments als *5-saitiges* Instrument in *8-Fuß-Lage* und die Zuschreibung seiner Erfindung an Bach durch den Berliner Musikhistoriker *Marpurg* (1766) zu einer bis heute wirkenden Legendenbildung um die Viola pomposa. Hierin wurden zeitlich verschiedene Realitäten vermischt: die 5-Saitigkeit der Viola pomposa der zweiten Jahrhunderthälfte (jedoch in 4-Fuß-Lage) und die tiefe Tenorlage der früheren, jedoch viersaitigen Viola pomposa. Mit der hier erstmals vorgenommenen Analyse bisher nicht beachteter früher Kompositionen für Viola pomposa kann den von Marpurg und seinen ihn zitierenden Nachfolgern (Forkel, Hiller, Gerber) hergestellten Bezügen dieses Instruments zu Bach und dessen 5-saitigem Violoncello piccolo sowie zur 6. Suite (Spitta) kaum noch Aussagekraft eingeräumt werden.

7. Anhang – Einzelergebnisse musikologischer Untersuchungen

7.1 Stemmatische Untersuchung der Quelle Do

Bereits H. Eppstein konnte für den von J.J.F. Dotzauer herausgegebenen, 1826 erschienenen Frühdruck (*Do*) den zwei Jahre zuvor bei Janet et Cotelle erschienenen Erstdruck Norblins (*E*) als Vorlage identifizieren. Eppstein berief sich dabei auf die Ähnlichkeit des Titels und der Satzbezeichnungen, sowie auf „Vorschlagsnoten [...], die später in den Stichplatten nur unvollkommen getilgt worden sind.“[342] Varianten oder Fehler, die nur den beiden Frühdrucken *E* und *Do* gemeinsam sind, können dies zusätzlich bestätigen: etwa in Takt 22 des Preludes der 1. Suite die 5. Note (*h* statt *a*) und die 10. Note (*cis* statt *c*).

Es ist jedoch offensichtlich, dass Dotzauer eine weitere Vorlage zur Verfügung stand, da er die meisten Fehler und Varianten der Quelle *E* entsprechend dem Notentext der früheren Quellen korrigieren konnte. Dass seine zweite Vorlage nicht dem Überlieferungsstrang der späten Werkfassung (*Ms III*) entstammt, belegen nicht nur korrigierte Vorschlagsnoten aller drei auf *Ms III* zurückgehenden Spätquellen (*C*, *D* und *E*), sondern auch von ihm korrigierte gemeinsame Varianten des Primärtextes der drei Spätquellen, etwa den fünf letzten 16teln von Takt 27 des Preludes der ersten Suite, in den Quellen *CDE fis-g-a-b-cis´*: Dotzauer korrigiert diese analog der beiden früheren Quellen *A* und *B* zu *g-a-cis´-d-cis´*. Dotzauers Edition teilt jedoch bis auf sehr wenige und leicht zu erklärende Ausnahmen keine der zahlreichen *alleingestellten Textvarianten* der Quelle *A*, so dass diese als seine Korrektivquelle ebenfalls ausgeschlossen werden kann.

Eppstein formulierte darum die oft wiederholte Hypothese, es handele sich bei Dotzauers zweiter Quelle um die Quelle *B*, die Abschrift Kellners. Tatsächlich weisen *B* und *Do* sehr viele gemeinsame Sonderlesarten sowohl des Primär- als auch des Sekundärtextes auf. Jedoch lässt diese zunächst naheliegende Hypothese einige Fragen offen: Die Quelle *B* war bis 1889 in Privatbesitz und nicht öffentlich zugänglich. Ihre Existenz war bis zu ihrer ersten Erwähnung im Revisionsbericht der Ausgabe der Bachgesellschaft (1879) nicht allgemein bekannt, weshalb sich die Frage stellt, wie Dotzauer bereits 53 Jahre zuvor von ihrer Existenz gewusst bzw. Zugang zu ihr gehabt haben könne. Ebenso weist *Do* mehrere von *E* abweichende Varianten auf, die sich allerdings auch nicht mit *B* decken. Einige dieser Varianten könnten zwar als Eigenformulierungen oder Fehler Dotzauers gewertet werden; jedoch stimmen eine erhebliche Anzahl solcher Varianten, die *weder der Formulierung in E noch in B* entsprechen, auf signifikante Weise mit den Formulierungen der anderen Quellen *A, C* und *D* überein. Ihre systematische Auswertung und Analyse kann belegen, dass dass Dotzauers zweite Quelle, obwohl auf demselben Überlieferungsstrang (*Ms I*) beruhend wie *B*, von *B unabhängig ist*. Es kann ausgeschlossen werden, dass diese Übereinstimmungen von *Do* mit *ACD* – gegen *B* und *E* – zufällig sind: In fast allen Fällen handelt es sich bei den alternativen Varianten in *B* bzw. *E* nicht um Fehler, die einer naheliegenden Korrektur durch den Editor bedurft hätten, sondern um kompositorisch funktionale, nicht ohne Kenntnis der anderen Quellen (*ACD*) als fehlerhaft zu erkennende Formulierungen.

Folgende Aufstellung dokumentiert zunächst signifikante gemeinsame Varianten von *B* und *Do* gegenüber der Formulierung der anderen Quellen, für die 5. Suite auch Übereinstimmungen von *B* und *Do* mit Bachs Autograph der Lautenversion *Lu*, dessen Zugehörigkeit zum Quellenstrang *Ms I* durch die Forschung (Leisinger 2000, Szabó 2015) bereits erkannt wurde und hier bestätigt werden konnte (hierzu ausführlich Kapitel 1.2). Die Tonhöhenangaben aus *Lu* sind zur Vergleichbarkeit von g-moll nach c-moll transponiert angegeben.

[342] Eppstein 1990, 34

1. Gemeinsame Varianten der Quellen B und Do

2. Suite, Allemande, 3. Viertel: *B, Do* mit Oberstimme a, diese fehlt in *ACDE*.

2. Suite, Courante, T. 21, 1. 16tel; *B, Do*: Zweiklang f a statt einstimmig a *(ACDE)*.

3. Suite, Prelude, Tempoangabe in *B* und *Do*: Presto. *E*: Allegro. *ACD*: keine Tempoangabe.

3. Suite, Prelude, T. 30, 2. Viertel; *B, Do*: f-H-f-g; *ACD*: f-d-f-g; *E*: f-d´-h-g.

3. Suite, Prelude, T. 79, 1. Viertel; *B, Do*: Vierklang Es c g a statt Es G g a *(ACDE)*.

4. Suite, Prelude, T. 16, 1. Achtel: *B, Do*: d´ statt des´ *(ACDE)*.

4. Suite, Bouree I, T. 42, 1. Viertel: *B, Do*: Achtel + zwei 16tel statt zwei 16tel + Achtel *(ACDE)*.

5. Suite, Allemande, T. 1+19; *B, Do*: Auftakte zu A- und B-Teil jeweils Achtel-Note (*ACDE,* T.1: 16tel-Auftakt, T. 19: Achtel-Auftakt. *Lu*: beide Auftakte 16tel-Note).

5. Suite, Courante, T. 3, 1. Viertel; *B, Do, Lu*: Zweiklang Es G statt C G *(ACDE)*.

5. Suite, Gavotte I, T.13, 5. Achtel; *B, Do, Lu*: (klingend) c´ statt es´ *(ACDE)*.

6. Suite, Prelude, T. 95, 12. Achtel; *B, Do*: a-e´statt cis´-e´ *(ACDE)*.

6. Suite, Gique, T. 63, letzte Note; *B, Do*: a statt cis´ *(ACDE)*.

Für die musikologische Feststellung von Gemeinsamkeiten verschiedener Quellen werden Artikulationsbezeichnungen meist weniger bemüht als der Primärtext. Im Falle der Quelle *Do* ist die Beurteilung des Artikulationstextes insofern nicht einfach, als hier Elemente zweier Vorlagen mit Redaktionen Dotzauers vermischt sind. Einige für den Beleg eines gemeinsamen Überlieferungsstrangs der Quellen *B* und *Do* sehr aussagekräftige Gemeinsamkeiten, die bereits in *Kap. 5.2* mit *Notenbeispiel* vorgestellt wurden, seien hier exemplarisch für eine ganze Anzahl weiterer ähnlicher Fälle hervorgehoben:

5. Suite, Prelude, T. 106–107, T. 143–145, T. 165–170, T. 173, T. 210–214: Dotzauer eliminiert die in Quelle *E* wie auch den anderen Quellen in diesen Takten enthaltenen Bindebögen und formuliert damit identisch mit Quelle *B* eine *non legato* Artikulation. Dies ist insofern bemerkenswert, als dass elaborierte legato - Passagen eher dem Zeitgeschmack und der Spielpraxis der Entstehungszeit seiner Edition (1826) entsprochen hätte.

6. Suite, Courante, T. 34–38: Ein elaboriertes Artikulationsgefüge mit kürzeren Bindebögen der Quelle *E* wie der anderen Quellen ersetzt Dotzauer, identisch mit Quelle *B*, durch deutlich längere, teils taktweise Bögen.

Da Dotzauers Ausgabe eine korrigierende Revision ist, die zudem eine weitere Vorlage hat, sind naturgemäß keine *Bindefehler* zwischen *B* und *Do* im klassischen musikologischen Sinn feststellbar. Jedoch kann die Fülle gemeinsamer Varianten des Primärtextes, ergänzt durch gemeinsame Spielanweisungen sowie signifikante Varianten des Artikulationstextes wie auch der Ornamentation die gemeinsame Verwurzelung in einem Überlieferungsstrang (*Ms I*) hinreichend belegen. Bestätigt wird dies zusätzlich durch die Identität von Varianten in der 5. Suite mit entsprechenden Formulierungen der Lautenfassung (*Lu*).

Entgegen Eppsteins Annahme war das Dotzauer vorliegende, auf *Ms I* zurückgehende Manuskript aber nicht die Quelle *B*: denn Dotzauer korrigiert in zahlreichen Fällen die Quelle *E* entsprechend dem Text der anderen Quellen auch dort, wo ihm *B* hierfür keine Informationen hätte liefern können, sei es, weil *B* ihrerseits eine eigene Lesart formuliert bzw. fehlerhaft ist, oder aber Auslassungen im Notentext aufweist. Folgende Aufstellung dokumentiert zunächst Beispiele des *Primärtextes* und exemplarisch ein Beispiel der *Ornamentation* für Abweichungen der Quelle *Do* von den Quellen *E* und *B* in Übereinstimmung mit den übrigen Quellen:

2. Übereinstimmungen von Do mit den Quellen ACD gegen E und B

2. Suite, Sarabande, T. 10, 1. Viertel: *E* einstimmig g-a-b; *Do* ergänzt die Unterstimme (Viertelnote **B**) analog *ACD*. Die Takte 9/2–10/1 *fehlen jedoch in Quelle B*, die damit nicht Vorlage für Dotzauers Ergänzung gewesen sein konnte.

5. Suite, Prelude, T. 32: *E* notiert – wie auch *B* – den Triller auf der 4. Note; Dotzauer korrigiert jedoch analog *ACD* und der Lautensuite zum Triller auf der 1. Note.

5. Suite, Prelude, T. 193, 3. 16tel; Quelle *E*: **A**; Dotzauer verändert analog zu den Quellen *CD* und wohl auch Quelle *A* zu **G**. Jedoch enthält auch Quelle *B* die Lesart **A**, war also nicht Vorlage für Dotzauers Korrektur. – Den beiden Lesarten dieser Note liegen komplexe Korrekturprozesse in den verschollenen Manuskripten zugrunde, wie noch ausgeführt wird; vgl. auch Kap. 5.3.

5. Suite: Dreimal revidiert Dotzauer analog der Notation in *ACD* eine in *E* zwar korrekte, jedoch gegenüber *ACD* veränderte *Notation der Scordatur*: Prelude: T. 96, 6. Note; Allemande: T. 5, letzte Note und T. 14, 5. + 7. Note. Die Vorlage für Dotzauers Korrektur war nicht die Quelle *B*, da in dieser die Scordatur zur *Klangnotation* transkribiert ist.

5. Suite, Gavotte I, T. 20, 4. Viertel; *E*: Dreiklang (klingend) **c es** g – harmonisch funktional. *Do* korrigiert *analog ACD* und *Lu* zu **B es** g; *B* enthält hingegen die harmonisch und stimmführungstechnisch ebenso plausible Variante **B d** g, war hier also nicht Vorlage für Dotzauers Korrektur.

5. Suite, Gique, T. 28, letze 8tel; *E*: **d-es** (16tel). Dotzauer verändert zu: 8tel **d** analog *ACD*. Vorlage für Dotzauers Korrektur war nicht die Quelle *B*, da hier die Kopie der Gique *nach T. 9 abbricht.*

5. Suite, Gique, T. 33, 3.Note; *E*: **d**. Dotzauer korrigiert analog *ACD* und Lu zu **g** (klingend). Vorlage für die Korrektur war nicht Quelle *B* , da hier die Gique *nur bis T. 9 kopiert ist*.

6. Suite, Courante, T. 44, 5.Achtel ; *E*: **a´**. Dotzauer korrigiert analog *ACD* zu **g´**. Vorlage für diese Korrektur war nicht Quelle *B*, da diese ebenfalls **a´** formuliert.

6. Suite, Gavotte II, T. 16: *E nur Oberstimme*. Dotzauer ergänzt eine ***ganze Note*** **d** analog den Quellen *ACD*. Quelle *B* enthält jedoch, der rhythmischen Struktur des vorherigen Taktes (Quellen *ACD*) und T. 19 (alle Quellen) entsprechend, als Unterstimme zwei ***halbe Noten*** *auf* **d**, war damit also nicht die Vorlage für Dotzauers Ergänzung. Die Formulierung in *ACD* ist rhythmisch ohne Referenz im ganzen Satz und strukturell kaum naheliegend. Es kann damit ausgeschlossen werden, dass Dotzauer diese Ergänzung eigenständig formulierte: Dotzauer, der die in diesem Fall plausiblere Variante der Quelle *B* nicht kannte, folgte einer anderen Manuskriptvorlage, deren Text hier dem der Quellen *ACD* entsprach.

6. Suite, Gique, T. 54, 1. Viertel: *CDE einstimmig* **a**. *Do* ergänzt durch doppelte Halsung bzw. Stielung nach oben und unten zum Doppelgriff **a a** entsprechend Quelle *A*. Jedoch enthält auch *B* nur den Einfachgriff **a**, war also nicht Vorlage für Dotzauers Ergänzung. – In diesem Fall wird eine Variante von *Do* nur mit der Quelle *A* geteilt. Dies könnte dadurch zu erklären sein, dass die anderen Kopisten in Unkenntnis der instrumentaltechnischen Implikation der doppelten Halsung als auf zwei Saiten zu spielender Doppelgriff auf die Kopie der doppelten Halsung verzichteten: Kellner war kein Streicher, vermutlich auch der Kopist des Manuskripts *Ms III* nicht (vgl. Kap. 5.5).

Es gibt noch weitere Fälle von Korrekturen der Quelle *E* durch Dotzauer analog der Quellen *ACD* und gegen die Quelle *B*, die allerdings – isoliert vom Gesamtkontext aller Übereinstimmungen – auch als selbständige Korrekturen Dotzauers interpretiert werden könnten. Sie sind für sich genommen weniger aussagekräftig als die oben angeführten Beispiele, in denen eine selbständige Formulierung Dotzauers analog der Quellen *ACD* und *gegen B* wenig oder gar nicht – wie etwa in den letztgenannten Beispielen der *6. Suite, Gavotte II* und *Gique* – naheliegt. Bemerkenswert ist deren hohe Anzahl, die unmissverständlich darauf hindeutet, dass Dotzauer eine handschriftliche, von *Quelle B verschiedene Vorlage für diese Korrekturen* zur Verfügung stand. In diesem Kontext ist es wahrscheinlich, dass auch die Beispiele für Korrekturen Dotzauers mit isoliert betrachtet geringerer Aussagekraft auf diese verschollene Vorlage zurückgehen. Hier einige Beispiele:

2. Suite, Allemande, T. 15, 5. 16tel: *E, B*: **F**; *Do* korrigiert zu **Fis** entsprechend *ACD*. Diese Korrektur läge jedoch auch ohne Kenntnis einer Korrektivquelle harmonisch nahe.

6. Suite, Gavotte II, T. 2, 1. Achtel; *E*: Dreiklang **d fis d´**. In *B* einstimmig nur **d´**. Dotzauer korrigiert jedoch zum Zweiklang **d d´** entsprechend *ACD*. Jedoch formuliert *B* im identischen Takt 10 ebenfalls den Zweiklang **d d´**; Dotzauers Korrektur von T. 2 könnte daher auch eine Analogieangleichung sein.

6. Suite, Gique, T. 63, erste Takthälfte: *E* formuliert den gebrochenen A7 - Akkord korrekt, jedoch von den anderen Quellen unterschieden, Cis E **G** cis e g. *B* formuliert, ebenfalls harmonisch korrekt: Cis-E-**A**-cis-e-**a**. *Do* verändert jedoch entsprechend *ACD* zu Cis-E-**A**-cis-e-**g**. Bei Betrachtung lediglich der einzelnen Töne statt des ganzen Akkordes liegt jedoch lediglich eine Korrektur des dritten Akkordtones – in Quelle *E*: **G** – zu **A**, wie in Quelle *B* vor.

Da Dotzauer im Artikulationstext seiner Edition Formulierungen der Quelle E mit denen seiner Manuskriptvorlage und eigenen Redaktionen vermischte, sind Aussagen über die Quellenzusammenhänge aufgrund der Artikulationen schwieriger als in den oben angeführten Beispielen des Primär- bzw. Artikulationstextes. Es seien hier jedoch exemplarisch zwei signifikante Beispiele angeführt:

2. Suite, Courante, T. 3 + 9: Dotzauer ergänzt in *E* fehlende Dreierbögen – an gleicher Stelle wie in *ACD*. Diese fehlen jedoch auch in Quelle *B*, die also nicht die Vorlage für Dotzauers Ergänzung war. Auch eine Eigenformulierung Dotzauers erscheint in diesen Takten als wenig wahrscheinlich.

5. Suite, Sarabande: Dotzauer korrigiert die charakteristischen Zweierbindungen aus der Spätfassung bzw. *E* nahezu geschlossen in Viererbindungen, weitestgehend identisch mit *A* sowie der autographen Lautenfassung (Lu) der 5. Suite und damit offenkundig authentisch für die Frühfassungen. Diese Information stammt jedoch nicht aus *B*, da Kellner die Sarabande nicht kopierte, sondern aus einer von *B* unabhängigen Quelle – hierzu ausführlich Kap. 2.6 und 4.5.

Das Zusammenspiel aller Befunde lässt eindeutig den Schluss zu, dass Dotzauers zweite, heute verschollene Quelle unabhängig von B war und somit neben B und Lu als drittes wichtiges Zeugnis der Werkfassung Ms I gewertet werden kann. – Die Gemeinsamkeiten von B und Lu belegen eine gemeinsame Vorlage. Für diese könnte zunächst auch eine von Ms I abhängige, aber nichtautographe Zwischenquelle angenommen werden. Jedoch lässt sich durch den Abgleich mit Lu zeigen, dass die Quellen B und Do autographe Revisionsprozesse in unterschiedlichen Revisionsstadien widerspiegeln. Damit gehen sie nicht etwa auf eine gemeinsame Zwischenquelle zurück, sondern – unabhängig voneinander – auf Bachs Manuskript Ms I, das sich zum Zeitpunkt der jeweiligen Abschrift in einem unterschiedlichen Stadium der Revision durch den Komponisten befand:

Im Prelude der 5. Suite, T. 19, 4. + 8. Note, fehlt in den Frühquellen A und B noch das Auflösungszeichen vor „**A**“; offensichtlich fehlte es zunächst auch in Werkfassungen Ms I und Ms II. Im Autograph der Lautensuite (Lu) ist es ergänzt, ebenso wie in Ms III. Damit ist anzunehmen, dass dieses auch in deren Vorlagen Ms I bzw. Ms II als Revision eingetragen wurde. Dotzauers verschollene Vorlage enthielt aber diese Ergänzung noch nicht, denn Dotzauer tilgte das Auflösungszeichen der Quelle E in seiner Ausgabe. Dies legt den Schluss nahe, dass die verschollene Frühquelle (VDo) wie auch Quelle B noch vor Entstehen der Lautensuite kopiert wurde.

Auf einen anderen Korrekturprozess weisen die Quellen im Prelude der 5. Suite, Takt 193, 3. 16tel, hin: in Quelle A war diese Note ursprünglich wohl **G**, der Notenkopf wurde aber nach oben vergrößert; wahrscheinlich sollte zu **A** korrigiert werden. Diese Korrektur scheint bereits in der Vorlage der Quelle A, dem Manuskript Ms II enthalten gewesen und von der Kopistin, Anna Magdalena Bach, in graphischer Kopie übernommen worden zu sein: Auch die Spätquellen CDE dokumentieren für ihre Mater Ms III, ebenfalls eine Abschrift des Manuskripts Ms II, eine ähnliche Uneindeutigkeit. Die Quellen C und D schreiben **G**, Quelle E schreibt **A**. Während Dotzauer die Lesart der Quelle E, seiner verschollenen Quelle folgend, wiederum zu

G verändert, formuliert Quelle B eindeutig die revidierte Variante **A** (mit Auflösungszeichen) entsprechend Lu. Demzufolge spiegelt B die Werkfassung Ms I in einem späteren autographen Korrekturstadium wider, während Dotzauers Vorlage VDo wohl zu einem früheren Zeitpunkt, noch vor der Korrektur, entstand. – Diese beiden Korrekturprozesse weisen darauf hin, dass VDo wohl die früheste Abschrift des Manuskripts Ms I repräsentierte, während die Quelle B Ms II in einem etwas späteren Revisionsstadium, jedoch noch vor Entstehen der Lautenversion widerspiegelt.

Die in B und Do dokumentierten unterschiedlichen autographen Revisionsstadien ihrer Vorlage schließen eine ihnen gemeinsame nichtautographe Zwischenquelle aus: Eine solche hätte nicht gleichzeitig autographe Revisionen unterschiedlicher Entstehungszeit enthalten können. B und Do gehen also unabhängig voneinander direkt auf Bachs Manuskript Ms I zurück und nicht auf eine gemeinsame nichtautographe Zwischenquelle. Damit können die B und Do gemeinsamen Varianten des Primär- wie auch des Artikulationstext, die bislang als Eigenformulierungen Kellners, des Kopisten von B, gesehen werden konnten und wurden, nunmehr als authentisch für Bachs Manuskript Ms I gewertet werden.

Bestätigt wird dieser analytische Befund durch eine stilkritische Analyse dieser Varianten: Gerade im Artikulationstext weisen sie, auch im direkten Vergleich mit Ms II, eine außerordentliche Nähe zu Bachs Autograph der Violinsoli von 1720 auf, wie in Kapitel 5.2 ausgeführt wurde. Die Prominenz semantisch motivierter non legato Formulierungen ist hier wie dort auffallend; die geringere Verdichtung des Artikulationstextes mit Artikulationsbögen in Quelle B gegenüber den Quellen ACDE ist also keineswegs auf versehentlich ausgelassene Bögen in B zurückzuführen, sondern spiegelt Stil und kompositorische Absicht Bachs zum Zeitpunkt der Niederschrift von Ms I wider. Gleiches gilt für die hiermit kontrastierende großzügige Zusammenfassung längerer Tongruppen unter einem Bogen. – Die durch B und Do für Ms I dokumentierten Artikulationsvarianten sind in Band II dieser Arbeit sowie in der Kritischen Partitur der Ausgabe der Suiten bei Edition Walhall (EW 1188) kenntlich gemacht. Neben der höheren Prominenz von non legato Passagen, kontrastierend mit längeren legato - Bögen fällt auch eine stärkere artikulatorische Gleichbehandlung paralleler Passagen auf.

Auch manche Varianten des Primärtextes der Quellen B und Do zeichnen sich durch eine höhere kompositorische Homogenität und Konsistenz bei Parallelstellen oder in Sequenzen aus als deren Entsprechungen in den Quellen ACDE: etwa in den Preludes der 3. und der 6. Suite, T. 30 bzw. T. 95 (siehe Aufstellung 1), oder im Prelude der 4. Suite, T. 16 (hierzu ausführlich Anm. 1 in EW 1188, Spielpartitur II, S. 20). Folgerichtig haben viele dieser Primärtextvarianten bereits früh Eingang in Editionen der Suiten gefunden und fanden so weitere Verbreitung: Die Edition Dotzauers stand bereits Dörffel, dem Herausgeber der Ausgabe der Bach-Gesellschaft (1879) und Julius Klengel (1900) zur Verfügung.

Deutlich zu werden scheint auch eine Tendenz Dotzauers: Er korrigierte den Primärtext nicht in erster Linie musikalisch oder stimmführungstechnisch motiviert, sondern philologisch, d.h. quellenorientiert, wobei seine handschriftliche Frühquelle oft Priorität vor Quelle E hatte. So revidierte er in Takt 19 des Preludes der 5. Suite die Quelle E zugunsten der nach heutigen und den Notationsgepflogenheiten des 19. Jahrhunderts nicht mehr üblichen Notation der Frühquellen A und B (s.o.).

7.2 Wasserzeichen und Schlüsselformen der Bachkopien Kellners

Eine Einschätzung der Entstehungszeit der Quelle *B* ist zum Verständnis ihres Entstehungshintergrundes und ihres Quellenwertes nicht ohne Bedeutung, wie in Kapitel 6.1 ausgeführt wurde. In Fragen der Datierung von Manuskripten Kellners, des Schreibers der Quelle *B*, wird

meist *Russel Stinson* zitiert, dessen Arbeit *The Bach Manuscripts of Johann Peter Kellner. A Case Study in Reception History* den bislang einzigen umfassenden Beitrag zu diesem Thema enthält.[343] Stinson entwarf ein Datierungssystem, in dem er die 46 ihm vorliegenden Handschriften in vier Handschriftenphasen einzuordnen versuchte, die jeweils nochmals in „*early, middle, late*" unterschieden sind – insgesamt also in zwölf Phasen.[344] Stinsons Abkürzungen der jeweiligen Bibliothekssignaturen werden im Folgenden übernommen.[345]

Seine Datierungsvorschläge gehen dabei unter anderem von drei datierten Manuskripten aus, die *frühe Zeugnisse* der Kopiertätigkeit des 1705 geborenen Kellner sind – zwei aus dem Jahr 1725; die dritte ist die auf den 3. Juli 1726 datierte Kopie der Violinsoli. Keines der mutmaßlich späteren Manuskripte trägt eine Datierung. Zur zeitlichen Einschätzung der späteren Manuskripte verweist Stinson darum einerseits auf deren *Wasserzeichen*, die er ausführlich beschreibt, sowie auf handschriftliche Merkmale und *termini post quem*, die sich aus der Entstehungszeit ihrer (bekannten) Vorlagen ergeben. Auf diese Weise konnte das frühestmögliche Entstehungsdatum (1738) der *spätesten* bekannten Bachkopie Kellners, St 125 („*Phase 4, late*"), ermittelt werden.

Für eine *mittlere* „*Phase 2*" gibt Stinson ein enges Zeitfenster von ca. *1726–1727* an. Seine zentrale Referenz hierfür sowie für die folgende „*Phase 3*" ist ***P 804/16***, das er auf 1727 datiert. Wie in Kapitel 6.1 ausgeführt, beruht seine Datierung dieser Handschrift jedoch auf einem Missverständnis: Er hält die auf dem Titel angegebene Jahreszahl 1727 fälschlich für eine Schreiberdatierung. Sie ist jedoch lediglich Teil des von Kellner graphisch in allen Details akkurat wiedergegebenen Titels ihrer Vorlage, eines Frühdrucks, dessen Erscheinen am 19.9. 1727 in den *Leipzig Post Anzeigen* angekündigt war. Wann genau nach dieser Ankündigung dieser Frühdruck tatsächlich erschien und wann Kellner erstmals Zugang zu ihm hatte, bleibt unbekannt; die Datierung der Kopie P 804/16 muss daher von „*1727*" auf „*Ende 1727* ***oder später***" korrigiert werden.

Mit der Korrektur von Stinsons Datierung dieser Referenzhandschrift müssen jedoch gleichzeitig die Datierungen der übrigen Handschriften von „Phase 2" und „Phase 3", ja selbst von „Phase 1, late", die Stinson aus seiner Datierung für P 804/16 ableitet, hinterfragt werden. Damit müssen Stinsons Datierungen für etwa ¾ der untersuchten Manuskripte als *nicht mehr gesichert* angesehen werden; eine Überprüfung seines ganzen Datierungssystems wird darum zwingend. – Während Stinson die *Wasserzeichen* den jeweiligen Handschriften Kellners nachvollziehbar zuordnet und beschreibt, bleibt er bei der Beschreibung und Erklärung *handschriftlicher Merkmale* sehr vage und merkwürdig indifferent; eine Beschreibung von *Schlüsselformen* und ihre Zuordnung zu den Handschriften findet nicht statt. Ebenso findet die Tatsache, dass viele Handschriften *gleichzeitig* deutlich unterschiedliche Formen desselben Schlüssels aufweisen, bei Stinson weder Erwähnung noch Erklärung. Folgende Aufstellung ordnet darum den Handschriften Kellners, nach den hier von Stinson übernommenen *Wasserzeichengruppen* geordnet, ihre *Schlüsselformen* zu.

Kellner verwendet zwei grundsätzlich verschiedene Formen des *F-Schlüssels*. Die frühere, im Folgenden F´ genannte Form (*Abb. 16 und 17*) öffnet sich zu einer Schleife nach links oben, während die spätere Form F² einen Halbkreis nach links unten beschreibt. Auch der *G-*

343 Stinson 1990, 19–31. In gestraffter Form auch auf Deutsch im Bach-Jahrbuch (1992) veröffentlicht.

344 Das von ihm mit aufgenommene und auf 1726/27 datierte Manuskript P 547 (BWV 825) wird mittlerweile als Abschrift W.N. Meys gesehen, dessen Vorlage auf 1731 datiert. Vgl. Eintrag in *Bach digital* (https://www.bach-digital.de).

345 Die meisten handschriftlichen Bachkopien Kellners entstammen der Staatsbibliothek Berlin. Deren Signaturen kürzt Stinson immer wie folgt ab: „D-B Mus. ms. Bach P 274, Faszikel 3" wird zu: „P 274/3". Signaturen von Handschriften anderer Bibliotheken (Leipzig) werden im Folgenden vollständig wiedergegeben.

Schlüssel kommt in zwei Formen vor: G´ setzt oben in einem Punkt an und öffnet sich nach unten sehr weit (*Abb. 16*) , während G² auch im oberen Bereich eine deutliche, große Schleife beschreibt. Für den *C-Schlüssel* sind die Formen C´, C² und C³ nachweisbar, ebenfalls deutlich voneinander unterschieden (*Abb. 17 und 19*).

1. Wasserzeichengruppen früher Handschriften und ihre Schlüsselformen

1a. Wasserzeichengruppe „*O*“

P 274/3, BWV 531, 722, 732, WZ: O1; Schlüsselformen: F´, C´

P 804/15, BWV 976, WZ: O1; Schlüsselformen: F´, G´

P 804/27, BWV 967, WZ: O1; Schlüsselformen: F´, C´

P 804/51, BWV 950, WZ: O1; Schlüsselformen: F´, C´

P 804/31, BWV 592, WZ: O2; Schlüsselformen: F´, C´

1b. Wasserzeichengruppe „*D*“

P 804/21, BWV 989, WZ: D2; Schlüsselformen: F´, C´

1c. Wasserzeichengruppe „*F*“ (keine Untergruppen)

P 804/29, BWV 894, Schlüsselformen: F´, G´, *datiert: 1725*

P 804/41, BWV 772–801, Schlüsselformen: F´, C´, *datiert: 1725*

P 804/7, BWV 993, Schlüsselformen: F´, C´

D-LEu N.I.5137, BWV 594, Schlüsselformen: F´, C´, G´

Alle Handschriften Kellners mit den Wasserzeichengruppen O, D und F weisen jeweils zwei oder drei Schlüssel ausschließlich des ersten Typs auf; zwei von ihnen sind auf 1725 datiert. Damit scheint die Zuordnung dieser Gruppen zu einer frühen Handschriftenphase um ca. 1725, wie Stinson sie vorschlägt, gesichert zu sein.

2. Wasserzeichengruppe „A“ und deren Schlüsselformen[346]

P 804/22, BWV 1001–1006, WZ: A6; Schlüsselform: G´, *datiert: 3.7. 1726*

P 288/8, BWV 541, WZ: A (Untergruppe nicht identifizierbar); Schlüsselformen: F´, G´

P 288/5, BWV 542, WZ: A (Untergruppe nicht identifizierbar); Schlüsselformen: F´, C². [347]

P 804/16, BWV 827, WZ: A5; Schlüsselformen: F´, *G²*, C´, C², C³; *Datierung: Ende 1727* ***oder später*** *(siehe oben).*[348]

St. 125, BWV 1052, WZ: u.a. A4; Schlüsselformen: F², G², *Datierung:1738 oder später (s.o.).*

Die Zugehörigkeit zur Wasserzeichengruppe A gibt keine Datierungshinweise: Ihre Verwendung ist bereits im Juli 1726, aber auch noch nach Ende 1727 und nach 1738 nachweisbar.

3. Wasserzeichen und Schlüsselformen von Handschriften der Schriftübergangsphase

3a. Wasserzeichengruppe „H“ (keine Untergruppen)

P 286/3, BWV 566, Schlüsselformen: F´, C´

---

346 Zu P 547 (WZ A) das Stinson noch Kellner zuordnete (WZ *A*), vgl Anm. 344.

347 Möglicherweise spätere Variante der Schlüsselform F´, deren nach sich nach oben öffnende Schleife sich nicht mehr vollständig nach unten schließt. Sie findet sich jedoch auch in anderen Handschriften in Kombination mit frühen Schlüsselformen und der wohl früheren Form der rechtsseitigen Abwärtsstielung bzw. -halsung, etwa in P 286/5 (WZ: J3).

348 Der G-Schlüssel stellt hier wohl eine *Frühform* des Typs G² dar: Der obere, punktförmige Ansatz ist aufgegeben, jedoch ist die obere Schleife nicht so weit geöffnet wie in mutmaßlich späteren Handschriften. – In dieser Handschrift kopierte Kellner die ersten drei Sätze, W.N. Mey die restlichen Sätze. Hier sind nur die handschriftlichen Anteile Kellners ausgewertet.

P 288/11 a) BWV 904, Schlüsselformen: F´, G², C³; b) BWV 562, Schlüsselformen: F´, C², C³

P 288/13, BWV 543a, Schlüsselformen: F´, F², G´, C², C³

P 804/19, BWV 999, Schlüsselformen: F´, C², C³

P 288/12, BWV 569, Schlüsselformen F´, C³

P 891, BWV 544, Schlüsselformen: F´, F², G²

P 288/2, BWV 572, Schlüsselformen: F², G´

P 286/1, a) BWV 545/1, Schlüsselformen: F´, G´; b) BWV 529, Schlüsselformen: F´, F², G´; c) BWV 545/2: Schlüsselformen: F², G²

P 287/6, BWV 590, Schlüsselformen: F², G²

3b. Wasserzeichengruppe I

P 804/20, BWV 965, WZ: I1; Schlüsselformen: F´, F², G´

P 804/33, BWV 966, WZ: I3; Schlüsselformen: F´, G´

P 804/55, BWV 535, WZ: I1; Schlüsselformen: F´, C², G² [349]

P 804/42, BWV 715 + 726, WZ: I1; Schlüsselformen: F´, C³

P 804/26, BWV 908, WZ: I2; Schlüsselformen: F´, C³

P 804/20, BWV 965, WZ: I1; Schlüsselformen: F´, F², C², G´

3c. Wasserzeichengruppe J[350]

P 286/5, BWV 564, WZ: J3, Schlüsselformen: F´, F´(spät), C´, C²

P 804/30, BWV 536,[351] WZ: J1, Schlüsselformen: F², C²

P 804/5, BWV 902a, 902, 953, WZ: J1; Schlüsselformen: F², C²

P 804/13, BWV 570, 563, WZ: J2, Schlüsselformen: F², C²

P 804/18, BWV 907, WZ: J1; Schlüsselformen: F´, C³

P 804/38, BWV 870a, 899, 900, WZ: J3, Schlüsselformen F´, C³

P 804/23, BWV 1034, WZ: J3; Schlüsselformen F1, F², C², G´

P 804/47, BWV 910,[352] WZ: J3; Schlüsselformen: F², C²

3d. Wasserzeichengruppe L1

P 286/10, BWV 546, Schlüsselformen: F´(spät),[353] C², G²

P 287/10, BWV 571, Schlüsselformen: F´, F², C², C³

P 804/45, BWV 823, Schlüsselformen: F´, C³, G´(?)[354]

P 804/25, BWV 904, Schlüsselformen: F², G´, G²

3e. Vereinzelte Wasserzeichen:

P 274/1, BWV 547, WZ: W, Schlüsselformen: F´, G²

P274/2, BWV 548, WZ: T, Schüsselformen: F´, F², G². Gemeinsam mit J. S. Bach angefertigte Handschrift. Datierung des Wasserzeichens Bachs anhand Vergleichshandschriften Bachs auf 1728–1732 möglich. Vgl. Kap. 6.1.

---

349 Der erste Teil der Handschrift enthält BWV 972 aus der Hand eines unbekannten Schreibers, der zweite Teil (BWV 535) entstand in Zusammenarbeit Kellners mit W.N. Mey. Vgl. Stinson 1990, 31–32

350 Dieses Wasserzeichen ist auch für *Leipziger Notenhandschriften von 1725 –1730* nachgewiesen. Vgl. Kap. 6.1

351 Nur das Präludium ist von Kellner kopiert, die Fuge von einem unbekannten Schreiber.

352 Von Kellner stammen nur Tonart- Takt- und Schlüsselvorzeichen der ersten Akkolade, der Rest von einem unbekannten Schreiber. Bei Stinson (1990) noch nicht aufgeführt.

353 Spätform des Schlüssels F´: vgl. P 288/5 (WZ: A) und P 286/5 (WZ: J3).

354 Der G-Schlüssel, nur zu Beginn der Gique und eher klein gezeichnet, weist eine Zwischenform zwischen G´und G² auf.

Die allermeisten Handschriften der Wasserzeichengruppen H, I, J, und L sowie zwei Handschriften der Gruppe A, P 274/1 und P 274/2, weisen eine deutliche Mischung von Schlüsselformen der älteren und neueren Typen auf, viele auch eine simultane Verwendung verschiedener Typen desselben Schlüssels. Wie in Kap. 6.1 ausgeführt, weist dies auf eine kurze Phase von Kellners bewusster Transformation seines Schreibstils unter dem Eindruck der Bekanntschaft mit Bach und der Kenntnis seiner Notenschrift hin. Die Schlüsselformen ermöglichen keine Chronologisierung dieser Handschriften, da Kellner einerseits die ältere Form des F- Schlüssels zusammen mit neueren Formen des G- oder C- Schlüssels verwendet, aber auch umgekehrt häufig den neueren F- Schlüssel mit der alten Form des G- Schlüssels kombiniert.

Ebensowenig kann die Form der abwärtsgestielten (-behalsten) Noten klare Hinweise geben:

Grundsätzlich scheint der Ansatz des Notenhalses in der Mitte des Notenkopfes eine spätere Schreibform zu sein, während der rechtsseitige Ansatz typischer für die früheren Handschriften ist. Jedoch finden sich umgekehrt auch oft Beispiele rechtsseitiger Stielung in Verbindung mit neueren Schlüsselformen, etwa in P 286/5, P 804/30, P 804/5, P 804/23, P 804/20 und P 288/13. Aufschlussreich ist der Vergleich von P 288/13 mit P 804/16: In P 288/13 verwendet Kellner konsequent nur die späteren Typen des C-Schlüssels, jedoch ist die Abwärtsstielung rechtseitig der Notenköpfe, wie in der frühen Handschriftengruppe, gesetzt. Demgegenüber verwendet er in P 804/16 noch den frühen C-Schlüssel, stielt jedoch schon mittig nach unten. Auch P 286/1 weist frühe Schlüsselformen, aber eine mittige Stielung auf. Es wird offensichtlich, dass auch die Form der Stielung während einer Übergangszeit von Kellner variabel eingesetzt wurde und somit als Datierungskriterium unter großem Vorbehalt zu sehen ist.[355] .

Die Befundlage der Handschriftenformen läßt es also lediglich zu, eine Gruppe von „Übergangshandschriften“ von älteren zu neueren Schriftformen zu klassifizieren, zu denen die Handschriften der Wasserzeichengruppen H, I, J, L sowie P 288/5, P 804/16 (jeweils Wasserzeichen A), P 274/1 und P 274/2 gerechnet werden können. Wie in Kapitel 6.1 ausgeführt, kann für diese Gruppe als ganzes ein wohl eher kurzes Entstehungszeitfenster innerhalb der Jahre von 1727–1732 festgestellt werden. Eine darüber hinausgehende Chronologisierung oder gar exakte Datierung der Handschriften dieser Gruppe, wie Stinson sie in vielen Fällen vorschlägt, lässt die Analyse handschriftlicher Merkmale Kellners jedoch nicht zu.

4. Wasserzeichen X

> P 804/12 (Transkription von BWV 1027); Schlüsselformen: F^2, G^2, C^2. Die Verwendung ausschließlich späterer Schriftformen verweist hier auf eine eher spätere Entstehung innerhalb Kellners Bachkopien, wie auch Stinson vorschlägt.

5. Kellners Manuskript der Cellosuiten P804/40

Eine Sonderstellung in dieser Analyse nimmt das Manuskript der Cellosuiten, P 840/40 ein: Der äußere Bogen weist das Wasserzeichen I5 und die Schlüsselformen F´, C´ und C^2 auf, der Kernteil das Wasserzeichen A8 und die Schlüsselformen F´ und C´. Stinson nahm dies zum Anlass, den Kernteil früher als den äußeren Bogen auf „early 1726“ zu datieren. Jedoch weist auch die nach Ende 1727 enstandene Handschrift P 804/16 (s.o.) die Wasserzeichengruppe A und die Verwendung der frühesten Formen des F- wie des C-Schlüssels auf. Dieselbe Kombination wie das Manuskript der Cellosuiten – die frühen F- und C-Schlüssel und der spätere C-Schlüssel C^2 – weist auch die Handschrift P 286/5 mit dem für Leipziger Notenhandschriften der Jahre 1725-1730 nachweisbaren Wasserzeichen J auf; die Kombination der Schlüssel F´

[355] Da die Stielung manchmal ungenau und eine Klassifizierung nicht immer möglich ist, gelegentlich auch eine Handschrift verschiedene Formen aufweist, wird auf ihre systematische Dokumentation in dieser Aufstellung verzichtet.

und C² ist in vielen Handschriften der Übergangsphase zu finden.[356] – Mit Sicherheit kann man davon ausgehen, dass der äußere Bogen von Kellners Kopie der Cellosuiten in der Anfangszeit oder Mitte der Übergangsphase entstand; dass der Kernteil zeitgleich oder sehr zeitnah mit dem äußeren Bogen auch schon zu Beginn der Übergangsphase entstand, ist durchaus möglich, da, wie ausgeführt, nicht nur das Wasserzeichen, sondern auch alle handschriftlichen Merkmale des Kernteils auch in der Übergangszeit nachzuweisen sind.

Zwar ist auffällig, dass der äußere Bogen bzw. die letzte Seite auch veränderte handschriftliche Merkmale trägt. Jedoch ist auch dies deutlich weniger aussagekräftig, als man zunächst annehmen könnte: Auch in anderen Handschriften ist eine Veränderung von Schriftformen am Ende oder sogar erst, wie bei den Cellosuiten, auf der letzten Seite zu beobachten. Dies ist der Fall in P 287/10, die durchgängig die Schlüsselformen F² und C³ aufweist, auf der letzten Seite jedoch, zusätzlich zu F², F´ und C² einführt. Ähnliches gilt für P 804/23 und P 288/13 – hier wird C³ erst auf der letzten Seite eingeführt – sowie für P 286/5: Diese Handschrift enthält durchgängig den C´- Schlüssel, jedoch auf den letzten drei von zehn Seiten auch C².

Unter diplomatischen Aspekten, d.h. der Analyse von Wasserzeichen und Schriftformen, ist damit weder zu rekonstruieren, mit wie großem zeitlichen Abstand Hauptteil und äußerer Bogen angefertigt wurden – oder ob beide Teile zeitgleich entstanden – , noch, wann sie entstanden und welchen genauen Platz sie in der Chronologie von Kellners Bachkopien einnehmen. Die Frage der Datierung von Kellners Kopie der Cellosuiten wird in Kapitel 6.1 darum auch unter Einbezug erweiterter Fragestellungen diskutiert: Als sehr wahrscheinlich kann eine Entstehung innerhalb des Zeitfensters von 1727–1731 vorgeschlagen werden.

7.3 Methodik und Ergebnisse des numerischen Artikulationsvergleichs

Der Abgleich einer Kopie eines Schreibers mit seiner erhaltenen Vorlage ist zweifellos die einfachste Methode, um zu einer Aussage über seine Zuverlässigkeit bei der Kopie von Artikulationsgefügen von Streicherliteratur zu kommen. Für A.M. Bach (Quelle *A*) ist dies möglich durch den Abgleich ihrer Kopie der Violinsoli mit deren autographer Vorlage von 1720. Für Kellner (Quelle *B*) ist dieser Weg jedoch nicht gangbar: Seine einzigen erhaltenen Abschriften von Solowerken für Streicher sind die der Violinsoli und der Cellosuiten, und für beide sind ihre Vorlagen verschollen. Entsprechend fielen Bewertungen seiner Kopistentätigkeit in der Vergangenheit oft pauschal und ohne weiteren Nachweis aus. Es ergab sich daher die Notwendigkeit, ein methodisches Verfahren zu finden, das in dieser Frage zu *werkimmanenten*, also weder biographisch noch stilkritisch begründeten Aussagen kommen kann.

Hierfür wurde ein *numerisches Verfahren* angewandt, mit dem der Übereinstimmungsgrad der Artikulationsbezeichnungen einer Abschrift oder im Umkehrschluss der Alleinstellungsgrad der Artikulationsbezeichnungen einer Abschrift innerhalb aller Quellen eines Werks bestimmt werden kann: Zwei oder mehrere *voneinander unabhängige*, durch verschiedene Kopisten erstellte Parallelabschriften desselben Werks werden miteinander abgeglichen. Stimmen in ihnen Artikulationen überein, kann man davon ausgehen, dass diese keine Eigenformulierungen oder Fehler der Kopisten sind. Je mehr Elemente miteinander übereinstimmen, umso höher kann die *Zuverlässigkeit* der Kopisten eingeschätzt werden. Repräsentieren die verglichenen Abschriften verschiedene Werkfassungen, erlaubt der festgestellte Übereinstimmungsgrad auch eine Aussage zur *inhaltlichen Nähe der Werkfassungen*.

Zunächst wird für *jeden Satz* seine *metrische Gesamtzeit* festgestellt: So hat ein Satz mit 20 Takten im 3/4 - Takt eine metrische Gesamtzeit von *60 Vierteln*. Anschließend werden die in den Parallelquellen übereinstimmenden bzw. divergierenden Artikulationen festgestellt und

[356] Zu Kellners Verwendung von Papier mit dem „Leipziger" Wasserzeichen J vgl. Kap. 6.1 sowie Stinson 1990, 29.

deren Länge ebenfalls nach dem metrischen Zeitwert bestimmt: So hat ein Bogen über zwei Viertelnoten den Zeitwert von *zwei Vierteln*. Die Summe dieser Zeitwerte ergibt im *Verhältnis zur metrischen Gesamtzeit* des Satzes einen Wert, der die Übereinstimmung oder Abweichung einer Quelle zu einer anderen bzw. zur Quellengesamtheit genau beziffern kann. Bei unterschiedlichem Primärtext zweier oder mehrerer Quellen kann naturgemäß auch die Artikulation nicht verglichen werden; abweichende Passagen können daher nicht berücksichtigt werden und müssen von der Gesamtzeit abgezogen werden. – Für mehrere Sätze eines Werks wird der Durchschnitt der Übereinstimmungs- bzw. Abweichungswerte aller Sätze errechnet.

Mit diesem Verfahren kann die Zuverlässigkeit der Kopisten objektiv verglichen werden; gleichzeitig können quantifizierbare Aussagen über den Übereinstimmungsgrad verschiedener Werkfassungen getroffen werden. Es sei betont, dass dieses rein quantitative Verfahren nur dazu dient, Aussagen über *Zuverlässigkeit der Kopisten* und *Nähe der Werkfassungen* zu treffen. Zu weiteren Aussagen über das Quellenverhältnis bleiben die klassischen musikologischen Filiationsmethoden, etwa die Analye von Trenn- und Bindefehlern verschiedener Quellen zur Ermittlung ihrer Abhängigkeitsverhältnisse, für die Cellosuiten bereits mit Erfolg von Eppstein und anderen angewandt, unabdingbar.[357] Die Notwendigkeit der hier durchgeführten Analyse ergab sich jedoch aus der bisher äußerst kontrovers geführten Debatte um die Zuverlässigkeit und den Quellenwert der frühen Quellen *A* und *B*, die zu konträrer Quellenwahl auch jüngerer Editionen führte. Ebenso fehlte bislang eine Objektivierung der bis dahin nur ungefähren und ebenfalls deutlich unterschiedlichen Einschätzungen, wie stark die drei Werkfassungen der Cellosuiten in ihren Artikulationsbezeichnungen voneinander abwichen.

Die Notwendigkeit einer vergleichenden Betrachtung der Quellen *C* und *D* ergab sich aus ihrer in Kap. 3 besprochenen unterschiedlichen Überlieferung der Eingangstakte des Preludes der 1. Suite. Um zu einer Aussage über die Zuverlässigkeit von *C* und *D* unabhängig von diesem Sonderfall zu kommen, wurde das Prelude aus der Untersuchung ausgeklammert, ebenso wie die Courante der 1. Suite und Takt 45–60 des Preludes der 3. Suite: Hier ist die Problematik – Viererbindungen in *D* (und *E*) *vs*. Dreierbindungen in *C* – ähnlich gelagert.

Da die Quellen *Do* und *Lu* auf die Werkfassung *Ms I* verweisen, vorliegende Untersuchung jedoch zunächst im Hinblick auf die Möglichkeit einer Quellenkollation zur Rekonstruktion der Fassung M*s II* erfolgt, werden *Do* und *Lu* im Folgenden nicht berücksichtigt.

In den folgenden tabellarischen Aufstellungen der Divergenzen bzw. Übereinstimmungen der Artikulationsbezeichnung wird in den ersten drei Spalten das Verhältnis der Artikulationen der Frühquellen *A* und *B* zueinander und zur Quellengesamtheit dargestellt, in den letzten drei Spalten das Verhältnis der Spätquellen *C* und *D* zueinander und zur Quellengesamtheit. In den jeweiligen Spalten bezeichnet die erste Größe die *absolute Abweichung* der Quellen voneinander, angegeben in der Summe ihrer metrischen Zeitwerte des jeweiligen Satzes. Die zweite Größe gibt die daraus resultierende *Übereinstimmung* von Artikulationsbezeichnungen wieder, dargestellt als das *prozentuale Verhältnis* der Summe der metrischen Zeitwerte der übereinstimmenden Artikulationen zum gesamten metrischen Zeitwert eines Satzes.

---

[357] Sein Einsatz an dieser Stelle unterscheidet sich darum grundlegend von Hills (2011, 225–231) Versuch, mit einer scheinbar ähnlichen numerischen Analyse verschiedener Parameter der 5. Suite eine Filiation zu ermöglichen. Neben der verschiedenen Zielsetzung weist Hills Methode auch ansonsten deutliche Unterschiede zu dem hier angewandten Verfahren auf: Er analysiert Quellen paarweise und nicht in ihrem Verhältnis zur *Quellengesamtheit*; auch ermittelt er die Übereinstimmungsquotienten lediglich durch das Verhältnis der *Artikulationsbögen* der Vergleichsquellen zueinander, ohne *non legato-Formulierungen* (das Fehlen von Bögen) als eigene Artikulationsart bei der numerische Analyse mit zu berücksichtigen. Ebenfalls wendet Hill seine Methode ohne Berücksichtigung der Schreibgewohnheiten der Kopisten an. Auch reflektiert seine *taktweise* (also semantische) Ermittlung von Übereinstimmungen statt nach metrischer Zeit nicht die Arbeitsweise der Kopisten, die Bogen um Bogen in graphisch-visueller Kopie erst *nach* Kopie des Primärtextes setzten (vgl. Kap. 1.3).

Nicht vollständig erfasst werden können folgende Sätze: Sarabande und Gique der 5. Suite, da sie in Quelle *B* fehlen, das Prelude der 6. Suite – hier sind regelmäßige, sich wiederholende Artikulationsmuster in den Quellen *B* und *D*, barocken Schreibgepflogenheiten folgend, nicht ausgeschrieben, wodurch die Vergleichbarkeit mit den anderen Quellen nicht gegeben ist. Gleiches gilt für die Gique der 4. Suite (*B*) sowie die Gavotte II der 5. Suite (*D*). Grundsätzlich repräsentiert jedoch in den ansonsten vollständig bezeichneten Cellosuiten die Nichtbezeichnung mit Artikulationsbögen ein intendiertes (oder fälschlich notiertes) *non legato*, wird also bei der Feststellung von Übereinstimmungen und Abweichungen mit berücksichtigt.

Ziel dieses Vergleichs ist es nicht, eine Aussage über die Schreibgenauigkeit eines Kopisten zu machen, sondern über seine grundsätzliche Zuverlässigkeit. Die bekannten *Schreibgewohnheiten* besonders von Anna Magdalena Bach (sehr hoch gezeichnete, teils verschobene Bögen), aber auch von Kellner (hohe, verkürzte Darstellung von Bögen über längeren Notengruppen) und dem Schreiber von *C2* (Rechtsverschiebung) sind daher beim Abgleich berücksichtigt; kleinere Ungenauigkeiten werden nicht als signifikante Abweichungen gewertet, sofern die Intention des Schreibers noch erkennbar blieb. – Numerisch schwierig darzustellen ist eine gelegentlich unterschiedliche Darstellung längerer Bögen, etwa durch Teilung oder Zusammenfassung, häufig auch durch Systemwechsel bedingt. Da die musikalische Intention in der Regel gleich ist, wird hier die unterschiedliche Darstellung längerer Bögen ab 7 Noten nicht als Abweichung gewertet; sie wird in Band II dokumentiert und ggf. kommentiert.

1. Suite:

	A : B	A : alle Quellen	B : alle Quellen	C1 : D	C1:alle Quellen	D : alle Quellen
Prelude *168*	28,5 / 83%	16 / 90%	12,5 / 93%	----	----	----
Allemande *128*	23 / 82%	13 / 90%	9 / 93%	10 / 92%	7 / **94%**	2 / 98%
Courante *126*	20,5 / 84%	6,5 / 95%	9,5 / 92%	----	----	----
Sarabande *48*	7 / 85%	2 / 96%	3 / 94%	7,5 / 84%	4,5 / **91%**	0 / 100%
Menuet I *72*	17 / 76%	13 / 82%	0 / 100%	11 / 85%	7 / **90%**	4 / 95%
Menuet II *72*	15,5 / 78%	9,5 / 86%	7,5 / 90%	0 / 100%	0 / 100%	0 / 100%
Gique *68*	18 / 74%	4 / 94%	11 / 84%	17 / 75%	8 / **88%**	2 / 97%

2. Suite:

	A : B	A : alle Quellen	B : alle Quellen	C1 : D	C1:alle Quellen	D : alle Quellen
Prelude *189*	50 / 74%	14 / 93%	30,5 / 84%	26,5 / 86%	11,5 / **94%**	9,5 / 95%
Allemande *96*	27,5 / 71%	8 / 92%	14 / 85%	15,5 / 84%	8,5 / **91%**	2,5 / 97%
Courante *96*	19,5 / 80%	6,5 / 93%	12 / 88%	8,5 / 91%	2 / 98%	3.5 / 96%
Sarabande *84*	10 / 88%	2,5 / 97%	4,5 / 95%	5,5 / 93%	1,5 / 98%	1 / 99%
Menuet I *24*	2,5 / 90%	0 / 100%	1,5 / 94%	1,5 / 94%	0,5 / 98%	0 / 100%
Menuet II *24*	6,5 / 73%	1 / 96%	4 / 83%	2 / 92%	0 / 100%	1 / 96%
Gique *76*	16,5 / 78%	6,5 / 91%	10 / 87%	9,5 / 88%	4 / 95%	3,5 / 95%

3. Suite:

(Bouree I, Takt 12: Schreiberwechsel in C)

	A : B	A: alle Quellen	B : alle Quellen	C1 : D	C1:alle Quellen	D : alle Quellen
Prelude *264* [358]	56 / 78%	17 / 94%	21 / 92%	28,5/216 / 86%	19/216 / **91%**	7,5/216 / 97%
Allemande *96*	10,5 / 89%	6 / 94%	4,5 / 95%	7,5 / 92%	1 / 99%	2,5 / 97%
Courante *84*	14,5 / 83%	4 / 95%	9 / 89%	6 / 93%	3,5 / 96%	0,5 / 99%
Sarabande 72	*6/57* [359] / 89%	*3,5/57* / 94%	*4/57* / 93%	8,5 / 88%	6 / **92%**	2 / 98%
			Durchschnitt für C1:	*89%*	*95%*	

				C2 : D	C2:alle Quellen	
Bouree I *112*	18 / 84%	6,5 / 94%	16,5 / 85%	7 / 94%	1 / 99%	6 / 95%
Bouree II *96*	26 / 73%	10 / 90%	12 / 88%	6 / 94%	4 / 96%	2 / 98%
Gique *108*	24 / 78%	4 / 96%	15 / 86%	8 / 93%	1 / 99%	0 / 100%

[358] Aus methodischen Gründen (s.o.) sind T. 45-60 in den Spätquellen für den Abgleich ausgeklammert.

[359] In Quelle B fehlen 5 Takte. Dies musste für den numerischen Vergleich der Frühquellen berücksichtigt werden.

4. Suite:

	A : B	A : alle Quellen	B : alle Quellen	C2: D	C2:alle Quellen	D : alle Quellen
Prelude *364*	5 / 99%	1 / 100%	1 / 100%	11 / 97%	2,5 / 99%	5,5 / 98%
Allemande *160*	36 / 78%	20 / 88%	12,5 / 92%	7,5 / 95%	2,5 / 98%	1 / 99%
Courante *192*	11 / 94%	1 / 99%	4 / 98%	11 / 94%	0 / 100%	6 / 96%
Sarabande *96*	12,5 / 87%	3 / 96%	6 / 94%	0 / 100%	0 / 100%	0 / 100%
Bouree I *192*	24 / 88%	21 / 89%	2,5 / 99%	22 / 89%	2 / 99%	1 / 99%
Bouree II *48*	3 / 94%	0 / 100%	1 / 98%	10 / 79%	0 / 100%	6 / **88%**
Gique *168*	----	----	----	3 / 98%	2 / 99%	0 / 100%

5. Suite:

	A : B	A : alle Quellen	B : alle Quellen	C2 : D	C2:alle Quellen	D : alle Quellen
Prelude *104*	5 / 95%	4 / 96%	1,5 / 99%	7 / 93%	1 / 99%	2,5 / 98%
Fuge *197*	50,5 / 74%	7 / 96%	28,5 / 87%	13 / 93%	3 / 98%	2,5 / 99%
Allemande *144*	21 / 85%	6,5 / 95%	5,5 / 96%	6 / 96%	1,5 / 99%	1 / 99%
Courante *72*	11 / 85%	2 / 97%	8 / 89%	2,5 / 97%	1 / 99%	0 / 100%
Sarabande *60*	----	----	----	2 / 97%	----	----
Gavotte I *144*	31 / 78%	7 / 95%	26 / 82%	4 / 97%	0 / 100%	4 / 97%
Gavotte II *88*	27 / 69%	14 / 84%	10 / 89%	----	----	----
Gique *72*	----	----	----	4 / 94%	1 / 99%	1 / 99%

6. Suite:

	A : B	A : alle Quellen	B : alle Quellen	C2 : D	C2:alle Quellen	D : alle Quellen
Allemande *80*	14 / 82%	2 / 98%	6,5 / 92%	7,5 / 91%	1 / 99%	2,5 / 97%
Courante *72*	17 / 76%	3 / 96%	12 / 83%	7,5 / 90%	1 / 99%	1,5 / 98%
Sarabande *96*	26,5 / 72%	3 / 97%	20 / 79%	3 / 97%	1 / 99%	2 / 98%
Gavotte I *112*	28 / 75%	6,5 / 94%	15,5 / 86%	3 / 97%	1 / 99%	0 / 100%
Gavotte II *48*	3 / 94%	3 / 94%	0 / 100%	0 / 100%	0 / 100%	0 / 100%
Gique *136*	35 / 76%	10 / 93%	24 / 82%	13 / 91%	2,5 / 98%	2 / 99%
Durchschnitt aller Sätze:	*82%*	*94%*	*91%*	*Durchschnitt C2 : D 94%*	*Durchschnitt C2:alle Q. 99%*	*98%*

Aus der Auswertung dieser numerischen Daten ergeben sich mehrere zentrale Feststellungen:

1. Die Artikulationen der Quellen *A* und *B* stimmen für 82% des Notentextes überein. Die dem entsprechende Abweichung von 18% ist zwar einerseits signifikant; andererseits ist aber die Übereinstimmung von 82% so hoch, dass von einem fundamentalen Unterschied der zugrundeliegenden Werkfassungen *Ms I* und *Ms II*, der gegen eine Quellenkollation unter Einbezug der Quelle *B* spräche, keine Rede sein kann. Im Gegenteil erweist der weitere Abgleich beider Frühquellen mit den Spätquellen, dass nicht nur zahlreiche weitere Artikulationen von *A* als authentisch für die Werkfassung *Ms II* bestätigt werden können (94%), sondern dass dies gleichermaßen auch für *B* gilt (91%). Der Einbezug von *B* in eine Quellenkollation zur Rekonstruktion von Artikulationsgefügen von *Ms II* wird dadurch zwingend: Nicht nur lassen sich durch Übereinstimmung von *B* mit den Spätquellen authentische Artikulationen ermitteln; auch können durch den positiven Abgleich von *B* mit den Spätquellen *hiervon divergierende Varianten in A* als *nicht authentisch* für *Ms II* ermittelt werden. – Die dem Übereinstimmungswert von 94% entsprechende Alleinstellungsquote der Quelle *A*, der Abschrift Anna Magdalenas, von 6% ähnelt – nicht überraschend – der exemplarisch ihre Kopie der ersten Sonate der *Violinsoli* festgestellten Fehlerquote von 7% (vgl. Kap. 1. 8).

2. Angesichts der Tatsache, dass Quelle *B* Repräsentantin einer anderen Werkfassung ist als die anderen hier untersuchten Quellen, spricht ihre hohe Übereinstimmung von 91% mit der Quellengesamtheit für die grundsätzlich hohe Zuverlässigkeit der Quelle *B* bzw. ihres Kopisten J.P. Kellner. Die weiteren Quellen der Werkfassung *Ms I – Do* (Quelle mit zwei

Vorlagen aus unterschiedlichen Quellensträngen) und *Lu* (zwar autograph, jedoch nur die 5. Suite in Transkription für ein anderes Instrument enthaltend) – vermitteln naturgemäß nur einen Ausschnitt aller Informationen der Fassung *Ms I*. Dennoch können sie zahlreiche weitere, in der Übereinstimmung von 91% der Quelle *B* mit den Quellen der Fassung *Ms II* nicht erfasste Varianten von *B* als authentisch für *Ms I* bestätigen. Dies spricht dafür, dass mit Wahrscheinlichkeit auch viele weitere Artikulationsvarianten von *B* authentisch für *Ms I* sind. Bisherige, oft nur historisch oder biographisch begründete Quellenbewertungen können durch diesen rein werkimmanent erzielten Befund abgelöst werden.[360]

3. Die objektivierbare Ähnlichkeit des Artikulationstextes der Quelle *B* mit den Quellen der Fassung *Ms II* steht in Einklang mit den neueren Forschungsergebnissen zur Natur des zugrundeliegenden Manuskripts *Ms I*: Dieses war keine Urfassung, sondern ein noch zum Zeitpunkt des Entstehens der Lautenversion der 5. Suite (1727–1731), zeitgleich mit der Niederschrift der Quelle *A* duch Anna Magdalena, ein aktuelles Arbeitsmanuskript Bachs, das ihm als Vorlage der Lautensuite diente – und in das er kontinuierlich Revisionen eintrug.[361]

4. Da *C1*, *C2* und *D* auf dieselbe Werkfassung bzw. Mater *Ms III* zurückgehen, wäre zunächst eine sehr hohe Übereinstimmung dieser Quellen untereinander bzw. mit der Quellengesamtheit zu erwarten. Der numerische Abgleich kann dies für die Quellen *C2* und *D* klar bestätigen: Untereinander stimmen sie zu 94 % überein, *C2* stimmt mit der Quellengesamtheit zu 99%, *D* zu 98% überein. Auffallend geringer liegen die Werte hingegen für *C1*: Ihre Übereinstimmung mit der Quellengesamtheit liegt lediglich bei 95%, ihre Übereinstimmung mit *D* bei 89%. Diese Daten dokumentieren für *C1*einen höheren Anteil von Eigenformulierungen als für *D* und für *C2* und damit grundsätzlich eine *geringere Zuverlässigkeit*.

5. Jedoch hilft dieser *quantitative* Befund bei der Befragung einzelner überlieferter Artikulationen von *C1* hinsichtlich ihrer Authentizität noch nicht wirklich weiter. Aufschlussreich ist ein genauerer Blick auf die Übereinstimmungsquotienten für *C1* (*C1 : alle Quellen*) für die einzelnen Sätze: Hier fällt auf, dass für einige Sätze sehr hohe Übereinstimmungen feststellbar sind, die mit den Übereinstimmungsquotienten von *D* und *C2* durchaus vergleichbar sind. Jedoch sind für andere Sätze *erheblich niedrigere* Werte dokumentiert: Es liegt also ein klares *Gefälle* von Sätzen mit hoher Übereinstimmung mit den übrigen Quellen zu Sätzen mit einem deutlichen Anteil anzunehmender Eigenformulierungen vor. Diese Sätze der Quelle *C1* (unter 95%) sind in den Tabellen in *Fettdruck* hervorgehoben. Im folgenden Teilkapitel 7.4 werden die Sonderlesarten bzw. Varianten dieser statistisch auffallenden Sätze analysiert und auf eventuelle *typische Abweichungsmuster* bzw. Muster artikulatorischer Eigenformulierungen hin untersucht. Ebenso wird untersucht, ob solche Abweichungsmuster mit der artikulatorischen Grundstruktur des jeweiligen Satzes korreliert sind – was erklären würde, warum ein hoher Anteil von Eigenformulierungen *J.N. Schobers*, des Schreibers von *C1*, nur in einigen Sätzen festzustellen ist, in anderen aber nicht.

---

[360] Die historisch-biographische Betrachtensweise bot bislang in der wissenschaftlichen wie populärwissenschaftlichen Literatur Nährboden für diverse Spekulationen: Dem Bild der gewissenhaften Gehilfin und Gattin Bachs wurde das der überforderten Hausfrau und Mutter gegenübergestellt, der Spekulation, Anna Magdalena sei in Wahrheit die Komponistin der Cellosuiten gewesen, das Bild der (weiblichen) musikalischen Dilettantin. Der Bachfreund Kellner wiederum wurde abwechselnd als kompetenter Musiker und Verehrer Bachs, dann wieder als skrupelloser Verfälscher dargestellt. Tatsächlich wissen wir sowohl über Kellner als auch über Anna Magdalena und ihre häusliche Situation viel zu wenig, als dass eine biographische Betrachtensweise für unsere Fragestellungen in irgendeiner Form sachdienlich wäre. Vgl. auch Kap. 1.10.

[361] U.a. Leisinger 2000,15; hierzu ausführlich Kap. 1.2. und 5.3. – Die ältere Forschung ging noch von einer „Urschrift" als Vorlage der Quelle *B* aus. Eine solche hätte aber zudem, der jüngere Forschung (Fanselau 2013, 275–277) zufolge, eine andere Werkreihenfolge des Zyklus dokumentiert als in Quelle *B* in Übereinstimmung mit den anderen Quellen überliefert: Fanselau nimmt eine mehrschichtige Entwicklung der Suiten in einer anderen Chronologie der Enstehung an.

7.4 Sonderlesarten der Quelle C1und Charakteristika der Quelle D

Zunächst eine Analye derjenigen von J.N. Schober, dem Schreiber der Quelle *C1*, kopierten Sätze, die einen verhältnismäßig hohen Anteil von Artikulationen aufweisen, die durch keine andere Quelle als authentisch bestätigt werden können. Es handelt sich um vier Sätze der 1. Suite, zwei Sätze der 2. Suite und ebenfalls zwei Sätze der 3. Suite. Sie sind in der tabellarischen Aufstellung des vorigen Teilkapitels durch *Fettdruck* markiert.

1. Suite, Allemande:

T.1: *Überbindung* von Zählzeit zwei und drei

T. 9: einzige Formulierung für die Bindung von 8 Noten

T. 14: *Überbindung* von Zählzeit eins und zwei

T. 24: einzige Formulierung einer Bindung auf Zählzeit eins

T. 28: Zählzeit drei und vier: *Dreierbindungen* statt der Viererbindungen der anderen Quellen.

T. 29: Zählzeit vier: einzige Quelle mit *Dreierbindung* (*ACDE*: ohne Bindung; *B*:Viererbindung)

Häufigste Sonderlesart sind innerhalb der Quellen alleingestellte *Dreierbindungen als Ersatz von Viererbindungen* (3x). Je zweimal kommen *Notengruppen übergreifende Überbindungen* sowie die *Hinzufügung von Bögen*, die in den Quellen sonst nicht nachweisbar sind, vor.

1. Suite, Sarabande:

T. 7: Auslassung der in den anderen Quellen dokumentierten beiden Zweierbindungen.

T. 10: einzige Formulierung einer Bindung auf Zählzeit drei.

T. 11: *Dreierbindung* auf Zählzeit 1 statt der Viererbindung aller anderen Quellen.

T. 15: *Überbindung* von Zählzeit zwei und drei und anschließende *Dreierbindung* - alle anderen Quellen formulieren auf Zählzeit drei zwei Zweierbindungen.

Zwei alleingestellte eigenformulierte *Dreierbindungen*, eine *Überbindung*, ein *hinzugefügter Bogen*, sowie eine Auslassung eines Bogenpaars (wohl versehentlicher Kopierfehler).

1. Suite, Menuet I:

T. 2: *Dreierbindung* gegen die Formulierung der anderen Quellen (zwei Zweierbögen).

T. 6: einzige *Dreierbindung* innerhalb der Quellen (*A/B*: Zweierbindungen).

T. 7, 17 und 18: *Verkürzung* der durch die anderen Quellen dokumentierten Bögen über drei Noten zu einer 1+2 Artikulation.

Zwei eigenformulierte *Dreierbindungen*, drei *Verkürzungen* der Ausgangsartikulation.

1. Suite, Gique:

T. 5 /1. Takthälfte, T. 13/1+2, T. 22/1, T. 27/1, T. 29/2 : Sechsmalige *Verkürzung* der durch *A*, *B* und *D* dokumentierten Dreierbindungen zu 1+2 Artikulation.

T. 25/1 und 26/2: Zweimalige *Verkürzung* der Dreierbindungen zu 2+1 Artikulation.

Insgesamt acht zu Zweierbindungen *verkürzte Formulierungen* der durch die anderen Quellen überlieferten Artikulation.

2. Suite, Prelude:

T. 3: *Überbindung* von Zählzeit zwei und drei (durch Zweierbogen).

T. 4: Zählzeit eins: Verkürzung der *Viererbindung* zu *Dreierbindung* (3+1).

T. 6/2, 8/2: jeweils Formulierung einer *2+2 Artikulation* statt Viererbindung.

T. 9/3: *Dreierbindung* (1+3) statt Viererbindung (alle anderen Quellen).

T. 10/3, 16/3, 33/1: jeweils einzige Formulierung einer *Dreierbindung* (1+3) in den Quellen.

T. 15/1, 17/1: jeweils einzige Formulierung einer *Dreierbindung* (3+1) statt Viererbindung.

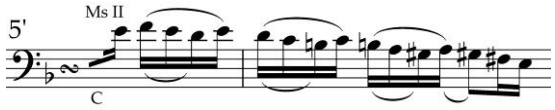
T. 29/1: einzige Formulierung einer *Zweierbindung*.

T. 56/57: einzige *Überbindung* der Takte in den Quellen.

Sieben innerhalb der Quellen alleingestellte *Dreierbindungen*, zwei *Überbindungen* von Notengruppen bzw. Takten, drei sonstige Sonderlesarten (*Zweierbindungen*).

2. Suite, Allemande:

T. 5–6: Die für *Ms II* und *Ms III* ansonsten dokumentierte Kette dreier regelmäßiger Viererbindungen wird in *C1* umformuliert zu drei *Dreierbindungen* (3+1) mit anschließender *Überbindung* zu Zählzeit zwei des Taktes 58.



T. 7/3: Dreierbindung (3+1) statt Viererbindung der Quellen *ABDE*.

T. 8/1,8/2: Verkürzung der Viererbindung der Quellen *A(B)DE* zu *Dreierbindungen* (1+3).

T. 22: alleingestellte Formulierung einer 2+2 Artikulation statt Viererbindung *(ABDE)*.

T. 24/2: einzige Formulierung einer 1+3 Artikulation in den Quellen.

Sieben alleingestellte *Dreierbindungen*, eine *Überbindung*, eine alleingestellte *umformulierte Artikulation (2+2)*.

3. Suite, Prelude:

T. 3/1, 4/1, 6/1, 6/3, 10/2, 14/1, 16,3: sieben jeweils alleingestellte Formulierung von *Dreierbindungen* (3+1) statt der regelmäßigen Viererbindungen der übrigen Quellen.

T. 15/1: *Dreierbindung* (1+3) statt Viererbindung *(ADE)*.

T. 37/2, 39/2, 41/2: jeweils alleingestellte Formulierung einer *Überbindung* zu Zählzeit drei.
T. 38/2: einzige Formulierung einer *Dreierbindung* (3+1) in den Quellen.

T. 62: alleingestellte Formulierung der *Überbindungen* von Zählzeit 1 zu 2 und 2 zu 3.

T. 65: alleingestellte *Überbindung* von Zählzeit 1 und 2 mit anschließender *Dreierbindung*.

T. 76: drei alleingestellte *Dreierbindungen* (1+3) statt Viererbindungen.

13 alleingestellte Formulierungen von *Dreierbindungen*, sechs alleingestellte Formulierungen von *Überbindungen*.

3. Suite, Sarabande:

T. 9/3, 10/3, 11/1und 15/3: jeweils *Dreierbindungen* (3+1) statt Viererbindung (*ABDE*).

T. 14/2: alleingestellte *Dreierbindung* (1+3).

T. 17/2: alleingestellte Formulierung einer *Überbindung* zu Zählzeit 3.

Fünf alleingestellte Formulierungen von *Dreierbindungen*, eine *Überbindung*.

Die Auswertung der Charakteristika der artikulatorischen Sonderlesarten von *C1* ergibt ein verblüffend klares Bild: Die in den anderen Quellen der Cellosuiten weitaus häufigeren

Flüchtigkeitsfehler wie versehentliche Auslassungen von Artikulationsbögen spielen hier so gut wie keine Rolle. In den hier analysierten Sätzen kommt lediglich *eine* Auslassung eines Bogenpaars in der Sarabande der 1. Suite vor. Die überdurchschnittliche Bezeichnungsdichte von *C1* und der offensichtlich geringe Anteil an Flüchtigkeitsfehlern mögen in der Vergangenheit dazu beigetragen haben, das Bild Schobers, vormals als Anonymus 402 bezeichnet, als eines sorgfältigen Kopisten zu etablieren. Seine Sonderlesarten haben planvollen Charakter. Sehr deutlich wird eine klare Vorliebe für *Dreierbindungen* verschiedener Art, die häufig *verkürzend an Stelle von Viererbindungen*, etwa von Viersechzehntelgruppen, wie sie in den anderen Quellen formuliert sind, treten. Wo *Dreiachtelgruppen* beherrschende Figur sind, etwa in der Gique der 1. Suite, wird ihre Bindung ebenfalls verkürzt, meist zu 1+2 Figuren. Ebenso charakteristisch sind häufige *planvolle Überbindungen* von Notengruppen über die jeweiligen Zählzeiten. Jedoch sind auch andere Eigenformulierungen zu finden, etwa *paarweise Zweierbindungen*, die an Stelle von Viererbindungen treten können. Eine hervorragende Deckungsgleichheit mit den anderen Quellen erreicht *C1* jedoch dort, wo auch die Vorlage Artikulationsprinzipien formulierte, die den ästhetischen Präferenzen Schobers offensichtlich nicht widersprachen, etwa im Menuet II der 1. Suite, das ohnehin von Dreierbindungen dominiert ist (Artikulation von Sechsachtelgruppen: 3+1+1+1), oder in der Courante und dem Menuet II der 2. Suite, dominiert von *non legato* in Kombination mit langen bzw. taktweisen Bindungen.

Diese Befunde korrespondieren auffallend mit Beobachtungen, die die Analyse von Schobers Abschrift des Schüblerschen Chorals „*Wachet auf, ruft uns die Stimme*“ (BWV 645) ergaben.[362] Wie die musikwissenschaftliche Forschung nachweisen konnte, handelt es sich hierbei um die Kopie eines unkorrigierten Originaldrucks von 1748, so dass ein direkter Abgleich von Artikulationsbögen Schobers mit seiner Vorlage möglich ist.[363] Der Charakter dieses Chorals wird durch *vier gehäuft wiederkehrende rhythmische Figuren* geprägt, deren Artikulation in den folgenden Notenbeispielen 1, 2, 3 und 4 entsprechend dem Originaldruck wiedergegeben ist:

1. 

Diese Figur wird im Folgenden noch fünfmal wiederholt (T. 1, 4, 13, 15, 35, 45). Sie wird von Schober jedoch *nur einmal* korrekt wiedergegeben (T. 4); fünfmal wird die anfängliche Dreierbindung zu einer *Zweierbindung* (2+1) verkürzt (*Abb.12a*).

2. 

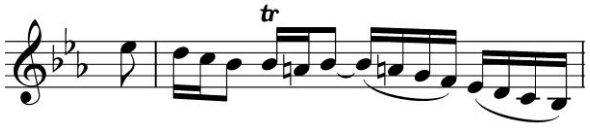
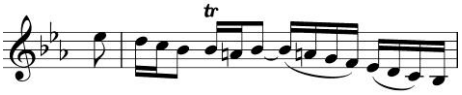
Diese Figur kommt ebenfalls insgesamt sechsmal vor (T. 5, 19/20, 24, 33, 37/38, 47/48). Auch hier ist sie bei Schober nur *einmal* in ihrer Originalgestalt erkennbar (T. 24). Dreimal, in T. 5, 19/20 und 47/48, wird die *zweite Viererbindung* zur *Dreierbindung* verkürzt (*2a*; siehe auch *Abb.12b*); zweimal, in T. 33 und 37/38, wird die *erste Viererbindung* verkürzt (*2b*; siehe auch *Abb.12c*).

2a (Schober) 

2b (Schober) 

362 D-B Am.B 547

363 NBA IV/1 S.137f; vgl. auch *Bach digital*

3.  *3a (Schober)* 

Diese Variation der zweiten Figur kommt zweimal vor (T. 9 und 28). Beide Male verkürzt Schober auch hier die zweite Viererbindung zur *Dreierbindung* (*Abb. 12d*).

4. 

Diese Synkope wird im Originaldruck siebenmal mit *Dreierbogen* bezeichnet (T. 26, 27, 32, 39, 40, 49, 50). *Viermal* verkürzt Schober wie auch in der Anfangsfigur zur *Zweierbindung* (T. 32, 39, 49, 50 – *Abb. 12e*).

Drei weitere Viererbindungen des Originaldrucks verändert Schober ebenfalls zu *Dreierbindungen* (3+1): T. 11/3, T.34/1 *(Abb. 12f)* und T. 38/4. Ebenfalls formuliert er eigenständig *zwei paarweise Zweierbindungen*: T. 6/2, in der Vorlage unbezeichnet, und T. 48/4, in der Vorlage Viererbindung. Insgesamt sind 10 zu Dreierbindungen verkürzte Viererbindungen, 9 zu Zweierbindungen verkürzte Dreierbindungen und zwei neuformulierte paarweise Zweierbindungen feststellbar. Wie auch in den Cellosuiten sind versehentlich ausgelassene Bögen sehr selten: Lediglich eine Zweierbindung auf T. 36/4 ist nicht kopiert; auch dies bestätigt das durch die Analyse seiner Abschrift der Cellosuiten gewonnene Bild Schobers als sorgfältigen Kopisten, dessen planvolle Veränderungen – erkennbare Vermeidung von Viererbögen, Verkürzung von Bögen bzw. Favorisierung kleingliedriger Artikulationen wie auch paarweisen Zweierbindungen – deutlich auf seine stilistische Einbindung in die Berliner Ästhetik der 1750er Jahre bzw. den galanten Stil verweisen, wie in Kapitel 3.4 ausführlich erörtert wird.

Die Befundlage erlaubt es, einerseits Schober als sorgfältigen und grundsätzlich zuverlässigen Kopisten zu beurteilen. Bestimmten von ihm mit Vorliebe formulierten Artikulationsarten, allen voran der *Dreierbindung*, kann jedoch in philologischer Hinsicht *keinerlei Aussagekraft bezüglich der Werkgestalt ihrer Vorlage* beigemessen werden. Bei der Beurteilung der Quellen der Cellosuiten muss dieser Befund auf die in vorliegender Untersuchung bewusst ausgelassenen Sätze, nämlich Prelude und Courante der 1. Suite sowie die Takte 45–60 des Preludes der 3. Suite übertragen werden.

Ein völlig anderes Bild bieten die – zahlenmäßig deutlich geringeren – Sonderlesarten des *Schreibers der Quelle D*. Lediglich die Bouree II der 4. Suite hat mit 88% Deckung im Verhältnis zu allen Quellen eine verhältnismäßig schlechte Quote. Diese Quote ergibt sich jedoch aus der außergewöhnlichen Kürze des Satzes (12 Takte), so dass lediglich insgesamt drei alleinstehende Zweierbindungen (Takt 6 und 9) zu diesem Resultat führen. Diese Zweierbindungen setzen ein Artikulationsprinzip fort, das offensichtlich in *Ms III*, möglicherweise versehentlich, bereits angelegt war: Auf der ersten Takthälfte von Takt 6 formulieren sowohl *D* als auch *E* eine entsprechende Zweierbindung.

Eine so geartete *Fortführung* von in der Vorlage *vorgefundenen Artikulationen*, sei sie versehentlich oder bewusst, kann auch in den anderen Sätzen der Quelle *D* mit etwas geringerer Übereinstimmungsquote als eine Hauptquelle für alleingestellte Sonderlesarten identifiziert werden, etwa in der Bouree I der 3. Suite (96%):[364] Takt 24 enthielt in *Ms II / Ms III* nachweislich vier Zweierbindungen. Dem in Takt 25 folgenden Artikulationswechsel zu Dreierbindungen folgt *D* jedoch nicht, sondern formuliert weitere Zweierbindungen bis zur

[364] Die im folgenden angegebenen Prozentwerte bedeuten stets die Übereinstimmungsquote der Quelle *D* mit der Gesamtheit der Quellen *A*–*E*, in den Tabellen in Kap. 7.3 unter der Spalte „D : alle Quellen" angegeben.

ersten Takthälfte von Takt 27. Ähnliches gilt in dem in allen Quellen von regelmäßigen Viererbindungen dominierten Prelude der 2. Suite (95%): Hier setzt *D* in Fortführung der zuvor auch in den anderen Quellen formulierten Viererbindungen in T. 46/3, T. 51/3, 53/3 und 58/2 jeweils eine weitere Viererbindung, während die anderen Quellen *non legato* formulieren. Auch im Menuet I der 1. Suite (95%) ist die innerhalb der Quellen alleingestellte dreimalige Fortführung der im Vortakt für *Ms III* nachweisbaren Zweierbindungen Ursache der etwas geringeren Übereinstimmungsquote.

Es hat den Anschein, dass die gelegentliche zu weite Fortführung zuvor formulierter Artikulationsmuster nicht bewusst geschah, sondern eher auf ein hohes Arbeitstempo des Kopisten und eine daraus resultierende gelegentliche Flüchtigkeit zurückzuführen ist. Beispiele hierfür sind zwei im Prelude der 1. Suite gegen die Artikulationsarchitektur (Bindungen stets auf der 1. und 3. Zählzeit) gesetzte Bögen jeweils auf der 2. Zählzeit in Takt 3 und 13 – mit Sicherheit ein Versehen im Kopierprozess (vgl. Kap. 3.2 und 3.3). Aus einer gewissen Flüchtigkeit resultieren ebenfalls manche versehentlichen Auslassungen von Bögen, in *D* häufiger als in *C1*. So geht die etwas geringere Übereinstimmungsquote der Gique der 2. Suite (95%) in erster Linie auf *fehlende Bögen* in T. 19, 25 und 28 zurück; hingegen weist die Courante der 2. Suite (96%) eine Auslassung (T.12) und zwei zuviel gesetzte Bögen (T. 17/3 und 24/3) auf.

Versehentlich zuviel oder zuwenig gesetzte Bögen sind also die absolut dominierende Ursache für alleingestellte Artikulationen in *D* – jedoch sei nochmals betont, dass die Alleinstellungen von *D* sich in engem Rahmen halten, wie die tabellarischen Zusammenstellungen in Kapitel 7.3. zeigen. Dies unterscheidet den Schreiber der Quelle *D* fundamental von Schober, dessen Abweichungen nicht auf Flüchtigkeiten, sondern auf planvollen Umgestaltungen des Vorgefundenen beruhen. Für entsprechende intendierte Umformulierungen bestimmter Artikulationsmuster auch in *D* ergibt die Quellenanalyse hingegen keinerlei Anhaltspunkte.

In der Ausgangsfrage nach der Artikulation der *Eingangstakte des Preludes der 1. Suite* ist dieses Ergebnis von großer Bedeutung: Gerade eine mit den redaktionellen Vorlieben Schobers vergleichbare Tendenz zu planvoller Verlängerung von Artikulationen, die zur Formulierung der im Prelude vorherrschenden Viererbindungen hätte führen können, oder eine signifikante Häufung alleingestellter Viererbindungen, die auf eine Vorliebe des Kopisten für diese Artikulationsform weisen könnte, kann für die Quelle *D* eben nicht nachgewiesen werden.

7.5 Zwei vogtländische Violoncelli „a cinq cordes" der Bachzeit

In Kapitel 6.5.1 wurden die zwei instrumentalphysikalisch grundsätzlich möglichen Instrumententypen zur Realisierung der Sechsten Cello-Suite Bachs, geschrieben für *fünfsaitiges Violoncello in der Stimmung C G d a e´*, bereits vorgestellt: Möglich ist zum einen ein nach heutigem Standard *eher klein gebautes fünfsaitiges Violoncello*, meist mit einer Korpuslänge von *ca. 60-70cm*, das senkrecht (z.B. in Beinhaltung) zu spielen ist. Die daraus resultierende etwas kürzere schwingende Saitenlänge als heute üblich erlaubt problemlos die Verwendung einer blanken e´-Darmsaite; für ein Instrument heutiger Normgröße müsste die e´-Saite sehr dünn gehalten sein, was mit einer traditionellen Darmsaite schwer realisierbar ist. Gleichzeitig erlaubt das kleine Maß ein der Sechsten Suite angemessenes virtuoses und höhenbetontes Spiel. Entsprechend sind aus dem 18. Jahrhundert neben einigen noch vorzustellenden fünfsaitigen Violoncelli auch mehrere viersaitige Violoncelli dieser Größe, wohl für solistisches Spiel konzipiert, überliefert; ebenso auch Bildquellen, die diesen Typus dokumentieren.

Ebenfalls diskutiert wird eine im Vergleich zum obigen Typus nochmals deutlich kleinere fünfsaitige Sonderform der sogenannten *Viola da Spalla*, eines 8-Fuß-Instruments, das wohl als Baß- und Begleitinstrument in Brusthaltung gespielt wurde und besonders für das 17. Jahrhundert in Italien und Frankreich durch Text- und Bildquellen verbürgt ist. In *Deutsch-*

land ist eine – sie klar von dem größeren Violoncello abgrenzende – Erwähnung in einem lexikalischen Eintrag *Matthesons* (1713) die einzige Primärquelle für den Namen Viola da spalla; die wenigen anderen deutschen Erwähnungen sind teils sinnentstellend abgewandelte lexikalische Zitate nach Mattheson, können also nicht als eigenständige Quellen gewertet werden.[365] Auch gibt es für deutsprachigen Raum keine Bildquellen, die ihren Gebrauch belegen. – Der praktische Vorteil der Viola da Spalla bestand u.a. darin, dass sie auch in kritischen Raumsituationen, z.B. auf Emporen, bei gleichzeitig höherem Schallabstrahlungspunkt gespielt werden konnte. Ein kontrovers diskutiertes Problem liegt jedoch in der Konstruktion der C-Saite: Für eine herkömmlich metallumsponnene Darm- C-Saite scheint eine schwingende Mindestlänge erforderlich zu sein, die beim Spiel in Brusthaltung, besondere unter Berücksichtigung der damals wesentlich geringeren Körpergröße bzw. Armlänge als heute, ein virtuoses Spiel kaum mehr zugelassen hätte.[366] Für moderne Neuschöpfungen einer hypothetischen fünfsaitigen Viola da spalla in der Stimmung der Sechsten Suite entwickelte D. Badiarov daher *doppelt umsponnene* Saiten, die eine kürzere schwingende Saitenlänge ermöglichen.[367] Inwieweit solche Saiten auch in der Barockzeit verbreitet waren, muss dahingestellt bleiben: Für die wenigen bekannten fünfsaitigen Instrumente des 18. Jahrhunderts, deren geringe maximale Korpusgröße von *45,6cm* ein (für heutige Spieler!) flüssiges Spiel auch in Brusthaltung zulässt, ist die ursprüngliche Besaitung nicht erhalten und damit auch die intendierte Tonlage – 8-Fuß-, möglicherweise aber auch 4-Fuß-Lage? – nicht mehr feststellbar.[368]

Jedoch sind auch vom Typus der senkrecht gehaltenen fünfsaitigen Violoncelli nur sehr wenige Exemplare im Originalzustand erhalten: Beim im 19. Jahrhundert standardmäßig durchgeführten Austausch der Hälse wurden wohl auch die Schnecken bzw. Wirbelkästen mit dem nunmehr überflüssigem fünften Wirbel noch häufiger als die von viersaitigen Instrumenten ersetzt. Hinzu kommt, dass Violoncelli dieser kleinen Korpusgröße als Solomodelle aus der Mode kamen und daher wohl nur wenige Instrumente, meist umfunktioniert zu Kinderinstrumenten, überlebten. Das älteste bekannte fünfsaitige Instrument, gebaut von den Brüdern Amati um 1600, war möglicherweise ursprünglich nicht für die Quintstimmung der Violinfamilie konzipiert, sondern für Quartstimmung.[369] Für weitere erhaltene fünfsaitige Instrumente unterschiedlicher Herkunft kann hingegen etwa ab 1660 bereits eine intendierte Quintstimmung angenommen werden: Die (einfache) Metallumspinnung der tiefen Saiten, die eine C-Saite in entsprechender Saitenlänge ermöglicht, begann sich ab dieser Zeit zu etablieren. Neben einem Instrument von Andreas Jais (Tölz, 1724, Korpuslänge 70,3cm) und dem ehemals im Besitz Anner Bylsmas befindlichen Südtiroler Instrument erwähnt Kory ein norditalienisches Instrument (Venedig? um 1700) mit einer Korpuslänge von 68,9cm; Smith erwähnt das Violoncello von J.P. Christa (Stadtmuseum München, 1735, Korpuslänge 62,9cm), sowie Instrumente von H. Willems (gest. 1717) und M. Broché (1720).[370] Ein oft angeführtes fünf-

---

[365] Mattheson 1713, 285. Sinnentstellend verkürzt bei Adlung 1758, 599. Zur Rezeption Matthesons und zu Missverständnissen im internationalen Diskurs, entstanden durch fehlerhafte Übersetzungen deutscher Quellen, ausführlich Kap. 6.5.3. – Ab dem späteren 18. Jahrhundert etablierte sich auch, ausgehend von einer Behauptung Marpurgs (1766), die Idee, Bach habe eine (der Viola da spalla entsprechende) fünfsaitige „Viola pomposa" in der Stimmung C G d a e´ erfunden. Die Analyse überlieferter Kompositionen für Viola Pomposa kann dies jedoch widerlegen: Bis ca. 1730 war dies der Name eines *viersaitigen* Instruments (G d a e´) in der Tradition von Tenorinstrumenten des 17. Jahrhunderts (vgl. S. 105), später eines fünfsaitigen Instruments in *4-Fuß-Lage* (c g d´ a´ e²). Hierzu ausführlich Kap. 6.5.2.

[366] Komlos/Cinirella 2005, 2: Die Durchschnittsgröße sächsischer Soldaten im 18 Jahrhundert betrug 164cm.

[367] Badiarov 2007, 131. Auch Prinz 2005, 600 weist auf das physikalisch/akustische Problem einer zu kurzen C-Saite hin.

[368] U.a. fünf Instrumente J.Chr. Hoffmanns. Ihr oft mit Verweis auf die Freundschaft Hoffmanns und Bachs angenommener Zusammenhang mit dessen fünfsaitigem „Violoncello piccolo" in 8-Fuß-Lage einiger Kantaten um 1724/25 ist keineswegs zwingend: Sie sind zwischen 1731 und 1741 datiert; für ein undatiertes Instrument (Brüssel) wird eine Entstehung nach 1740 angenommen: vgl. Heller 2015, 392–405. Damit stellt sich die Frage nach ihrer Funktion – möglicherweise waren Hoffmanns fünfsaitige Instrumente bereits frühe Beispiele der „moderneren" Viola pomposa in *4-Fuß-Lage*: vgl. Anm. 365.

[369] Korpuslänge 70,5cm. Detailliert beschrieben bei Dilworth 2008, Stoppani 2008.

[370] Smith 1998, 65; Kory 2018, 171

saitiges Violoncello Jacob Stainers scheint hingegen nicht authentisch zu sein.[371] Aus den Jahren 1686 und 1714 sind auch die ersten explizit für ein „Basse de Violon (=*Violoncello, der Autor*) a 5 Cordes" bestimmten *Kompositionen aus Paris* überliefert.[372] Ein Zusammenhang mit dem Typus der angeführten überlieferten fünfsaitigen Violoncelli ist naheliegend.

Die regionale Herkunft dieser Instrumente sollte dabei nicht überbewertet werden. Nicht nur waren in den Hofkapellen des 18. Jahrhunderts viele ausländische Musiker vertreten und die Musik ausländischer Komponisten bekannt; auch Instrumente wurden überregional bzw. international verbreitet und gehandelt. Jedoch können überlieferte Instrumente die Bekanntheit des Typus in ihrer jeweiligen Herkunftsregion bestätigen. Bislang wurde in der Literatur ein mit *Klinger* signiertes Instrument als frühestes original fünfsaitiges Violoncello aus Bachs regionalem Umfeld beschrieben.[373] Mit 49,8cm Korpuslänge ist es ziemlich klein; Sowohl Drüner (1987, 111) als auch Badiarov (2007, 144) klassifizierten es jedoch wegen seiner Maße (Bodenbreiten: 23,6cm / 16,4cm / 29,8cm; Zargen: 8,8–9,3cm) bereits eindeutig als *senkrecht zwischen den Beinen zu haltendes Violoncello*. Sein mutmaßlicher Erbauer *Christian Gottlieb Klinger* wurde 1752 in die Klingenthaler Innung als Meister aufgenommen; damit dürfte dieses Instrument wohl erst etwas nach Bachs Tod gebaut worden sein. Gelegentlich wird die Vermutung zitiert, es sei nachträglich zum Fünfsaiter umgebaut worden.[374] Eine genauere Betrachtung kann dies jedoch ausschließen: Lackprofil unter UV-Licht und stilistische Merkmale zeigen, dass Schnecke/Wirbelkasten und Korpus zusammengehörig sind; auch die Position der Wirbellöcher (z.T. ausgebuchst), lässt einen nachträglichen Umbau nicht erkennen, worauf im Folgenden noch eingegangen wird. Auch Zoebisch beschreibt es als fünfsaitig.[375] Sehr aufschlussreich nicht nur in bautechnischer Hinsicht, sondern auch in Hinblick auf mögliche ältere Vorbilder aus Bachs Lebzeiten ist ein Vergleich mit einem in der Literatur bislang nicht beschriebenen fünfsaitigem Violoncello von *Andreas Hoyer I*, ebenfalls aus Klingenthal, wohl von 1742 (*Abb.25*): Dieses Instrument wurde zwar bereits 2017 in Brüssel in einer Ausstellung anlässlich des Concours Reine Elisabeth in Zusammenarbeit mit Maison Bernard präsentiert, jedoch erschien keine Katalogveröffentlichung.[376]

Korpus, Wirbelkasten/Schnecke und Arbeitsmerkmale zeigen klar dieselbe Handschrift wie andere Instrumente des Andreas Hoyer I: Zu einer Viola von 1756 des Musikinstrumenten - Museums Markneukirchen bestehen in den sehr langen, steilen ff mit waagerecht liegenden, ovalen Beeren, charakteristischen ff-Klappen, der Konzeption von Wirbelkasten und Schnecke mit ebenfalls ovalen, waagerecht liegenden, kurzen Ohren, dem stark pigmentgesättigtem Lackprofil und aufgemalten Einlagen frappierende stilistische Übereinstimmungen.[377] Denselben Schneckentyp, von Meinel als „Grundtyp II" bezeichnet, sowie verwandte ff weist u.a. auch eine bei Meinel als „Mannheim II" vorgestellte undatierte Violine auf.[378] Auch die Vordrucke der originalen Zettel der Viola und des hier beschriebenen Violoncellos sind identisch. In Modell und Abmaßen (Bodenmaße: 69,45cm / 32,35cm / 22,7cm / 40,25cm;

---

371 Kory 2018, 155–156

372 Vgl. Smith 1998, 64: Sonate von M.-A. Charpentier (1686), Oper „Arion" von J.-B. Matho (1714). – „Basse de Violon" und ähnliche Bezeichnungen wie „Bassa Viola" (Mattheson 1713) leiten sich vom italienischen „Basso de Viola da Bracchio" ab, im 17. Jahrhundert der Name der etwas größeren Variante des Violoncellos, werden jedoch bald synonym zu „Violoncello" verwendet. Auch die Bezeichnung „Viola de Baßo" in Kellners Abschrift der Cello-Suiten erklärt sich in diesem Kontext.

373 Musikinstrumentenmuseum der Universität Leipzig, Inv. 920, beschrieben u.a. bei Zoebisch 2000, 195.

374 u.a. Schrammek – siehe Drüner 1987, 111.

375 Zoebisch 2000,195. Herzlichen Dank an Stefan Hindtsche, Direktor des Museums für Musikinstrumente der Universität Leipzig, für die Möglichkeit zur gemeinsamen eingehenden Untersuchung dieses und anderer Violoncelli der Sammlung.

376 Privatbesitz L. Dshokov, Leipzig. Die Jahreszahl auf dem originalen Zettel ist stark verblasst, wohl als 1742 (evtl. 1752?) zu lesen; drei gemalte „Andreaskreuze" unter dem Bodenzäpfchen sind eine weitere typische Signatur des Andreas Hoyer I.

377 Musikinstrumenten-Museum Markneukirchen, Inv. 2467 (Viola). – Beim Violoncello wurde nachträglich eine Einlage angebracht, die ursprüngliche aufgemalte Einlage und die gemalten „Andreaskreuze" sind aber noch gut zu erkennen.

378 Meinel 2007, 108–118; Abbildungen bei Meinel 2007 (Anhang), 57–61.

Zargenhöhe: ca. 10,4–10,9cm) folgt das Violoncello einem *Typus dieser Periode des Andreas Hoyer I*, dem auch durch zwei weitere überlieferte viersaitige Violoncelli mit Originalzetteln von *1735* bzw. *1741* entsprechen. Wie das hier vorgestellte Instrument hat auch das Violoncello von 1735 aufgemalte Einlagen und drei „Andreaskreuze" unter dem Bodenzäpfchen, eine typische Signatur des Erbauers; das Violoncello von 1741 (*Abb. 26*), bereits vor 100 Jahren bei Lütgendorff erwähnt, seinen Brandstempel unter dem Zäpfchen. Es hat fast identische Wirbelkastenmaße, vergleichbar lange und steile ff, dieselbe Konzeption der Schneckenwindung mit ovalen, waagerechten Ohren und die gleiche typische Randarbeit wie das hier vorgestellte Instrument von 1742(?).[379] Ein weiteres Violoncello von *1759* des Musikinstrumentenmuseums Leipzig mit gleichem Zettelvordruck wie dem des Violoncellos von 1741 folgt hingegen einem anderen, kleineren Modell; sehr ähnlich mit denen der Violoncelli von 1741 und 1742(?) sind jedoch ebenfalls Modell und Maße des Wirbelkastens.[380]

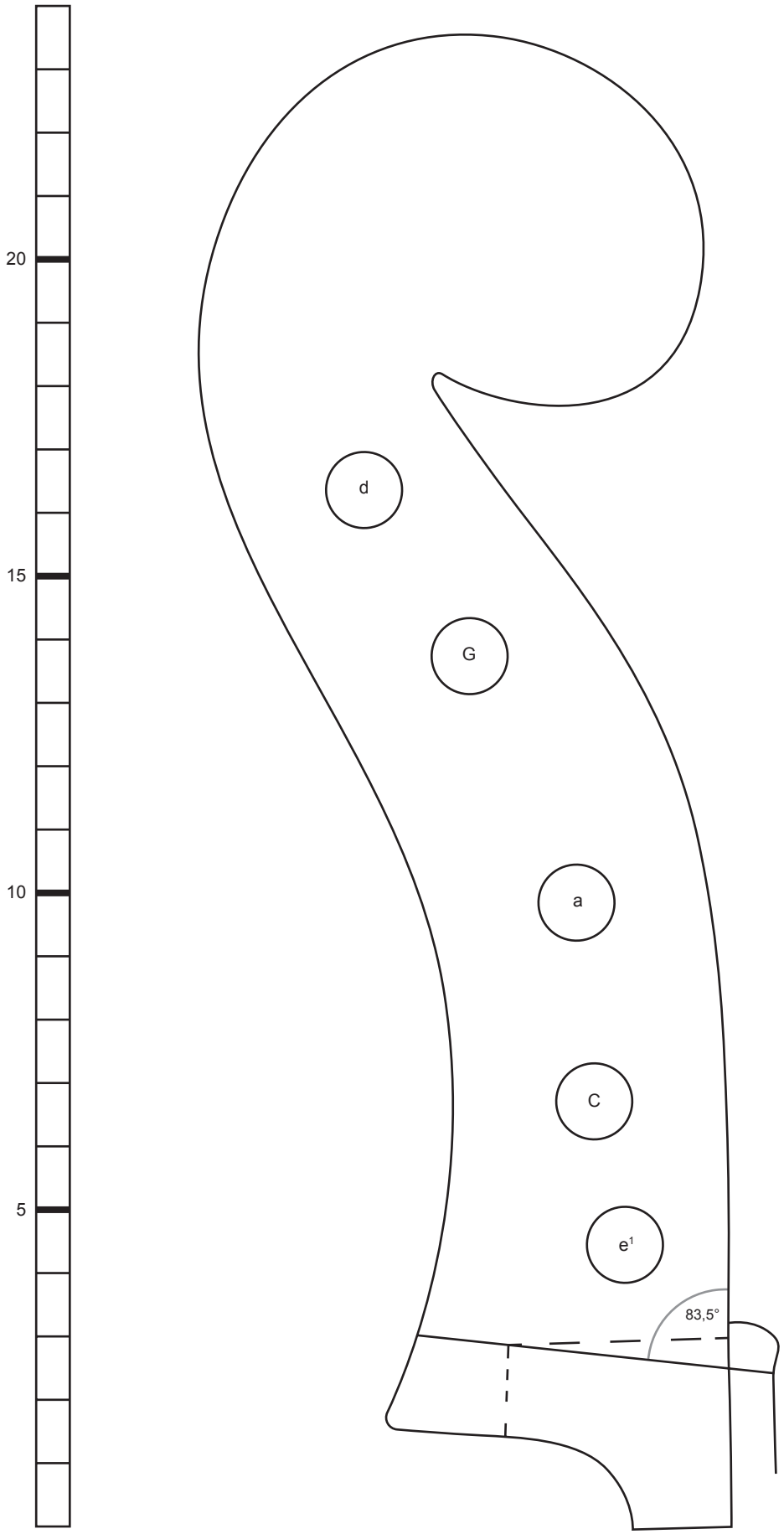
Das hier vorgestellte Instrument weist im Bereich von Wirbelkasten und Schnecke deutliche Beschädigungen und Reparaturen auf; seine ursprüngliche Konzeption und Funktion erschließt sich darum nicht unmittelbar. Eine genauere Analyse erlaubt jedoch die auf der folgenden Seite abgebildete maßgetreue *zeichnerische Rekonstruktion des Wirbelkastens* und der ursprünglichen Position von *fünf Wirbellochpaaren*. Möglicherweise im Zusammenhang mit der Anschäftung eines neuen Halses und der Reparatur eines Risses des Wirbelkastens entlang des obersten Wirbellochs, wohl im 19. Jahrhundert, wurden die abgebildeten fünf Wirbellochpaare ausgebuchst und vier neue Wirbel in veränderter Position gesetzt. Bei einem aktuellen Rückbau und der Neuanschäftung eines Barockhalses wurden auch diese späteren vier Wirbellochpaare geschlossen und wiederum fünf Wirbel gesetzt, jedoch nicht an den ursprünglichen, durch die älteren Ausbuchser markierten Positionen, die damit noch gut erkennbar bleiben. Eine fotografische Dokumentation des letzten Umbaus kann die zeitliche Priorität der in der Skizze abgebildeten, jetzt ausgebuchsten fünf Wirbellöcher vor der späteren Positionierung von vier neueren Wirbellöchern (jetzt ebenfalls ausgebuchst) und der jetzigen Position der fünf Wirbel belegen.

Der untere Bereich des Wirbelkastens erfuhr im Zuge der verschiedenen Umbauten bzw. Neuanschäftungen des Halses einen deutlichen Substanzverlust (in der Skizzze unterhalb der gestrichelten Linie). Die ursprüngliche Neigung bzw. Linienführung der Unterkante des Wirbelkastens ist jedoch im hinteren Viertel der Unterkante, das nicht durch den Anschäfter betroffen ist, noch klar erkennbar; deren Fortführung ergibt exakt denselben *Winkel zur Vorderkante* (83,5°), den auch die Wirbelkästen der oben beschriebenen, auf 1735, 1741 und 1759 datierten Violoncelli Andreas Hoyers aufweisen (*Abb.27und 27a*).

---

379 Violoncello von 1735: Bodenmaße 69,7cm / 31,7cm / 22,4cm / 39,8cm; Privatbesitz D. Rojas, Hamburg. Violoncello von 1741: siehe Lütgendorff 1922, 229f. Seit 1867 im Besitz Ferdinand Vetters, seit 1916 von dessen Schwiegersohn, des Basler Architekten und Mitbegründer des Basler Kammerorchesters, Emil Hegar († 1942). Privatbesitz F. Stross, Gräfelfing. Identische Brandstempel Hoyers sind bei Jalovec 1965, 421 und Meinel 2016, 64 und 108 abgebildet. Bodenmaße: 68,8cm / 32,5cm / 23,4cm / 40,0cm. Die Zargenhöhe ist mit 9,75 – 10cm etwas niedriger als beim hier vorgestellten Instrument, die Schnecke ist unrunder, wuchtiger und mit längeren Ohren. – Dank an Anna Karoline Meinel, Leipzig, und Leonard Rank, Köln, für ihre Hilfe bei der Recherche und Daten / Abbildungen auch weiterer Instrumente der Familie Hoyer.

380 Inv. 933. Dank an Stefan Hindtsche, Direktor des Museums für Musikinstrumente der Universität Leipzig, für die gemeinsame Begutachtung des Instruments. Im Unterschied zu den anderen Vergleichsinstrumenten weist die Schnecke, die ansonsten ebenfalls dem „Grundtyp II" zugeordnet werden kann, eine dritte vollständige Windung auf. Möglicherweise sind Schnecke/Wirbelkasten früher deshalb für nicht authentisch gehalten worden; charakteristische stilistische und bautechnische Merkmale des Wirbelkastens und das gleiche Lackbild wie das des Korpus bestätigen jedoch Meinels Annahme der Authentizität (Meinel 2007, 73). Meinel (2016, 51) deutet die Form der Schnecke als Referenz an die Schule von Brescia; in der Tat weisen auch die im oberen Teil gambenähnlichen, geschlängelten ff auf ein historisierendes Gesamtkonzept hin. Der Originalzettel mit der Jahreszahl *1759* wurde bereits bei Kinsky 1912, 629 fotografisch dokumentiert; zu einem späteren Zeitpunkt wurde jedoch aus ungeklärten Gründen die Ziffer 5 mit andersfarbiger Tusche überschrieben und so das Datum in „1739" geändert.



Rekonstruktion des Wirbelkastens und der ursprünglichen Wirbellöcher des Violoncellos von Andreas Heuyer I, 1742 (?). C und G Wirbel waren von der Bass-Seite eingeführt; e^1, a und d Wirbel waren von der Diskant-Seite eingeführt

Auffallend an der Position der Wirbellöcher ist, dass der zusätzliche fünfte Wirbel, anders als etwa beim Instrument der Brüder Amati, erkennbar nicht von der Bassseite (links) des Wirbelkastens eingeführt wurde, sondern als *unterster der Diskantseite*. Dies geht aus dem Durchmesser der Ausbuchser des entsprechenden Wirbellochpaars hervor (rechts ca. 12,5mm, links ca. 10mm), das einen normal dimensionierten Wirbel von rechts aufnehmen konnte, jedoch kaum einen von links eingeführten Wirbel. Damit war der unterste Wirbel nicht für die C-Saite, sondern für die e´-Saite bestimmt. Die beiden e´-Wirbellöcher waren offensichtlich nur geringem Verschleiß ausgesetzt; ansonsten wären größere Ausbuchser zu erwarten, wie dies auch bei den anderen Wirbellöchern der Fall ist. Dies könnte darauf hindeuten, dass der e´-Wirbel nicht permanent in Gebrauch war, sondern wahlweise herausgenommen werden konnte und auf diese Weise das Instrument auch bzw. hauptsächlich als viersaitiges Violoncello genutzt werden konnte: Die Positionierung des Wirbels für die e´-Saite als untersten von drei Wirbeln an der Diskantsaite ermöglicht eine sehr rasche Umrüstung von vier auf fünf Saiten, insbesondere wenn Steg und Obersattel jeweils Kerben für beide Einrichtungen aufweisen und auch der Saitenhalter geeignet ist, wahlweise eine zusätzliche e´-Saite aufzunehmen. Die Lage des e´-Wirbels etwas näher an der Vorderkante des Wirbelkastens als die anderen Wirbel (siehe Skizze) ermöglichte nicht nur einen weniger steilen Winkel der Saite zum Obersattel, sondern erleichterte auch das schnelle Wechseln bzw. Einfädeln der e´-Saite.

Für eine Doppelnutzung spräche auch, dass bei Herausnahme des weit nach unten gesetzten fünften Wirbels die verbleibenden vier Wirbel weiterhin harmonisch positioniert erscheinen. Auch die Verwendung desselben Modells wie das der viersaitigen auf 1735 und 1741 datierten Vergleichsinstrumente, statt der Entwicklung eines eigenen und breiteren Modells (wie etwa das des Instruments der Brüder Amati) könnten für eine intendierte Nutzung auch als Viersaiter sprechen. Eine nur sporadische und wahlweise Nutzung des Instruments als Fünfsaiter entspräche auch der zur Erbauungszeit aktuellen Literatur für Violoncello: Der größte Teil konnte mit der fortgeschrittenen Spieltechnik um 1740 mit viersaitigem Violoncello realisiert werden.

Zwingend zu prüfen ist jedoch die Frage, ob das unterste, jetzt geschlossene Wirbellochpaar erst nachträglich (im Lauf des 18. oder 19. Jahrhunderts?) hinzugefügt worden sein könnte: Aus heutiger Sicht erscheinen die sehr langen Wirbelkästen Hoyers prädestiniert für einen Umbau entsprechender kleiner viersaitiger Violoncelli mit breiter Brust zu Fünfsaitern.[381] In diesem Fall wäre das in der Skizze zweitunterste *Wirbellochpaar der C-Saite* ursprünglich das unterste gewesen. Gegen diese Annahme spricht jedoch sehr deutlich die nicht nur im Vergleich mit anderen Instrumenten Hoyers absolut unübliche Position dieses Wirbellochpaars – wenn es denn das unterste gewesen wäre: Mit *40mm* ist der Abstand vom Lochzentrum zur Unterkante des Wirbelkastens *wesentlich höher* als etwa der entsprechende Abstand des C-Wirbels (Mitte) zur Unterkante bei den Vergleichsinstrumenten von 1741 (30mm – *Abb. 28*), 1759 (29,5mm) und 1735 (26,5mm). Entsprechend liegen auch beim hier untersuchten Violoncello von 1742(?) die ursprünglichen Wirbellöcher *deutlich enger* zusammen als bei den Vergleichsinstrumenten: Der Abstand der mittleren Wirbel zueinander beträgt ca. 42mm, bei den Vergleichsinstrumenten von 1741 und 1759 jedoch ca. 50mm.[382]

Auch bei den bekannten Bratschen und Violinen Andreas Hoyers I ist der unterste Wirbel stets sehr tief zur Unterseite des Wirbelkastens hin gesetzt, vor allen bei denen mit gleichem

[381] So wurde auch dem auf 1741 datierten, ursprünglich viersaitigen Vergleichsinstrument Hoyers bei einem modernen Umbau ein fünfter Wirbel etwa in der Mitte des Wirbelkastens hinzugefügt (siehe Abb. 28).

[382] Beim Instrument von 1735 sind die Abstände der Wirbel nur geringfügig weiter; hier beträgt der Abstand der mittleren Wirbel ca. 46mm. Dies resultiert aus einem etwas anderen und kürzeren Wirbelkastenmodell als bei den drei anderen Violoncelli Hoyers.

Schneckentypus „Grundtyp II“, etwa der Viola von 1759 und der Violine „Mannheim II“ (s.o.).[383] Sehr tief liegen die C-Wirbel auch bei einem Violoncello mit Zettel „Andreas Hoyer, Klingenthalensis me fecit 1767“ – vielleicht aus der Werkstatt des Andreas Hoyer II – und einem diesem stilistisch verwandten Violoncello von dessen Bruder Johann Friedrich Hoyer.[384]

Mit diesen Befunden scheint es legitim, das hier beschriebene Violoncello Andreas Hoyers I als das bislang früheste bekannte *original fünfsaitige Violoncello aus dem sächsischen Raum* einzuordnen. Höchst aufschlussreich ist zudem der Vergleich mit dem erwähnten Instrument *Klingers* aus dem Leipziger Musikinstrumentenmuseum: Auch hier war, wie bereits Zoebisch (2000, 195) beschreibt, der fünfte Wirbel als *dritter Wirbel auf der Diskantseite* (und sehr tief) positioniert; ebenso wie bei dem Instrument Hoyers wurde dieses Wirbellochpaar nachträglich geschlossen, im Zuge einer Neuanschäftung des Halses der Wirbelkasten verkürzt und damit der Winkel zum Hals verändert. Der Nachweis zweier Klingenthaler Instrumente mit gleicher ungewöhnlicher ursprünglicher Anordnung von fünf Wirbeln ist zusätzlicher Hinweis darauf, dass hier nicht etwa Zufall oder nachträgliche Umbauten vorliegen, sondern beide Instrumente einem *in Klingenthal zur Bachzeit bekannten Typus* folgen.

Damit weisen beide Instrumente auch darauf hin, dass solche senkrecht gehaltenen fünfsaitigen Violoncelli mit einer Korpuslänge bis ca. 70cm zu Bachs Zeit in seinem regionalen Umfeld bekannt waren – und somit zur Realisierung der Sechsten Suite zur Verfügung standen. Dem entspricht auch die in Kap. 6.5.3 vorgestellte detaillierte Analyse der Nomenklatur der 8-Fuß-Streichinstrumente im deutschsprachigen Raum bzw. deren Verständnis in Bachs Umfeld: Die durch die Quellen der Suiten und andere Schriftquellen überlieferte Bezeichnung „Violoncello“ war nicht etwa variabel konnotiert, sondern wurde einem senkrecht gehaltenen Instrument zugeordnet; für die Sechste Suite ist lediglich der Zusatz „a cinq(ue) cordes“ überliefert, aber keine weitergehende Differenzierung. Bach war für seine präzisen und differenzierten Instrumentenangaben bekannt.[385] Hätte ihm eine Realisierung der Sechsten Suite auf einer Sonderform der Viola da spalla vorgeschwebt, scheint es wahrscheinlich, dass auch eine entsprechende Angabe für die Sechste Suite überliefert worden wäre, sei es durch die Abschriften der Suiten oder durch die anderen Schriftquellen aus seinem Umfeld.

Demgegenüber hält etwa Mark M. Smith ein Violoncello in Bratschengröße für das Instrument der Sechsten Suite – freilich ohne dabei auf das instrumentalphysikalische Problem der Konstruktion einer sehr kurzen C-Saite (s.o.) einzugehen. Er verweist auf den Ambitus: In der Tat erreicht dieser im Prelude in Takt 73/74 g^2, also die Dezime über der leeren e´ - Saite – nach modernen Kategorien also in der 6. bzw 7. Lage, mit oder ohne Daumenaufsatz, zu spielen. Smith geht davon aus, dass bis 1736 der Daumenaufsatz noch nicht bekannt gewesen sei und Cellisten allenfalls bis zur None über der leeren Saite spielten.[386] Diese Annahme wurde jedoch von der jüngeren Forschung korrigiert: Die italienischen Cellisten und Altersgenossen Bachs, J.B. Stuck (*1680) und F. Alborea (*1691), verbreiteten den Daumenaufsatz schon früher in Europa.[387] Auch lässt Smith´s Verweis auf den deutlich geringeren Ambitus der Riccercari von Degli´Antonii (1687) und Bachs Kantaten BWV 139 und BWV 115 die Frage aufkommen, ob die Cello-Suiten, instrumentaltechnisch als absolut

[383] Siehe Anm. 378.

[384] Violoncello Andreas Hoyer 1767: Musikinstrumenten-Museum Markneukirchen, Inv. 5764. Violoncello Johann Friedrich Hoyer: Dank an Leonhard Rank, Köln, für die Bereitstellung von Abbildungen.

[385] Die Angabe in Quelle *A*, der Abschrift Anna Magdalena Bachs „a cinq cordes“ (mit notenschriftlicher Stimmungsangabe) erscheint in den Quellen C und *D* unvollständig italienisiert als „a cinque cordes“. – Zu den Instrumentenangaben Bachs allgemein siehe Prinz 2005, 599.

[386] Smith 1998, 66

[387] Prinz 2005, 580 und 599; Aresi 2015, 800

zukunftsweisende Werke konzipiert und den besten Spielern der Zeit das Maximale ihres Könnens abverlangend, mit mehr als 30 Jahren älterer Musik (Degli´Antonii) oder mit Orchestermusik für den Kirchenalltag verglichen werden können (vgl. auch Kap. 6.5.4). Dass Bach als Bratschist die Suiten an seinem Instrument, also einer vier- oder fünfsaitigen Bratsche, komponierte, ist möglich, ja wahrscheinlich und mag auch einige (sehr wenige) für das Violoncello unbequeme Akkordgriffe erklären, sagt aber nichts über die Gestalt des eigentlichen Adressaten, des Violoncellos, aus.[388] Ebenso sieht Smith in der Titelinschrift der Abschrift Kellners („Viola de Baßo“) einen Hinweis auf ein Instrument in Bratschengröße – unter irrtümlichem Verweis auf *Spitta*: Die dort aus einem Verzeichnis der Arnstädter Hofkapelle zitierte Bezeichnung „Bass-Viole“ war jedoch eine von vielen ähnlichen und seinerzeit weit verbreiteten Bezeichnungen für das *Violoncello*, etwa „Bassa Viola“ bei Mattheson 1713. Sie gingen auf „Basso de Viola da Bracchio“ zurück, im 17. Jahrhundert der Name der etwas größeren Variante des Violoncellos. In diesem Kontext erschließt sich auch Kellners Instrumentenangabe; entsprechend wird in einem der von Spitta wiedergegebenen Verzeichnisse die „Bass-Viole“ in einer Spalte mit dem „Violon“ (= Kontrabass), *abgegrenzt von den Bratschen*, aufgeführt.[389]

Am Rande sei angemerkt, dass für das fünfsaitige Violoncello mit Korpuslänge bis ca. 70cm die sich aus den Quellen der Cello-Suiten und den erwähnten Pariser Kompositionen von 1686 und 1714 (vgl. Anm. 372) abgeleitete Bezeichnung *Violoncello „a cinq cordes“* historisch plausibler sein dürfte als die heute oft gewählte Bezeichnung „Violoncello piccolo“. Diese verwendete Bach *nur* in einigen um 1724/25 komponierten Kantaten. Wie das in diesen Kantaten gemeinte Instrument geartet war, ob dem Violoncello „a cinq cordes“ vergleichbar oder nochmals kleiner und auch in Brusthaltung spielbar war – und eventuell auch dem Typus einiger überlieferter Instrumente des Leipziger Geigenbauers J.Chr. Hoffmann entsprach – , ist nach wie vor nicht mit Sicherheit geklärt (vgl. Anm. 368).

---

388 Smith 1998, 75, verweist auch auf die Stimmung C G d a e´ der Sechsten Suite, in der Abschrift A.M. Bachs in Notenschrift mit undeutlich gesetzter, verkürzter Klammer notiert: Die mutmaßlich verkürzte Klammer könne auf den viersaitigen Instrumententyp ohne C-Saite verweisen. Wie nicht nur in vorliegender Studie dargelegt, ist jedoch A.M. Bachs oft flüchtige Darstellung vieler Details, z.B. ihre Neigung zur verkürzten Darstellung von Legato-Bögen, hinlänglich bekannt; es ist also sehr naheliegend, die Klammer als für alle fünf Noten intendiert zu lesen. Auch bezeichnet Smith (1998, 75) für das fünfsaitige Violoncello zwar die Stimmung der höchsten Saite mit d´ als „angemessen“, gibt jedoch an anderer Stelle (1998, 64) auch die Stimmung e´ als ebenso möglich an. In den anderen indirekt auf die gleiche Manuskriptvorlage zurückgehenden Quellen fehlt die notenschriftliche Stimmungsangabe (!), was durchaus darauf hinweisen könnte, dass die Stimmung C G d a e´ bereits etabliert war. Falls Bach die Stimmungsangabe in Notenschrift tatsächlich im Ausgangsmanuskript notiert hatte, könnte dies aber in der Tat eine Spezifizierung angesichts mehrerer seinerzeit üblicher Stimmungen gewesen sein. Damit ist weder die Stimmung an sich noch ihre Notation bei A.M. Bach aussagekräftig in Bezug auf die Frage nach Typus und Größe des Instruments der Sechsten Suite. – Dass kein Bach´sches Werk ein 60–70cm großes fünfsaitiges Violoncello „eindeutig erfordert“ (Smith 1998, 75) ist angesichts der Tatsache, dass diese Instrumentengröße, wie Smith selbst drei Absätze zuvor erwähnt, „längst etabliert“ war, kaum verwunderlich. Diese Etablierung könnte im Gegenteil eher *für* die Verwendung eines Instruments dieser Größe in der Sechsten Suite sprechen – für eine Spezifizierung der Größe bestand angesichts der Bekanntheit des Typus kein Anlass.

389 Spitta 1873, 166f: Die „Bass-Viole“ wird auch in einem anderen Arnstädter Verzeichnis, hier neben „Alt-Viole“ und „Tenor-Viole“ aufgeführt; jedoch werden diese drei Typen weder als „Bratschen“ bezeichnet, wie Smith (1998, 75) fälschlich angibt, noch werden ihre jeweiligen Größen oder ihr Ambitus (8-Fuß-Lage / 4-Fuß-Lage) spezifiziert. Vgl. Kap. 6.5.3. – Mattheson 1713, 285.

8. Register

Sachregister

Abstrichregel: u.a. 8-10, 32, 59, 60, 63, 65, 70-72, 73, 74
Affekt: 8, 62, 66, 67, 68, 74, 75, 82-85
Ausgleichsstrich: 66, 71, 73
Bariolage: 10, 70-71, 80, 119
Bassa Viola, Bass-Viole: 11, 108-115, 120, 143, 148
Basse de violon (a 5 cordes): 11, 108, 109, 121, 143
Echo(dynamik): 9, 49, 51, 60, 61-62, 65, 66, 74
Daumenaufsatz: 116, 117-118, 120, 147
Fagottgeige: 107, 113, 115
Figuration / Figurenlehre: 82, 85
Handbaßel: 107, 115
Melismatik: 82
Obergriff: 8, 32
Originalhandschrift: 18, 19, 20, 93, 95, 96
Rhetorik: 21, 61-62, 66, 82-83
Schlüsselformen:11, 12, 88–91, 127–132; Abb. 16–22
Stielung (=Halsung): 90-91, 125, 129, 131
Style inegale: 9, 72
Syllabik: 82
Synkope 9, 140
Tenor-Viole: 108-109, 142
Text, Textbezug: 8, 82-85
Untergriff: 8, 15, 32, 71
Variatio: 49, 51, 61-62
Viola da spalla, Viola di spala: 71, 99-102, 109-121, 141-142, 147
Viola de Baßo: u.a. 11, 71, 101, 108-111, 119, 120, 143, 148
Viola pomposa: 7, 100-108, 119, 120, 121-122, 142
Violoncello “a cinq cordes”: 99, 111, 121, 141-148
Violoncello piccolo: u.a. 92, 100-101, 107-108, 114, 117, 118-119, 120-122, 142, 148
Vorhalt / Vorschlag: 9, 27, 64, 75, 81, 82, 85, 97, 123
Wasserzeichen: 11, 12, 88-92, 127-132
Wellenbogen: 64, 70, 76

Personenregister

Adlung, Jakob: 102, 115,120, 142
Alborea, Francesco: 118, 147
Amati, Brüder: 142, 146
Bach, A. M.: u.a. 11ff, 20, 22f, 28f, 35ff, 43ff, 50, 62ff,76, 87, 92f
Bach, C. P. E.: 10, 12, 25, 28, 54-56, 81, 86, 97-99, 101, 111
Banchieri, Adriano: 105
Barrière, Jean-Baptiste: 118
Bernhard, Christoph: 82-85
Brossard, Sébastien de: 108, 109
Caffarelli (=Gaetano Majorano): 116
Charpentier, Marc-Antoine: 99, 121, 143
Christa, Joseph Paul: 142
Corette, Michel: 118
Degli´ Antonii, Giovanni Battista: 147-148
Dotzauer, Friedrich: u.a. 6, 10, 17-18, 22, 48-49, 51, 59, 69, 75, 77-78, 123-127
Eisel, Johann Philipp: 111
Eylenstein, Gregor Christoph: 45, 94
Forkel, Johann Nikolaus: 101, 102, 122
Gabrielli, Domenico: 73
Geminiani, Francesco: 73
Gengenbach, Nicolaus: 108-109
Gerber, Ernst Ludwig: 102, 122
Gottschalck, Emanuel Leberecht: 93, 96
Graun, Carl Heinrich: 55-56, 102, 103, 104, 108, 121
Graun, Johann Gottlieb: 103-105
Haydn, Joseph: 109, 111
Hiller, Johann Adam: 102, 122
Hizler, Daniel: 105
Hoffmann, Johann Georg: 103-105, 121
Hoffmann, Johann Christian: 100, 107-108, 114, 118, 121, 142
Hoyer, Andreas (I): 99, 143-147
Jais, Andreas: 142
Janitsch, Johann Gottlieb: 103-106, 122
Kellner, Johann Peter: u.a. 9, 10-13, 17-18, 20, 36-39, 40-41, 52-53, 64, 74-78, 87-92, 123, 125-132, 134-136, 148
Kirnberger, Johann Philipp: 55, 98, 101, 111
Klinger, Christian Gottlieb: 99, 143,147
Lanzetti, Salvatore: 116, 118
Lidarti, Cristian Joseph: 101, 103, 106
Linigke, Bernhard: 45, 94
Majer, Johann Friedrich: 100, 107, 111, 113-115, 120, 121
Marpurg, Friedrich Wilhelm: 100-103, 105-107, 122, 142
Matho, Jean-Baptiste: 99, 121, 143
Mersenne, Marin: 109
Monteverdi, Claudio: 108
Mozart, Leopold: 9, 99, 107, 109, 110, 111, 115
Norblin, Louis: 8, 10, 17, 22, 56-57, 59, 69, 123
Piatti, Alfredo: 70, 119
Prätorius, Michael: 108-109
Quantz, Johann Joachim: u.a. 38, 55-56, 59-61, 83, 110, 115
Sammartini, Giuseppe: 116
Scarlatti, Domenico: 116
Schwanberg, Georg: 11, 71, 94
Schober, Johann Nikolaus: u.a. 10, 26, 32, 48, 51, 53-56, 59-60, 98, 136-141
Schütz, Heinrich: 82
Speer, Daniel: 107
Spitta, Philipp: 11, 100, 108-109, 122, 148
Stainer, Jacob: 143
Stößel, Johann Christoph: 111
Stuck, Jean-Baptiste: 118, 147
Tartini, Giuseppe: 116
Telemann, Georg Philipp: 101-105, 121
Vivaldi, Antonio: 14, 117
Walther, Johann Gottfried: 83, 103, 111-113, 114-115, 117, 120
Woldemar, Michel: 103,106

9. Abbildungen

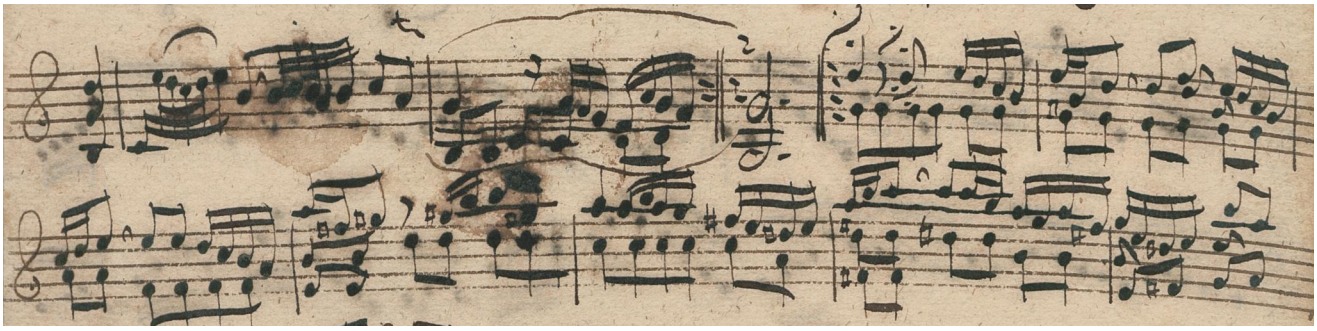


Abb. 1: J.S. Bach: Sonate II für Violine solo, BWV 1003, D-B Mus.ms. Bach P 268, Andante. Abschrift von A.M. Bach. T. 11: erst *nach* Kopie des Primärtextes des *darunterliegenden Systems* eingetragener Bogen, ein Beleg für die nicht-synchrone Kopie von Primär und Sekundärtext.

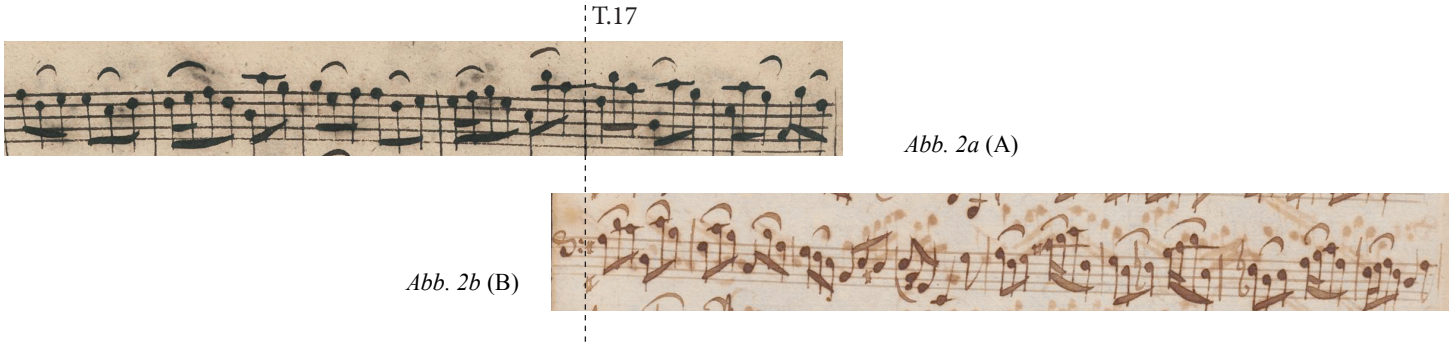


Abb. 2: Suite I, Gique, Abschriften A (A.M.Bach) und B (J.P. Kellner). – Vgl. die Schreibgenauigkeit beider Kopisten bei der Kopie der *Dreierbindungen* in T. 17/18.

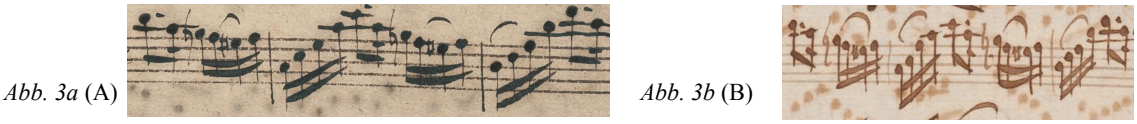


Abb. 3: Suite II, Prelude, T.18.-20, Abschriften A (A.M. Bach) und B (J.P. Kellner). – Vgl. die graphisch unterschiedliche Darstellung von *Viererbögen* beider Kopisten.

Abb. 4a (A)

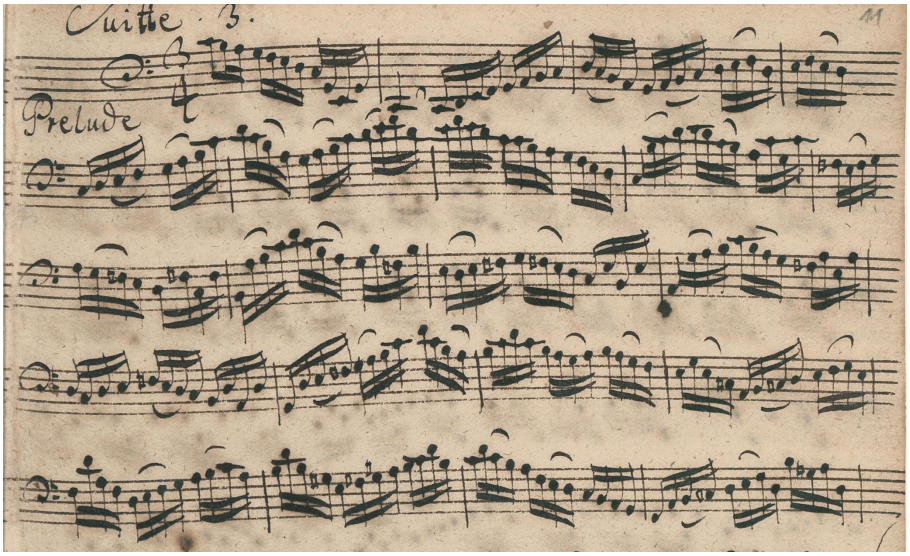


Abb. 4b (B)

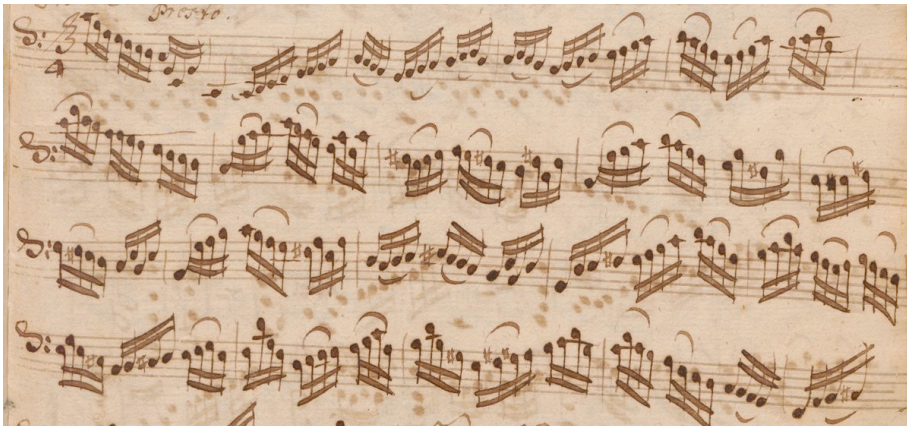


Abb. 4: Suite III, Prelude, Beginn, Abschriften A (A.M. Bach) und B (J.P. Kellner). – Vgl. die unterschiedliche graphische Darstellung der durchgehenden Viererbindungen.

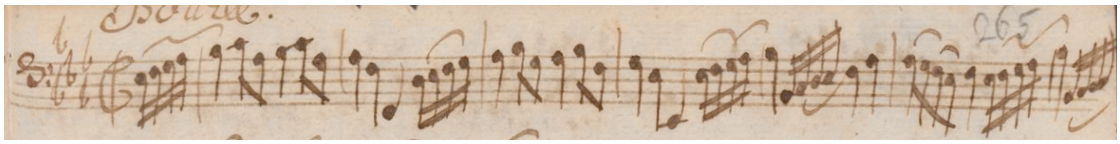


Abb. 5: Suite IV, Bouree I, Beginn. Abschrift B (J.P. Kellner)

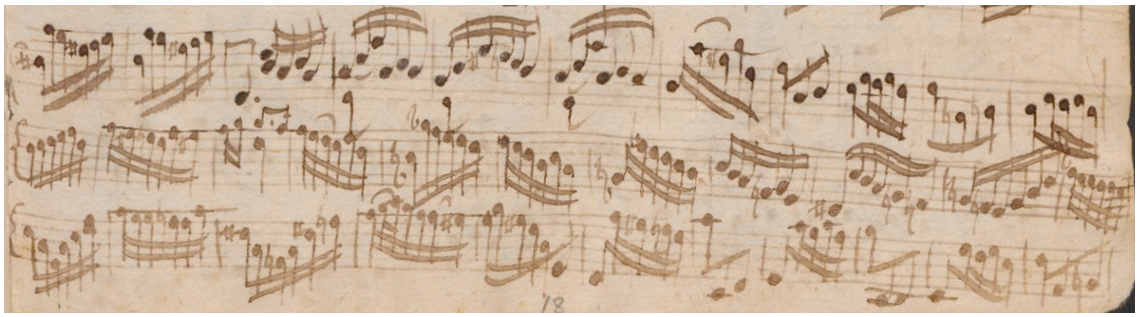


Abb. 6: Suite V, Prelude, T. 169-201, Abschrift B (J.P. Kellner). – Ende der Manuskriptseite 267.

Abb. 7:
Suite I, Prelude (Beginn)
Abschrift A (A.M. Bach)

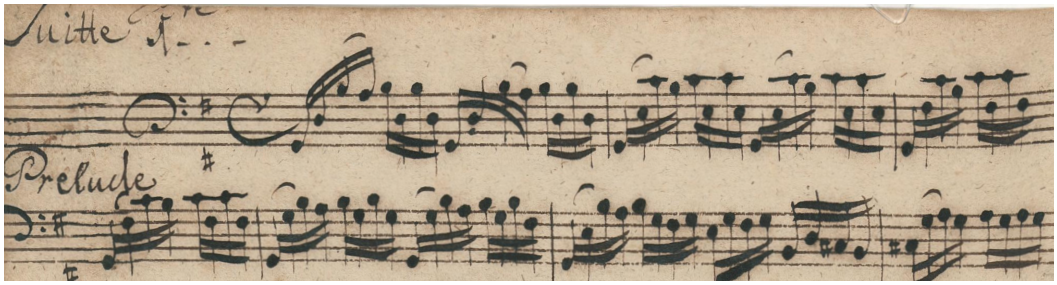


Abb. 8:
Suite I, Prelude
Abschrift B (J.P. Kellner)

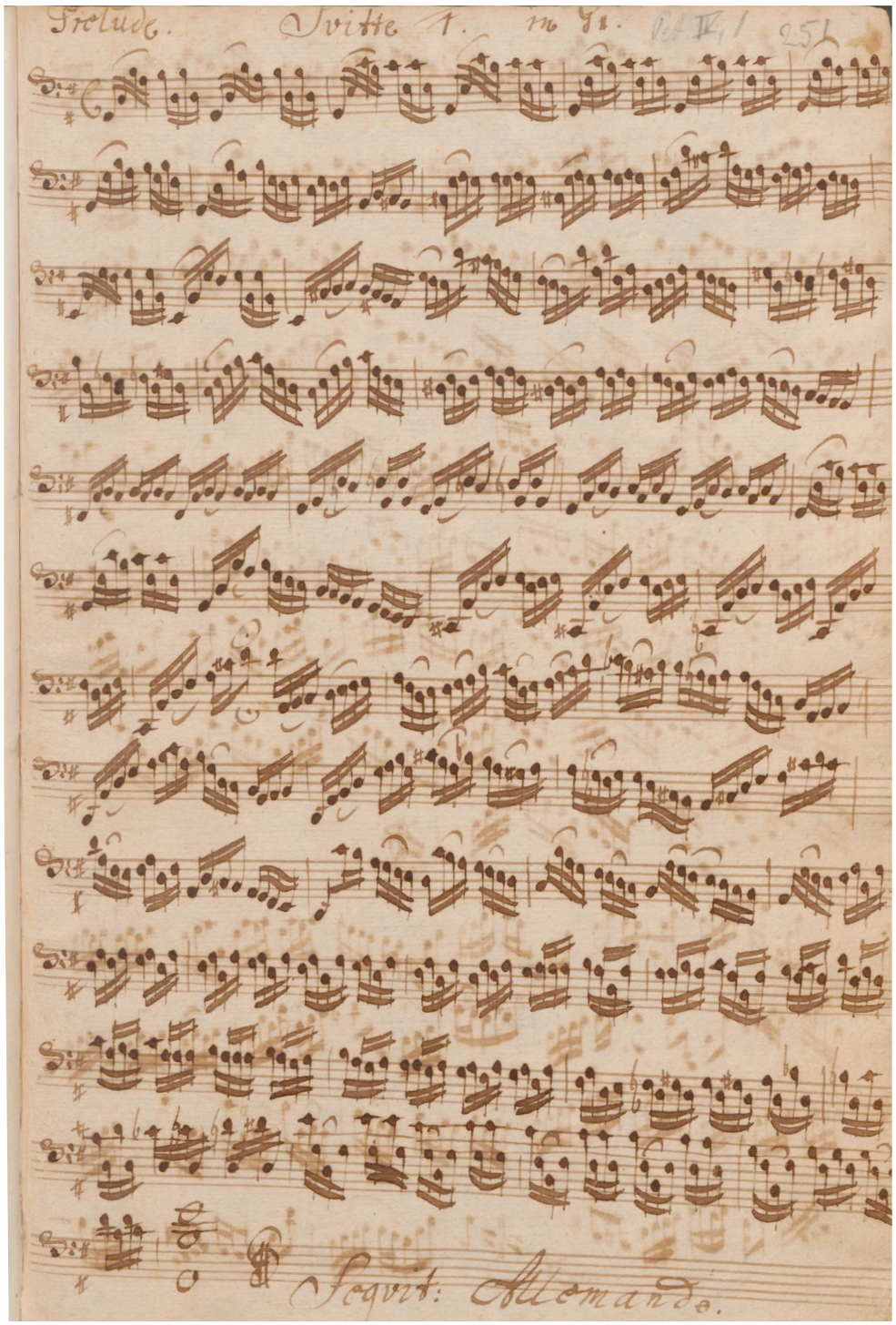


Abb. 9:
Suite I, Prelude
Abschrift D

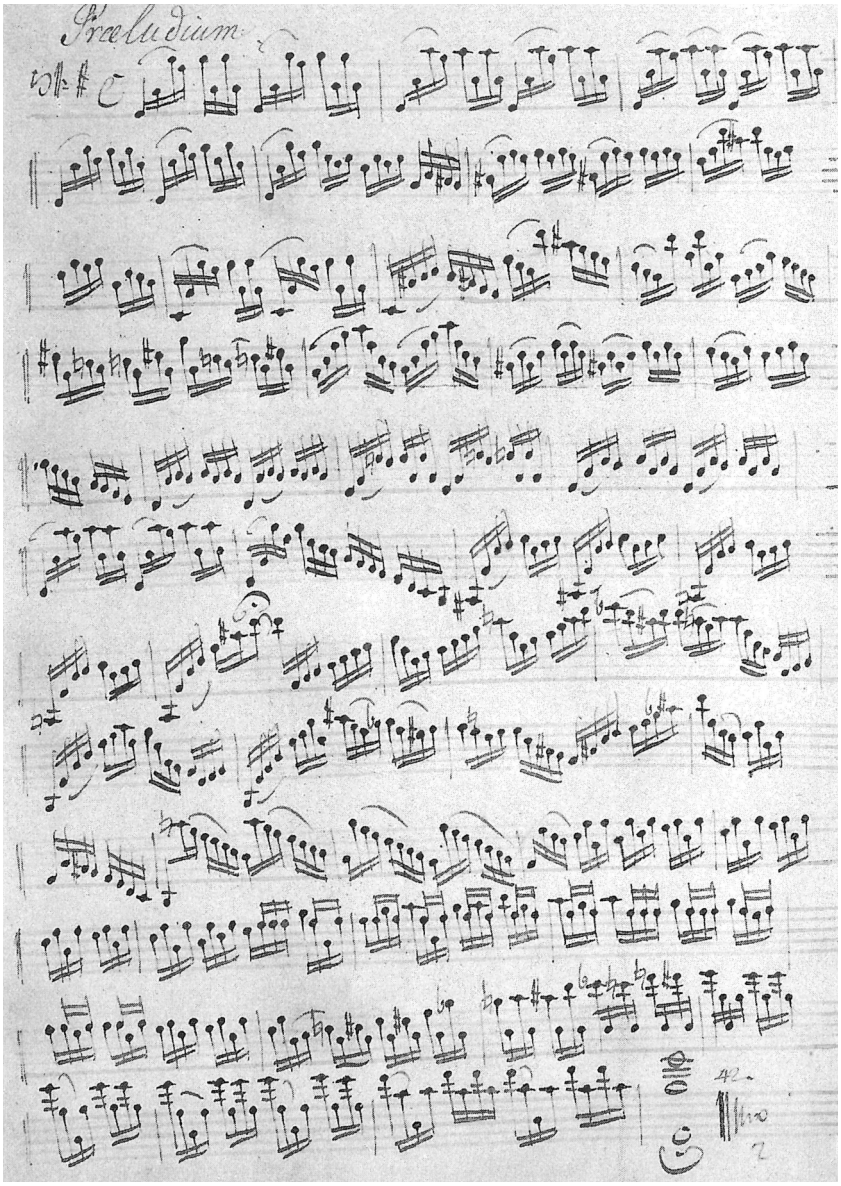


Abb. 10:
Suite III, Prélude,
Beginn.
Abschrift D

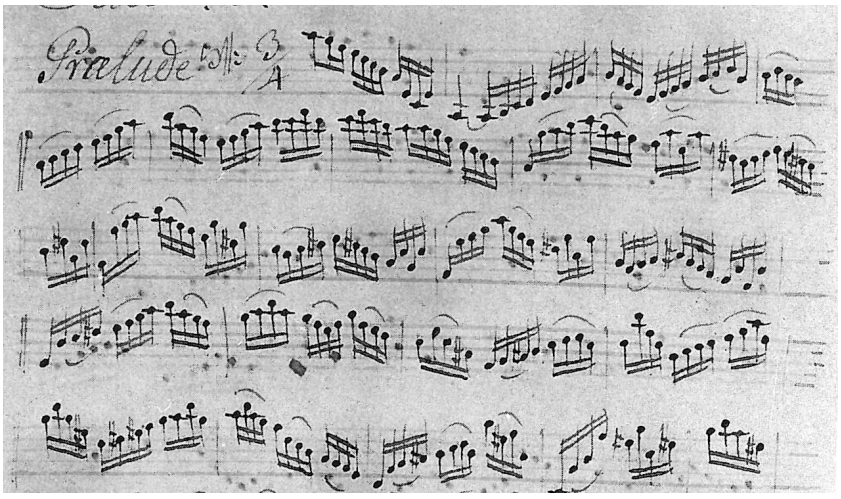
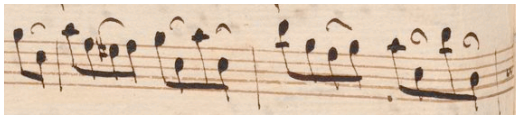


Abb. 11: Suite III, Bouree I, T. 14/15,
Abschrift C. Charakteristische
Rechtsverschiebung von Bögen des
Schreibers der zweiten Teils der Quelle C.



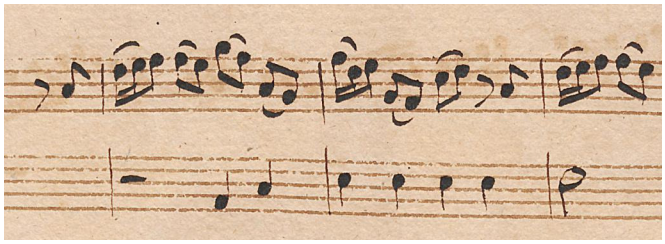


Abb. 12a: BWV 645, T. 13-15

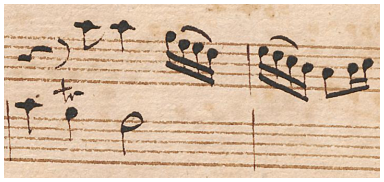


Abb. 12b: BWV 645, T. 47/48

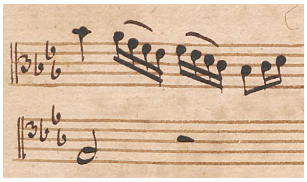


Abb. 12c: BWV 645, T.33

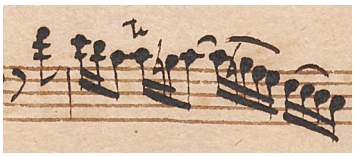


Abb. 12d: BWV 645, T. 9

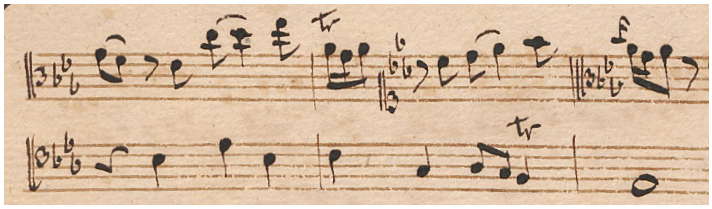


Abb. 12e: BWV 645, T. 49-51

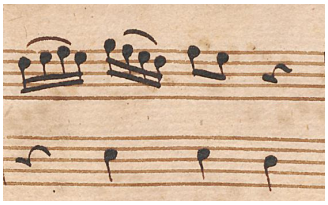


Abb. 12f: BWV 645, T.34

Abb. 12a -12f: Choralvorspiel „Wachet auf, ruft uns die Stimme“, BWV 645. D-B Am.B 543-547/5. Abschrift des J.N. Schober (der auch die Quelle C1 der Cellosuiten kopierte) nach einem unkorrigierten Originaldruck von 1747/48. – Beispiele von für Schober charakteristische Verkürzungen der Artikulationsbezeichnungen seiner Vorlagen.

Abb. 13:
Suite I, Prelude, T. 28 f.
Abschrift A (A.M. Bach)



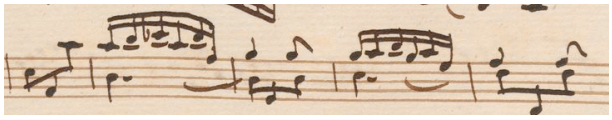


Abb. 14 a (C)

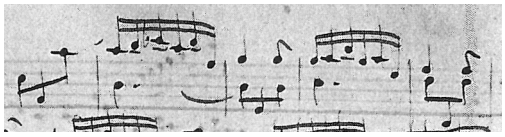
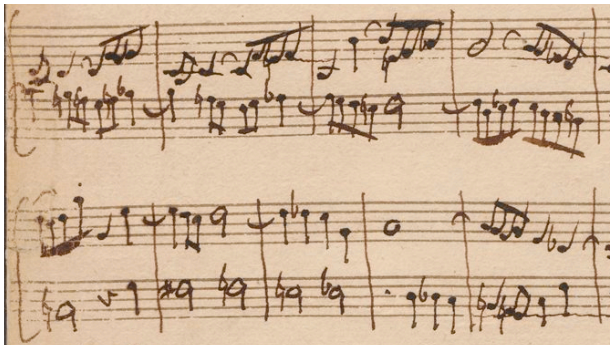


Abb 14b (D)

Abb 14: Suite II, Gique, T. 16ff, Abschriften C (J.N. Schober) und D

Abb. 15: J.S. Bach, Musikalisches Opfer,
BWV 1079/4f, T. 52ff; 61ff.
D-B Mus.ms. Bach 218/4, Abschrift des C.P.E. Bach.
Vgl. die taktübergreifenden Haltebögen von Abb. 14



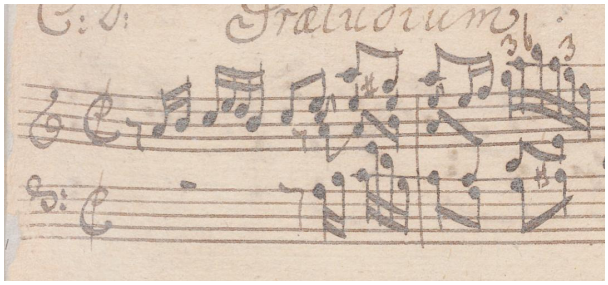


Abb. 16: BWV 894, D-B Mus. ms. Bach P 804/29. Abschrift Kellner. Schreiberdatierung 1725. Schlüsselformen G´ und F´

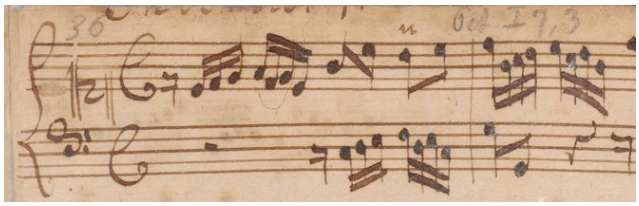


Abb. 17: BWV 772, D-B Mus. ms. Bach P 804/41. Abschrift Kellner. Schreiberdatierung 1725. Schlüsselformen C´ und F´

Abb. 18 a: BWV 548
Schreiber: Kellner
Schlüsselform G^2 und F´

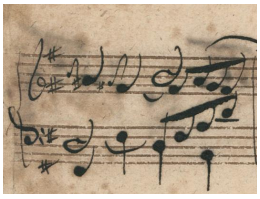


Abb 18 b: BWV 548
Schreiber: Kellner
Schlüsselform G^2 und F^2

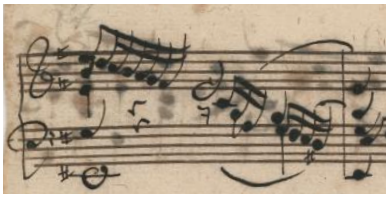


Abb. 18: J.S. Bach, BWV 548 (D-B Mus. ms. Bach P 247/2): Teilweise jüngere Schlüsselformen J.P. Kellners im durch ihn geschriebenen zweiten Teil von Bachs Autograph.

Abb. 19 a: BWV548
Schreiber: J.S. Bach

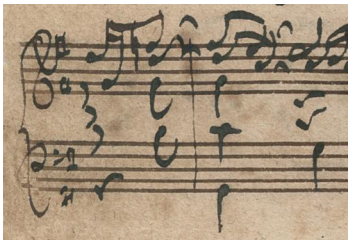


Abb. 19 b: BWV548
Schreiber: J.S. Bach

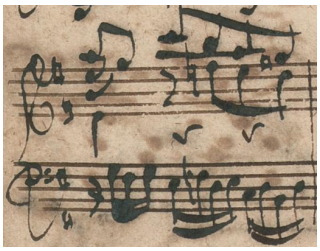


Abb. 19: J.S.Bach, BWV 548 (s.o.): G- und F-Schlüssel J.S. Bachs im von ihm selbst geschriebenen ersten Teil des Autographs. Vgl. insbesondere mit Abb. 18 b (Kellner).

Abb. 20: BWV 562,
D-B Mus.ms. Bach P 288/11.
Jüngere C-Schlüsselformen Kellners:
C^2 (1. Akkolade) und C^3 (2. Akkolade)

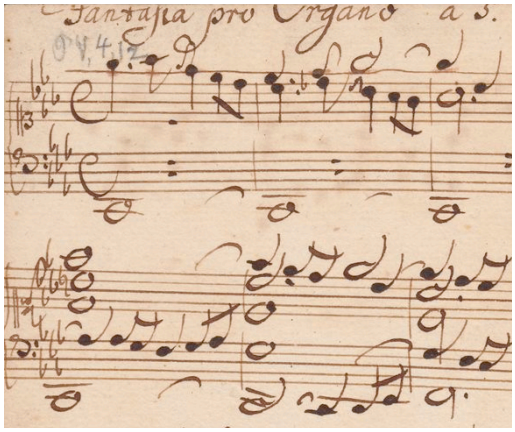


Abb. 21 a:
BWV 1046

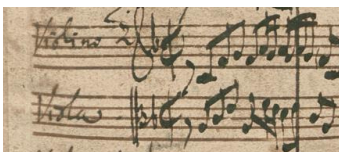


Abb. 21 b:
BWV 815

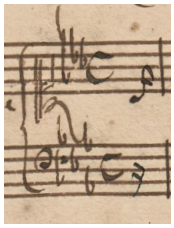


Abb 21 c:
BWV 813

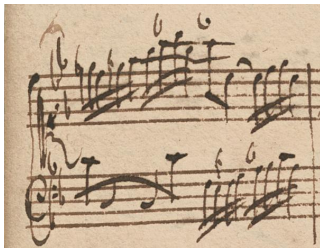


Abb. 21: Verschiedene C-Schlüsselformen in Autographen J.S. Bachs: 1. Brandenburgisches Konzert, D-B AmB 78 (*21 a*); Klavierbüchlein der A.M. Bach, ab 1722, D-B Mus.ms. Bach P 224 (*21 b+c*). Vgl. mit den C-Schlüsseln Kellners in Abb. 20.

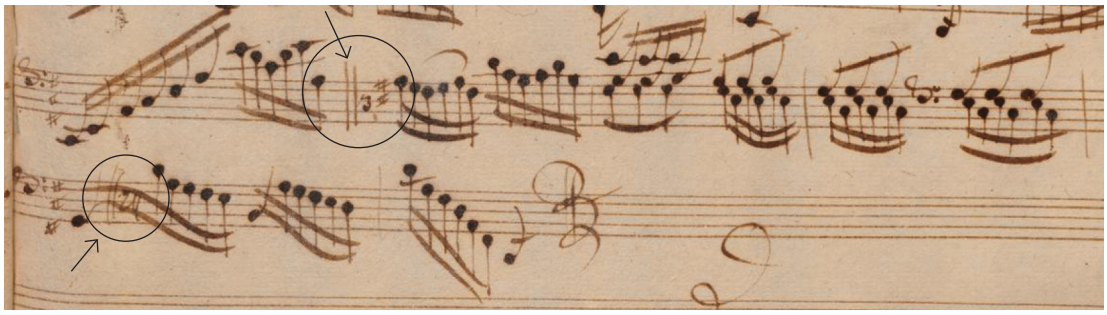


Abb. 22: Suite VI, Gique, T. 63–68, Quelle B (Kellner). – Letzte Seite von Kellners Abschrift; gleichzeitige Verwendung der älteren Schlüsselformen F´und C´(letztes System) und der neueren Schlüsselform C² (vorletztes System).

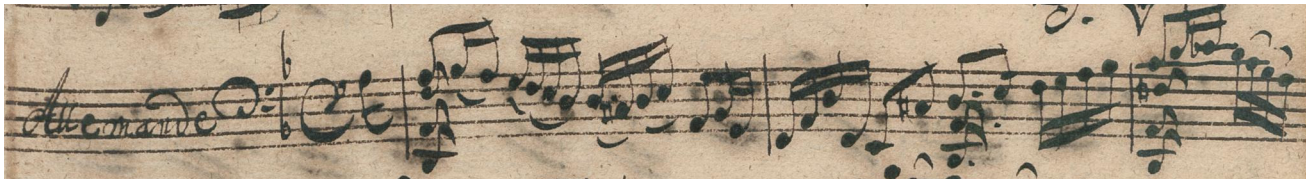


Abb. 23: Suite II, Allemande, Quelle A (A.M. Bach)

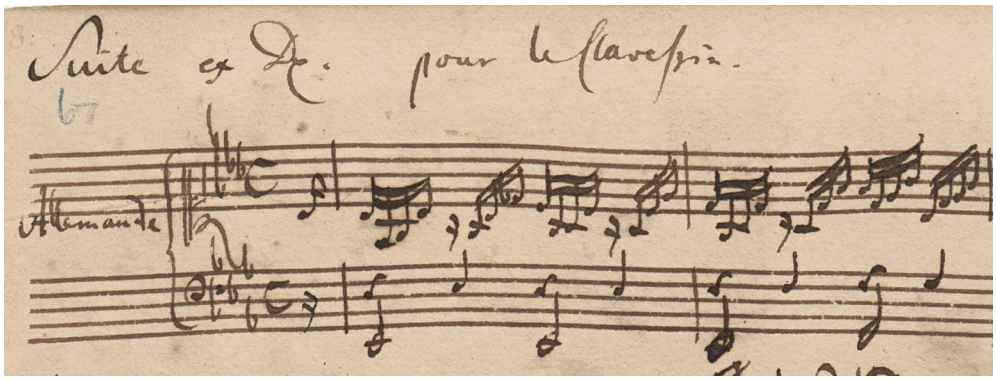


Abb. 24: Frühes Beispiel mittiger, linkbündig notierter Satzbezeichnungen in Autographen J.S. Bachs: BWV 815 – Klavierbüchlein der A.M. Bach, entstanden ab 1722; D-B Mus.ms. Bach P 224. Vgl. mit Abb. 23.



Abb. 25: Violoncello von Andreas Hoyer I, 1742(?)



Abb 26: Violoncello von Andreas Hoyer I, 1741



Abb. 27 + 27a:
Wirbelkasten/Schnecke des Violoncellos aus Abb. 25. **27a:**
Rekonstruktion des Urzustands (Wirbelkasten und Position der 5 Wirbel)



Abb. 28:
Wirbelkasten/Schnecke des Violoncellos aus Abb. 26 (mittlerer Wirbel modern hinzugefügt)

Abbildungsnachweise

Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz

Abb. 1: https://digital.staatsbibliothek-berlin.de/werkansicht/?PPN=PPN864018401. **Abb. 2a, 3a, 4a, 7, 13, 23** (Abschrift A): D-B Mus.ms.Bach P 269; https://digital.staatsbibliothek-berlin.de/werkansicht/?PPN=PPN864018665. **Abb. 2b, 3b, 4b, 5, 6, 8, 22** (Abschrift B): D-B Mus. ms. Bach P 804, Fasz. 40; https://digital.staatsbibliothek-berlin.de/werkansicht?PPN=PPN779693876&PHYSID=PHYS_0005. **Abb. 11, 14a** (Abschrift C): D-B Mus. ms. Bach P 289, Fasz. 10; https://digital.staatsbibliothek-berlin.de/werkansicht/?PPN=PPN772394709.
Abb. 12: https://digital.staatsbibliothek-berlin.de/werkansicht/?PPN=PPN830015132. **Abb. 15**: https://digital.staatsbibliothek-berlin.de/werkansicht/?PPN=PPN770587534. Abb. 16 + 17: https://digital.staatsbibliothek-berlin.de/werkansicht/?PPN=PPN779693876.
Abb. 18 + 19: https://digital.staatsbibliothek-berlin.de/werkansicht/?PPN=PPN864207840. **Abb. 20**: https://digital.staatsbibliothek-berlin.de/werkansicht?PPN=PPN771902441&PHYSID=PHYS_0029. Abb. 21a: https://digital.staatsbibliothek-berlin.de/werkansicht/?PPN=PPN779869885. Abb. 21b, 21c, 24: https://digital.staatsbibliothek-berlin.de/werkansicht/?PPN=PPN862847516.

Österreichische Nationalbibliothek Wien (A-Wn), Musiksammlung

Abb. 9, 10, 14b (Abschrift D): Bach, Johann Sebastian, 6 Suite a Violoncello Solo. Signatur: Mus.Hs. 5007
https://digital.onb.ac.at/RepViewer/viewer.faces?doc=DTL_5422499&order=1&view=SINGLE

Abb. 25, 27 – Bild Credits: Iona Dutz
Abb. 26, 28: Andreas Irniger

10. Literaturverzeichnis

Quellen:

Digitalisate der Manuskripte der Suiten, des Autographs der Sechs Sonaten und Partiten für Violine solo und der Bach-Kopien Kellners und Schobers: https://www.bach-digital.de

Frühdrucke:

J.S. Bach, *ed. Louis Norblin*: Six Sonates ou Etudes pour le Violoncelle solo. Paris, 1824. – Faksimiliert in der *Quellenkritischen Ausgabe für die Praxis* (Schwemer/Woodfull-Harris 2000; siehe unten)

J.S. Bach, *ed. J.J.F. Dotzauer*: Six Solos ou Etudes pour le Violoncelle. Leipzig, 1826. – Verwendetes Exemplar: Bach-Archiv, Leipzig, Rara II 346-D

Editionen:

Becker 1911 J.S. Bach, *ed. Hugo Becker*: Sechs Suiten (Sonaten) für Violoncello solo. Leipzig, 1911

Beißwenger 2000 J.S. Bach, *ed. Kirsten Beißwenger*: Sechs Suiten für Violoncello solo. Wiesbaden etc., 2000

Dörffel 1879 J.S. Bach, *ed. Alfred Dörffel*: Sechs Suiten für Violoncello (Ausgabe der Bachgesellschaft). Leipzig, 1879

Eppstein 1988 J.S. Bach, *ed. Hans Eppstein*: Sechs Suiten für Violoncello solo. Leipzig, 1988 (*Neue Bach-Ausgabe*)

Grümmer 1944 J.S. Bach, *ed. Paul Grümmer*: Sechs Suiten für Violoncello allein. Wien, 1944

Haussmann 1898 J.S. Bach, *ed. Robert Haussmann*: Sechs Suiten für Violoncello solo. Leipzig, 1898

Wollny 2001 J.S. Bach, *ed. Günter Haußwald, rev. Peter Wollny*: Drei Sonaten und drei Partiten für Violine Solo (Neue Bach-Ausgabe). Kassel etc., 2001

Hoffmann 2001 D. Gabrielli, *ed. Bettina Hoffmann*: Sämtliche Werke für Violoncello. Kassel etc., 2001

Klengel 1900 J.S. Bach, *ed. Julius Klengel*: Sechs Suiten für Violoncello solo. Leipzig, 1900

Krüger/Schwinger 1998 C.H. Graun, *ed. Ekkehard Krüger und Tobias Schwinger*: Weihnachtsoratorium. *Mit einem Vorwort von Peter Wollny*. Beeskow, 1998

Leisinger 2000 J.S. Bach, *ed. Ulrich Leisinger*: Suiten für Violoncello solo. Wien, 2000

Markevitch 1964: J. S. Bach, *ed. D. Markevitch*: Six Suites for Solo Cello. Bryn Mawr, 1964. (4th Edition, 2003)

Rubardt 1965 J. S. Bach, *ed. Paul Rubardt*: Sechs Suiten. Leipzig, 1965

Schweiker 2001 J.S. Bach, *ed. Hans-Christian Schweiker*: Sechs Suiten für Violoncello solo. Berlin, 2001

Schwemer/Woodfull-Harris 2000 J.S. Bach, *ed. Bettina Schwemer / Douglas Woodfull-Harris*: 6 Suites a Violoncello Solo senza Basso (*Quellenkritische Ausgabe für die Praxis*). Kassel etc., 2000

Talle 2016 J.S. Bach, *ed. Andrew Talle:* Sechs Suiten für Violoncello solo. Kassel etc., 2016 (*rev. Neue Bach-Ausgabe*)

Voss 2007 J.S. Bach, *ed. Egon Voss*: Sechs Suiten. München, 2000. Revidierte Neuausgabe 2007

Wenzinger 1950 J.S. Bach, *ed. August Wenzinger*: Sechs Suiten für Violoncello solo. Kassel, 1950

Literatur:

Adlung 1758 Adlung, Jakob: *Anleitung zu der musikalischen Gelahrtheit*. Erfurt, 1758 (Digitalisiert bei BSB digital - MDZ)

Aresi 2015 Aresi, Stefano: Das große Lexikon der Violine (3. Aufl.): *Violoncello*. 799 f.; *Viola Pomposa*. 780 f. Laaber, 2015

Bächi 1973 Bächi, Julius: *Berühmte Cellisten*. Zürich, 1973

Badiarov 2007 Badiarov, Dmitry: *The Violoncello, Viola da Spalla and Viola Pomposa in Theory and Practise*. In: The Galpin Society Journal 60, 2007, 121-145

Badiarov 2013 Badiarov, Dmitry: *Violoncello da spalla - story of a discovery*. In: The Strad, Dec. 19, 2013. http://www.thestrad.com/violoncello-da-spalla-story-of-a-rediscovery/ (Zugang 9.4. 2017)

Ballinger 2015 Ballinger, Allan: *The Bach Cello Suites – a Case Study: The "Bourrée" of Suite No. 4 in E-Flat* (2015). http://digitalcommons.goodwin.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=026&context=gen_fac_pubs (Zugang 9.4. 2017)

Barnett 1998 Barnett, Gregory: *The Violoncello da Spalla: Shouldering the Cello in the Baroque Era*. In: Journal of the American Musical Instrument Society 24, 1998, 81-106

Bonta 1977 Bonta, Stephen: *From Violone to Violoncello: A Question of Strings?* In: Journal of the American Musical Instrument III, 1977, 64-99

Butt 1990 Butt, John: *Bach Interpretation. Articulation Marks in Primary Sources of J.S. Bach*. Cambridge, 1990

Bylsma 1998 Bylsma, Anner: *Bach, the Fencing Master. An Bachs Arm – Lautes Lesen aus den ersten drei Suiten für Violoncello*. 1998, Deutsche Ausgabe, Amsterdam, 2000

Bylsma 2014 Bylsma, Anner: *Bach and the Happy Few: About Mrs Anna Magdalena Bach´s Autograph Copy of the 4th, 5th, and 6th Cello Suite*. Amsterdam 2014

Dadelsen 1978 v. Dadelsen, Georg: *Die Crux der Nebensache. Editorische und praktische Bemerkungen zu Bachs Artikulation*. In: Bach-Jahrbuch 1978, 95-112

Dadelsen 1980 v. Dadelsen, Georg: *De confusione articulandi*. In Festschrift Heinrich Hüschen zum 65. Geburtstag. Köln, 1980, 71-75

Dadelsen 1982 v. Dadelsen, Georg: *Über den Anteil der Interpretation an der Dokumentation*. In: Quellenforschung in der Musikwissenschaft; Wolfenbütteler Forschungen 15. Wolfenbüttel, 1982

Dadelsen 1991 v. Dadelsen, Georg: *Bach der Violinist. Anmerkungen zu den Soli für Violine und Violoncello*. In: Johann Sebastian Bach. Schaffenskonzeption, Werkidee, Textbezug. Leipzig, 1991

Darmstadt 2001 Auf den Spuren des wahren J. S. Bach – Brauchen wir fünf neue quellenkritische Ausgaben der Violoncellosuiten? In: Neue Musikzeitung 12/2001 (https://www.nmz.de)

Dilworth 2008 Dilworth, John: *Brothers Amati. A guided tour of their small but perfectly formed five-stringed cello from ca. 1600*. In: The Strad, Feb. 2008, 30–35

Drescher 2004 Drescher, Thomas: *Giovanni Battista Vitali – Sonatore di violone da brazzo. Beobachtungen zum Problemkreis `Violone´und `Violoncello´*. In: Michaelsteiner Konferenzberichte 64, Geschichte, Bauweise und Spieltechnik der tiefen Streichinstrumente, Hg.: Monika Lustig, Dößel, 2004

Drüner 1987 Drüner, Ulrich: *Violoncello piccolo und Viola Pomposa bei Johann Sebastian Bach. Zu Fragen von Identität und Spielweise dieser Instrumente*. In: Bach-Jahrbuch 1987, 85-112

Dürr 1974 Dürr, Alfred: *De vita cum imperfectis*. In: Studies in Renaissance and Baroque Music in Honor of Arthur Mendel. Kassel etc, 1974, 243-253

Dürr 1989 Dürr, Alfred: *Philologisches zum Problem Violoncello piccolo bei Bach.* In: Festschrift Wolfgang Rehm zum 60. Geburtstag. Kassel etc., 1989, 45-50

Dwyer 2017 Dwyer, Paul: *Bach´s Violoncello. Shouldering the Burden of the Six Suites*. 2013. http://www.pauldwyer.net/uploads/4/9/6/5/4965596/dwyer_finalpaper_bachscello.pdf (Zugang 9.4. 2017)

Eisel 1738 Eisel, Johann Philipp: *Musicus autodidaktos: oder der sich selbst informirende Musicus*. Erfurt, 1738 (Digitalisiert bei BSB digital - MDZ)

Eppstein 1990 Eppstein, Hans: *Kritischer Bericht zu Johann Sebastian Bach, Sechs Suiten für Violoncello Solo* - Neue Bachausgabe, Serie VI, Band 2. Kassel etc., 1990

Eppstein 1991 J. S. Bach, *ed. Hans Eppstein*: Sechs Suiten für Violoncello solo. *Faksimile-Beiband zum Kritischen Bericht der Neuen Bach-Ausgabe*, Serie VI, Band 2. Kassel etc., 1991

Fanselau 2000 Fanselau, Clemens: *Mehrstimmigkeit in J.S. Bachs Werken für Melodieinstrumente ohne Begleitung*. Berlin, 2000

Fanselau 2013 Fanselau, Clemens: *Suiten für Violoncello solo BWV 1007-1012*. In: Bachs Orchester- und Kammermusik, das Handbuch, II (Hg: Siegbert Rampe/Dominik Sackmann), Laaber, 2013

Fuchs 1980 Fuchs, Ingrid: *Die sechs Suiten für Violoncello solo (BWV 1007-1012) von Johann Sebastian Bach. Ein Beitrag zur historischen Stellung, Aufführungspraxis und Editionsgeschichte*. Wien, 1980

Geminiani 1751 Geminiani, Francesco: *The Art of playing the Violin*. London, 1751 (Digitalisiert bei IMSLP)

Glöckner/Hartinger/Lehmann 2007 Andreas, Hartinger, Anselm, Lehmann, Karen (Hg.): *Bach-Dokumente VII; Ausgewählte Dokumente zum Nachwirken Johann Sebastian Bachs 1801 – 1850*. Kassel etc., 2007

Heartz 1998 Heartz, Daniel: *Locatelli and the Pantomime of the Violinist in Le Neveu de Rameau*. In: Diderot Studies XXVII. Genéve, 1998, 115-128

Heitmann 2009 Heitmann, Christin: *Vorwort*. In: Joseph Haydn, Streichquartette op. 20, Studienedition. München, 2009

Heller 2015 Heller, Veit: Die Viola-da-Braccio-Instrumente von Johann Christian Hoffmann. In: Martin und Johann Christian Hoffmann, Hg: Eszter Fontana, Veit Heller, Klaus Martius. Leipzig 2015, 380-405

Henzel 2006 Henzel, Christoph: *Graun-Werkverzeichnis*. Beeskow, 2006

Hill 2011 Hill, Andrew: *A critical investigation and re-assessment of the composition history of J.S. Bach´s 5th Suite for Unaccompanied Violoncello BWV 1011*. Diss. The Open University, 2011; Zugang durch EthOS, ID: uk.bl.ethos.576719

Jalovec 1965 Jalovek, Karel: *Enzyklopädie des Geigenbaus*. Prag, 1965

Joelson 2015 Joelson, Jenny: *Viola da spalla, Viola pomposa und Violoncello piccolo*. In: Glareana 2015, Heft 1, 4-21. Basel 2015

Kinsky 1912 Kinsky, Georg: Katalog des musikhistorischen Museums von Wilhelm Heyer in Cöln, Bd. 2: Zupf- und Streichinstrumente. Cöln, 1912

Köpp 2013 Köpp, Kai: *Vom Ensemble- zum Soloinstrument: Das Violoncello*. In: Bachs Orchester- und Kammermusik, das Handbuch, II, Hg: Siegbert Rampe/Dominik Sackmann, Laaber, 2013

Kobayashi7Beißwenger 2007 Kobayashi, Yoshitake / Beißwenger, Kirsten: *Die Kopisten Johann Sebastian Bachs*. Kassel etc., 2007

Komlos/Cinirella 2005 John Komlos/Francesco Cinirella: *European Heights in the Early 18th Century*. München, 2005. https://epub.ub.uni-muenchen.de/572/1/european_heights_in_the_early_18th_century.pdf (Zugang 9.4. 2017)

Kory 1994 Kory, Agnes: *A Wider Role for the Tenor Violin?* In: The Galpin Society Journal 47, 1994, 123-153

Kory 2018 Kory, Agnes: *Tenor Violin or Tenor Cello? Problems of Identification and Repertoire.* Thesis, University of Manchester, 2018. https://www.escholar.manchester.ac.uk (Zugang 07.11.2021)

Kramer 1998 Kramer, Laura Elizabeth: *Articulation in Johann Sebastian Bach´s Six Suites for Violoncello Solo: History, Analysis, Performance*. Diss. Cornell University, 1998; Ann Arbor, 2002

Kubik 1986 Kubik, Reinhold: *Artikulation und Struktur. Überlegungen bei der Edition von Kirchenkantaten Johann Sebastian Bachs*. In: Festschrift Martin Ruhnke, 203-208. Neuhausen, Stuttgart, 1986

Ledbecker 2009 Ledbecker, David: *Unaccompanied Bach - Performing the Solo Works*. New Haven and London, 2009

Leisinger/Wollny 1997 Leisinger, Ulrich/Wollny, Peter: *Die Bach - Quellen der Bibliotheken in Brüssel*. Hildesheim 1997

Loescher 1997 Loescher, Johannes: *Der Violone in Italien*. Nürnberg, 1997 (unveröffentlichte Magisterarbeit)

Lütgendorff 1922 Lütgendorff, Willibald Leo Frhr.: *Die Geigen-und Lautenmacher vom Mittelalter bis zur Gegenwart*. Frankfurt am Main, 1922 (5. und 6. durchgesehene Auflage)

Majer 1732 Majer, Johann Friedrich Bernhard Caspar.: *Museum musicum*. Schwäbisch Hall, 1732 (Digitalisiert bei BSB digital - MDZ)

Mattheson 1713 Mattheson, Johann: *Das neu-eröffnete Orchestre*. Hamburg, 1713 (Digitalisiert bei BSB digital - MDZ)

Meinel 2007 Meinel, Karoline: *Leben und Werk des Klingenthaler Geigenbaumeisters Andreas Hoyer und seiner Söhne im 18. und 19. Jahrhundert, beschrieben am Beispiel ausgewählter Instrumente*. Markneukirchen 2007 (unveröffentlichte Diplomarbeit)

Meinel 2016 Meinel, Karoline: *Leben und Werk des Klingenthaler Geigenbaumeisters Andreas Hoyer und seiner Söhne im 18. und 19. Jahrhundert, beschrieben am Beispiel ausgewählter Instrumente*. In: Klingenthaler Geigenbau. Klingenthaler Geigenbaugeschichte und Katalog historischer Instrumente aus drei Jahrhunderten. Klingenthal, 2016

Mozart 1995 Mozart, Leopold: *Versuch einer gründlichen Violinschule*, 1756. Nachdruck: Kassel etc., 1995

Müller-Blattau 2015 Müller-Blattau, Joseph: *Die Kompositionslehre Heinrich Schützens in der Fassung seines Schülers Christoph Bernhard*. Kassel etc., 2015 (5. Auflage)

Pape/Boettcher 1996 Pape, Winfried/Boettcher, Wolfgang: *Das Violoncello. Geschichte, Bau, Technik, Repertoire*. Mainz etc., 1996

Perl 1998 Perl, Helmut, *Rhythmische Phrasierung in der Musik des 18. Jahrhunderts*. Wilhelmshaven, 1984, 2. verbesserte Neuausgabe 1998

Prinz 2005 Prinz, Ulrich, *Johann Sebastian Bachs Instrumentarium*. Kassel etc., 2005

Quantz 1752 Quantz, Johann Joachim: *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*. Berlin 1752 (Digitalisiert bei https://archive.org)

Ronco 1998 Ronco, Claudio: *Itinary of a recording. Salvatore Lanzetti, Napolitano*. 1998 http://users.libero.it/claudioronco/napolitanoingl.html (Zugang 9.4. 2017)

Sackmann 2008 Sackmann, Dominik: *Triumph des Geistes über die Materie. Mutmaßungen über Johann Sebastian* Bachs *"Sei Solo a Violino senza Basso accompagnato" (BWV 1001-1006) mit einem Seitenblick auf die "6 Suites a Violoncello Solo" (BWV 1007-1012).* Stuttgart, 2008

Scholz 2011 Scholz, Anna: *Artikuláció J.S.Bach hat csellószvitjében*. In: Magyar Zene XLIX, Budapest, August/November 2011, 353-365 und 487-503

Schulze 1972 Schulze, Hans-Joachim (Hg.): *Bach-Dokumente III - Dokumente zum Nachwirken Johann Sebastian Bachs*. Kassel etc., 1972

Schulze 1984 Schulze, Hans-Joachim: *Studien zur Bach-Überlieferung.* Leipzig und Dresden, 1984

Schwinger 2003 Schwinger, Tobias: *Janitsch, Johann Gottlieb*. In Musik in Geschichte und Gegenwart, 2. Ausgabe (Hg: Ludwig Finscher), Bd. B9 Sp. 915-918. Kassel etc., 2003

Segerman 1995 Segerman, Ephraim: *The Name 'Tenor Violin'*. In: The Galpin Society Journal 48, 1995, 181-187

Smit 2004 Smit, Lambert: *Towards a different, possibly more historical view of Bach´s Violoncello*. (Revision eines Aufsatzes von 2004). lambert.jvanholst.nl/pdf/towardsnew.pdf (Zugang 11.3. 2017)

Smith 1998 Smith, Marc. M.: *Joh. Seb. Bachs Violoncello piccolo: Neue Aspekte – offene Fragen*. In: Bach-Jahrbuch 1998

Spitta 1873 Spitta, Philipp: *Johann Sebastian Bach, I*. Leipzig, 1873

Stinson 1990 Stinson, Russel: *The Bach Manuscripts of Johann Peter Kellner and his Circle. A Case Study in Reception History*. Durham and London, 1990

Stoppani 2008 Stoppani, George: *Strange Beast*. In: The Strad, Feb. 2008, 36

Stößel 1737 Stößel, Johann Christoph: *Kurtzgefaßtes muscalisches Lexicon…* Chemnitz, 1737 (Digitalisiert bei BSB digital - MDZ)

Szabó 2014 Szabó, Zoltán: *Precarious Presumptions and the „Minority Report": Revisiting the Primary Sources of the Bach Cello Suites,* 2014 http://www.academia.edu/10476253/PRECARIOUS_PRESUMPTIONS_AND_THE_MINORITY_REPORT_REVISITING_THE_PRIMARY_SOURCES_OF_THE_BACH_CELLO_SUITES (Zugang 9.4. 2017)

Szabó 2015 Szabó, Zoltan: *Remaining Silhouettes of Lost Bach Manuscripts? Re-evaluating J.P. Kellner´s Copy of J.S. Bach´s Solo String Compositions.* In: Understanding Bach, 10, 71-83. Bach Network UK 2015 http://bachnetwork.co.uk/ub10/ub10-szabo.pdf (Zugang 9.4. 2017)

Tomita 2007 Tomita, Yo: *Anna Magdalena as Bach´s Copyist.* In: Understanding Bach, 2, 59-76. Bach Network UK 2007. http://www.bachnetwork.co.uk/ub2/tomita.pdf (Zugang 9.4. 2017)

Unverricht 2010 Unverricht, Hubert: *Telemanns Einfluß auf schlesische Musiker und Komponisten*. 2010. http://www.telemann.com.pl/de/georg-philipp-telemann-in-ary (Zugang 9.4. 2017)

Walther 1708 Walther, Johann Gottfried: *Praecepta der Musicalischen Composition*, 1708. Veröffentlicht in: Jenaer Beiträge zur Musikforschung, Bd. 2, Hg: Peter Benary

Walther 1732 Walther, Johann Gottfried: *Musicalisches Lexicon Oder Musicalische Bibliothec*. Leipzig, 1732 (Digitalisiert bei BSB digital - MDZ)

Wolff 2000 Wolff, Christoph: *Johann Sebastian Bach, The Learned Musician,* 2000; dt. Ausgabe, *Viola Pomposa*. 780 f. Frankfurt/Main, 2000

Wollny 1996 Wollny, Peter: Zur Überlieferung der Instrumentalwerke Johann Sebastian Bachs: Der Quellenbesitz Carl Philipp Emanuel Bachs. In: Bach-Jahrbuch 1996, 7-21

Zoebisch 2000 Zoebisch, Bernhard: *Vogtländische Geigenbauer, Biographien und Erklärungen bis 1850* (Bd. 1). Horb am Neckar, 2000

11. Dank

Diese Arbeit konnte nur mit großer Unterstützung vieler diskussions- und austauschfreudiger, offener und hilfsbereiter Freunde und Kollegen und natürlich meiner Familie entstehen. Ihnen allen möchte ich an dieser Stelle herzlichst danken.

Mein Dank gilt ganz besonders Gerd Rienäcker, der im Februar 2018 verstorben ist. Ihm ist auch die dreibändige Ausgabe der Suiten in der Edition Walhall gewidmet. Mit der Erfahrung eines ganzen Musikologenlebens ermutigte und unterstützte er das Zustandekommen dieser Arbeit von Beginn an mit dem ihm eigenen Enthusiasmus und Gespür für die wesentlichen inhaltlichen Fragen.

Gedenken und danken möchte ich auch Anner Bylsma. Seine Beschäftigung mit Fragen der Artikulation und der intensive und kritische Austausch mit ihm zu Fragen der Bach-Interpretation und zum Lesen der Quellen gaben den ersten Anstoß zu diesem Projekt eines umfassend-systematischen Abgleichs der Artikulationsbezeichnungen aller Quellen.

Meinem Verleger Franz Biersack danke ich ganz herzlich für die große und uneingeschränkte Unterstützung dieses Projekts. Dem Bach-Archiv Leipzig und seiner Bibliothek sei ebenso gedankt wie der Biblioteka Gdanska Polskiej Akademii Nauk für ihre Unterstützung und die Bereitstellung von Quellenmaterial auch während der Zeit von Pandemie und Lockdown. Ganz wesentliche Impulse erhielt ich von Markus Möllenbeck. Die Gespräche und Diskussionen mit ihm haben nicht nur die Edition, sondern auch diese Arbeit inhaltlich wesentlich geschärft und beeinflusst. Mein Dank gilt auch Norbert Müllemann vom Henle-Verlag München: Unser ausgiebiger Austausch hat das Profil dieser Arbeit und der Edition der Suiten nochmals wesentlich geschärft. Herzlichst gedankt sei auch Stefan Hindtsche vom Museum für Musikinstrumente der Universität Leipzig und Mario Weller vom Musikinstrumentenmuseum Markneukirchen für ihre große Unterstützung bei der Recherche zu historischen Violoncelli der Bachzeit.

Johannes Loescher verdanke ich neben vielen anderen wertvollen Hinweisen auch wesentliche Informationen bezüglich der Frage nach dem Violoncello Bachs, seiner Spielhaltung und -technik. Anna Karoline Meinel danke ich sehr für ihre umfassenden Auskünfte zum vogtländischen Geigenbau der Barockzeit und zur Geigenbauerfamilie Hoyer sowie für ihre Hilfe bei der Analyse des in Kap. 7.5 vorgestellten fünfsaitigen Violoncellos von Andreas Hoyer I; Diego Rojas, Felix Stross und Lubomir Dshokov für die freundliche Bereitstellung relevanter historischer Instrumente aus ihrem Besitz zur Analyse und Dokumentation. Anna Nagy übersetzte für mich die Arbeit von Anna Scholz aus dem Ungarischen; mein Kollege Christopher White unterstützte mich besonders bei Fragen zur Violintechnik. Ulrich Lüdering danke ich für die Anfertigung der Notengrafiken; für ihre große Hilfe bei der weiteren Grafikerstellung und -bearbeitung danke ich Alina Seeberg.

Leipzig, im November 2022