

DIE SECHS SUITEN FÜR VIOLONCELLO SOLO (BWV 1007-1012)

VON JOHANN SEBASTIAN BACH

Ein Beitrag zur historischen Stellung,
Aufführungspraxis und Editions-geschichte.

D i s s e r t a t i o n
zur Erlangung des Doktorgrades
an der
Geisteswissenschaftlichen Fakultät
der
Universität Wien
vorgelegt von

I n g r i d F u c h s

Wien, Oktober 1980

VORWORT

Es ist mir eine angenehme Pflicht, all jenen meinen herzlichen Dank auszusprechen, die am Zustandekommen der vorliegenden Arbeit beteiligt waren. An erster Stelle möchte ich Herrn Univ.Prof.Dr.Othmar Wessely sowie den Assistenten des Instituts für Musikwissenschaft für deren stete Förderung und Unterstützung danken. Von entscheidender Bedeutung war ferner das freundliche Entgegenkommen jener zahlreicher Bibliotheken und Institutionen des In- und Auslandes, die mir die Materialien zur Erstellung der Editions-geschichte bereitwilligst zukommen ließen. Gedankt sei vor allem auch der Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz in Berlin, die mir die Bach-Handschriften P 268, P 289 und P 804 als Mikrofilm zur Verfügung stellte.

Mein besonderer Dank gilt jedoch meinen Eltern, die mir das Studium ermöglichten und dessen Fortgang mit großem Interesse verfolgten, sowie meinem Mann, der mich mit viel Geduld und Verständnis bei dieser Arbeit unterstützt hat.

INHALTSVERZEICHNIS

Vorwort.....S.5

Einleitung:
Über musikalische Interpretation und deren
Verhältnis zur Aufführungspraxis.....S.6

I. HISTORISCHE GRUNDLAGEN.....S.18

A) Die Komposition für ein solistisches Streich-
instrument bis zur Zeit J.S.Bachs unter
besonderer Berücksichtigung des mehrstimmigen
Spiels.....S.18

1) Viola da Gamba.....S.20

2) Violine.....S.37

3) Violoncello.....S.67

B) Die sechs Suiten für Violoncello solo von
J.S.Bach.....S.93

1) Quellen.....S.93

2) Ort, Zeit und nähere Umstände der
Entstehung.....S.103

II. AUFFÜHRUNGSPRAKTISCHE VORAUSSETZUNGEN.....S.117

A) Kompositionstechnische Aspekte der sechs Suiten
für Violoncello solo.....S.117

1) Zyklische Konzeption.....S.117

a) Zur historischen Entwicklung der
Suite.....S.117

b) Die Suite bei J.S.Bach und die sechs
Suiten für Violoncello solo.....S.126

2) Harmonische, motivische und formale
Gestaltung der Einzelsätze.....S.145

I.Suite ... S.147 IV.Suite ... S.180

II.Suite ... S.157 V.Suite ... S.191

III.Suite ... S.168 VI.Suite ... S.208

Zusammenfassung.....S.218

3) Melodische Analyse - Polyphonie der
einstimmigen Linie.....S.232

a) Grundlagen und Möglichkeiten der
Theorie Ernst Kurths.....S.232

b) Ausgewählte Beispiele zur Verdeutlichung
der linearen Gestaltung, der Polyphonie
der einstimmigen Linie und deren Über-
gang zu realer Mehrstimmigkeit.....S.239

B) Instrumentenbautechnische Gegebenheiten und daraus resultierende Cellotechnik in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts in Anwendung auf J.S.Bachs Suiten für Violoncello solo.....	S.266
1) Das Instrument.....	S.266
a) Entwicklung und Bauweise.....	S.266
b) Haltung des Instruments.....	S.275
c) Spieltechnik der linken Hand - Haltung und Applikatur.....	S.284
d) Das für die VI.Suite erforderliche fünfsaitige Instrument.....	S.300
2) Der Bogen.....	S.311
a) Entwicklung und Bauweise.....	S.311
b) Bogenhaltung.....	S.316
c) Der sogenannte "Bachbogen".....	S.322

III. AUFFÜHRUNGSPRAXIS.....S.330

A) Der Notentext.....	S.330
1) Problematische Stellen und Schreib- fehler im Notentext A.M.Bachs.....	S.330
2) Artikulation.....	S.382
a) Unterschied und Bedeutung von Artikulation und Phrasierung.....	S.382
b) Die Streicherartikulation zur Zeit J.S.Bachs unter besonderer Berücksich- tigung der sechs Suiten für Violon- cello solo.....	S.392
c) Die Bogensetzung A.M.Bachs.....	S.418
d) Festlegung, Ergänzung und Ausführung der Artikulation in den einzelnen Sätzen der sechs Suiten für Violon- cello solo.....	S.430
I.Suite ...	S.432
II.Suite ...	S.449
III.Suite ...	S.464
IV.Suite ...	S.482
V.Suite ...	S.495
VI.Suite ...	S.513
B) "Verschwundene Traditionen" - Fragen der klanglichen Realisierung.....	S.531
1) Aufführungsort.....	S.532
2) Ausdruck und Affekt.....	S.538
3) Charakteristik der Tanzsätze und Préludes.....	S.554
4) Tempo.....	S.569
5) Rhythmische Gestaltung.....	S.588
6) Dynamik.....	S.611
7) Vibrato.....	S.624
8) Verzierungen.....	S.628
9) Akkordausführung.....	S.663

<u>IV. EDITIONSGESCHICHTE</u>	S.673
A) 1750 - 1850.....	S.676
1) Die Stellung J.S.Bachs und die Wirkung seiner Werke nach seinem Tode.....	S.676
2) Die ersten drei gedruckten Ausgaben der Suiten für Violoncello solo: "Sonates (Solos) ou Etudes"	S.693
B) 1850 - 1914.....	S.717
1) J.S.Bach zwischen historischem Interesse und musikalischer Bearbeitung.....	S.717
2) Bearbeitungen der sechs Suiten für Violon- cello solo.....	S.729
3) Die Editionen der sechs Suiten für Violon- cello solo in der Originalbesetzung.....	S.763
C) 1914 bis zur Gegenwart.....	S.789
1) J.S.Bach im 20.Jahrhundert: historisierende und aktualisierende Interpretation.....	S.789
2) Kritische Ausgaben.....	S.805
3) Analysierende Ausgaben.....	S.821
4) Praktische Ausgaben.....	S.837
Zusammenfassung.....	S.858
Anhang.....	S.862
Abkürzungsverzeichnis.....	S.888
Literaturverzeichnis.....	S.890

EINLEITUNG:
=====

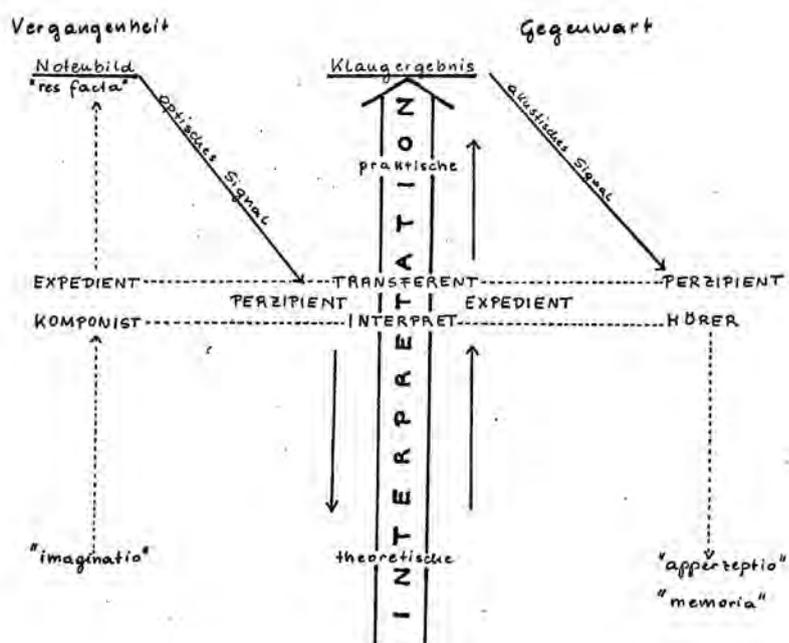
ÜBER MUSIKALISCHE INTERPRETATION UND DEREN VERHÄLTNIS
=====

ZUR AUFFÜHRUNGSPRAXIS
=====

"Musik ist Erklängen. Sie wird uns durch das Ohr vermittelt. Schrift ist Sichtbares. Wir begegnen ihr durch das Auge. Wir sehen Schrift und meinen Erklängen. Wir sehen Schrift und verwandeln sie in Erklängen." Mit diesen Worten umreißt Thrasybulos G.Georgiades¹⁾ die der musikalischen Interpretation zugrundeliegende Problematik des Verhältnisses von schriftlich fixierter Komposition und klanglicher Wiedergabe. Zur Verdeutlichung dieser Abhängigkeit kann in Anlehnung an die Kommunikationsmodelle der Informationstheorie, ausgehend von der Annahme, "daß Musik eine gültige Form der Mitteilung in den menschlichen Beziehungen ist"²⁾, das folgende, drei Kommunikationspartner umfassende Schema herangezogen werden.³⁾ Der primäre Expedient ist der Komponist, der bei der Niederschrift seine Klangvorstellung in Schrift umsetzt. Das Notenbild als optisches Signal erreicht nun den Interpreten, dem als Transferent eine doppelte Funktion zukommt: "er ist Perzipient bezüglich der optischen Kommunikation mit dem Komponisten und Expedient bezüglich der akustischen Kommunikation mit dem Hörer."⁴⁾ Der Interpret als Trans-

-
- 1) Th.G.Georgiades: Musik und Schrift, in: Th.G.Georgiades: Kleine Schriften (Münchner Veröffentlichungen zur Musikwissenschaft), Tutzing 1977, S.107
 - 2) L.A.Hiller: Informationstheorie und Musik, in: Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik VIII, Mainz 1964, S.9
 - 3) W.Meyer-Eppler: Informationstheoretische Probleme der musikalischen Kommunikation, in: Revue belge de musicologie 1959, S.44 f.
D.Stockmann: Musik als kommunikatives System, in: Deutsches Jahrbuch der Musikwissenschaft 1969, S.76 ff.
 - 4) W.Meyer-Eppler: a.a.O. S.44

ferent vermittelt durch das Umsetzen von Schrift in Klang zwischen dem Komponisten und dem Hörer; er nimmt daher die zentrale Stellung im Kommunikationsvorgang ein.



In obigem Modell wurde von der Annahme zweier Interpretationsvorgänge ausgegangen, und zwar von der "theoretischen" Interpretation, die der geistigen Umsetzung von Schrift in Klang entspricht und der "praktischen" Interpretation, in der das Werk tatsächlich zum Erklängen gebracht wird. Während der "praktischen" Interpretation immer die "theoretische" zugrundeliegen muß, kann der Interpretationsvorgang prinzipiell auch bei der Klangvorstellung des Interpreten, d.h. der "theoretischen" Interpretation enden⁵⁾. In diesem Fall wird der Transferent zum endgültigen Perzipienten, während normalerweise erst dem Zuhörer diese Funktion

5) Die hier gewählte Bezeichnung "theoretische" Interpretation hat eine andere Bedeutung als die gleichlautende des Riemann-Lexikons (Sachteil S.408). Dort wird mit diesem Terminus das "Übersetzen der Sinnträger Tonschrift/Erklängen in Wörter" gemeint. Vgl. auch H.M.Beuerle: Überlegungen zum Verhältnis von musikalischer Interpretation und Analyse, in: NZfM 1972, S.320

zukommt. Da sich das musikalische Kunstwerk jedoch sowohl im Notentext als auch in der klanglichen Realisierung konkretisiert⁶⁾, sollte die Betrachtungsweise der "theoretischen" Interpretation nie sich selbst genügen, sondern auf die "praktische" Interpretation, die Aufführung der Komposition ausgerichtet sein.

Mit der hypothetischen Teilung in eine "theoretische" und eine "praktische" Interpretation läßt sich auch die neueste Definition der musikalischen Interpretation durch Rudolf Flotzinger⁷⁾ in Beziehung setzen, der darunter die "Wiedergabe eines Musikwerkes auf der Basis von Verstehen zum Zwecke von Verständlichmachen desselben" versteht. Angewendet auf die beiden angenommenen Interpretationsvorgänge würde sich das "Verstehen" auf die "theoretische" und das "Verständlichmachen" auf die praktische Interpretation beziehen. Wir müssen allerdings die "theoretische" Interpretation etwas weiter als bisher fassen, indem hier die geistige Auslegung des Werkes unter Einbeziehung historischen Wissens hinzutritt, die in der Folge als "reflexive" Komponente im Gegensatz zur "intuitiven" Komponente der "praktischen" Interpretation bezeichnet wird. Beide Komponenten sind individuell verschieden, von subjektiven bzw. sich ändernden Gegebenheiten beeinflusst. Während die "reflexive" Komponente im Zusammenhang mit der "theoretischen" Interpretation vor allem die Verbindung zur Vergangenheit herstellt, ist die "intuitive" Komponente bei der "praktischen" Interpretation, da der musikalische Vortrag an einen Zeitablauf gebunden ist, als Ausdruck der Gegenwart zu verstehen. Je nachdem, welche der Komponenten im Vordergrund steht, ergibt sich eine mehr gefühlsmäßige oder eine mehr verstandesmäßige Wiedergabe der Komposition.

6) P.Benary: Zum Verhältnis von Notentext und Wiedergabe, in: Schweizerische Musikzeitung 1968, S.11

7) R.Flötzinger: Zur Geschichte und Bestimmung des Begriffes Musikalische Interpretation, in: Musikerziehung 1977, S.58

In obiges Schema wurden ferner die fünf Existenzebenen des musikalischen Kunstwerks miteinbezogen: "1. Als 'imaginatio' erscheint das Urbild der Komposition in der Phantasie und Vorstellung des Komponisten; 2. die 'res facta' enthält das Zeichen dieses Urbildes in der Niederschrift; diese ist wegen der Beschränkung unseres Notensystems im Vergleich zur vorgestellten Klangfülle zwar konkret aber vieldeutig" (siehe später); "3. die 'interpretatio' gibt die Darstellung und Deutung der 'res facta'" (sind daher mit "praktischer" und "theoretischer" Interpretation gleichzusetzen); "der Interpret fügt bei der Verwandlung des Schriftbildes in eine Klanggestalt notwendigerweise subjektive, selbst zu verantwortende Impulse seiner Phantasie und seiner Konzeption hinzu" (entspricht etwa der "reflexiven" und "intuitiven" Komponente); "4. in der 'apperzeptio', im Klangerlebnis des Hörers, wird von dem bereits vielfach umgedeuteten Urbilde aus dem konkret Erklingenden je nach Hörvermögen, Aufmerksamkeit usw. ein bescheidener Bruchteil aufgenommen" und stellt "das soziologisch wichtigste Ereignis der Musik dar; 5. die 'memoria', als Erinnerung an das Musikerlebnis ...", die "die Grundlage der Musiktradition, der Musikpflege, der Musikfreude, der Hörerwartung und des Hörverlangens"⁸⁾ bildet, und sowohl bei Interpret als auch Hörer rückwirkend wiederum Einfluß auf Interpretation bzw. Hörerlebnis hat.

Die Klangvorstellung des Komponisten drückt sich für uns erkenn- und verstehbar nur im Notentext aus, der demnach für uns die wichtigste und verlässlichste Quelle darstellt. Doch das musikalische Kunstwerk konkretisiert sich, wie bereits erwähnt, nicht nur in optisch wahrnehmbarer Fixierung, sondern auch in der klanglichen Wiedergabe. "Notenschrift und Erklingen

8) S. Borris: Gegensätzliche Authentizität in der Interpretation, in: Vergleichende Interpretationskunde (Veröffentlichungen des Instituts für neue Musik und Musikerziehung Darmstadt 4), Berlin ²1965, S. 7 f., ähnlich auch S. Borris: Das Problem der objektiven Interpretation, in: NZfM 1957, S. 734

verhalten sich wie das Allgemeine zum Einzelfall ... Selbst wenn wir ein Tonband einer Bachschen Komposition von Bach selbst gespielt besäßen, wäre diese Aufführung nicht mit dem 'Werk' als das Allgemeine identisch, sondern verhielte sich lediglich wie ein Beispiel dazu, sie wäre nur eine der unbestimmt vielen möglichen Interpretationen des gegebenen Stücks von seiten Bachs selbst oder auch anderer Ausführenden."9) Damit wird die erste Hauptproblematik der Interpretation berührt, nämlich das Gegenübertreten der Einmaligkeit des Werkes im Notenbild und der Wiederholbarkeit der Reproduktionen. Die im Schema verwendeten Begriffe Vergangenheit und Gegenwart sollen neben der Zeitdistanz vor allem die Abgeschlossenheit des Kompositionsvorganges und der zeitlichen Verfügbarkeit des Werkes, bzw. die Unveränderlichkeit des Notentextes gegenüber der Verschiedenartigkeit der vom Zeitgeist beeinflussten Interpretation und dem sich daraus ergebenden Hörerlebnis ausdrücken. Aus diesem Doppelaspekt ergibt sich sowohl die prinzipielle Aufgabe als auch die damit verbundene Schwierigkeit der Interpretation, in der demnach Geschichte und Gegenwart in eine Art dialektische Beziehung treten.10)

Die vielleicht noch größeren Probleme der Interpretation ergeben sich aus der Tatsache, daß dem Komponisten zur schriftlichen Fixierung des Werkes im Gegensatz zur Sprache

9) Th.G.Georgiades: Die musikalische Interpretation, in: Th.G.Georgiades: Kleine Schriften, a.a.O. S.53

10) Vgl. W.Gönnenwein: Historisch-getreue oder gegenwartsnahe Interpretation - das Dilemma der Alten Musik in unserer Zeit, in: Alte Musik in unserer Zeit, Referate und Diskussionen der Kasseler Tagung 1967 (Musikalische Zeitfragen XIII), hrsg. von W.Wiora, Kassel 1968, S.75, sowie W.Siegmund-Schultze: Probleme des historischen Musikverständnisses, in: Kongressbericht Leipzig 1966, Leipzig 1970, S.21

keine bedeutungstragenden Worte, sondern im Großen und Ganzen nur die Ton- und Zeitrelationen wiedergebende Notation zur Verfügung steht.¹¹⁾ Das vom Komponisten Niedergeschriebene ist eigentlich nur Hilfsmittel, eine Anweisung zum Erzeugen von Tönen, ein "Zeichen mit operativem Sinn".¹²⁾ Mit der Notenschrift kann daher nicht alles festgelegt werden, was für die klangliche Realisierung von Bedeutung ist. Obwohl im Laufe der Zeit die zusätzlichen Angaben im Notentext immer ausführlicher und vielfältiger geworden sind, kann trotzdem mit der schriftlichen Vorlage die musikalische Wiedergabe nie bis ins letzte Detail vorgeschrieben sein. Ferner muß noch die Tatsache berücksichtigt werden, daß viele dieser näheren Angaben, besonders vor dem 19. Jahrhundert, vom Komponisten bewußt weggelassen wurden, da diese vom Interpreten, der ja mit der Praxis des damaligen Musiklebens vertraut war, ergänzt und ausgeführt wurden.

Die Aufgaben der aufführungspraktischen Forschung ergeben sich aus den zuletztgenannten beiden Problemkreisen: erstens aus der zeitlichen Distanz von Notenbild und Wiedergabe und zweitens aus der Vieldeutigkeit des Notenbildes und der sich daraus ergebenden Diskrepanz von Schrift und Klang. Aufführungspraxis stellt "generell den Inbegriff der Techniken, Regeln und Gewohnheiten" dar, "die zwischen Notentext und klingender Musik vermitteln"¹³⁾ und ist, so gesehen, Bestandteil der "theoretischen" Interpretation. Diese ist problemlos, solange das Werk in einer bestimmten kontinuierlichen Aufführungstradition steht. Sobald jedoch diesbezüglich keine ungebrochene Tradition mehr vorhanden ist, kann die ehe-

11) "Eine Schrift kann ein Ersatz für Sprache sein; eine Notenschrift ist aber kein Ersatz für Musik." (Th.G.Georgiadis: Musikalische Interpretation, a.a.O. S.46)

12) W.Meyer-Eppler: a.a.O. S.46

13) Riemann-Lexikon, Sachteil: Aufführungspraxis, S.59

malige Aufführungspraxis, als historische Musizierform, nur mehr mit Hilfe der Musikwissenschaft rekonstruiert werden. Die Ergebnisse aufführungspraktischer Forschung bilden dann einen wesentlichen Ausgangspunkt für die "reflexive" Auseinandersetzung im Bereich der "theoretischen" Interpretation.

So stehen sich prinzipiell zwei Interpretationsauffassungen, nämlich die historisierende und die aktualisierende, gegenüber. Während die historisierende Anschauung durch das Streben nach Objektivität geprägt und mehr dem wissenschaftlichen Anliegen gemäß ist, zeichnet sich die aktualisierende Richtung durch Subjektivität aus, die sich meist in der Überbewertung der Intuition äußert und dem künstlerischen Interesse nähersteht. Die historisierende Interpretation will das Werk im Aufführungsstil der damaligen Zeit wiedererstehen lassen, um die Intentionen des Komponisten zu verwirklichen. Die aktualisierende Interpretation will die Musik mit den Darstellungsmitteln unserer Zeit neu gestalten, um ihr die Möglichkeit zu geben, ihre Lebenskraft immer neu unter Beweis zu stellen. Die Einseitigkeit der beiden Auffassungen wird von Carl Dahlhaus¹⁴⁾ folgendermaßen kritisiert: "Der 'Einführung in ein Stück Vergangenheit, wie es wirklich gewesen ist' - einer Einführung, die unter Fiktions- und Ideologieverdacht steht - setzte man eine Methode der Aneignung entgegen, deren Verfechter aus der Tatsache, daß wir unentrinnbar durch die Gegenwart geprägt sind, in der wir leben, ein Recht zu rücksichtsloser Aktualisierung der Vergangenheit ableiten ... Auf der einen Seite verbindet sich also der wissenschaftliche Drang nach Objektivität mit einer romantischen Illusion, auf der anderen eine wissenschaftstheoretische (oder ideologiekritische) Einsicht mit der unwissenschaftlichen Tendenz, eine Objektivität, die nicht restlos zu erreichen ist, gar nicht erst anzustreben."

14) C.Dahlhaus: Vorwort, in: Beiträge zur musikalischen Hermeneutik, hrsg. von C.Dahlhaus (Studien zur Musikgeschichte des 19.Jahrhunderts 43), Regensburg 1975, S.9

Doch um der Lösung dieser Problematik etwas näher zu kommen, kehren wir nochmals zu ihrer Ursache zurück, nämlich zur zeitlichen Distanz zwischen der Entstehung bzw. der schriftlichen Fixierung als Akt der Vergangenheit und der Interpretation, die zwar einerseits nur als etwas Gegenwärtiges denkbar ist, durch ihre Wiederholbarkeit aber auch einen geschichtlichen Aspekt beinhaltet, sodaß "mit ihrem Entstanden-sein ... die Komposition, selbst eine geschichtliche Größe, zugleich in eine Geschichte ihrer Interpretation"¹⁵⁾ Da "die Summe aller musikalisch künstlerischen Erfahrungen ... unaufhörlich die Elemente unseres musikalischen Wahrnehmens und damit unseres musikalischen Wahrnehmens und damit unseres Urteilens" verändert, beeinflusst auch die Interpretations- bzw. Rezeptionsgeschichte des Werkes jede neue Rezeptionssituation, in der der Interpretationsvorgang wiederholt wird.

Die Aufgabe des Interpreten als Vermittler zwischen dem historisch Vorgegebenen und dem Hörer von heute besteht darin, den Ausgleich von Vergangenheits- und Gegenwartsanspruch des Werkes zu vollziehen. Während die Herstellung des Gegenwartsbezuges die geringeren Schwierigkeiten mit sich bringt, da der Interpret naturgemäß dem jeweiligen Zeitgeist verbunden ist, obwohl auch hier gewisse Überlegungen bezüglich des "Verständlichmachens" der Komposition zu treffen sind, müssen zur Lösung der sich aus der historischen Gebundenheit des Werkes ergebenden Probleme die Ergebnisse musikwissenschaftlicher Forschung herangezogen werden, die die Voraussetzungen für das "Verstehen" vor dem "Verständlichmachen" bilden.¹⁶⁾ Ferner darf nicht vergessen werden, daß das historische Wissen zu unserem gegenwärtigen Musikbegriff gehört und bei der Interpretation

15) Riemann-Lexikon, Sachteil: Interpretation, S.408

16) Vgl. R.Flötzinger: a.a.O. S.59

nicht übergangen werden darf.¹⁷⁾ Für den Interpreten ist aus diesem Grund insbesondere die Erforschung der historischen Aufführungspraxis von Bedeutung, um einer klanglichen Reproduktion im Sinne des Komponisten möglichst nahe zu kommen. Dabei sei besonders hervorgehoben, daß auch bei Beachtung der wissenschaftlichen Erkenntnisse der Aufführungspraxis dem Interpreten unzählige Möglichkeiten der individuellen Gestaltung bleiben, abgesehen davon, daß er ja im Hinblick auf den Gegenwartsanspruch des Werkes entscheiden muß, welche Fakten er "unter Vermeidung historischer Willkür ... für eine begründete eigene Auffassung"¹⁸⁾ heranzieht. So wie die "theoretische" Interpretation die Voraussetzung für die "praktische" bildet, muß das Wissen aller feststellbarer historischer bzw. aufführungspraktischer Einzelheiten von der Intuition in der rechten Weise zusammengefügt werden.¹⁹⁾ "Jede lebendige Bachwiedergabe beruht letztlich auf dem richtigen Zusammenwirken objektiver und subjektiver Gestaltungsmomente, sie bedarf der Synthese aus aufführungspraktischer Einsicht und interpretatorischer Inspiration."²⁰⁾

So soll die vorliegende Arbeit, die den sechs Suiten für Violoncello solo von J.S.Bach gewidmet ist, neben rein wissenschaftlichen Ansprüchen, dem Anliegen der musikalischen Praxis durch die Bereitstellung von historischen Fakten als Grundlage der Interpretation Rechnung tragen. Aus dieser Zweck-

-
- 17) H.Heckmann: Zum Verhältnis von Musikforschung und Aufführungspraxis alter Musik, in: Die Musikforschung 1957, S.104; vgl. ferner E.H.Meyer: Zur Frage der Aufführung alter Musik, in: FS W.Wiora, Kassel (usw.) 1967, S.58
- 18) A.Holschneider: Über Alte Musik. Aufführungspraxis und Interpretation, in: Musica 1980, S.346
- 19) E.Jammers: Interpretationsfragen mittelalterlicher Musik, in: AfMw 1957, S.233
- 20) W.Neumann: Probleme der Aufführungspraxis im Spiegel der Geschichte der neuen Bachgesellschaft, in: BJ 1967, S.117

bestimmung ist die zentrale Stellung, die die Aufführungspraxis im Rahmen dieser Arbeit einnimmt, zu verstehen (Teil II und III). Der I. Teil wendet sich als Ausgangspunkt der weiteren Überlegungen allgemein historischen Fragen im Hinblick auf Vorläufer und Entstehungsgeschichte (bzw. auch Quellenlage) der zu besprechenden Komposition zu. Der IV. Teil soll dagegen die sich seit Bachs Tod wandelnde Aufführungspraxis, wie sie sich hauptsächlich in der Editions-geschichte dokumentiert, und die sich ändernde Interpretation des Werkes darstellen. Teil II schafft insofern die aufführungspraktischen Voraussetzungen, als einerseits das Werk selbst kompositionstechnisch analysiert wurde, weil ohne Kenntnis des Aufbaues, der harmonischen, motivischen und formalen sowie melodischen Gestaltung im Zusammenhang mit der Polyphonie der einstimmigen Linie kaum eine Interpretation auf der Basis des Verstehens möglich ist, und andererseits Instrument und Spieltechnik untersucht wurden, die sowohl in der Konzeption als auch Notation des Werkes Berücksichtigung fanden und bei den Fragen der klanglichen Realisierung die Grenze des technisch Möglichen zur Entstehungszeit darstellen. Der III. Teil ist nun der Aufführungspraxis selbst gewidmet, wobei sich im Notentext, der als primäre Quelle im Hinblick auf vorhandene Schreibfehler bzw. problematische Stellen sowie immer wiederkehrende Abänderungen in Editionen einer kritischen Betrachtung unterzogen wurde, besonders bezüglich der Artikulation ziemlich detaillierte, wenn auch nicht immer eindeutige Angaben finden, zu deren Ausführung jedoch aber ebenso wie für den zweiten Abschnitt, der sich mit Fragen des musikalischen Vortrages als solchem beschäftigt, für den ja in der schriftlichen Vorlage fast keine Anhaltspunkte gegeben werden, zeitgenössische Dokumente als sekundäre Quellen herangezogen werden mußten.

Abschließend sei noch auf die bereits vorhandene Literatur verwiesen, die sich ausführlicher mit den Suiten

für Violoncello solo J.S.Bachs beschäftigt. Die älteste und beste Arbeit stammt von G.Hulshoff: 'De zes suites voor violoncello-solo von Johann Sebastian Bach', Arnhem ¹1944, ²1962, die sich mit Textabweichungen (besonders in einzelnen Editionen des 19. und 20. Jahrhunderts), von den handschriftlichen Quellen, der Polyphonie der einstimmigen Linie, Artikulation und vielen verschiedenen Vortragsfragen auseinandersetzt, wobei allerdings außer den Handschriften des Notentextes keine zeitgenössischen Quellen herangezogen wurden. Ganz im Gegenteil dazu besteht das erst 1979 in Zürich erschienene Buch von Richard R.Efrati: 'Versuch einer Anleitung zur Ausführung und zur Interpretation der Sonaten und Partiten für Violine solo und der Suiten für Violoncello solo von Johann Sebastian Bach' (deutscher und englischer Text nebeneinander gestellt), praktisch aus einer Aneinanderreihung von Zitaten aus theoretischen Werken des 18. Jahrhunderts und aus der Sekundärliteratur (zum Teil ohne Seitenangaben), die auf einzelne Stellen des Werks für ein unbegleitetes Streichinstrument J.S.Bachs spielpraktisch ziemlich willkürlich angewendet werden, ohne die historische Problematik aufzuzeigen. Der größte Mangel dieser Arbeit besteht, abgesehen davon, daß die Angaben des Manuskripts A.M.Bachs und der anderen zwei handschriftlichen Quellen besonders in Bezug auf die Artikulationssetzung unberücksichtigt bleiben, wohl darin, daß der Autor alle Beispiele der Violoncellosuiten in einer von ihm vorgenommenen Violatranskription im Altschlüssel und mit entsprechenden Fingersätzen angibt, wodurch die instrumentenspezifischen, spieltechnischen Eigenarten des Werkes meist unbeachtet bleiben, so daß die zahlreichen Ausführungsanweisungen für den Cellisten in vielen Fällen von geringem Interesse sind. Bei der dritten bestehenden Arbeit handelt es sich um die aus dem Jahr 1957 stammende Dissertation von Günter Waegner: 'Die sechs Suiten für das Violoncello allein von Johann Sebastian Bach', die

sich allerdings nicht mit der Aufführungspraxis, sondern einerseits mit historischen Aspekten und andererseits mit der Analyse des Werkes beschäftigt, wobei auf die Gestalt und Polyphonie der einstimmigen Linie im Sinne Ernst Kurths das Hauptaugenmerk gerichtet wurde. Gordon James Kinney widmet den Violoncellosuiten in seiner Dissertation 'The Musical Literature for Unaccompanied Violoncello', Florida State University 1962 (Microfilm) einen längeren Abschnitt, der vor allem einer analytischen Auseinandersetzung dient. Ferner sei bemerkt, daß die sechs Suiten für Violoncello solo in der Neuen Bach-Ausgabe noch nicht erschienen sind (siehe Teil I/B/1, Anm. 225 !).

Die vorliegende Arbeit versucht nun, die Suiten für Violoncello solo J.S.Bachs im Hinblick auf deren klangliche Realisierung von möglichst vielen Seiten wissenschaftlich zu beleuchten, um eine dem Werk gerecht werdende Interpretation zu ermöglichen. "Denn wer die Musik nur auf das Gerathewohl nicht als eine Wissenschaft, sondern nur als Handwerk treiben will, der wird lebenslang ein Stümper bleiben" (J.J.Quantz, 1752).²¹⁾

21) J.J.Quantz: Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen, Berlin 1752, S.11

I. HISTORISCHE GRUNDLAGEN

A. Die Komposition für ein solistisches Streichinstrument bis zur Zeit J.S.Bachs unter besonderer Berücksichtigung des mehrstimmigen Spiels

Die sechs Suiten für Violoncello solo (BWV 1007-1012) nehmen sowohl in Bachs Schaffen ¹⁾, als auch in der Violoncello-literatur seiner Zeit eine bedeutungsvolle Sonderstellung ein. Einerseits zählen diese Werke zu der bis heute nicht sehr umfangreichen Literatur für ein unbegleitetes Melodieinstrument, andererseits gab es zur Entstehungszeit der Violoncellosuiten in technischer und musikalischer Hinsicht kein auch nur annähernd vergleichbares Werk für dieses Instrument, ja das Violoncello stand erst am Beginn seiner Emanzipation als Soloinstrument. Daher können wir die Vorbilder für diese reife Komposition, die bis in unsere Zeit fast nicht mehr ihresgleichen gefunden hat²⁾, nicht nur in früher entstandenen Violoncellowerken suchen, sondern müssen Einflüsse durch die Spielweise der Viola da Gamba und besonders durch die Violinmusik des 17. Jahrhunderts berücksichtigen.

- 1) Außer den 6 Suiten für Violoncello solo schrieb Bach folgende Kompositionen für ein solistisches Melodieinstrument: 3 Sonaten und 3 Partiten für Violine solo (BWV 1001-1006) und eine Sonate für Flöte allein (BWV 1013).
- 2) Erst im 20. Jahrhundert wurden wieder vollgültige Werke für Violoncello solo komponiert: z.B. von Max Reger (3 Suiten f. Vc. allein, op.131 c), Paul Hindemith (Sonate f. Vc. allein, op.25,3), Zoltan Kodály (Sonate f. Vc. solo, op.8), Ernst Krenek (Suite f. Vc. solo), Aram Khatchaturian (Sonate-Fantasie f. Vc. solo), Egon Wellesz (Suite f. Vc. solo, op.39), Roman Haubenstock-Ramati (Sonata for cello solo), Wolfgang Fortner (Suite f. Vc. allein), Bernd Alois Zimmermann (Sonate f. Vc. solo) usw.

Um der relativen klanglichen Armut, die jeder Komposition für ein solistisches Streichinstrument eigen ist, zu begegnen, sind die Suiten für Violoncello solo ebenso wie die Sonaten und Partiten für Violine allein von angedeuteter und realer Mehrstimmigkeit durchsetzt. Diese Gestaltungsmittel wurden jedoch nicht von Bach zum ersten Mal angewendet. Seine Werke für Violine bzw. für Violoncello solo stellen den Höhepunkt der technischen und musikalischen Entwicklung des polyphonen Streichinstrumentenspiels dar. Die einzigartige Größe der Bach'schen Kompositionen für ein solistisches Streichinstrument besteht jedoch in der ausgewogenen Abwechslung und Durchdringung von Mehrstimmigkeit und Einstimmigkeit, d.h. erstens aus echt polyphonen sowie homophon-akkordischen Abschnitten, zweitens aus scheinpolyphonen bzw. durch angedeutete Mehrstimmigkeit ausgezeichneten Teilen und drittens aus einstimmigen Partien, die zum Teil durch virtuose Passagentechnik konzerthaften Charakters, zum Teil durch schlichte Melodik und große Kantabilität geprägt sind.

Wir wenden uns nun zuerst dem solistischen Gambenspiel zu, das in vielerlei Hinsicht als Voraussetzung für die Violonmusik des 17. Jahrhunderts gelten kann. Dann soll die Entwicklung des Violinspiels besprochen werden, wobei das besondere Augenmerk auf die Ausbildung einer dem Instrument wesenseigenen Technik und Musik gelenkt wird. Vor allem der Weg von der Entstehung bis zur Perfektionierung des polyphonen Violinspiels und die Komposition für Violine allein soll hervorgehoben werden. Der dritte Abschnitt dieses Kapitels wird sich mit den Werken für Violoncello auseinandersetzen, das damals, besonders in Deutschland, erst auf eine relativ kurze Geschichte zurückblicken konnte.

1. Viola da Gamba

- - - - -

Die Viola da Gamba zählte vom 16. bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts zu den beliebtesten und am meisten verbreiteten Instrumenten. Die Violen bilden (so wie die Violinen) eine mehrere Stimmlagen umfassende Familie und weisen folgende äußere Merkmale auf ³⁾: abfallende Schultern, hohe Zargen, Decke und flacher Boden ohne Randüberstand und meist C-förmige Schalllöcher. Charakteristisch sind ferner der Bezug mit sechs Saiten in Terz-Quart-Stimmung und sieben Bünde auf dem Griffbrett im Halbtonabstand. Die beiden letztgenannten Kennzeichen hat die Viola da Gamba mit der Laute gemeinsam. In der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts wurde in theoretischen Schriften vielfach auf die enge Verwandtschaft von Laute und Gambe in Bezug auf Stimmung und Bünde hingewiesen, die beiden Instrumente wurden gemeinsam besprochen (z.B. von Giovanni Maria Lanfranco in 'Le Scintille di Musica', 1533) bzw. nebeneinander abgebildet (z.B. von Sebastian Virdung in 'Musica getutscht', 1511). Auch in der 'Regola Rubertina' (Venedig Teil I 1542, Teil II 1543) von Silvestro Ganassi dal Fontego sind, obgleich es sich um die früheste Violenlehrschule handelt, einige Kapitel der Laute gewidmet.

In den ersten zwei Dritteln des 16. Jahrhunderts wurde die Viola da Gamba in der Ensemblesmusik (freie Komposition, instrumentale Ausführung von Vokalsätzen etc.), in der solistischen Musik (Ricerca oder an einen 'cantus prius factus' gebundene Stücke, begleitet von einer zweiten Viola da Gamba oder einem Tasteninstrument) und als Begleitung einer Singstimme verwendet (entweder mehrere Instrumente oder eine Viola da Gamba zur Ausführung aller Stimmen)⁴⁾. In Ganassis 'Regola

3) Riemann-Lexikon, Sachteil: Viola da Gamba, S.1036

4) Vgl. V.Gutmann: Die Improvisation auf der Viola da Gamba in England im 17. Jahrhundert und ihre Wurzeln im 16. Jahrhundert, Mschr.Diss.Wien 1975, S.45

Rubertina' ist der dreistimmig polyphone Satz eines Madrigals⁵⁾ für Viola da Gamba als Begleitung der Singstimme bearbeitet, wobei Ganassi selbst hervorhebt, daß diese Art der Begleitung einer Singstimme eine Nachbildung der damals auf der Laute gebräuchlichen Praxis darstellt⁶⁾. Aber auch in den Soloricerari, den ersten Kompositionen für ein unbegleitetes Streichinstrument, verwendet Ganassi reichlich mehrstimmiges Spiel. In den Stücken des I.Teils herrscht eine klare Zweistimmigkeit vor, in jenen des II.Teils ist auch das Prinzip der angedeuteten Mehrstimmigkeit in Ansätzen erkennbar: es wechseln Abschnitte, die in einer einstimmigen Melodie mehrere Linienzüge durchscheinen lassen, mit solchen, die reale Mehrstimmigkeit aufweisen.⁷⁾

Das solistische Gambenspiel in Italien war weitgehend durch Improvisation geprägt, als deren Hauptgestaltungsmittel die Diminution zu bezeichnen ist: Diego Ortiz gibt in seinem 'Tratado de glosas' (Rom 1553)⁸⁾ die frühesten Belege für Gamben-Diminutionen. Der I.Teil ist als Lehrbuch - vor allem für den Gebrauch im Ensemble - anzusehen, der II.Teil beschäftigt sich besonders mit dem Solospiel. Er unterscheidet dort drei Arten beim Zusammenspiel von Viola da Gamba und Cembalo⁹⁾:

1. beide Ausführende spielen in frei phantasierender Weise¹⁰⁾,
2. das Cembalo hält sich an eine geistliche oder weltliche Melodie, über der die Viola da Gamba improvisiert,
3. ein mehrstim-

5) Jacopo Foliano: 'Io vorrei, Dio d'amore' (vgl. B.Schwendowius: Die solistische Gambenmusik in Frankreich von 1650-1740 (Kölner Beiträge zur Musikforschung LIX), Regensburg 1970, S.156)

6) V.Gutmann: a.a.O. S.48

7) Vgl. B.Schwendowius: a.a.O. S.157 und R.Aschmann: Das deutsche polyphone Violinspiel im 17.Jahrhundert, Diss. Zürich 1962, S.5

8) D.Ortiz: Tratado de glosas sobre clausulas y otros generos de puntos en la musica de violones, Rom 1553, hrsg. von M.Schneider, Berlin 1913

9) Vgl. R.Aschmann: a.a.O. S.6

10) Ortiz kann hier keine Beispiele geben, da hier jeder Musiker nach seinem Belieben spielt.

miges Stück ¹¹⁾ wird vom Cembalo vorgetragen, die Viola da Gamba schmückt eine der Stimmen aus oder erfindet eine neue dazu ¹²⁾. Den beigefügten Stücken für Viola da Gamba und Cembalo sind vier Recercadas für Baß-Viola da Gamba allein vorangestellt. Ortiz spricht von der Musik für unbegleitetes Streichinstrument in so selbstverständlicher Weise, daß man annehmen kann, daß diese Form damals sehr gebräuchlich, allerdings vollkommen dem Ausführenden überlassen war, d.h. improvisatorischen Charakter hatte, sodaß er nur wenige Beispiele anführen mußte ¹³⁾. Die vier Recercadas weisen gar keine Doppelgriffe auf (im Gegensatz zu Ganassi), sind aber in stärkerem Maße durch Scheinpolyphonie ausgezeichnet, jene Gestaltungsweise, die primär von der Laute stammt und später auf die Instrumente der Violinfamilie übertragen wurde, um schließlich in Bachs Werken für ein unbegleitetes Streichinstrument die Krönung zu erfahren.

War im 16. Jahrhundert Italien im Gambenspiel führend, so ging die Vorherrschaft im 17. Jahrhundert auf England über und verlagerte sich um die Mitte dieses Jahrhunderts nach Frankreich und Deutschland. In England erreichte in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts die Improvisation auf der Viola da Gamba mit dem Spiel von "Divisions on a Ground", Variationen über einen stets wiederkehrenden Baß, ihren Höhepunkt ¹⁴⁾. Vor den

11) Beispiele im II. Buch: Madrigal von Jakob Arcadelt und Chanson von Pierre Sandrin mit je zwei Variationen (einmal Baßstimme, einmal Diskantstimme diminuiert); vgl. B. Schwendowius: a.a.O. S. 54

12) "Wenn Ortiz bei der Diminution des Diskants eines Vokalstückes empfiehlt, die Oberstimme im Cembalo auszulassen, so sieht man den geraden Weg, der von seinen Diminutionen zur Solosonate des 17. Jahrhunderts führt: der Part des Cembalo braucht sich nur zum Continuo zu simplifizieren." (A. Einstein: Zur deutschen Literatur für Viola da gamba im 16. und 17. Jahrhundert, Leipzig 1905, S. 17)

13) Vgl. R. Aschmann: a.a.O. S. 6

14) Vgl. V. Gutmann: a.a.O. S. 1

'Divisions on a Ground' für Viola da Gamba gab es solche Variationsfolgen über einem Baß bereits seit dem Ende des 16. Jahrhunderts für Virginal, Cister und Laute (Blütezeit der englischen Lautenmusik von 1580-1620). Wahrscheinlich war die instrumentale Improvisationskunst so bekannt und verbreitet, daß sie nicht der theoretischen Fixierung bedurfte. Sie wurde durch italienische Musiker (wie z.B. Alfonso Ferrabosco) nach England gebracht, bzw. lernten englische Musiker auf ihren Reisen italienische Musik kennen, die aus einer Praxis stammte, die von Diminution, Variation und Improvisation auf dem Instrument bestimmt war.

Auffällig sind einige Ähnlichkeiten¹⁵⁾ in Ortiz' 'Tratado' und dem Hauptwerk der englischen Improvisation auf der Viola da Gamba, Christopher Simpsons 'The Division-Violist' (London 1659)¹⁶⁾. Der erste Teil dieses Werkes stellt eine Elementarlehre des Gambenspiels dar, die neben einer differenzierten Bogenführung eine hochentwickelte Fingersatztechnik vorschreibt, die Saitenwechsel vermeidet und durch ausgedehnte Verwendung von Lagenwechseln überrascht. Hervorzuheben ist die Regel, die besagt, daß die Finger der linken Hand beim Spiel so lange wie möglich auf dem jeweiligen Platz liegengelassen werden müssen, damit erstens ein geläufiger Fingersatz zustandekommt (eine auch heute noch gültige Forderung im Streichinstrumentenspiel) und zweitens aus dem musikalischen Grund, daß der Ton weiterklingen kann, auch wenn er nicht mehr angestrichen wird¹⁷⁾. Diese Forderung, die ein Erbteil der Lautentechnik dar-

15) Übereinstimmung im theoretischen Teil, im Aufbau der Variationsfolgen und in der Verwendung von Tanzbaßgerüsten. (V.Gutmann: a.a.O. S.3)

16) Ch.Simpson: The Division-Viol, or, The Art of Playing Ex tempore upon a Ground, London² 1665, Faks. hrsg. von N.Dolmetsch, London 1955

17) Ch.Simpson: a.a.O. Teil I, § 9, S.5: "A Rule for Holding on the Fingers. When you set any Finger down, hold it on there; and play the following Notes with other Fingers, until some occasion require the taking it off. This is done as well for better order of Fingering, that the Fingers may pass smoothly from Note to Note, without lifting them too far from the Strings, as also to continue the Sound of a Note when the Bow hath left it."

stellt, kommt besonders dem scheinpolyphonen Spiel sehr zugute, wobei durch die Änderung der Klangfarbe beim sprunghaften Abwechseln von hohen und tiefen Saiten die Deutlichkeit eines verzweigten Systems von Melodielinien unterstützt wird. Bei diesem raschen Registerwechsel¹⁸⁾ wird durch das Liegenlassen der Finger ein "trockenes Abreißen des Tones vermieden; er bleibt - real oder als Hörvorstellung - präsent, bis sich die melodische Linie in diesem Tonbereich wieder fortsetzt"¹⁹⁾.

Der zweite Teil des 'Division-Violist' umfaßt eine Tonsatzlehre und der dritte widmet sich dem "Playing Ex tempore upon a Ground"²⁰⁾. Der Begriff "division" bedeutet ursprünglich Diminution, hier wird jedoch allgemeiner Variation oder Improvisation damit gemeint²¹⁾. Simpson unterscheidet drei Arten von solchen Variationen über einem ostinaten Baß (Divisions on a Ground): 1. 'Breaking the Ground' (= Auflösung des Ground in kleinere Notenwerte), 2. 'Descant Division' (= Kontrapunktieren des Ground) und 3. 'Mixt Division' (= Mischung der ersten beiden Möglichkeiten). Über die letztgenannte Variationsmöglichkeit schreibt Simpson folgendes²²⁾: " I call that Mixt Division, which mixeth Descant and Breaking the Ground, one with the other; under which name I comprehend all Divisions which presents to our Ears the Sounds of Two or more Parts moving together. And, this is expressed either in single Notes, by hitting first upon one

18) B.Schwendowius: a.a.O. S.105: Registerwechsel ist charakteristisch für scheinbare Zweistimmigkeit und "war bereits vorgebildet in der Baß-Diminution mit der Figur eines durch Oktavsprung zerlegten Melodietons, die, meist mehrmals hintereinander, ein abruptes Verlegen der musikalischen Linie ermöglicht".

19) B.Schwendowius: a.a.O. S.106

20) Untertitel der 2.Auflage von 'The Division-Viol'.

21) Vgl. V.Gutmann: a.a.O. S.1. Das Folgende wurde zum Großteil der Dissertation von V.Gutmann entnommen (S.201 f.).

22) Ch.Simpson: a.a.O. Teil III, § 5, S.36

String and then upon an Other; or in double Notes, by touching two or more Strings at once with the Bow." - Simpson beschreibt auf diese Weise das Prinzip der scheinbaren und realen Mehrstimmigkeit, d.h. einerseits die Polyphonie der einstimmigen Linie und andererseits das wirklich mehrstimmige Spiel in Doppelgriffen. Das die Viola da Gamba begleitende Akkordinstrument wird zur Nebensache und die Virtuosität des Soloinstruments steht im Mittelpunkt des Interesses. Am Ende seines Buches gibt Simpson Beispiele in der Sammlung 'Divisions for the practice of Learners'. Es finden sich hier drei Praeludien und 8 Divisions. Während bei der Aufführung der Divisions ein Generalbaßinstrument verlangt wird, das den Baß spielt (nach Simpson Orgel, Cembalo oder ein anderes dafür geeignetes Instrument)²³⁾, sind die Praeludien unbegleitete Stücke, in denen die 'Mixt Division', losgelöst von den Grounds, als eigene Stilart erscheint²⁴⁾.

Auch Thomas Mace hat in 'Musick's Monument' (London 1676) das Phänomen der latenten Zweistimmigkeit erkannt und klar beschrieben²⁵⁾: "Die besten Übungen der besten Meister sind oft so gesetzt, daß sie simple (einstimmige) und dürre Dinger zu sein scheinen, nämlich lauter einfache Buchstaben (in Tabulaturchrift), ohne Doppelgriffe u.s.w. - aber bei verständiger Prüfung kommt ein vollkommener (mehrstimmiger) Satz zutage, bestehend aus völligem Baß und Diskant mit kräftigen Andeutungen von Mittelstimmen."²⁶⁾

23) Vgl. V.Gutmann: a.a.O. S.269

24) Vgl. B.Schwendowius: a.a.O. S.106

25) Th.Mace: Musick's Monument, London 1676, Faks. Paris 1958, S.250: "the Best Lessons of the Best Masters are often so Compos'd as...They shall seem to be Single, and very Thin Things, viz.All Single Letters, without any Full Stops, &c.yet upon a Iudicious Examination there will be found a Perfect Composition, as an Intire Baß and Treble; with strong Intimations of Inner Parts."

26) Übersetzung des Zitats von A.Einstein: a.a.O. S.29

Mace gibt dazu auch ein Beispiel, in dem er die (scheinbar) einstimmige Melodie zuerst in Tabulatur notiert und dann, in eine Baß- und eine Diskantstimme zerlegt, in Partitur bringt, sodaß die in der einstimmigen Fassung bereits enthaltene, wenn auch nur scheinbare Mehrstimmigkeit deutlich zum Ausdruck kommt. Diese Methode läßt sich auch bei den angedeutet mehrstimmigen Stellen, die sich sehr zahlreich in den Solowerken für ein Streichinstrument Bachs finden, anwenden.

Das Lehrbuch von Simpson bedeutet das Ende der reinen Improvisation, da diese hier bereits in schriftlicher Fixierung vorliegt und so den "Übergang von der improvisierenden zur komponierenden Schaffensweise"²⁷⁾ einleitet. Trotzdem wurde die spezifisch englische Variations- und Improvisationskunst bis ins 18. Jahrhundert weitergepflegt²⁸⁾; die Viola da Gamba wurde jedoch immer mehr von ihrer Vorrangstellung verdrängt und durch die Violine ersetzt, die aber nicht etwa an den Divisions on a Ground vorbeiging und neue Formen suchte, sondern diese direkt übernahm. Sie wurden entweder "in für die Violine günstigere Oktaven transponiert oder dieselben Bässe wurden als Grundlage neuer Variationen verwendet"²⁹⁾. Im Jahre 1685 (2. Auflage) erschien John Playfords 'The division-violin', eine Sammlung von Divisions on a Ground für Violine und Generalbaß, die auch Werke für unbegleitete Violine enthält (z.B. von Thomas Baltzer), auf die ich bei der Besprechung der solistischen Violinmusik etwas näher eingehen werde.

Auch in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts war England im Gambenspiel führend. Aus diesem Grund reisten viele deutsche und französische Virtuosen der Viola da Gamba nach England, um ihr Spiel zu perfektionieren. So begab sich der berühmte deutsche Gambist August Kühnel, über dessen Werk später gesprochen werden wird, im Jahr 1682 nach England, "um zu er-

27) E.Ferand: Die Improvisation in der Musik, Zürich 1938, S.416

28) Das Folgende nach V.Gutmann: a.a.O. S.5

29) V.Gutmann: a.a.O. S.5

fahren waß vor Viol d'Gambisten/: weil die Viol d'gamba aus Engellandt her kombt/: da anzutreffen sein." ³⁰⁾ Er nimmt, wie viele seiner Zeitgenossen, an, daß das Spiel auf der Viola da Gamba aus England stammt; das Ursprungsland Italien ist fast gänzlich vergessen. Allerdings ist es tatsächlich das Verdienst der Engländer, die Gambe im 17. Jahrhundert auf den Höhepunkt ihrer Entwicklung geführt zu haben. Jean Rousseau erkennt jedoch sehr gut die Stellung Italiens und die Leistung Englands, besonders für das mehrstimmige Spiel auf der Viola da Gamba. Er schreibt in seinem Lehrwerk 'Traité de la viole' ³¹⁾: "...elle a passé des Italiens aux Anglois qui ont commencé les premiers à composer & à jouer des pieces d'harmonie sur la Viole, & qui en ont porté la connoissance dans les autres Royaumes."

Die englische Improvisationskunst der Viola da Gamba beeinflusste auch die solistische Streichmusik außerhalb Englands. Besonders die Entwicklung der norddeutschen Violinliteratur wurde durch die virtuose Gambentechnik wesentlich geprägt. Aber auch die deutschen Werke für Viola da Gamba weisen englischen Einfluß auf. Während sich in England die Variationswerke, die Divisions on a Ground, schließlich in reiner Virtuosität erschöpften und zum Selbstzweck wurden, fehlte diese Praxis auf dem Kontinent, bis auf einige Beispiele in Frankreich, fast völlig. Hier wurden nur die technischen Mittel der Variationskunst, die einzelnen Variationsarten, übernommen und in Sonaten und Suiten vielfältig verarbeitet. ³²⁾ - Aber nicht erst durch die oben erwähnten Reisen deutscher Gambisten gelangte die englische Kunst der Viola da Gamba nach Deutschland, sondern schon viel früher. Bereits um 1600 flüchteten viele englische Musiker

30) Übernommen aus A.Einstein: a.a.O. S.25

31) J.Rousseau: Traité de la viole, Paris 1687, Faks. Amsterdam 1965, S.17 f.

32) Vgl. V.Gutmann: a.a.O. S.5 und S.287

teils wegen dem Schauspieleredikt von 1572³³⁾, teils aus Glaubensgründen aus ihrer Heimat und ließen sich auf dem Kontinent, vor allem in Deutschland, nieder. Darunter waren selbstverständlich auch viele Gambisten, die das solistische Spiel auf einem Streichinstrument in Deutschland wesentlich anregten. Wahrscheinlich wurde durch die englische Kunstfertigkeit der Viola da Gamba, die sich der ursprünglich von der Laute stammenden Gestaltungsmerkmale, der latenten und realen Mehrstimmigkeit ("Lautenpolyphonie"³⁴⁾), bediente, die Grundlage für das spätere deutsche Solo-Violinspiel geschaffen.

Aber auch in Frankreich sind Einflüsse der englischen Kunst der Viola da Gamba bemerkbar. Die Bedeutung der solistischen Gambenmusik erstreckte sich hier fast über ein ganzes Jahrhundert, von 1650 bis 1740, während in Deutschland der Höhepunkt ins letzte Viertel des 17. Jahrhunderts fällt³⁵⁾. Vor 1650 bestand die Literatur in Frankreich vor allem aus mehrstimmigen Fantasien für Gambenensemble, in denen sich, beeinflusst durch das Diminutionsspiel, ein einstimmiger melodischer Solostil vorbereitete. "In Verbindung mit dem Stilwandel, der in Frankreich um 1650 vollzogen ist und der eine Neuorientierung des musikalischen Denkens bewirkt, treten die 'Außenstimmen' solistisch hervor, und da man u.a. auf das harmonische Fundament besonderen Wert legt, wird außerdem bei der Baßgamba die Möglichkeit des mehrstimmigen Spiels ausgenutzt, so daß sie nun sowohl als Melodie- wie als Akkordinstrument bzw. in einer Verbindung von beidem benutzt wird."³⁶⁾ Seit 1650 finden sich in Frankreich Kompositionen für eine oder mehrere Sologamben, mit und auch ohne B.c., die meist als Pièces oder Suite bezeichnet und sowohl durch einstimmige als auch durch mehrstimmige Satzweisen geprägt sind.³⁷⁾

33) A.Moser: Geschichte des Violinspiels Bd.1, Tutzing² 1966, S.92

34) B.Studený: Beiträge zur Geschichte der Violinsonate im 18. Jahrhundert, München 1911, S.23

35) B.Schwendowius: a.a.O. S.223

36) B.Schwendowius: a.a.O. S.220

37) Das Folgende vgl. B.Schwendowius: a.a.O. S.220 f.

Die Diminution, die schon in den Fantasien eine bedeutende Funktion hatte, ist auch in der einstimmigen Satzweise der solistischen Gambenmusik von großer Bedeutung. Sie tritt als durchgehendes Gestaltungsmittel in den Doubles von Tanzstücken, d.h. als Melodie-Diminution vollständiger Sätze und als Diminution kleinerer Abschnitte innerhalb eines Satzes auf. Daneben wird die scheinbare Mehrstimmigkeit seit den frühesten Formen der Sololiteratur ausgiebig verwendet. Marin Marais, einer der bedeutendsten Virtuosen und Komponisten für Gambe, setzt dieses Gestaltungsmittel vor allem in der Allemande und in der Gigue, aber auch im Prélude und in der Fantaisie ein; in der Allemande bleibt die Scheinpolyphonie auch noch später ein Hauptmerkmal. Die reale Mehrstimmigkeit spielt besonders in den Charakterstücken, die seit Marais in der Suite einen immer größeren Raum einnehmen, eine bedeutende Rolle. Ein weiteres wesentliches Merkmal der französischen Gambenmusik ist die Ornamentik, die schließlich zu einer instrumenteneigenen Sprache wird und die der Komponist immer mehr fixiert.

Der Hauptrepräsentant der solistischen französischen Gambenmusik ist der bereits oben erwähnte Marin Marais (1656 - 1728), der u.a. fünf Bücher 'Pièces de viole'³⁸⁾ herausgab. Alle Stücke, bis auf eine Ausnahme im ersten Buch, sind über einem B.c. gebaut und verbinden in hervorragender Weise die verschiedenen Kompositionsmittel der solistischen Gambenmusik, nämlich Diminution, scheinbare Zweistimmigkeit, Akkordspiel und Ornamentik. Die Pièces von Marais sind meist in der üblichen Ordnung suitenartig gruppiert, bilden aber "kein Ganzes, dessen Teile der Kontrast der Tanztypen fester aneinander bindet"³⁹⁾. Die Suitenform löst sich von Buch zu Buch mehr auf, und die Charakterstücke gewinnen immer mehr an Bedeutung. Ausgehend von Marais steigert sich zu Beginn des 18. Jahrhunderts

38) Paris 1689, 1701, 1711, 1717, 1725

39) A.Einstein: a.a.O. S.32

die Virtuosität, bis sie in den Werken von Charles Dollé, Antoine Forqueray, Roland Marais, Louis de Caix d'Hervelois usw. in der Synthese aus mehrstimmig-akkordischem Spiel und neuartiger kantabler Melodik den Höhe- und Schlußpunkt der Entwicklung des Spiels auf der Viola da Gamba erreicht.

Trotz weitreichender Einflüsse der Sonate hielt die französische Musik für Viola da Gamba an der traditionellen Gattung der Pièces fest. Das Violoncello, das in Frankreich um 1730 die ersten solistischen Versuche unternahm, war jedoch gleich zu Beginn mit der Sonate verknüpft. Auf diesen Gegensatz, nämlich die Bindung der Gambe an die Pièces und des Violoncello bzw. der Violine an die Sonate, weist Hubert Le Blanc in seiner Schrift 'Defense de la Basse de Viole contre les Entréprises du Violon Et les Prétentions du Violoncel' (Amsterdam 1740) hin.⁴⁰⁾ - Im Gegensatz dazu verbindet sich in J.S.Bachs Werk für Violoncello solo das neuartige Instrument nicht mit der Sonate, sondern mit der traditionellen Suite, während Bachs Kompositionen für Gambe und Cembalo (BWV 1027-1029) die Bezeichnung Sonate tragen. Diese Mischung von alter Form und neuem Instrument bzw. neuer Form und altem Instrument ist in Deutschland nichts Ungewöhnliches. - In Italien war die Entwicklung der Sonate von Anfang an mit der Emanzipation der Violine verbunden, die zur Differenzierung und Subjektivierung des Ausdrucks bzw. zur dynamischen Gestaltung geeigneter als die Viola da Gamba war. Nachsem sie im 16. Jahrhundert mit ihren improvisatorischen Mitteln der Variation und Diminution die Grundlagen zur Entwicklung der Solosonate beigetragen hatte, war sie im 17. Jahrhundert bereits in Vergessenheit geraten. In der Folge war die Viola da Gamba besonders in England und Frankreich sehr beliebt, stand aber nie mit der Sonatenform in Beziehung (so wie die Violine), sondern

40) H. Le Blanc: Verteidigung der Viola da Gamba gegen die Angriffe der Violine und die Anmaßung des Violoncells, deutsche Übertragung von A. Erhard, Kassel - Basel 1951, besonders 1. Kapitel

war immer mit den traditionellen Tänzen bzw. freien Satzformen verknüpft. Während in Deutschland die Violine schon relativ bald übernommen wurde, hielt man zunächst an der herkömmlichen Form der Suite fest und verband erst später Violinwerke mit der Sonatenform. Diese wurde nun aber wieder auch in der Musik für Viola da Gamba (z.B. bei August Kühnel) angewendet, die zu dieser Zeit im deutschen Raum erst ihren Höhepunkt erreichte.

Neben der solistischen Verwendung in verschiedenen kammermusikalischen Besetzungen wurde die Viola da Gamba in Deutschland auch als reines Soloinstrument eingesetzt, vor allem bei folgenden drei Komponisten: Conrad Höffler (1647-ca. 1705), August Kühnel (1645-ca. 1700) und Johann Schenk (1656-nach 1712). - In Conrad Höfflers zwölf Suiten für Viola da Gamba und B.c. (Nürnberg 1695)⁴¹⁾ wird besonders auf Virtuosität großer Wert gelegt. Den Tänzen, die in normaler Reihung stehen, gehen manchmal Präludien voraus, die höchste technische Anforderungen (Doppelgriffe, Läufe, Arpeggien) an den Ausführenden stellen und gewisse Ähnlichkeiten mit den deutschen solistischen Violinkompositionen aufweisen. Das Werk hält sich nicht streng an Kompositionsregeln und basiert größtenteils auf Improvisation und Variation. Wahrscheinlich wurde Höffler von dem Nürnberger Gambisten Gabriel Schütz (1633-1710) ausgebildet, der ein Schüler von Nikolaus Bleyer⁴²⁾ (1591-1658) war. Gabriel Schütz wurde einerseits bei einem Studienaufenthalt in Hamburg, wo mit dem englischen Musikleben gute Kontakte bestanden, andererseits durch seinen Lehrer Nikolaus Bleyer, der als

41) 'Primitiae Chelicae, oder Musicalische Erstlinge. In 12. durch unterschiedliche Tone eingetheilte Sviten Va. di Gamba Solo samt ihrer Basi, nach der jetzt florirenden Instrumental-Arth...', hrsg. von K.H.Pauls, in: Gambenkompositionen von Johann Schenck und Conrad Höffler (Das Erbe deutscher Musik 67), Kassel 1973. Vgl. auch K.H. Pauls: Höffler, Konrad, in: MGG 6, Sp.515 f.

42) Riemann-Lexikon, Personenteil, Ergänzungsband: Schütz, Gabriel, S.611

Schüler von William Brade die direkte Verbindung zwischen der Musik Englands und Deutschlands herstellte, mit der englischen Kunstfertigkeit des solistischen Streichinstrumentenspiels bekannt. Daher ist die Improvisations- und Variations-technik Conrad Höfflers, des Schülers von Gabriel Schütz, letztlich aus dem Weiterleben der englischen Traditionen der Viola da Gamba-Kunst zu erklären.

August Kühnells 'Sonate o Partite ad una o due ViOLE da Gamba con il Bc.' (Kassel 1698) bestehen aus vierzehn Werken, von denen die ersten sechs für zwei Gamben, die restlichen für eine Viola da Gamba mit B.c. geschrieben sind. Die dem Landgrafen Karl von Kassel gewidmete Sammlung umfaßt schwere und leichtere Kompositionen, so "daß diejenigen, so das Instrument noch nicht lange traktiret, etwas haben, so sie zwingen können: die aber allbereits was mehr gethan und die, so der Viola da Gamba wohl kundig seyn, auch etwas zu ihrem Vergnügen antreffen mögen."⁴³⁾ Ein Teil der Partiten (XI-XIV, d-, e-, a-, g-moll) kann auch ohne B.c. gespielt werden, da die Generalbaßstimme und das sich daraus ergebende harmonische Gerüst in der Stimme der Viola da Gamba angedeutet wird⁴⁴⁾. In diesen lautenmäßig komponierten Stücken finden sich zahlreiche Akkorde, welche die Stimmen, die sich aus der scheinbaren Mehrstimmigkeit herauslösen, verbinden. Die vier Sonaten (VII-X, G-, A-, D-Dur, g-moll) sind tatsächlich für unbegleitete Gambe komponiert. Sie weisen die Merkmale der solistischen Violinmusik auf und beinhalten viele variationsmäßige und improvisatorische Elemente. Auch die drei Sonaten für zwei Gamben und B.c. (I-III F-Dur, e-, g-moll) sind nach dem Variationsprinzip gestaltet. Wahrscheinlich waren bei der Komposition dieser Werke Einflüsse der englischen Kunst der Viola da Gamba von Be-

43) Aus der Widmungsvorrede, ohne Überprüfung entnommen aus: K.H.Pauls - Ch.Engelbrecht: Kühnel, August, in: MGG 7, Sp.1859.

44) Vgl. A.Einstein: a.a.O. S.42

deutung, da sich Kühnel, wie bereits oben erwähnt, zur Vervollkommnung seines Könnens nach England begeben hatte (1682/83)⁴⁵⁾. Das Werk Kühnells bildet gemeinsam mit den solistischen Kompositionen Johann Schencks den Höhepunkt des deutschen Gambenspiels, das bereits zu Beginn des 18. Jahrhunderts durch italienischen Einfluß wieder an Bedeutung verliert.

Der Komponist und bedeutende Gambenvirtuose Johann Schenck veröffentlichte in Amsterdam im Jahre 1692 die 'Scherzi musicali per la Viola da Gamba con Basso continuo ad libitum, op.6'⁴⁶⁾, eine Sammlung von Werken, die wahlweise mit oder ohne Generalbaß ausgeführt werden können. Das Weglassen des B.c. erscheint jedoch durchaus gerechtfertigt, da dieser, wie zum Teil auch bei Kühnel, besonders in den akkordischen Abschnitten, in die Stimme der Viola da Gamba eingewoben erscheint. Manche Akkordfolgen muten sogar fast wie die bloße Aussetzung eines Generalbasses an⁴⁷⁾. Neben Abschnitten von echter Mehrstimmigkeit finden sich aber auch zahlreiche scheinpolyphone Teile, in denen der Verlauf des Basses durch das Berühren der betreffenden tiefen Noten des Generalbasses angedeutet wird, nach denen sich die Melodie jeweils sprunghaft wieder fortsetzt. Dieser Registerwechsel, der eines der wesentlichsten Mittel der Polyphonie der einstimmigen Linie darstellt, tritt auch in Bachs Solostreichwerken häufig auf. Die von Schenck für die Viola da Gamba geforderte Spielweise zeigt deutliche Einflüsse der von den Entländern entwickelten Technik⁴⁸⁾. - Die 'Scherzi musicali' umfassen 101 Stücke, die

45) Vgl. R.Aschmann: a.a.O. S.11

46) Hrsg. von H.Leichtentritt, Leipzig 1906.
Nur die vierte Suite ist con basso obligato gesetzt.

47) G.Waegner: Die sechs Suiten für das Violoncello allein von Johann Sebastian Bach, Mschr.Diss. Berlin 1957, S.30

48) Vgl. K.H.Pauls: Schenck, Johann, in: MGG 11, Sp.1664

nach Art von Suiten gruppiert sind. Es ergeben sich zwölf Suiten, von denen einige durch ungewöhnliche Länge ausgezeichnet sind (z.B. die zweite und vierte je 14 Sätze). Die Vierzahl der Sätze in der Suite ist hier, ähnlich wie in Frankreich, durch viele zusätzliche Tanzsätze und sonstige Stücke erweitert, die mit Ouverture, Fantasie, Chaconne, Tempo di Passagallo, Aria, Capriccio etc. betitelt sind. Auch die Reihenfolge scheint oft willkürlich gewählt. Besonders hervorzuheben sind die beiden Fugen der 9. und 13. Sonate, die, so wie die übrigen Stücke der 'Scherzi', nicht unbedingt des B.c. bedürfen. Es handelt sich demnach um Fugen für ein unbegleitetes Soloinstrument, die vielleicht als Vorläufer der Fugen in den Violinsolosonaten bzw. der Fuge im Prélude der V. Suite für Violoncello solo von J.S. Bach angesehen werden können. Ob Bach Johann Schenck, der ab 1696 bis zu seinem Tode 1716 in Diensten des in Düsseldorf residierenden Kurfürsten Johann Wilhelm II von der Pfalz stand, bzw. seine Werke kannte, läßt sich nicht ermitteln. - Von großem Interesse sind ferner Schencks Sonaten für Viola da Gamba op. 9, 'L'Echo du Danube', von denen zwei mit B.c. und zwei mit B.c. ad libitum ausgestattet sind; die restlichen zwei sind reine Solokompositionen. Im Codex 16598 der Nationalbibliothek Wien finden sich zwei weitere Sonaten für Viola da Gamba allein⁴⁹⁾. Besonders die Kompositionen für unbegleitetes Instrument sind als indirekte Vorläufer der Bach'schen Violoncellosuiten anzusehen. Entsprechend den Möglichkeiten der Viola da Gamba steht jedoch real mehrstimmige Gestaltung im Vordergrund, während bei Bach die Polyphonie der einstimmigen Linie vorherrscht. Relativ große Verwandtschaft bezüglich der Ausgestaltung der Melodie- linie kann zwischen den mit Adagio bezeichneten Stücken Schencks und der Allemande VI J.S. Bachs festgestellt werden. Die sonstigen Kompositionsmittel sind den oben genannten der 'Scherzi musicali' sehr ähnlich.

49) Gambenkompositionen von Johann Schenck und Conrad Höffler, hrsg. von K.H. Pauls (Das Erbe deutscher Musik 67), Kassel 1973

Ein anderer berühmter Virtuose der Bachzeit war Ernst Christian Hesse (1676-1762), der am Hofe des Landgrafen Ernst-Ludwig von Hessen-Darmstadt tätig war. Dieser als Musikkenner sehr geschätzte Fürst sandte Hesse zur Vervollständigung seines Könnens nach Frankreich zu Marais und Forqueray, den bedeutendsten Gambenvirtuosen ihrer Zeit. Ferner unternahm Hesse Reisen nach England, Holland und Italien.⁵⁰⁾ Da an Kompositionen kaum etwas erhalten ist, müssen wir Johann Adam Hiller vertrauen, der die Kammermusik Hesses auf folgende Weise würdigt⁵¹⁾: "Von seinen Compositionen sind besonders viele Sonaten und Sviten für die Virole da Gambe, theils allein, theils mit einem begleitenden Baßinstrumente, merkwürdig. Sie enthalten nicht allein die ganze Stärke des Instrumentes, sondern auch, bey sonst sehr vielem Feuer, ein besonders angenehmes Wesen, und eine glückliche Vermischung des damaligen französischen und italiänischen Geschmacks, wobei aber doch der erstere die Oberhand zu haben scheint..." Es ist durchaus möglich, daß Bach Ernst Christian Hesse gehört bzw. seine Werke gekannt hat, da dieser, so wie Schenck, sehr viele Reisen unternommen hat.

J.S.Bach schrieb drei Sonaten für Viola da Gamba und Cembalo (BWV 1027-1029), die, ebenso wie die Werke für unbegleitete Violine bzw. Violoncello, in der Köthener Zeit des Meisters von 1717-1723 entstanden sind. Die Anregung zur Komposition erhielt er möglicherweise von Fürst Leopold von Anhalt-Köthen, der selbst Viola da Gamba spielte, oder von dem "Cammer Violagambisten" Christian Ferdinand Abel, Vater des berühmten Virtuosen Karl Friedrich Abel, der mit Johann Christian

50) K.H.Pauls: Hesse, Ernst Christian, in: MGG 6, Sp.317

51) J.A.Hiller: Lebensbeschreibungen berühmter Musikgelehrten und Tonkünstler neuerer Zeit, Leipzig 1784, S.170

Bach in London befreundet war. - Die erste Sonate in G-Dur stellt die Übertragung der Sonate für zwei Querflöten und Continuo (BWV 1039) dar⁵²⁾. Die erste und die zweite Sonate in D-Dur haben vier Sätze, die dritte Sonate in g-moll hat dagegen nur drei Sätze. Besonders hervorzuheben ist, daß Bach in diesen drei Sonaten auf den Gebrauch realer Mehrstimmigkeit verzichtet (bis auf die Schlußakkorde und eine kurze Stelle im vierten Satz der zweiten Sonate). Nur die andere spezielle Gambentechnik, die Polyphonie der einstimmigen Linie, gelangt teilweise zur Anwendung. Das Beiseitelassen des akkordischen Spiels erklärt sich durch die obligate Cembalobegleitung, d.h. das Soloinstrument muß nicht neben der Melodie auch das harmonische Gerüst andeuten und kann sich ganz der Entfaltung der kantablen bzw. passagenreichen Solostimme widmen. Seltsamerweise schreibt J.S.Bach demnach für das zum mehrstimmigen Spiel prädestinierte Instrument, die Viola da Gamba, ein einstimmiges (wenn auch teilweise mit latenter Mehrstimmigkeit durchsetztes) Werk, mit harmonischer Unterstützung durch das Cembalo, während in den sechs Suiten für Violoncello solo das für das Melodiespiel konzipierte Instrument wider dessen Natur oft kompliziert real und angedeutet mehrstimmig verwendet und auf den B.c. verzichtet wird. Schon oben war auf die Verbindung der traditionellen Form mit dem neuartigen Instrument (Suite - Violoncello) bzw. umgekehrt (Sonate - Viola da Gamba) hingewiesen worden, die sich bei Bach findet. Außerdem haben wir hier einerseits in den Sonaten für Viola da Gamba und Cembalo die Übertragung der von den Violininstrumenten bevorzugten einstimmigen Melodielinie auf das zum Doppelgriffspiel geschaffene Instrument, anderer-

52) Ausführliche Beschreibung bei H.Eppstein: Studien über J.S.Bachs Sonaten für ein Melodieinstrument und obligates Cembalo, Uppsala 1966. Bezüglich BWV 1027 siehe U.Siegele: Kompositionsweise und Bearbeitungstechnik in der Instrumentalmusik J.S.Bachs (Tübinger Beiträge zur Musikwissenschaft 3), Neuhausen-Stuttgart 1975

seits in den Violoncellosuiten die Anwendung der aus der virtuoson Gambenkunst stammenden Technik des mehrstimmigen Spiels auf das zur Kantabilität prädestinierte Instrument. Vielleicht ergibt sich gerade aus der Spannung zwischen der Natur des Instruments und den ungewöhnlichen Anforderungen des Werkes an das Instrument der besondere Reiz der Suiten für Violoncello solo. Die Sonaten für Viola da Gamba und Cembalo dagegen weisen eine Reduktion der früher üblichen mehrstimmigen Spielweise auf eine einstimmige Linie auf, die eigentlich einen Rückschritt in der Entwicklung der virtuoson Gambenmusik bedeutet. Andererseits bringt dieses Werk bereits die neuartigen Gestaltungsmittel und die moderne Form, jedoch auf der für diesen Bereich aus baulichen und sich daraus ergebenden klanglichen Gründen unzulänglichen Viola da Gamba, wodurch die geringere Bedeutung dieser Komposition gegenüber den Suiten für Violoncello solo erklärt werden kann.

2. Violine

Das erste Auftreten der Violine ist vermutlich in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts anzusetzen. Obwohl die Violinen am Anfang nur zur Verdopplung der Singstimmen herangezogen wurden und daher keine spezifische Violintechnik ausbilden konnten, führte diese Art des Musizierens schließlich auch zu selbständigen Instrumentalformen nach vokalen Vorbildern, wie z.B. zur Canzona. Eine dem Instrument eigens angepaßte Musik gab es damals nur für Laute, Violen oder Tasteninstrumente, die meist über einer gegebenen Melodie improvisierten. Das Hauptbetätigungsfeld der Violinen im 16. Jahrhundert ist in der Tanzmusik zu finden, für die sie aufgrund ihrer Fähigkeit zu rhythmischer Gestaltung und ihrem durchdringenden, lebhaften Ton besonders geeignet erschienen ⁵³⁾.

53) Ein relativ spätes Zeugnis dafür ist das Ms. 14976 der Nürnberger Stadtbibliothek, das 1613 von Wolf Gerhard geschrieben wurde; es handelt sich um die Übertragung geistlicher und weltlicher Lieder bzw. Tänze für Violine (in Violintabulatur).

Trotzdem kann auch hier noch kein ausgeprägter Violinstil festgestellt werden; möglicherweise war das Spiel, ebenso wie auf den Violen, durch Improvisation ausgezeichnet. Die Violine war zu dieser Zeit ein sehr populäres Instrument, wie Michael Praetorius später bemerkt⁵⁴⁾; die Spieler gehörten jedoch einer niederen sozialen Schicht an, was die mangelhafte Überlieferung erklärt. Im Gegensatz dazu waren die Violen Instrumente "mit denen vornehme Herren, Kaufleute und andere ehrbare Leute sich die Zeit vertreiben"⁵⁵⁾. Trotzdem erfreuten sich nicht nur einfache Leute beim Tanz am Spiel der Violine, sondern auch aristokratische Kreise, die für die höfischen Feste (Theater und Ballett) und zur Ausführung der Tanzmusik Violinspieler beschäftigten⁵⁶⁾.

In der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts begann die Instrumentalmusik eine eigene Sprache und neue Formen zu entwickeln. Mit diesen Bestrebungen war die Entstehung einer der Violine wesenseigenen Musik unmittelbar verbunden. Die spezielle Ausdrucksfähigkeit dieses Instrumentes, vergleichbar mit der menschlichen Stimme, wurde sowohl in vokaler, als auch in instrumentaler Musik ausgenutzt. Ferner knüpfte man an die Leistungen der Violenspieler des 16. Jahrhunderts an. So waren Tonleiterpassagen und Figurationen in der Musik gebräuchlich, die "als Ergebnis einer kunstvollen

-
- 54) "Und demnach dieselbigen jedermänniglichen bekandt ist darvon...etwas mehr anzudeuten und zu schreiben unnötig." (M.Praetorius: Syntagma Musicum Bd.II, 'De Organographia', Wolfenbüttel 1619, Faks.hrsrg.von W.Gurlitt (Documenta musicologica I,14), Kassel (usw.) 1958, S.48)
- 55) "Nous appellons violes c'elles desquelles les gentilsz hommes, marchantz, & autres gens de vertuz passent leur temps." (Philibert Jambe de Fer: Epitome musical destons ... Lyon 1556, S.62 f.;
- Zitat übernommen aus D.D.Boyden: Die Geschichte des Violinspiels von seinen Anfängen bis 1761, Mainz 1971, S.36; Übersetzung S.4)
- 56) Die früheste gedruckte Violinmusik ist ein für den französischen Hof komponiertes Ballett (5-stimmige Streichersätze) für 10 Violininstrumente, "Balet comique de la Royné", das 1582 gedruckt wurde. (D.D.Boyden: a.a.O. S.143)

Improvisationstechnik und des Gebrauches der *passaggi* bei der Singstimme, der Violine und den Tasteninstrumenten" ⁵⁷⁾ anzusehen sind. Diese Techniken wurden auf die Violine übertragen, d.h. der Quintenstimmung und der Spielweise auf dem bundlosen Griffbrett angepaßt und schließlich von den Theoretikern als diesem Instrument zugehörig angesehen. ⁵⁸⁾

In Italien war man zu Beginn dieses Jahrhunderts bis ca. 1650 primär bestrebt, den Tonumfang zu erweitern und einen spezifischen Violinstil zu entwickeln, der sich vor allem in bestimmten Typen der melodischen Linie, Figurationen, Doppelgriffen und sonstigen besonderen Effekten äußerte. Die Violine wurde weiterhin in der Tanzmusik verwendet, die in der Kammermusik stilisiert wurde. Aber auch in der neuentstandenen Oper ⁵⁹⁾ spielten die Violinen eine große Rolle. Schon in Monteverdis 'Orfeo' (1607) sind die Violinen durch hochentwickelte Figurationen ausgezeichnet. Sie wurden schließlich immer mehr zur Hauptstütze des Orchesters, sowohl in der reinen Instrumentalmusik als auch in der begleiteten Vokalmusik und in der Oper.

Zu einer besonderen Steigerung der Violintechnik kam es in der zu dieser Zeit entstehenden Sonate. Gian Paolo Cimas 'Sonata per violino e violone' (1610 in Mailand gedruckt ⁶⁰⁾) gilt als erste Violinsonate, als erste Komposition, die solistische Violine vorschreibt. In diesem Werk sind vor allem Einflüsse der nicht schriftlich überlieferten

57) D.D.Boyden: a.a.O. S.143

58) Ricardo Rognoni: *Passaggi per potersi essercitare nel diminuire terminatamente conogni sorte d'instrumenti...*, Venedig 1592; Francesco Rognoni *Taeggio: Selva de varii passaggi secondo l'uso moderno*, Mailand 1620, Faks. Bologna 1970
(Teil I gibt Anweisungen für die Singstimme, Teil II für Instrumente)

59) In Italien waren bereits seit der Mitte des 16. Jahrhunderts die Violinen auch im Theater, besonders im intermedio zu finden. Erstes Zeugnis ist die 1591 gedruckte 5-stimmige Sinfonia unter Mitwirkung einer Violine von Luca Marenzio, die 1589 ein Intermedium zur Hochzeit von Großherzog Ferdinand von Medici mit Christine von Lothringen einleitete.

60) In 'Concerti ecclesiastici', darunter '6 Sonate per instrumenti a 2,3 e 4 voci'

Improvisationskunst festzustellen. Cimas Sonate und Giovanni Gabriellis 'Sonatta con tre violoni', die 1615 posthum veröffentlicht wurde, haben allerdings noch mehr Bedeutung für die Entwicklung einer neuen Form, als für die Schaffung eines speziellen Violinstils.

Zur Bildung eines "Violinidioms" (D.D.Boyden) kommt es besonders in den Werken der folgenden Komponisten: Giovanni Battista Fontana (gestorben 1630/31), Salomone Rossi (1570-ca. 1630), Dario Castello (um 1629 Konzertmeister an der Markuskirche in Venedig), Ottavio Maria Grandi (17.Jht.), Carlo Farina (ca.1600-1640), Biagio Marini (1597-1665) u.a. Für uns sind besonders die drei letztgenannten von größerer Bedeutung, da sie die ersten waren, die sich dem mehrstimmigen Spiel widmeten, während die anderen dem Instrument und der italienischen Kantilene gemäß einstimmig komponierten und Passagen- und Figurationstechniken in den Vordergrund stellten. Ottavio Maria Grandi verwendet in den Sonaten op.2 'per ogni sorte di stromenti' (1628), von denen die ersten beiden für Violine gedacht sind, Doppelgriffe und versucht als erster einen zweistimmig kontrapunktischen Satz für Violine zu schreiben. Es ist erstaunlich, daß ein Italiener, der sich nicht nachweislich in Deutschland aufgehalten hat (wie Farina und Marini), zu einer so reifen Violintechnik gelangte. Diese Tatsache führt zu der Vermutung, daß diese Praxis der Mehrstimmigkeit in Italien nicht vollständig unbekannt war, obwohl Grandis Sonate zu dieser Zeit fast kein Ebenbild hat. Ursache für diese mangelnde Überlieferung kann entweder in der Schwierigkeit der Wiedergabe von Doppelgriffen im Druck liegen, oder in der Möglichkeit, das Hinzufügen einer zweiten Stimme oder von Akkorden dem Ausführenden zu überlassen.⁶¹⁾ - Carlo Farina, der 1625-29 unter Heinrich Schütz Konzertmeister in Dresden war, veröffentlichte in Deutschland 1627 das 'Capriccio Stravagante', das durch technische Kunstfertigkeiten ausgezeich-

61) Vgl. R.Aschmann: a.a.O. S.83

net ist, die wesentliche Neuerungen der Violinmusik darstellen. Er verwendet hier ausgiebig Doppelgriffe, Lagenspiel und spezielle Effekte wie *col legno*, *sul ponticello*, *pizzicato*⁶²⁾, *tremolo* und *glissando*, um dem programmatischen Charakter der einzelnen Abschnitte gerecht zu werden⁶³⁾. - Auch Biagio Marini war, so wie Farina, in Deutschland tätig, und zwar von 1623-26 im Dienst des Hofes der Wittelsbacher in Neuburg. Am Ende dieses ersten Aufenthaltes⁶⁴⁾ publizierte er 1629 (Widmung 1626, daher wahrscheinlich schon vor Farinas und Grandis Sonaten entstanden) die Sonaten op.8⁶⁵⁾, die, ähnlich wie die in Deutschland entstandenen Werke Farinas, vor allem durch Doppelgriffe, aber auch durch Lagenspiel, Figurationen und Skordatur⁶⁶⁾ ausgezeichnet sind. "Für Farina ergaben sich diese Effekte aus der Freude am Experiment, aus der unbekümmerten Erprobung neuer Möglichkeiten und Wirkungen, aus der offensichtlichen Nachahmung von Naturlauten oder von Klängen anderer Instrumente, nicht aber - wie bei Marini - aus rein musikalischen Gründen."⁶⁷⁾ In späteren Jahren wandte sich Marini wieder dem kantablen italienischen Stil zu (op.22, 1655), während in Deutschland die Doppelgriff- und Skordatur-

62) Die früheste bekannte Anweisung zum Pizzicato-Spiel findet sich in Monteverdis 'Combattimento...' (1624).

63) 'La lira. Il pifferino. Lira variata. La gallina. Il gallo. Pifferino della Soldatesca. Il gatto. Il cane. La chitarra spagniola' (entnommen aus A.Moser: a.a.O. S.97f.)

64) 1640 nochmals nach Deutschland, in Diensten von Wolfgang Wilhelm in Düsseldorf, 1645 endgültig nach Italien zurückgekehrt.

65) Besonders hervorzuheben wäre das 'Capriccio che due Violini sonano quattro parti', wo ein vierstimmiger Satz auf zwei Violinen verteilt wird. (Vgl. Biber und Walther weiter unten!)

66) 'Sonata II per il Violino d'Inventione'

67) R.Aschmann: a.a.O. S.82

technik im Violinspiel weiter ausgebildet wurde. Erst um die Wende vom 17. zum 18. Jahrhundert verlangen - "im Zuge einer gewissen Internationalisierung des Geigenspiels"⁶⁸⁾ - italienische und schließlich auch französische Komponisten in ihren Werken wiederum mehrgriffiges Violinspiel.

In Italien gingen in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts die Bestrebungen der Violinmusik vor allem in Richtung Tonschönheit und Kantabilität. Die Bedeutung der italienischen Violinmusik lag demnach in dieser Zeit nicht mehr in der Weiterbildung der Spieltechnik, die bis ca. 1650 schon bis zu einem so hohen Grad ausgebildet war, daß sie bis Corelli ausreichte und nicht einmal durch ihn eine wesentliche Bereicherung erfuhr. Die Komponisten stellten die virtuoson Fähigkeiten der Violine in den Dienst des musikalischen Ausdrucks. Hervorzuheben wäre Marco Ucellini, der 1649 mit seinem op.5 die erste Sammlung von Violin-Solosonaten⁶⁹⁾ herausgab und den Tonumfang der Violine auf drei Oktaven erweiterte. In Bologna bildete sich eine bedeutende Violinschule aus, die von Maurizio Cazzati (ca.1620-1677) über Giovanni Battista Vitali (ca.1644-1692) und Giovanni Legrenzi (1626-1690) zu Giuseppe Torelli (1658-1709) und Arcangelo Corelli (1653-1713) führte. Corelli faßte in seinen '12 Sonate a Violino e Violone o Cimbalo op.5' (Rom 1700) die spieltechnischen und musikalischen Errungenschaften der Violinmusik des 17. Jahrhunderts zusammen und führte diese zu klassischer Höhe. Corelli, der selbst ein bedeutender Virtuose war, verwendet eher selten mehrstimmiges Spiel und nie in so virtuoser Weise wie die deutschen Vertreter des Violinspiels. Alles, was der Natur des Instrumentes zuwiderlaufen könnte, wie z.B. übertriebene

68) R.Aschmann: a.a.O. S.79

69) 'Delle Sonate over Canzoni da farsi a Violino solo et Basso continuo op.5', Venedig 1649

Doppelgriffe, wird peinlichst vermieden. Im Vordergrund seiner Violinsonaten steht die Ausdrucksgestaltung durch die Kanti-
le, die den Klangmöglichkeiten der Violine vollkommen gerecht wird, d.h. er komponiert in einem dem Instrument in idealer Weise adäquaten Stil.

Corellis Werke erfreuten sich einer weitverbreiteten Beliebtheit und beeinflussten in nicht unbedeutender Weise die nachfolgenden Violinkompositionen. Francesco Maria Veracini (1690-ca.1750), Tommaso Albinoni (1671-1750), Evariste Felice Dall'Abaco (1675-1742), Antonio Vivaldi (ca.1678-1741), Francesco Geminiani (ca.1680-1762), Giovanni Battista Somis (1686-1763) u.a. erweiterten zwar teilweise in formaler und inhaltlicher Hinsicht, übernahmen aber Satzfolge und einige andere charakteristischen Merkmale der Sonaten Corellis. Auch auf Kompositionen von Georg Philipp Telemann, Georg Friedrich Händel und J.S.Bach blieben die Werke Corellis und seiner Zeitgenossen nicht ohne Einfluß. Bach setzte sich besonders in der Weimarer Zeit sehr ausgiebig mit der zeitgenössischen italienischen Musik auseinander, bevorzugt mit den Werken der zuvor genannten Komponisten, die bedeutende Literatur für Violine schufen.

Sicherlich von noch größerem Einfluß auf Bachs Kompositionen für ein solistisches Streichinstrument war jedoch das polyphone Violinspiel Deutschlands des 17.Jahrhunderts. Die Italiener Marini, Farina und Grandi hatten im ersten Drittel des Jahrhunderts in dieser Richtung die ersten vielversprechenden Versuche unternommen und "bildeten die Brücke zwischen dem verhältnismäßig einfachen deutschen Stil jener Zeit und dem hochentwickelten Stil von J.J.Walther und Heinrich von Biber"⁷⁰⁾. Die Wiedergabe der Violinstimme der ersten Sonate aus op.2 von Ottavio Maria Grandi im Breslauer

70) D.D.Boyden: a.a.O. S.153

Ms.114 (Nr.45) beweist, daß italienische Werke auch in Deutschland große Verbreitung fanden. Bei den Breslauer Mss.113-115 handelt es sich um ein handschriftliches Lehrwerk für Violine, das um 1640 entstanden ist⁷¹⁾. Während sich die beiden Manuskripte 113 und 115 vor allem mit der Diminution in Theorie und Praxis auseinandersetzen⁷²⁾, bringt Ms.114 Literaturbeispiele für die Violine (von 69 Stücken nur eines für Gambe). Die Titel der einzelnen Violinstücke 'Ricercare, Fantasia, Toccata, Capriccio, Bergamasco, Ballet, Passomezzo' usw.⁷³⁾ weisen ebenso wie die Kopie der Violinstimme aus Grandis Sonate auf italienischen Einfluß hin. Die Werke sind einerseits durch diminutionsartige Passagenteknik (Vorbilder in der Violinmusik Italiens des frühen 17.Jahrhunderts), andererseits durch die Verwendung von angedeuteter und realer Mehrstimmigkeit⁷⁴⁾, die zum Teil eine ausgeprägte Doppelgrifftechnik verlangt, ausgezeichnet, die die Grundlage für die Violintechnik nach 1650 bildet.

Aber nicht nur durch italienische, sondern auch durch englische Musiker wurde das deutsche Violinspiel zu Beginn des Jahrhunderts beeinflusst⁷⁵⁾. Die Engländer Walter

71) Diese drei Manuskripte zählen zu den Kriegsverlusten; sie wurden zuerst von G.Beckmann (Das Violinspiel in Deutschland vor 1700, Diss. Berlin 1918) besprochen, auf den sich fast die gesamte nachfolgende Literatur bezieht.

72) Die theoretischen Anweisungen sind stark durch R.Rognonis Anweisungen (a.a.O.) beeinflusst, zum Teil genau kopiert.

73) G.Beckmann: a.a.O. S.31

74) Z.B. Fantasia von Steffan Hau (vgl. R.Aschmann: a.a.O. S.25f.) oder Fantasia von Anthon Deyffel (vgl. G.Beckmann: a.a.O. S.32)

75) Vgl. vorhergehendes Kapitel über die Viola da Gamba.

Rowe (Vater und Sohn), Thomas Simpson und William Brade kamen in den ersten beiden Jahrzehnten des 17. Jahrhunderts nach Deutschland und waren als Komponisten und Lehrer tätig. Diese Künstler, die meist mit mehreren Instrumenten vertraut waren, brachten die englische Praxis der Viola da Gamba, die Kunstfertigkeit in Variation und Improvisation, nach Deutschland und befruchteten gleichermaßen das Viola da Gamba- wie das Violinspiel, das hier am Beginn seiner Entwicklung stand. William Brade (1560-1630) gründete die hanseatische Geigerschule, aus der die beiden berühmten deutschen Violinvirtuosen Nikolaus Bleyer (1590-1658) und Johann Schop (ca. 1590-1667) hervorgingen. Im Breslauer Ms. 114 ist ein Stück von Bleyer überliefert, eine zweistimmige Variation für Violine und Baß über 'Est-ce Mars'. Es handelt sich um eine Ostinato-Variation, eine Form des Musizierens, die sowohl in Deutschland als auch in England im 17. Jahrhundert weit verbreitet war. Die Ostinato-Variation begünstigt besonders das solistisch-virtuose Hervortreten der Violine. Bleyers Stück geht auf den 'Coral' (Violino solo col Basso) von Brade zurück, ein "undatiertes Variationswerk, das ein schlichtes Liedthema fünfmal bei gleichbleibendem Baß mit schwierigem Laufwerk diminuiert."⁷⁶⁾ Bleyer verwendet dagegen als Variationsmittel mehr akkordisch-harmonische Mehrstimmigkeit. Der "traditionelle Hang zur Polyphonie"⁷⁷⁾ der Musik Deutschlands führte schließlich, unterstützt durch akkordisches Spiel, zur Komposition für Violine ohne Begleitung.⁷⁸⁾

Besonders in England war die Ostinato-Variation eine beliebte Kompositionsart, wie John Playfords Sammlung 'The Division-Violin' (2. Auflage 1685) beweist. Von dreißig

76) A. Moser: a.a.O. S. 92

77) B. Schwarz: Violinmusik, in: MGG 13, Sp. 1726

78) G. Beckmann: a.a.O. S. 33

Stücken verschiedener Komponisten sind 24 Divisions on a ground⁷⁹⁾, von den restlichen 6 Kompositionen sind fünf für Violine solo ohne Baß (eine für zwei Violinen ohne Baß) bestimmt. Besonders hervorzuheben ist das Präludium für Violine solo des aus Lübeck stammenden Geigers Thomas Baltzer⁸⁰⁾ (ca.1630-1663), der 1655 nach England kam und in London starb. Dieses Präludium ist einerseits durch "herrliche ausgeprägte Scheinpolyphonie, in der sich aus scheinbar einstimmigem Passagenwerk ein ganzes Stimmgefüge herausbildet"⁸¹⁾, andererseits durch den Gebrauch von realer Mehrstimmigkeit in Gestalt von Akkordbildungen (besonders am Satzschluß) geprägt⁸²⁾. Auf Grund dieser Gestaltungsmerkmale kann Baltzers Präludium als erster Vorläufer der Bach'schen Werke für Violine (bzw. für Violoncello) solo angesehen werden.⁸³⁾ Die in der vierten Ausgabe der 'Division-Violin' (1693) aufscheinende Allemande für unbegleitete Violine von Baltzer (komponiert so wie die Präludien vor 1663) weist schon auf Bachs Partita in d-moll hin.⁸⁴⁾

79) Darunter auch je eine Variation von Th.Baltzer und dem bedeutenden englischen Violinspieler Davis Mell über das Lied 'John come kiss me now'. Baltzers Stück ist dem Mells im Gebrauch von Figurationen und Doppelgriffen weit überlegen. (D.D.Boyden: a.a.O. S.265)

80) Auch andere Namensformen: Baltzar, Balzer, Balthasar, Balshar...

81) R.Aschmann: a.a.O. S.28 (im Anhang auf S.2 abgedruckt)

82) In der Ausgabe der 'Division-Violin' aus dem Jahr 1688 findet sich ein weiteres Präludium von Baltzer, das durch die gleiche Kompositions- und Spieltechnik ausgezeichnet ist.

83) Vgl. G.Beckmann: a.a.O. S.35 und G.Waegner: a.a.O. S.13f.: "Es ist nicht ausgeschlossen, daß J.S.Bach bei seinen Wanderungen nach Lübeck das eine oder andere der unbegleiteten Stücke Baltzers gehört haben kann."

84) B.Schwarz: a.a.O. Sp.1728

In der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts kam es in Deutschland zur Bildung einer individuellen virtuoson Violinkunst, die zu den hervorragenden Werken von Heinrich Schmeltzer, Heinrich Ignaz Franz Biber, Johann Jakob Walther und Johann Paul Westhoff führte, um schließlich zu Beginn des 18. Jahrhunderts in J.S.Bachs Kompositionen für diese Besetzung die Krönung zu erfahren. Bedeutungsvolle Komponisten für die Entwicklung des polyphonen Violinspiels waren Philipp Friedrich Böddecker, Samuel Peter Sidon, Heinrich Litzkau u.a.⁸⁵⁾. Bevor wir uns nun den Hauptmeistern des polyphonen Violinspiels, Biber, Walther und Westhoff zuwenden, muß noch kurz auf deren Vorgänger Johann Heinrich Schmeltzer (ca. 1623-1680) eingegangen werden. Dieser österreichische Komponist und Geiger (ab 1649 Kammermusiker, ab 1671 Vizekapellmeister, ab 1679 Hofkapellmeister in Wien) schuf mit seinen 'Sonatae unarum fidium seu a Violino solo' (Nürnberg 1664)⁸⁶⁾ die erste deutsche Sammlung von Violinsonaten (mit B.c.), vergleichbar Uccellinis op.5 (1649), das das früheste italienische Sammelwerk dieser Besetzung darstellt. Aber auch in anderer Hinsicht ist bei Schmeltzer deutlich italienischer Einfluß bemerkbar, der aus der Berührung mit der italienischen Oper in Wien herrührt. Dieser äußert sich in der Bevorzugung kantablen Melodik und Figurationen bzw. von Passagen- und Skalenspiel. Schmeltzer ist auch als Meister der Bogentechnik und des Lagenspiels hervorzuheben. Mehrstimmige Bildungen, Doppelgriffe und Scheinpolyphonie, die Kennzeichen des deutschen Violinspiels, sind dagegen nur selten zu finden,⁸⁷⁾ andererseits zeigt sich eine deutliche Vorliebe für die Variation als kompositionsgestaltendes Prinzip,⁸⁸⁾ das in Deutschland überaus beliebt war.

85) Vgl. R.Aschmann: a.a.O. S.85 ff. und G.Beckmann: a.a.O. S.54

86) Hrsg. von E.Schenk (DTÖ 93), Wien 1958

86) Z.B. im Adagio der dritten Sonate und in einigen skizzierten Werken, die als Manuskript der UB Upsala überliefert sind. (R.Aschmann: a.a.O. S.88 ff. und G.Beckmann: a.a.O. S.56 ff.)

88) Z.B. dritte Sonate mit Ostinato-Variation (A.Moser: a.a.O. S.122)

Wir wenden uns nun dem ersten Hauptmeister des polyphonen Violinspiels Deutschlands des 17. Jahrhunderts zu, Heinrich Ignaz Franz Biber (1644-1704), der wahrscheinlich Schüler von Schmeltzer war,⁸⁹⁾ und von keinem deutschen Musiker dieser Zeit, sowohl als Komponist als auch als Geigenvirtuose, übertroffen wurde. Seine Hauptwerke für Violine sind die 16 Violinsonaten 'zur Verherrlichung von 15 Mysterien aus dem Leben Mariae' (um 1674 entstanden) und die '8 Solo-Violin-Sonaten mit B.c.' (Nürnberg 1681).⁹⁰⁾ Jeder der 15 'Mysterien-Sonaten' ist eine Vignette vorangestellt, die den Stimmungsgehalt des nachfolgenden Stückes andeutet; so entsprechen die 15 Sonaten mit den jeweils vorausgehenden Bildern den 3 mal 5 Gebeten des Rosenkranzes. Als 16. Stück und Abschluß dieser Sammlung steht eine Passacaglia für Violine allein, das wohl früheste ausgedehnte Werk für unbegleitete Geige.⁹¹⁾ Über der absteigenden Tonfolge g-f-es-d, die im Baß 65 Mal wiederholt wird, erheben sich phantasievolle Variationen, die durch Passagenspiel, Verzierungen, Akkorde, Arpeggien, weite Sprünge und polyphon geführte Doppelgriffe geprägt sind. Ein auffälliges Merkmal der 'Rosenkranz-Sonaten' ist der fast überreiche Gebrauch der Skordatur, die als ein Hauptcharakteristikum des deutschen Violinspiels im 17. Jahrhundert gelten kann und besonders in der Gamben- und Lautenmusik verwendet wurde.⁹²⁾ Fast jedes Stück verlangt eine andere, oft komplizierte Umstimmung, die teilweise die Bewältigung schwieriger Doppelgriffe erleichtert, teilweise jedoch ohne ersichtlichen Grund angewendet wird, vielleicht um bestimmte klangliche Wirkungen zu erzielen.⁹³⁾ In den acht 1681 entstandenen Violinsonaten mit B.c. verwendet er nur in einer einzigen Skordatur. In diesem Werk überwiegt, im Vergleich zu den 'Mysterien-Sonaten', die virtuose Technik (wie z.B.

89) A.Liess: Biber, Heinrich Ignaz Franz, in: MGG 1, Sp.1828

90) Hrsg. von G.Adler (DTÖ 11), Wien 1898 und von E.Zuntz (DTÖ 25), Wien 1905

91) Ausführliche Besprechung bei R.Aschmann: a.a.O. S.43 ff.

92) Liebhaber der Violinskordatur waren z.B. auch Johann Erasmus Kindermann (1616-1655) und Johann Fischer (1646-1716). (Vgl. dazu G.Beckmann: a.a.O. S.54 und G.Waegner: a.a.O. S.14.)

93) G.Beckmann: a.a.O. S.67 und besonders R.Aschmann: a.a.O. S.93 f.

zweistimmige Melodieführung⁹⁴⁾ bis zu drei- und sogar vierstimmigen Imitationen, ferner hochentwickelte Stricharten und Bogentechniken, Bariolage u.a.), die aber die in der Solopassacaglia geforderte nicht mehr übertrifft. Alle bei Biber geforderten Gestaltungsmerkmale⁹⁵⁾ findet man auch in den Werken Bachs für ein unbegleitetes Melodieinstrument, die aber, besonders in den Kompositionen für Violine solo, "durch eine erstaunliche Fülle geigerischer Kombinationen"⁹⁶⁾ bereichert wurden.

Bereits vor den Solosonaten Bibers hatte Johann Jakob Walther (ca. 1650-1717) seine 'Scherzi da violino solo' 1676 herausgegeben, die auf den zuvor besprochenen Meister sicher nicht ohne Einfluß geblieben sind. Er war ein gefeierter Virtuose seiner Zeit, der einen besonderen Sinn für speziell violonistische Wirkungen hatte und nur Literatur für sein Instrument schrieb, im Gegensatz zu Biber, der sich auch anderen Kompositionen widmete. Die Violinwerke der beiden Meister weisen teilweise große Ähnlichkeit auf, z.B. in der Doppelgriff- und Bogentechnik. Die erste Sammlung Walthers, die 'Scherzi da violino solo'⁹⁷⁾ (1676), umfaßt zwölf Solosonaten, die zweite, 'Hortulus chelicus'⁹⁸⁾ (1688), ist ein didaktisches Werk, dessen 28 Nummern teils für den Anfänger, teils für den Virtuosen bestimmt sind, d.h. ein "Kompendium der damaligen Violinkunst"⁹⁹⁾ darstellt. Die Werke Walthers, der sich in seiner Jugend wahrscheinlich in Italien aufhielt¹⁰⁰⁾, weisen niemals Skordatur auf. Dies bringt

94) In der 8.Sonate wird die Violinstimme auf zwei Systemen notiert, ist aber nur von einer Geige auszuführen "gara di due Violini in uno" (A.Moser: a.a.O. S.125); vgl. B.Marinis 'Capriccio che due Violini sonano quattro parti' op.8 (1626/29)

95) Die V.Suite für Violoncello solo verlangt Skordatur.

96) B.Schwarz: a.a.O. Sp.1728

97) 'Scherzi da violino solo con il basso continuo per l'organo o cembalo accompagnabile anche con una viola o leuto' (1676), hrsg.von G.Beckmann, Hannover 1941

98) 'Hortulus chelicus uni violino duabus, tribus et quatuor subinde chordis simul sonantibus harmonice modulanti studiosa varietate consitus' (Mainz 1688)

99) B.Schwarz: a.a.O. Sp.1727

100) F.Göthel: Walther, Johann Jakob, in: MGG 14, Sp.212

insofern eine Erschwerung im grifftechnischen Bereich für den Ausführenden mit sich, da alle Tonarten in der Normalstimmung zu spielen sind, und Walther durchaus nicht nur die auf der Violine günstig liegenden Tonarten benutzt.¹⁰¹⁾ Auch in anderen technischen Bereichen schafft er Neuerungen, wie z.B. im akkordischen Spiel in höheren Lagen bzw. mit ungewöhnlichen Streckungen und im Gebrauch komplizierter Bogenstriche.¹⁰²⁾ - Walther verwendet eine Vielzahl von Formen: er nimmt zwar wie seine Vorgänger Variation und Suite als Grundlage der Violinkomposition; die vielgliedrige und mit größter Freiheit in der Anordnung der Sätze gestaltete Sonate ist aber, wie bei Schmeltzer, dominierend, was auf italienischen Einfluß schließen läßt. "Die Scherzi zeigen in ihrem regellosen Wechsel von Schnell und Langsam, von Figuration und Kantilene, ferner in ihren fugierten Allegrosätzen Verwandtschaft mit den italienischen Sonaten und Sinfonien."¹⁰³⁾ Das Grundschema der Suite im 'Hortulus chelicus' ist "Preludio, Allemande od. Aria, (Corrente), Sarabande, Giga, Finale"¹⁰⁴⁾, wobei es sich um stilisierte Tanzsätze in der Art der Sonata da camera handelt. Auch die Passacaglia gehört, wie bei den übrigen Violinkomponisten dieser Zeit, zu Walthers bevorzugten Formen (von ihm auch als Aria variata oder Capriccio bezeichnet). Besonders hervorzuheben ist das Capriccio Nr. 27 des 'Hortulus chelicus', eine Passacaglia über die absteigende C-Dur Tonleiter mit 50 Variationen, ein Meisterwerk der virtuosens Violinkunst des 17. Jahrhunderts. In Nr. 17 dieses Werkes greift er auf die bereits bekannte Anweisung "gara di due violini in uno" zurück, die Biber 1681 in der 8. Sonate ebenfalls verlangt hatte und schon von Marini gefordert wurde. Dieses Stück ist vor allem durch polyphone Gestaltung ausgezeichnet.

101) R. Aschmann: a.a.O. S. 98

102) Z.B. zweistimmiges Arpeggio-ondeggiando und dreistimmiges Arpeggio con arcata sciolte (mit geworfenem Bogen); vgl. G. Beckmann: a.a.O. S. 62

103) G. Beckmann weist auch auf die Ähnlichkeit mit Sonaten Giovanni Legrenzis hin.

104) G. Beckmann: a.a.O. S. 62

Interessant sind auch zwei Stücke, die in Anlehnung an Farinas 'Capriccio Stravagante', Nachahmungen von Tierrufen und verschiedenen Instrumenten bringen (Tonmalereien), im Gegensatz zu Farina aber nicht in spaßhafter und virtuoser Absicht¹⁰⁵⁾, sondern als motivische Grundlage.¹⁰⁶⁾

Die Werke der beiden Komponisten und Virtuosen Biber und Walther waren der erste Höhepunkt des polyphonen Violinspiels. Auf diesem Niveau bleibt die Entwicklung nun stehen, wie die Werke der Nachfolger und Anhänger der Violinkunst Walthers und Bibers beweisen; erst J.S.Bach brachte in dieser Hinsicht noch eine Fortsetzung und Vertiefung. Um die Jahrhundertwende machen sich außerdem immer stärker italienische Einflüsse bemerkbar.

An erster Stelle wäre hier Johann Paul Westhoff (1656-1705) zu nennen, der neben Biber und Walther zu den besten deutschen Geigern zählte. Westhoffs besondere Stärke liegt im mehrstimmigen Spiel, weniger in einer vielseitigen Bogentechnik, wie sie Biber und Walther fordern, wobei er wie Walther auf die Skordatur verzichtet. In der 'Suite pour le violon seul sans basse' (1683)¹⁰⁷⁾, dem ersten mehrsätzigen Stück dieser Gattung, faßt er alle Errungenschaften des polyphonen Violinspiels zusammen und bildet den Übergang zu den Werken Bachs für ein unbegleitetes Melodieinstrument. Die Solosuite weist die gebräuchliche Satzfolge Prélude, Allemande, Courante, Sarabande, Gigue, Autre Gigue auf, die durch verwandte Kopft Themen

105) Instrumentennachahmung z.B. in 'Serenata A un Coro di Violini Organo Tremolante, Chitarrino, Piva Due Trombone e Timpani, Lira Todesca et Harpa smorzata Per Un Violino solo'. (Bei R.Aschmann: a.a.O. S.101 f. einige Notenbeispiele.)

106) Tierlautnachahmung motivisch ausgewertet z.B. in Nr.9 'Galli e Gallina', Nr.15 'Scherzo D'Augelli con il Cuccu'; vgl. auch Girolamo Frescobaldi: 'Capriccio sopra il cucho' und M.Uccellini: 'La gallina e il cucco'

107) Hrsg. von K.Gerhartz in: Meisterwerke für Violine allein, Köln 1921 und von G.Beckmann: a.a.O.

Zusammengehörigkeit erlangen (ähnlich der älteren Technik der Variationssuite). Das Prélude ist fast durchgehend dreistimmig komponiert und die Allemande ist besonders durch angedeutete Mehrstimmigkeit ausgezeichnet, die durch Akkorde bereichert wird (vgl. Bachs Allemande für ein unbegleitetes Streichinstrument!). Die Courante und Sarabande weisen zwei- bis dreistimmige Bildungen auf, wobei letztere der Improvisationskunst verpflichtet erscheint. Auch die Gigue ist durch Mehrstimmigkeit geprägt, die Autre Gigue besonders durch Terzbildungen. Andreas Moser bezeichnet Westhoff als den "hervorragendsten Polyphoniker der Violine vor Bach".¹⁰⁸⁾ - Westhoff war Kammermusikus, Kammersekretär und Sprachmeister für Italienisch und Französisch am Weimarer Hof.¹⁰⁹⁾ Möglicherweise hat der junge J.S.Bach während seiner ersten Anstellung in Weimar von April bis Juli 1703 als Geiger und Bratscher im Kammerorchester des Prinzen Johann Ernst (Bruder des Fürsten), den alternden Westhoff persönlich kennengelernt und gehört¹¹⁰⁾. F.Blume vertritt im Artikel 'Bach' in der MGG die Ansicht, daß die "spätere Komposition von Bachs Violin-Sonaten und -Suiten auf diese Berührung"¹¹¹⁾ zurückzuführen ist. - Die vielsätzigige 'Sonata Violino solo col suo basso continuo' wurde im 'Mercure galant' abgedruckt¹¹²⁾, als Auszeichnung für ein äußerst erfolgreiches Konzert vor Ludwig XIV.¹¹³⁾ Außerdem sind von West-

108) A.Moser: a.a.O. S.132

109) Bezüglich des Beginns der Anstellung Westhoffs in Weimar herrscht in der Literatur keine Klarheit. Nach F.Göthel (Westhoff, Johann Paul von, in: MGG 14, Sp.525) ist seine Besoldung erst 1703 nachzuweisen. Der Artikel des Riemann-Lexikons gibt das Jahr 1704 für den Amtsantritt in Weimar an. Diese Angabe dürfte jedoch kaum stimmen, da die Besetzungsliste der Kapelle aus dem Jahr 1702 (W.Lidke: Das Musikleben in Weimar 1683-1735, Weimar 1954, S.42) Westhoff bereits als Violinist und Kammersekretär anführt. Ph.Spitta (J.S.Bach I, Leipzig 1873, S.217) bezieht sich auf das Lexikon von J.G.Walther (Artikel Westhoff), in dem 1698 als Anstellungsdatum angeführt ist.

110) Der zweite Aufenthalt Bachs in Weimar 1708-1717 fällt bereits nach dem Tod Westhoffs.

111) F.Blume: Bach, Johann Sebastian, in: MGG 1, Sp.968

112) Mercure galant, Dezember 1682, S.386 f. und Jänner 1683, S.146

113) Der König nannte einen Satz 'la guerre' und ließ sich diesen immer wieder wiederholen. (G.Beckmann: a.a.O. S.73)

hoff noch sechs 'Sonate a violino solo con basso continuo' (Dresden 1694) erhalten, die unverkennbar italienischen Einfluß, wie einen klaren Satzaufbau und Kontrast der Sätze untereinander, thematische Prägnanz und Ausdrucksstärke, kombiniert mit Kantabilität, aufweisen. "Da die Ausformung der oft sehr ausgedehnten Sätze weitgehend auf Wiederholung und Sequenzierung beschränkt bleibt, muß sich differenzierter und improvisatorischer Vortrag besonders ausgewirkt haben."¹¹⁴⁾ Auch in diesem Werk wendet er reichlich mehrstimmiges Spiel an. Hervorzuheben sind außerdem die im 20. Jahrhundert gefundenen und erst 1971 tatsächlich entdeckten '6 Suiten für Violine solo' aus dem Jahre 1696¹¹⁵⁾, die den Bach'schen Werken für unbegleitetes Streichinstrument zeitlich am nächsten kommen. "Westhoff zieht jedoch mit seinem letzten Werk nicht die Summe des geigerischen Könnens seiner Zeit - in dieser Hinsicht hatte bereits Walther das letzte Wort gesprochen -, sondern er ringt, unter völligem Verzicht auf bogentechnische Feinessen, seiner spezifischen Begabung folgend, dem Instrument die äußersten Möglichkeiten mehrstimmigen und polyphonen Spiels ab."¹¹⁶⁾ Auffällig ist die ungewöhnliche Notierung des Autographs. Westhoff benötigt zwei Systeme, jeweils mit Violin- und Bratschenschlüssel, um den Violinpart von so großem Tonumfang unterzubringen und die vielstimmige Anlage zu verdeutlichen. Es soll nochmals hervorgehoben werden, daß vor allem seine Steigerung der Doppelgrifftechnik (unmittelbares Aneinanderreihen von Akkorden) die Komposition von Suiten für unbegleitete Violine ermöglichte, die ebenso wie Bibers Solopassacaglia und die Präludien Baltzers, als Vorläufer der Werke für Violine (bzw. Violoncello) solo Bachs anzusehen sind.¹¹⁷⁾

114) F.Göthel: Westhoff, a.a.O. Sp.526

115) J.P.Westhoff: Sechs Suiten für Violine solo, Faks.und Übertragung von M.Fechner, hrsg.von W.Reich, Leipzig 1974

116) W.Reich: Nachwort zu J.P.Westhoffs 'Sechs Suiten': a.a.O.S.I

117) Vgl. G.Waegner: a.a.O. S.19

In Italien wurden kaum Werke für unbegleitete Violine geschrieben. Man pflegte hier vor allem die Trio- und Solosonate und später das Konzert, die die melodische Gestaltung in den Vordergrund rückten. Die Komponisten hatten kein großes Interesse, ein "möglichst polyphones Stimmengewebe auf der Violine ohne jede Begleitung darzustellen."¹¹⁸⁾ Die wenigen Werke für Violine allein wurden von den italienischen Komponisten meist im Ausland geschaffen. Zu nennen wäre hier Nicola Matteis Sr., der 1672 nach London übersiedelte und in seinen Kompositionen (vier Sammlungen von Stücken für Violine und B.c., vor 1688) deutsche Gestaltungsmerkmale, d.h. angedeutete und reale Mehrstimmigkeit, mit italienischer Passagentechnik und Kantabilität verband. Er schrieb vier Werke für unbegleitete Violine¹¹⁹⁾, darunter die 'Fantasia. Violino solo senza basso', die "bis heute das einzige gedruckte polyphone Werk für Violine allein aus dem 17. Jahrhundert" darstellt, "das von einem Italiener komponiert wurde."¹²⁰⁾ Die kontrapunktische Satzgestaltung dieses Werkes und die Durchführung eines einzigen Motivs, unterbrochen durch sequenzartige Zwischenspiele, weist bereits auf die drei Fugen für Violine allein von J.S.Bach.¹²¹⁾

Von Nicola Matteis Jr.¹²²⁾ (gestorben 1749), dem Sohn und Schüler des oben besprochenen Nicola Matteis Sr., ist ebenfalls eine Fantasia für Violine allein bekannt. Diese befand sich in einem handschriftlichen Dresdner Sammelband (Kriegsverlust),¹²³⁾ der sich aus einigen bedeutenden Werken für unbegleitete Violine zusammensetzte. Dieses Dresdner Ms. enthielt neben der oben erwähnten Fantasia von Matteis Jr. eine 'Fantasia a Violino Solo senza Basso' von Angelo Ragazzi (1713-1750)¹²⁴⁾, eine mehrsätzige

118) R.Aschmann: a.a.O. S.55

119) Davon sind drei nicht ausdrücklich mit "senza basso" bezeichnet.

120) R.Aschmann: a.a.O. S.58

121) R.Aschmann: a.a.O. S.59

122) Er war von 1700-1737 Mitglied der Wiener Hofkapelle.

123) Vgl. R.Aschmann, A.Moser, G.Waegner, B.Studený: a.a.O.

124) Lebensdaten nach B.Studený; Mitglied der Wiener Hofkapelle 1730-1740 (nach A.Moser)

Sonate für Violine allein von Francesco Geminiani (ca. 1680-1762), eine 'Sonata à Violino solo Senza Basso' von Johann Georg Pisendel (1687-1755) und die Violinsolowerke von J.S.Bach (!). - Die mit "con discretione" überschriebene Fantasia in c-moll von Nicola Matteis Jr. weist im Gebrauch der mit einstimmigen Figurationen unterbrochenen Akkorde Ähnlichkeit mit Bachs Präludien der Sonaten in a-moll und g-moll auf.¹²⁵⁾ - Die Fantasia Ragazis, ein "einsätziges toccatenartiges Adagio"¹²⁶⁾, verlangt zur Ausführung der zweistimmigen Linienführung und der Akkorde ausgeprägtes mehrstimmiges Spiel, das durch Sequenzfiguren und Tonleiterpassagen durchbrochen ist. - Francesco Geminiani war der erste italienische Komponist, der eine mehrsätzigte Sonate für Violine allein schuf. Bereits 1705 veröffentlichte er in Bologna seine 'Sonata a Violino solo (senza Basso)' op.1. Wann er die im Dresdner Sammelband aufscheinende Solosonate geschrieben hat, läßt sich nicht feststellen; A.Moser vermutet aber, daß sie noch vor seiner Übersiedlung nach England im Jahre 1714 entstanden ist.¹²⁷⁾ Es handelt sich bei diesem Werk um eine Sonata da chiesa, die neben melodischem Reichtum sehr viele Akkordbildungen aufweist. Es scheint fast, als wäre manchmal nur das harmonische Gerüst notiert, das dem Ausführenden die Möglichkeit zur Improvisation, d.h. zur Ausgestaltung der auf die betonte Taktzeit fallenden Doppelgriffe oder Akkorde durch Figurationen oder Passagen gibt - im Gegensatz zu den deutschen Kompositionen, die jeden Ton des Werkes genau festlegen.

Johann Georg Pisendel, der bedeutendste Violinvirtuose der Bachzeit, war als Schüler Giuseppe Torellis und Antonio Vivaldis mit der italienischen Violintechnik und durch seine Frankreichaufenthalte auch mit dem französischen Violinspiel gut vertraut. Aus seinem Werk ist die 'Sonata a Violino Solo Senza

125) Vgl. R.Aschmann: a.a.O. S.60, G.Waegner: a.a.O. S.20 und A.Moser: a.a.O. S.134. "Auf die folgende Seite des Bandes ist eine von der Fantasie wohl unabhängige Arpeggio-Studie in a-moll eingefügt, die Anforderungen an den Geiger stellt, wie wir sie sonst nur von Bachs Chaconne kennen." (R.Aschmann: a.a.O. S.60)

126) A.Moser: a.a.O. S.134

127) A.Moser: a.a.O. S.134 f.

Basso', die vor 1716 entstanden ist¹²⁸⁾, besonders hervorzuheben, die zeitlich ein unmittelbares Seitenstück zu Bachs Werken für Violine solo darstellt. Pisendel verbindet hier deutsche und italienische Stilelemente der Violinkunst. Einerseits findet man die einstimmige Linie italienischer Melodieführung, andererseits knüpft er im Gebrauch der Mehrstimmigkeit an die deutsche Violintradition, besonders an Westhoff, an. Den ersten Satz könnte man als schriftlich niedergelegte Improvisation bezeichnen, die reichlich Verzierungen aufweist. Das anschließende Allegro ist vor allem durch latente Mehrstimmigkeit geprägt, die große Ähnlichkeit mit jener Bachs aufweist. Dem dritten Satz, Giga, der in realer Mehrstimmigkeit gehalten ist, liegt ein Passacagliamotiv zugrunde. (Die Giga hat gewisse Ähnlichkeit mit dem gleichnamigen Werk für Violine allein von Francesco Montanari, dessen Schüler Pisendel bei seiner Italienreise 1717 in Rom wurde. Das Werk des Italieners dürfte durch Pisendel angeregt worden sein, da es sich - so wie bei Geminianis Solo-sonaten - um einen Ausnahmefall in der italienischen Literatur handelt.¹²⁹⁾ Der vierte Satz, als Variation bezeichnet, stellt ein Double des dritten dar und weist durch Passagen verbundene Akkorde auf.¹³⁰⁾ "Das Bachsche Variationsprinzip, aus gemeinsamer Kernthematik bald in klanglich-harmonischer Weise, bald in reinem Bewegungsimpuls die kontrastierenden Sätze zu entwickeln, ist hier mit seltner Schärfe vorgebildet. So führt eine unmittelbare stilistische Entwicklungslinie in der Weimarer Zeit von Westhoff über Pisendel zu Bach."¹³¹⁾ - Die beiden Komponisten begegneten einander im Jahre 1709: "Auf der Reise nach Leipzig führte ihn (Pisendel) der Weg durch Weimar, wo er mit dem damals allda in Diensten stehenden Johann Sebastian Bach bekannt wur-

128) Neuausgabe von B.Studeny, Köln 1911 und von G.Hausswald (Hortus Musicus 91), Kassel 1952. Vgl. H.R.Jung: J.G.Pisendel, Diss.Jena 1956 (R.Aschmann: a.a.O. S.132, Anm.2)

129) B.Studeny: a.a.O. S.44

130) R.Aschmann: a.a.O. S.50 ff.

131) G.Hausswald: Stilistik von J.S.Bachs Sonaten und Partiten für Violine allein, in: AfMw 1957, S.323

de"¹³²⁾, berichtet im Jahre 1784 Johann Adam Hiller in den 'Lebensbeschreibungen berühmter Musikgelehrten und Tonkünstler neuerer Zeit'. Es gibt freilich keinerlei Beweise dafür, daß bei diesem Treffen über die 'Sonata a Violino Solo Senza Basso' gesprochen wurde oder daß Pisendel ihm diese vorspielte. Ebenso unbewiesen ist die Vermutung, Bach habe für den Violinvirtuosen Pisendel seine Violinsolowerke geschrieben.¹³³⁾ Ob eine zweite Begegnung Bachs mit Pisendel in Dresden zustandekam, ist leider nicht feststellbar, da Bachs Kunstreise im Herbst des Jahres 1717 nicht genau datiert ist. Ph.Spitta setzt sie "ungefähr im September"¹³⁴⁾ an. Pisendel kehrte nach Hillers Angaben¹³⁵⁾ jedoch erst am 27.September 1717 aus Italien zurück. Ob sich Bach zu diesem Zeitpunkt noch in Dresden aufhielt, läßt sich nicht ermitteln.¹³⁶⁾

Die Komposition der Sonaten und Partiten für Violine solo von J.S.Bach fällt in die Köthener Jahre des Meisters, was durch die Angabe des Jahres "ao.1720" auf dem Autograph der Violinsolowerke belegt ist. Es handelt sich um einen Zyklus von drei Partiten und drei Sonaten, wobei in ungebräuchlicher Reihung auf eine Sonate jeweils eine Partita folgt. Die Sonaten, im Charakter der italienischen Sonata da chiesa, haben einheitlich

-
- 132) J.A.Hiller: Lebensbeschreibungen, a.a.O. S.184. Eine ähnliche Nachricht findet sich bereits 1767 in J.A.Hillers 'Wöchentliche Nachrichten' (Leipzig 3.3.1767), entnommen aus: J.S.Bach. Leben und Werk in Dokumenten, hrsg. von H.J.Schulze, Kassel (usw.)-München 1975, S.143.
- 133) Riemann-Lexikon, Personenteil: Pisendel, Johann Georg, S.414
- 134) Ph.Spitta: J.S.Bach I, a.a.O. S.818
- 135) J.A.Hiller: Lebensbeschreibungen, a.a.O. S.190
- 136) Vgl. B.Studený: a.a.O. S.45. Auch A.Moser (a.a.O. 2.Bd., S.28) vermutet, daß Bach in Dresden Pisendels Solosonate von ihm selbst gespielt hörte und daß diese ihn "mit den gleichgearteten Stücken von Geminiani, Matteis und Ragazzi zur Komposition seiner eigenen Solo-Sonaten und Partiten angeregt haben mag." Moser ist ferner der Überzeugung, daß für die Ausführung in erster Linie Pisendel denkbar wäre, "weil sich sonst kein deutscher Zeitgenosse nennen läßt, der dafür ernstlich in Betracht käme." Interessant ist ferner die Angabe des Riemann-Lexikons (Personenteil, S.414), daß Pisendel außerdem Viola pomposa spielte, das Instrument, das immer wieder für die VI.Suite für Violoncello propagiert wurde. (s. II/B/1/d)

je vier Sätze: einem langsamen Eröffnungssatz folgt ein fugierter zweiter und ein mehr liedmäßiger dritter Satz, dem sich ein rascher Finalsatz anschließt. Die Partiten weisen durch die sich jeweils erhöhende Anzahl der Tanzsätze, die innerhalb einer Partita durch die gleiche Tonart verbunden sind, eine Steigerung auf: erste Partita vier, zweite fünf, dritte sechs Sätze.

Die drei Sonaten in g-moll, a-moll und C-Dur sind in den korrespondierenden Sätzen durch viele ähnliche Züge ausgezeichnet. Die ersten Sätze sind in ihrer improvisationsartig melodischen Gestaltung der Fantasie ähnlich. Die teils passagenartige, teils rhythmisch akzentuierte Melodielinie erscheint durch zahlreiche Akkorde gegliedert und gestützt. "Die akkordische Schichtung der Stimmen"¹³⁷⁾ steht fast immer im Vordergrund. Die Fugen bringen in allen drei Sonaten zum Großteil echte Polyphonie, die sich bis zur Darstellung eines real vierstimmigen Satzes steigert. Die langsamen dritten Sätze sind durch die akkordische Begleitung einer Melodie, die in der ersten Sonate in der Unterstimme, in der zweiten und dritten Sonate in der Oberstimme liegt, geprägt. In den Schlußsätzen findet sich konstante Einstimmigkeit, in der jedoch scheinpolyphone Bildungen eine überaus wichtige Rolle spielen.

Die drei Partiten in b-moll, d-moll und E-Dur weisen sehr gegensätzlich gestaltete Sätze auf: In der ersten Partita folgt jedem Tanzsatz ein Double. Während in der Allemanda, Sarabande und dem letzten Satz, Tempo di Borea, das echt mehrstimmige Prinzip zur Anwendung gelangt, sind die Doublesätze und die Corrente (fast) vollkommen einstimmig konzipiert, allerdings von latenter Mehrstimmigkeit durchsetzt. Die zweite Partita ist durch die Chaconne besonders ausgezeichnet, die den Höhepunkt der Bach'schen Werke für ein unbegleitetes Streichinstrument darstellt.¹³⁸⁾ In der Chaconne wird das Variations-

137) G.Hausswald: a.a.O. S.310

138) Zur Chaconne gibt es eine relativ umfangreiche Spezialliteratur (siehe BWV bzw. G.Hausswald a.a.O. S.305)

prinzip, das sich in der ersten Partita in den Doubles der Tanzsätze realisiert, innerhalb eines Satzes über dem absteigenden Tetrachord d-a in mannigfaltigster Ausformung angewendet. Die anderen Sätze, mit Ausnahme der Sarabande, weisen im Gegensatz zur Chaconne fast durchwegs einstimmige Gestaltung, jedoch mit vielen pseudopolyphonen Elementen, auf. In der dritten Partita ist die Satzreihung am willkürlichsten. Dem konzerthaften Preludio mit Bariolage- und Echoeffekten folgt eine durchgehend mehrstimmige Loure. Daran schließt sich eine Gavotte en Rondeau, die aus einstimmigen und mehrstimmigen Abschnitten besteht. Die beiden Menuette zeigen deutlich französischen Einfluß, das zweite ist durch Unterstimmenmelodik geprägt. Die Bourrée und die Gigue sind durchgehend einstimmig gestaltet, jedoch so wie alle Werke für Violine solo, mit Scheinpolyphonie angereichert.

Bach verwendet in den Partiten vorwiegend französische Satzbezeichnungen, die andeuten, daß die Anregungen zu diesem Zyklus wahrscheinlich in der französischen Musik zu suchen sind. Die Sonaten sind dagegen in formaler Hinsicht eher nach italienischem Vorbild konzipiert und die Sätze mit italienischen Angaben versehen. Überhaupt läßt sich in den Werken für unbegleitete Violine eine Verschmelzung mannigfaltiger Einflüsse feststellen. So ist in den einzelnen Sonaten und Partiten, nach G.Hausswald und H.Ulrich, jeweils die Anlehnung an ein besonderes nationales Vorbild zu erkennen.¹³⁹⁾ Die erste Partita steht in ihrer polyphonen Gestaltung und in der Verwendung des in der Variation wurzelnden Doubleprinzips in der Nähe englischer Musik. Die zweite weist mit der Chaconne eher französischen Einfluß auf, während die dritte wegen ihrer speziell violinistischen Gestaltung Verbindungen zur italienischen Musik herstellt. Aber auch in den Sonaten lassen sich national ausgerichtete Gestaltungselemente bemerken: die erste scheint mit

139) Vgl. G.Hausswald: a.a.O. S.311 und H.Ulrich: The Nationality of Bach's Solo-Violin Partitas, in: Journal of the American Musicological Society 1950, S.155 f.

ihrer Vivaldischen Technik im Finalsatz italienisch beeinflusst, die zweite zeigt eine Bevorzugung deutscher Kompositionsmittel (z.B. erster Satz mit rein äolischem Charakter, improvisatorisches Linienspiel), die dritte "verschmilzt italienischen Konzertgeist mit deutscher gedanklicher Tiefe".¹⁴⁰⁾ - Aber auch innerhalb der Sonaten können nationale Charakteristika festgestellt werden: Während die Finalsätze in ihrer einstimmig-homophonen Gestaltung deutlich italienische Vorbilder erkennen lassen, wurzeln die Fugen sowohl im Hinblick auf die strenge Formkonzeption als auch in der überaus virtuosen Gestaltung der Violinstimme in deutscher Tradition. Schließlich sind auch die einzelnen Gestaltungsmittel der Komposition einem bestimmten Stil zuzuordnen: die real und angedeutet mehrstimmige Satzweise leitet sich von der deutschen Violinpraxis des 17. Jahrhunderts ab, die ihrerseits in der Gamba- und Lautenmusik ihre Wurzeln hat. Die passagenartigen Abschnitte, die Figurationen sowie die Kantabilität gehen auf italienischen Einfluß zurück.

Diese vielfältigen Einflüsse in den Werken Bachs für Violine solo, die nur teilweise rein ausgeprägt sind, meist jedoch in gegenseitiger Durchdringung auftreten, sind durch die Eindrücke, die Bach in den Aufenthaltsorten vor seiner Köthener Zeit empfangen hat, erklärbar. Bereits in frühester Jugend kam Bach mit der Violinkunst Johann Pachelbels (1653-1706)¹⁴¹⁾ in Berührung, der Freund seines Vaters Ambrosius Bach und Lehrer seines ältesten Bruders Johann Christóph Bach war, bei dem er von 1695-1700 lebte. Der Organist Pachelbel schrieb auch Kammermusik verschiedenster Besetzung, wobei er in den Violinstimmen die violinistischen Errungenschaften Schmeltzers, Bibers und Walthers zwar aufgriff, aber nicht wesentlich weiterentwickelte.

140) G.Hausswald: a.a.O. S.311

141) A.Moser: a.a.O. S.114 und H.H.Eggebrecht: Pachelbel, Johann, in: MGG 10, Sp.541

Als Schüler der Michaelisschule in Lüneburg hatte Bach sicherlich Gelegenheit, die Bestände der dortigen Chorbibliothek kennenzulernen. Es befanden sich dort zahlreiche Vokalwerke der bedeutendsten älteren und zeitgenössischen Komponisten Deutschlands und Italiens.¹⁴²⁾ Von Lüneburg aus unternahm J.S.Bach eine Reise nach Hamburg, um den berühmten Organisten Jan Adam Reinken zu hören, der u.a. ein Suitenwerk für zwei Violinen, Viola da Gamba und Continuo, genannt 'Hortus Musicus' schrieb. J.S.Bach bearbeitete einzelne Sätze daraus in den Sonaten für Klavier BWV 965 und 966. Von Lüneburg aus begab sich Bach aber auch nach Celle. Im Nekrolog Carl Philipp Emanuel Bachs und Johann Friedrich Agricolas (1754) wird auf derartige Besuche ebenfalls besonders hingewiesen¹⁴³⁾: "Auch hatte er von hier aus Gelegenheit sich durch öftere Anhörung einer damals berühmten Capelle, welche der Hertzog von Zelle unterhielt, und die mehrentsils aus Frantzosen bestand, im Frantzösischen Geschmacke, welcher in dasigen Landen, zu der Zeit was ganz Neues war, fest zu setzen." Bach hatte hier also die Möglichkeit, mit der zeitgenössischen französischen Musik in Kontakt zu kommen, deren Bedeutung besonders in der Tanzmusik lag, die ihren Niederschlag in den Bach'schen Suiten fand. Vor allem die Klaviermusik und die Orchesterdisziplin Frankreichs genoß hohes Ansehen. Leider konnte nicht festgestellt werden, welche Instrumente von den Mitgliedern der Hofkapelle gespielt wurden, obwohl ihre Namen bekannt sind.¹⁴⁴⁾ Es ist jedoch anzunehmen, daß ein Gambist

142) M.Seiffert: Die Chorbibliothek der St.Michaelisschule in Lüneburg zu Seb.Bachs Zeit, in: SIMG IX, Leipzig 1907/1908

143) Erschienen in L.Chr.Mizlers Musikalischer Bibliothek, Bd. IV, Theil 1, S.158, Faks.Hilversum 1966; Neudruck in: BJ 1920, S.11 und in J.S.Bach.Leben und Werk in Dokumenten, a.a.O. S.187

144) W.Wolffheim: Mitteilungen zur Geschichte der Hofmusik in Celle (1685-1706), in: FS R.F.v.Liliencron, Leipzig 1910, S.421

darunter gewesen ist, sodaß Bach höchstwahrscheinlich die Möglichkeit hatte, die virtuose Technik, mit der die Viola da Gamba zu dieser Zeit in Frankreich gespielt wurde, kennenzulernen.

Zwischen den beiden Weimarer Aufenthalten war Bach von 1703-1707 als Organist und Chorleiter in Arnstadt tätig. Zu dieser Zeit war Paul Gleitsmann, Schüler des Konzertmeisters Johann Beer in Weißenfels¹⁴⁵⁾, der Leiter der Kapelle. Seine Hauptinstrumente waren Laute, Violine und Viola da Gamba. - Es ist in diesem Zusammenhang hervorzuheben, daß noch zu Bachs Zeit diese drei verschiedenen Instrumente von ein und demselben Musiker professionell gespielt wurden. Aus dieser Tatsache läßt sich erklären, wie im vorhergehenden Jahrhundert die Spieltechnik und Stilmerkmale der Lautenmusik, nämlich das Prinzip der latenten und tatsächlichen Mehrstimmigkeit, auf Werke für Viola da Gamba und für Violine übergingen, da ja der Ausführende meist mit der Person des Komponisten ident war. - Während seiner Arnstädter Zeit unternahm Bach 1705-1706 eine Reise zu Dietrich Buxtehude¹⁴⁶⁾ nach Lübeck. Da er diesen Besuch um die Weihnachtszeit ansetzte, ist anzunehmen, daß er die "Abendmusiken", eine Art Kirchenkonzerte, kennenlernen wollte. Lübeck war bereits im 17. Jahrhundert eine Stadt berühmter Violinvirtuosen, wie z.B. Nikolaus Bleyer oder Thomas Baltzer, die frühe Vertreter des mehrgriffigen Violinspiels waren. So gelten, wie bereits oben erwähnt, die unbegleiteten Präludien für Violine solo des letztgenannten Komponisten als erste Vorläufer der Werke für unbegleitetes Streichinstrument J.S.Bachs. Ob Bach Gelegenheit

145) J.G.Walther: Musikalisches Lexikon, 1732, Faks. hrsg. von R.Schaal (Documenta musicologica I, 3), Kassel-Basel 1953, S.284
Ph.Spitta: J.S.Bach I, a.a.O. S.222

146) Zu Buxtehudes Lebzeiten wurden zwei Kammermusikwerke gedruckt: je 7 Triosonaten f.Violine, Gambe und B.c. op.1 und op.2 (Hamburg 1696, Neudruck in DDT XI)

hatte, diese Werke kennenzulernen, läßt sich nicht feststellen; mit der noch fortlebenden Tradition virtuosen Violinspiels kam er jedoch höchstwahrscheinlich in Berührung. Hervorzuheben ist in diesem Zusammenhang der bereits 1697 verstorbene, von Buxtehude besonders geförderte Geiger Nikolaus Bruhns, über den Mattheson in der 'Grundlage einer Ehrenpforte' schreibt¹⁴⁷⁾: "...da er denn auf der Violadigamba und vornehmlich auf der Violine, solche Fertigkeit erlangte, daß er von allen damals lebenden Musikbeflissenen, die ihn kannten, sehr werth und hochgehalten wurdeWeil er sehr starck auf der Violine war, und solche mit doppelten Griffen, als wenn ihrer 3. oder 4. wären, zu spielen wußte ..." Auch hier finden wir wieder einen Violinvirtuosen, der auch mit der Viola da Gamba vertraut war.

Von April bis Juli 1703 erfolgte die erste Anstellung Bachs in Weimar als Geiger und Bratscher im Kammerorchester des Prinzen Johann Ernst des Älteren, eines Bruders des regierenden Fürsten. Der Kapelle gehörte damals der Violinvirtuose Johann Paul Westhoff an, dessen Werke bereits besprochen wurden. Seine Suite für Violine ohne Baß gilt als einer der wichtigsten Vorläufer der Bach'schen Sonaten und Partiten für Violine solo. Westhoff, den Bach mit großer Sicherheit persönlich kennenlernte, zählt zu den letzten Vertretern des deutschen virtuos-polyphonen Violinspiels des 17. Jahrhunderts, deren Hauptmeister Biber und Walther, vor allem in der Perfektionierung des mehrstimmigen Spiels, die Grundlage für Bachs Werke für Violine allein schufen. Bach waren die Werke dieser Hauptmeister der deutschen Violinkunst sicherlich bekannt. Höchstwahrscheinlich hat er diese studiert, um seine eigene Violintechnik zu perfektionieren. Daß das Studium der Violinkompositionen des vorhergehenden Jahrhunderts durchaus üblich war, beweist Johann Joachim Quantz mit folgender Feststellung

147) J. Mattheson: Grundlage einer Ehren-Pforte, Hamburg 1740, S. 26

in seinem für die 'Historisch-kritischen Beyträge' Friedrich Wilhelm Marpurgs verfaßten Lebenslauf¹⁴⁸⁾: "Die Solos von Biber, Walter, Albicastro studirte ich fleißig"

Das erste Zusammentreffen mit dem bedeutenden Virtuosen und Komponisten Johann Georg Pisendel fand ebenfalls in Weimar statt, allerdings anlässlich des zweiten, ausgedehnteren, Aufenthaltes Bachs in Weimar von 1708-1717 als Cembalist, Violonist (seit 1714 Konzertmeister) und Hoforganist bei Herzog Wilhelm Ernst, dem regierenden Fürsten von Sachsen-Weimar. Die von Pisendel komponierte Sonate für Violine allein kann "in ihrer technischen wie geistigen Struktur als unmittelbares Vorbild für Bach angesprochen werden".¹⁴⁹⁾ Sowohl in Pisendels als auch in Westhoffs Violinwerken sind ähnlich wie bei Bach, allerdings nicht so kunstvoll und in geringerem Ausmaß, deutsche mit italienischen Stilelementen verbunden. Aber auch französischer Einfluß ist nicht gänzlich auszuschließen, da sich beide Virtuosen einige Zeit in Frankreich aufhielten.

Weimar brachte für Bach aber nicht nur die Begegnung mit der traditionellen und zeitgenössischen Violintechnik, sondern auch die Auseinandersetzung mit italienischer Musik überhaupt. So schuf Bach hier Transkriptionen für Orgel (BWV 593, 594, 596) sowie für Klavier (BWV 972, 973, 975, 976, 978, 980)¹⁵⁰⁾ von Konzerten Antonio Vivaldis, der das Violinspiel in vielerlei Hinsicht, besonders aber um viele Figurations- und Stricharten bereichert hat. Außerdem entstanden zu dieser Zeit zwei Fugen für Klavier (BWV 950 und 951) über

148) F.W.Marpurg: Historisch-kritische Beyträge zur Aufnahme der Musik Bd.I, Berlin 1754, S.201: 'Herrn Johann Joachim Quantzens Lebenslauf von ihm selbst entworfen'

149) G.Hausswald: a.a.O. S.322

150) BWV 972, 973, 975, 976, 978, 980 = Konzerte für Klavier nach Vivaldis op.III Nr.7, op.VII Lib.II Nr.2, op.IV Nr.6, op.III Nr.12, op.III Nr.3, op.IV Nr.1. - BWV 593, 594, 596 = Konzerte für Orgel nach Vivaldis op.III Nr.6, op.VII Nr.5, op.III, Nr.11.

Themen aus Tommaso Albinonis Triosonaten op.1, eine Fuge für Orgel c-moll (BWV 574) über ein Thema Giovanni Legrenzis und eine Fuge für Orgel h-moll (BWV 579) über ein Thema von Arcangelo Corelli (Nr.4 aus den zwölf 'Sonate da chiesa a tre' op.3, Modena 1689). Als Grundlage für die Bearbeitungen dienten demnach durchwegs Werke von Komponisten, die im Hinblick auf das Violinspiel die größte Bedeutung erlangten, "sodaß von daher sich Rückwirkungen auch auf Bachs Violinstil ergeben mußten. Das beweisen insbesondere die Finalsätze der Sonaten, die mit ihrer flächenmäßig konzertanten Gliederung, mit ihren abspringenden Spitzentönen **durchaus** an Vivaldische Violinfassungen gemahnen"¹⁵¹⁾ Die Beschäftigung mit den italienischen Werken brachte auch eine Beeinflussung in formaler Hinsicht mit sich, indem der von Corelli und seiner Schule ausgeprägte Typus der Sonata da chiesa von Bach in den Sonaten für Violine solo aufgegriffen wurde.

Hervorzuheben ist ferner die Freundschaft zwischen Bach und Georg Philipp Telemann, der 1714 in Weimar der Taufpate C.Ph.E.Bachs wurde. Telemann war kurz zuvor von seiner Konzert- und Kapellmeisterstelle in Eisenach nach Frankfurt berufen worden. Telemann schrieb etliche Kammermusikwerke für Violine, darunter auch 'XII Fantasien per il Violino senza Basso', die wahrscheinlich erst nach Bachs Violinsolowerken komponiert wurden, da die Veröffentlichung mit 1735 datiert ist. Aber bereits im Jahre 1715 widmete Telemann dem Schüler J.S.Bachs und Johann Gottfried Walthers, Prinz Johann Ernst von Weimar, dessen sechs Violinkonzerte er herausgab, 'Six Sonates à Violon Seul, acc.par le Clavessin'. Telemanns Violinwerke stellen allerdings an den Ausführenden, besonders im Hinblick auf das mehrgriffige Spiel, nicht so hohe Anforderungen, wie Bachs Kompositionen.

Im Herbst 1717, dem Jahr der Berufung nach Köthen, unternahm J.S.Bach eine Reise nach Dresden, in dessen Kapelle

151) G.Hausswald: a.a.O. S.321

einige hervorragende Musiker tätig waren. Der aus Spanien stammende, in Frankreich ausgebildete Jean Baptiste Volumier (gestorben 1728) war seit 1709 Konzertmeister der Dresdner Kapelle. Johann Joachim Quantz berichtet später in seinem Lebenslauf von seiner Reise nach Dresden im Jahre 1716 folgendes¹⁵²⁾: "Das königliche Orchester war zu der Zeit schon in besonderem Flor. Durch die, von dem damaligen Concertmeister Volumier eingeführte französisch egale Art des Vortrags, unterschied es sich bereits von vielen anderen Orchestern.... Es prangete damals mit verschiedenen berühmten Instrumentisten, als: Pisendeln und Verracini auf der Violine...." Volumier brachte demnach die auf Lully zurückgehende französische Orchesterdisziplin nach Dresden. Volumier soll vor allem französische Tonstücke in hervorragender Weise vorgetragen haben¹⁵³⁾, sodaß hier Bach mit der französischen Violintechnik bekannt werden konnte. Doch der Kapelle gehörte auch Francesco Maria Veracini, der berühmte italienische Violinvirtuose an, der als "Kammercomponist und Violonist"¹⁵⁴⁾ in der Kapelle beschäftigt war und den in Italien herrschenden Violinstil verkörperte. Gegen Ende des Jahres 1717 kamen viele italienische Künstler, wie z.B. Antonio Lotti, nach Dresden. Ende dieses Jahres kehrten auch einige Dresdner Musiker von einer Italienreise zurück. Unter diesen befand sich auch der oben von Quantz erwähnte Pisendel, der in Venedig Schüler von Vivaldi und in Rom von Montanari gewesen war. Es zeichnet sich also gerade in der Zeit von Bachs erstem Dresdner Aufenthalt eine starke Tendenz zur italienischen Musik ab. Ob Bach damals nochmals mit Pisendel zusammentraf, ist unsicher. Sicherlich hat er jedoch von den ausgezeichneten Musikern dieser Kapelle, die sowohl mit der italienischen, wie mit der französischen Musikipflege bestens vertraut war, viele Anregungen erhalten.

152) F.J.Marpurg: a.a.O.: 'Johann Joachim Quantzens Lebenslauf', S.206 f.

153) M.Fürstenau: Beiträge zur Geschichte der Königlich Sächsischen musikalischen Kapelle, Dresden 1849, S.115

154) M.Fürstenau: a.a.O. S.123

Die Sonaten und Partiten für Violine solo sind während Bachs Aufenthalt als Hofkapellmeister in Köthen entstanden. Zu den Mitgliedern der Hofkapelle zählten einige "Cammer Musici" der ehemaligen Berliner Hofkapelle, die 1713 aufgelöst worden war. Der Titel Kammermusiker beweist, daß es sich um vortreffliche Kräfte handelte.¹⁵⁵⁾ Darunter waren zwei Geiger, nämlich Joseph Spieß und Martin Friedrich Marcus. Die Anwesenheit dieser hervorragenden Instrumentalisten regte sicherlich Bachs kammermusikalisches Schaffen an. Im Zusammenhang mit Bachs Suiten für Violoncello solo wird in Teil I/B/2 dieser Arbeit noch etwas näher auf die Bedeutung der Köthener Musiker für Bachs Instrumentalmusik eingegangen werden.

3. Violoncello

Obwohl nicht genau feststellbar ist, wann und wo die ersten Violoncelli gebaut wurden, kann man trotzdem mit Sicherheit annehmen, daß dieser Instrumententyp schon in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts entwickelt wurde, d.h. ungefähr zur gleichen Zeit wie die Violine. Die Instrumente dieser Zeit trugen allerdings noch nicht die Bezeichnung Violoncello und waren weder einheitlich gebaut noch gestimmt, sodaß sich eine Vielzahl von Namen und Formen gegenüberstanden. Da die Entwicklung der Bauweise und Spieltechnik des Violoncello im II. Teil dieser Arbeit ausführlicher besprochen wird, soll hier bei Behandlung der Geschichte der Violoncellomusik jeweils nur kurz auf etwaige bauliche und sich daraus ergebende spieltechnische Verschiedenheiten der bei einzelnen Werken geforderten Instrumente hingewiesen werden.

Der Name Violoncello klingt schon bei Michael Praetorius an, der im Titel des XX. Kapitels der 'Organographia' "Violuntzen" nennt, womit höchstwahrscheinlich Violoncelli gemeint sind.¹⁵⁶⁾ Eine ähnliche Namensform findet sich in dem

155) F. Smend: Bach in Köthen. Berlin 1951, S. 22

156) M. Praetorius: Syntagma Musicum Bd. II, a. a. O. S. 43

Manuskript der Ricercari von Domenico Gabrielli aus dem Jahr 1689, nämlich "Viulunzeel" (im Bologneser Dialekt)¹⁵⁷⁾. Das erste Werk, in dem das Violoncello als Instrument ausdrücklich verlangt wird, d.h. in dem die Besetzung nicht mehr freigestellt ist bzw. das Violoncello nicht unter den allgemeineren Bezeichnungen "basso" (für ein beliebiges Baßinstrument) oder "violini" (für Instrumente in verschiedenen Stimmlagen) vermutet werden muß, ist Giovanni Batista Fontanas (gestorben 1630/31) in Venedig im Jahr 1641 posthum erschienenes Werk 'Sonate a 1. 2.3.per il Violino, o Cornetto, Fagotto, Chitarone, Violoncino, o simile altro Istrumento'.¹⁵⁸⁾ Die hier verwendete Bezeichnung "Violoncino" taucht später auch bei anderen Komponisten und schließlich noch im 'Florilegium secundum' (1698) von Georg Muffat auf.¹⁵⁹⁾ "Violoncino" hat ethymologisch dieselbe Bedeutung wie "Violoncello", nämlich kleiner Violone. Es handelt sich offensichtlich um dasselbe Instrument, das zuerst Violoncino und später Violoncello genannt wurde.¹⁶⁰⁾ Die früheste bekannte Erwähnung des Namens "Violoncello" findet sich bei Giulio Cesare Arresti (1617-1692/94) in seinen 'Sonate a 2, & a 3. Con la parte del Violoncello a beneplacido' (Venedig 1665).¹⁶¹⁾

Ebenso wie die Violine oder die Viola da Gamba wurde das Violoncello zuerst im Ensemble verwendet und trat erst all-

157) Den genauen Titel s. S. 75 und Anm. 174 und 175

158) Nach C.Sartori: Bibliografia della Musica Strumentale Italiana, Florenz 1952, S.376

159) G.Muffat: Vorwort zu 'Florilegium Secundum', hrsg.von H.Rietsch (DTÖ 4), Wien 1895, S.24

160) Vgl. U.Zingler: Studien zur Entwicklung der Italienischen Violoncellsonate von den Anfängen bis zur Mitte des 18.Jahrhunderts, Diss. Frankfurt/Main 1967, S.11 und W.S.Newman: The sonata in the baroque era, Chapel Hill 1959, S.54

161) A.Berner: Violoncello, in: MGG 13, Sp. 1782

mählich solistisch hervor. Die früheste Funktion des Violoncello war demnach das Spielen der Baßstimme einer Komposition, wie z.B. in dem oben zitierten Werk von Fontana, wobei sich die Cellostimme in diesem Werk in keiner Weise von den Baßstimmen anderer Werke unterscheidet und somit ohne weiters auch von einem anderen Instrument, wie z.B. vom Fagott ausgeführt werden könnte, was ja auch im Titel eindeutig ausgesprochen ist. Während die Viola da Gamba bereits im auslaufenden 16.Jahrhundert einen sehr hohen Standard im Solospiel erreicht hatte, und die Violine zu Beginn des 17.Jahrhunderts eine solistische Literatur auszubilden begann, wurde das Violoncello bis gegen Ende des 17.Jahrhunderts nur als Baßinstrument in unterschiedlich großen Orchester- und Kammermusikbesetzungen mit meist nur geringen technischen und musikalischen Anforderungen verwendet. Das Hauptbetätigungsfeld war jedoch die Generalbaßverstärkung; dort konnte das Violoncello auch zuerst die Viola da Gamba verdrängen. Der Anfang der Entwicklung der solistischen Violoncellomusik ist dort anzusetzen, wo sich das die Baßlinie stützende Instrument vom Continuo-Part als solchem durch den Gebrauch von Diminutionen zu verselbständigen begann. Bei der Begleitung von Vokalsolisten (z.B. in der Oper) hatte die Ausschmückung der Continuo-Stimme improvisatorischen Charakter, was auf eine direkte Übernahme dieser Praxis von der Viola da Gamba hindeutet, "während in der Ensemblesmusik die Diminutionen später auch aufgezeichnet wurden, was zu einer von der Basso-continuo-Stimme mehr oder weniger abweichenden obligaten Violoncellstimme führte."¹⁶²⁾ Erst ab dieser Entwicklungsstufe kann man vom Beginn der Violoncellomusik sprechen, da dem Instrument nunmehr eine immer eigenständigere Stimmbehandlung zuteil wurde, obwohl noch keineswegs von einer spezifischen Violoncellotechnik oder einer dem Instrument besonders angepaßten Komposition gesprochen werden kann.

162) U.Zingler: a.a.O. S.11

Eher merkwürdig mutet die schon oben erwähnte Tatsache an, daß die frühesten solistischen Violoncellowerke erst in den letzten 20 Jahren des 17. Jahrhunderts geschrieben wurden, zu einer Zeit, als die Violinmusik in den Werken Arcangelo Corellis und seiner Zeitgenossen bereits zu klassischer Höhe gelangte. Wodurch wurde nun die Entwicklung des Violoncello zum Soloinstrument gegenüber der Violine um mehr als ein halbes Jahrhundert verzögert? Ein Haupthindernis auf dem Weg zum Solospiel ist im Instrument selbst zu suchen, vor allem "in dem aus der Stimmlage bei Berücksichtigung der Tonqualität erwachsenden physikalisch bedingten Größenunterschied zwischen dem Baßinstrument und den anderen Instrumenten der Familie."¹⁶³⁾ Während nämlich alle Instrumente der Violenfamilie einheitlich in senkrechter Haltung gespielt werden und daher durch die gleiche Spieltechnik (Hand- und Bogenhaltung, Applikatur etc.) eng miteinander verbunden sind, werden die Mitglieder der Violinfamilie in gestemmter Haltung gespielt - allerdings mit Ausnahme des Violoncello, das wie die Violen senkrecht gehalten wird und dadurch auch bezüglich der Spieltechnik aus der Reihe fällt. Trotzdem wandte man aber anfänglich die den kleinen Violininstrumenten eigene spieltechnische Praxis auch auf das Baßinstrument an, dies konnte jedoch nur zu einem unbefriedigenden Ergebnis führen. Die Tendenz, die Violine zu imitieren, war einer der Hauptgründe für die Verlangsamung der Entwicklung einer idiomatischen Cellotechnik.

Allerdings blieben auch manche Spieltechniken der Viola da Gamba nicht ohne Einfluß auf das Violoncello, da die beiden Instrumente ja durch die senkrechte Haltung eine wesentliche Gemeinsamkeit aufwiesen. Es war jedoch nicht möglich, die zu Beginn des 17. Jahrhunderts hochentwickelte Spielpraxis der Viola da Gamba ohne weiteres auf das Violoncello zu übertragen,

163) K.Marx: Die Entwicklung des Violoncells und seiner Spieltechnik bis J.L.Duport (1520-1820) (Forschungsbeiträge zur Musikwissenschaft XIII), Regensburg 1963, S.175

da dieses vor allem aus baulichen Gründen (noch) nicht dazu geeignet war. Außerdem muß berücksichtigt werden, daß die Violen prinzipiell für eine andere Art Musik als die Violinen konstruiert waren. Die Violen sind ihrem Wesen nach der mehrstimmigen Musik zugeordnet, deren Höhepunkt in Italien im 16. Jahrhundert mit der Blüte der Viola da Gamba-Musik zusammenfällt. Die Violen, die vom organologischen Gesichtspunkt her (z.B. Bündel für das Akkordspiel) für die polyphone Musik gebaut sind, wurden zu Beginn des 17. Jahrhunderts in Italien, als Generalbaß und Monodie an die Stelle der polyphonen Mehrstimmigkeit traten, zurückgedrängt. Mit Beginn des konzertanten Stils gelangten die Violinen immer mehr in den Vordergrund. Das Violoncello jedoch diente am Anfang nur als Continuo-verstärkendes Instrument, bzw. als Baßinstrument mit einfacher Linienführung im Ensemble, da für solistisches Spiel in dieser Stimmlage die Viola da Gamba ja noch vorhanden war und, wie erwähnt, die Transferierung spieltechnischer Errungenschaften der Gambe auf das Violoncello wegen instrumentbautechnischer Andersartigkeit und Unvollkommenheit nicht möglich war. Dagegen hatten die Violinen von sich aus eine spezifische Spieltechnik entwickelt, die bereits im 16. Jahrhundert in der Tanzmusik vorbereitet worden war, und den Anforderungen der "musica nova" entsprach. Diese wurde, wie schon erwähnt, auch auf das Violoncello, als Baßinstrument der Violinfamilie übertragen, was sich eindeutig als Nachteil für das aufgrund der Haltung den Violen ähnlichere Violoncello erwies.

Andererseits hatte man, einem Bericht des berühmten Gambenvirtuosen André Maugars (ca. 1580-ca. 1645) aus dem Jahr 1639¹⁶⁴⁾ zufolge, bereits in der ersten Hälfte des 17. Jahrhun-

164) A. Maugars: Responce faite à un curieux sur le sentiment de la musique d'Italie escrite a Rome, le 1er Octobre 1639 (Unicum Bibl. Mazarine, Paris): "Quant à la Viole, il n'y a personne maintenant dans l'Italie qui y excelle & mesme elle est fort peu exercée dans Rome: c'est de quoy je me suis fort estonné" (übernommen aus K. Marx: a.a.O. S. 179, Anm. 2). Deutsche Übersetzung des gesamten Berichtes in W. J. v. Wasielewski: Ein französischer Musikbericht aus der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts, in: Monatshefte für Musikgeschichte 1878, S. 1 ff.

derts in Italien das Interesse an der Viola da Gamba fast gänzlich verloren, obwohl im Violoncello noch keinerlei vollgültiger Ersatz gesehen werden konnte und das erst ein halbes Jahrhundert später die ersten Versuche im Solospiel unternommen sollte. Daraus ist zu schließen, daß in Italien die Beeinflussung durch die Viola da Gamba im 17. Jahrhundert nicht sehr groß gewesen sein kann, im Gegensatz zu Frankreich (später auch in Deutschland), wo erst zu dieser Zeit die Hochblüte der "basse de viole" war, sodaß Violinen und Violen nebeneinander verwendet wurden. In Frankreich übernahm das Violoncello, der "basse de violon", im Streichensemble des 17. Jahrhunderts auch die Kontrabaßfunktion, war hier also das einzige Baßinstrument, worauf mit Stimmung und Bauweise bezüglich Tonvolumen Rücksicht genommen wurde.¹⁶⁵⁾ In Italien hingegen wurden Kontrabaßstreichinstrumente verwendet, sodaß sich das Violoncello früher von der Baßstimme lösen und eigenständigeren Aufgaben in der Kammermusik zuwenden konnte, sobald es sich überhaupt - durch kleine Variationen, Diminutionen, Pausen - von der Ausführung der selben Stimme, wie der Kontrabaß gelöst hatte. Während in Frankreich der Einfluß der Viola da Gamba von großer Bedeutung war und daher die Emanzipation von der Violintechnik früher vollzogen wurde, wodurch es zu einem Fortschritt in der Entwicklung der Spieltechnik kam, wurde das Violoncello in Italien aufgrund der nicht ausschließlichen Baßfunktion im Ensemble früher zu solistischer Verwendung herangezogen.¹⁶⁶⁾

165) Z.B. in den von Lully (z.Z. Ludwig XIV.) geleiteten "vingt-quatre violons du roi". Vgl. außerdem G.Muffat: a.a.O. S.24: "Zu dem Baß gehört nothwendig die kleine Baß=Geigen, so die Welschen Violoncino die Teutschen den Frantzösischen Baß nennen, welche ohne Verstümlung der Harmonischen Proportion zu entbehren nicht möglich scheint, und stärker zu besetzen, man es daß Regenten Urtheil überlast; wann der Musicanten eine genugsamme Zahl, so wird der große Baß, welchen die Teutschen Violon, die Welschen Contra Basso nennen, einesonderliche Majestät zu wegen bringen, obwohlen sich dessen die Lullischen bey den Balleten noch nicht bedienet."

166) K.Marx: a.a.O. S.178 ff.

Die ersten Werke für Violoncello solo, mit bzw. auch ohne B.c., entstanden in den letzten beiden Jahrzehnten des 17. Jahrhunderts in Bologna, das zu dieser Zeit eines der bedeutendsten Musikzentren war. Das Musikleben war durch folgende zwei Institutionen geprägt: durch die 1666 gegründete Accademia dei Filharmonici und die Kirchenkapelle von San Petronio, deren Hauptbedeutung in der Pflege der Instrumentalmusik lag.¹⁶⁷⁾ Die Komponisten gehörten meistens der Petroniuskapelle an und waren häufig Mitglied der Bologneser Accademia, was als hohe Auszeichnung galt. Die Aktivitäten Bolognas führten zur Ausbildung einer regelrechten Schule, zu der der junge Corelli, ebenso wie Giuseppe Torelli und Giovanni Battista Vitali sowie viele andere zu zählen sind. Doch der Bologneser Schule gehörten nicht nur Violinvirtuosen an. Das schon frühe Vorhandensein von ausgezeichneten Cellisten beweisen die Schwierigkeiten vieler Continuostimmen, die ja als Ausgangspunkt für das spätere Hervortreten des Violoncello als Soloinstrument anzusehen sind.¹⁶⁸⁾ Die wachsende Selbständigkeit des Violoncello läßt sich gut an etlichen zu dieser Zeit entstandenen Duos für Violine und Violoncello feststellen (z.B. Torelli, Jacchini), in denen das Violoncello nicht als begleitender Baß, sondern als (fast) gleichberechtigter Partner neben die Violine tritt.

Der erste namentlich angeführte festangestellte Cellist der Kirchenkapelle von San Petronio, der ein regelmäßiges Gehalt bezog, war Petronio Franceschini (ca. 1650-1681), von dem zahlreiche Werke, teilweise mit relativ

167) Das Folgende vgl. vor allem U.Zingler: a.a.O., G.J.Kinney: The Musical Literature for Unaccompanied Violoncello, Diss. Florida State University 1962 (Microfilm) und F.Vatielli: Primordi dell'Arte del Violoncello, Bologna 1918

168) Mit diesem Problem beschäftigten sich neben G.J.Kinney: a.a.O. vor allem F.Vatielli: a.a.O. und A.C.Bacon: The Evolution of the Violoncello as a Solo Instrument, Diss. Syracuse University, New York 1962 (Microfilm)

selbständiger Stimmführung des Violoncello, erhalten sind, jedoch keine ausgesprochenen Solokompositionen für dieses Instrument. Die früheste erhaltene Komposition für Violoncello solo ist von Giovanni Battista degl'Antoni, der selbst allerdings nicht Cellist, sondern "Organista in S.Giacomo Maggiore de R.R.P.P.Agostinioni di Bologna, & Accademico Filarmonico" war.¹⁶⁹⁾ Interessanterweise handelt es sich nicht um ein Werk mit B.c., sondern um '12 Ricercate sopra il Violoncello ò Clavicembalo' op.1, d.h. um ein Werk für unbegleitetes Violoncello oder Cembalo, das mit dem Jahr 1687 datiert ist.¹⁷⁰⁾ Das in der Widmungsvorrede als "armonici Studij"¹⁷¹⁾ bezeichnete Werk hatte möglicherweise didaktischen Charakter und ist entweder als Beispielsammlung für typische Violoncellopartien der damaligen Kammermusik oder als Zusammenstellung von Generalbaßstimmen für Violoncello bzw. Cembalo anzusehen. G.J.Kinney¹⁷²⁾ vermutet aufgrund des Tonumfangs und der Fingersatzkombinationen, daß diese Kompositionen für ein sechssaitiges Instrument mit der gleichen Stimmung wie die Viola da Gamba geschrieben sind. Die Ricercate sind zwar auf einem viersaitigen Violoncello spielbar, jedoch nur bei Anwendung moderner technischer Spielmittel, die aber erst seit der Mitte des 18.Jahrhunderts zur Anwendung gelangten. So würde der höchste verlangte Ton bei einem viersaitigen Instrument die 7.Lage erfordern, was zu dieser Zeit sehr ungewöhnlich wäre; ist die oberste Saite jedoch

169) Diese Bezeichnung ist im Titel des Werkes angeführt.
(C.Sartori: a.a.O. S.536)

170) Höchstwahrscheinlich wurde das Werk jedoch noch früher geschrieben, da Antonis op.3 die Jahreszahl 1677 trägt (F.Vatielli: a.a.O. S.21); G.J.Kinney (a.a.O. S.195) ist jedoch der Ansicht, daß die Jahreszahl von op.3 auf einem Irrtum beruht und somit das Jahr 1687 für die Ricercate richtig ist.

171) C.Sartori: a.a.O. S.536

172) Vgl. G.J.Kinney: a.a.O. S.196 ff.

auf d' gestimmt, dann findet man mit der 4.Lage das Auslangen. Der Großteil der Kompositionen ist in erster und halber Lage spielbar. Die melodischen Konturen scheinen der Viola da Gamba-Stimmung angepaßt, woraus sich der häufige Gebrauch leerer Saiten ergibt. Möglicherweise stellt der oftmalige Wechsel der Schlüssel einen Hinweis für den Ausführenden dar, da dieser häufig in Übereinstimmung mit Lagen- oder Saitenwechsel auftritt.¹⁷³⁾ Es finden sich in den zwölf Ricercate keine Doppelgriffe, dafür aber etliche Fälle von angedeuteter Mehrstimmigkeit.

Meistens wird in der Literatur Domenico Gabrielli¹⁷⁴⁾ (1659-1690) als erster Komponist von Werken für Violoncello solo bezeichnet; tatsächlich schrieb er die ersten Werke für Violoncello und B.c. Seine 'Ricercarj per Violoncello solo, con un Canone a due Violoncelli e alcuni Ricercari per V.llo e B.c.'¹⁷⁵⁾, umfassend sieben Ricercare für unbegleitetes Violoncello, vier Ricercare mit B.c. und einen Kanon für zwei Violoncelli (und wahrscheinlich auch seine zwei Sonaten in G-Dur und A-Dur für Violoncello und B.c.) sind erst nach Antonis Werken im Jahr 1689 entstanden. Domenico Gabrielli war Schüler des oben erwähnten Cellovirtuosen Franceschini und Kompositionsschüler Giovanni Legrenzis. Gabrielli, der ein sehr angesehener Cellist war, wurde 1680 der Nachfolger Franceschinis an San Petronio in Bologna. Ferner war er ein hochgeschätzter Komponist (zahl-

173) G.J.Kinney gibt im Anhang seiner Dissertation alle 12 Ricercate in moderner Notierung wieder.

174) D.Gabrielli hatte den Beinamen "Minghino dal Violoncello"; Minghino = Diminutiv von Domenico. (Auch andere Schreibweisen sind anzutreffen, z.B. Mingain; vgl. Anm. 175)

175) Übernommen aus G.J.Kinney: a.a.O. S.232: "... In tutto pezzi un detto Mingain dal Viulunzeel". Die Ricercare für Vc.solo sowie der Kanon für 2 Vc. sind ebenfalls im Anhang von Kinneys Dissertation wiedergegeben.

reiche Instrumentalwerke, elf Opern, drei Oratorien) und wurde bereits siebzehnjährig in die Accademia dei Filarmonici aufgenommen. -

Die Ricercari ohne B.c. sind nach Art der Flickkanzone aus mehreren Stücken mit Taktwechsel zusammengesetzt.¹⁷⁶⁾ Im Gegensatz zu Antoni verwendet Gabrielli in seinen Werken für Violoncello solo (auch in jenen mit B.c.) Doppelgriffe (Beispiel 1) und gelegentlich auch drei- bis vierstimmige Akkorde (Beispiel 2). Bevorzugt schreibt Gabrielli Terzen- und

Beispiel 1 :

D. Gabrielli
Ricerca II

T. 38

(nach G. J. Kinney)

Beispiel 2 :

D. Gabrielli
Ricerca VI

T. 66

(nach G. J. Kinney)

Ricerca VII

T. 60

176) Vgl. U. Zingler: a.a.O. S. 21. Die Sonaten mit B.c., auf die hier nicht näher eingegangen werden soll, behandelt U. Zingler in ihrer Arbeit S. 20 ff.

Sextenpassagen, und zwar nur auf den oberen beiden Saiten, woraus G.J.Kinney¹⁷⁷⁾ schließt, daß die beiden hohen Saiten im Quartabstand gestimmt gewesen waren, da dies die Ausführung erheblich erleichtert hätte. Seiner Ansicht nach hat Gabrielli für ein viersaitiges Instrument mit der Stimmung CGdg geschrieben. E.S.J.Van der Straeten¹⁷⁸⁾ vermutet ein fünfsaitiges Violoncello mit der Stimmung CGdgd', die an einigen Stellen die technischen Schwierigkeiten sehr vermindern würde. U.Zingler¹⁷⁹⁾ beweist, daß beide Instrumentenarten verwendet und in der Zusammenstellung der Akkorde berücksichtigt wurden. Es finden sich, neben Doppelgriffen und Akkorden, vor allem auch zahlreiche Stellen mit latenter Mehrstimmigkeit, wie z.B. häufiger Registerwechsel, d.h. abwechselndes Spiel auf hoher und tiefer Saite, wodurch der Eindruck der Zweistimmigkeit unterstrichen wird.

Beispiel 3 :

D. Gabrielli
Ricerca II



T. 1
(nach G.J. Kinney)

177) G.J.Kinney: a.a.O. S.234

178) E.S.J.Van der Straeten: History of the Violoncello, the Viol da Gamba, their Precursors and collateral Instruments....., London 1915, S.134

179) U.Zingler: a.a.O. S.28 f.: Da es sich bei der G-Dur Sonate um eine (abgeänderte) Fassung des 9.Ricercars handelt, können hier besonders gut Vergleiche angestellt werden: Die Sonate ist aufgrund der Akkordkombinationen für fünfsaitiges, das Ricercar für viersaitiges Instrument gedacht.

In den sieben Ricercari für Violoncello solo sind nur in den letzten beiden real mehrstimmige Abschnitte festzustellen, während sich pseudopolyphone Gestaltung in allen Stücken nachweisen läßt. Die angedeutet mehrstimmigen Teile werden vom ersten bis zum siebenten Ricercar immer zahlreicher und komplizierter. Interessanterweise werden hier die Gestaltungsmittel der Viola da Gamba in der Violoncello-musik angewendet. Dies ist auch die Ursache für die in Saitenzahl und Stimmung durchgeführte Annäherung, wodurch gambenähnliche Wirkungen erzielt werden konnten. Die technischen und musikalischen Anforderungen der Kompositionen Gabriellis für Violoncello sind verhältnismäßig sehr hoch, sodaß, wenn Corelli mit Recht der Vater des modernen Violinspiels genannt wird, umso mehr Gabrielli als "Corelli del Violoncello", als Urheber des modernen Violoncellospiels, bezeichnet werden könnte.¹⁸⁰⁾

Domenico Galli (Parma ? - Modena ?)¹⁸¹⁾ schrieb zwölf Sonaten für unbegleitetes Violoncello, zusammengefaßt mit dem Titel 'Trattenimento musicale sopra il violoncello a solo', datiert unter der Widmung an Francesco II von Modena mit "Parma, li 8. Settembre 1691" (Ms. Biblioteca Estense, Modena).¹⁸²⁾ Es handelt sich dabei um die frühesten und einzigen Kompositionen für Violoncello solo, die vor dem 20. Jahrhundert die Bezeichnung 'Sonate' aufweisen (das Wort

180) Nach einem Artikel von E. Albin: Domenico Gabrielli il Corelli del Violoncello, in: Rivista musicale italiana 1937, S. 170 ff.

181) Nach Van der Straetens Angabe in Groves' Dictionary; sonst in Lexika nicht angeführt. Galli bezeichnet sich im Titel des 'Trattenimento' als "Parmiggiano", woraus höchstwahrscheinlich der Geburtsort Parma geschlossen wurde; vgl. auch G. J. Kinney: a. a. O. S. 269

182) Vgl. U. Zingler: a. a. O. S. 49

Sonate steht als Titel über den einzelnen Kompositionen).¹⁸³⁾ Galli war auch auf anderen Gebieten künstlerisch tätig: in der Galleria Estense in Modena sind drei reich verzierte, mit allegorischen Abbildungen versehene Instrumente (Harfe, Violine und Violoncello) von ihm erhalten.¹⁸⁴⁾ Sowohl U. Zingler, als auch G.J.Kinney und Van der Straeten bezeichnen den Wert seiner Kompositionen als eher gering. Dieser Ansicht ist, wenn man die Sonaten Gallis mit den Cellowerken Gabriellis und auch mit jenen Antonis vergleicht, durchaus zuzustimmen. Es finden sich keinerlei Doppelgriffe, relativ wenig latent mehrstimmige Abschnitte und nur einfache Figurationen. Höchstwahrscheinlich ist das 'Trattenimento' Gallis für ein viersaitiges Instrument mit der älteren, tieferen Stimmung B \flat c \flat g bestimmt gewesen; er verwendet maximal die 3.Lage. Die technischen Anforderungen sind, obwohl kein Akkordspiel verlangt ist, doch ziemlich ausgeprägt: gefordert wird Geläufigkeit der linken Hand (Lagenwechsel) und gute Bogentechnik (häufig Saitenübergänge).¹⁸⁵⁾

Die Werke der drei zuletzt besprochenen Komponisten sind die einzigen bis jetzt bekannten Kompositionen für unbegleitetes Violoncello vor J.S.Bachs Suiten für Violoncello solo. Die anderen, vornehmlich italienischen Komponisten schrieben Werke für Violoncello und B.c. oder für Violoncello und Orchester. - Obwohl Domenico Galli ja nicht zur Bologneser Schule gehörte, kehren wir jetzt noch-

183) Vgl. G.J.Kinney: a.a.O. S.273 und Anhang, wo die ersten sieben der zwölf Sonaten in moderner Notierung und um einen Ganzton hinauftransponiert (für den praktischen Gebrauch) - in zwei Notensystemen übereinander - wiedergegeben sind. - Sonaten des 20.Jahrhunderts s.Anm.2 dieser Arbeit.

184) Abb. des Violoncello bei E.S.J. Van der Straeten: a.a.O. Tafel XVIII, nach S.136

185) Vgl. G.J.Kinney: a.a.O. S.274 f.

mals kurs zu den Komponisten und Cellisten Bolognas zurück. Zu nennen sind hier die undatierte Cellosonate in G-Dur von Giuseppe Torelli (1651-1709)¹⁸⁶⁾, zwei undatierte (nach Zingler um 1700 entstandene) Violoncellosonaten in B-Dur und F-Dur von Pietro Paolo Laurenti (ca. 1675-1719)¹⁸⁷⁾ und vor allem die Werke Giuseppe Jacchinis (gestorben 1727)¹⁸⁸⁾, der mit folgenden Kompositionen für Violoncello hervortrat: vier Sonaten (je zwei in op.1, undatiert und in op.3, 1697, jeweils gemeinsam mit Duos für Violine mit Violoncello), sowie Concerti und Sonaten für mehrere Instrumente mit obligatem Violoncello, die als die ersten Cellokonzerte bezeichnet werden ('Son.da camera a 3 e 4 strumenti col Vc.obligato op.2', Bologna 1695; 'Conc.per camera à 3 e 4 strumenti con Vc. obligato op.4', Bologna 1701). Bei allen drei Komponisten, Torelli, Laurenti und Jacchini, kommen im Gegensatz zu Gabrielli kaum Doppelgriffe oder Akkorde vor (bei Laurenti überhaupt nicht) und das g' wird nicht überschritten¹⁸⁹⁾; da kein Grund zur Annahme einer von der Norm abweichenden Saitenzahl und Stimmung vorliegt, entspricht das der 4.Lage. Wahrscheinlich war die Doppelgrifftechnik damals im Gegensatz zur Violine auf dem Violoncello noch wenig entwickelt. Gabriellis häufiger Doppelgriffgebrauch erklärt sich aus dem von ihm vorausgesetzten fünfsaitigen Instrument mit den oberen Saiten in Quartstimmung, wodurch das Akkordspiel erleichtert wird,

186) U.Zingler: a.a.O. S.30 ff.

187) U.Zingler: a.a.O. S.42 ff.

188) U.Zingler: a.a.O. S.36 ff.

Alle drei Komponisten waren Mitglied von San Petronio bzw. auch der Accademia dei Filarmonici. Jacchini war Schüler und Amtsnachfolger von D.Gabrielli in San Petronio.

189) Diese Angaben und alle folgenden, die sich auf Mehrstimmigkeit, Tonumfang und Spieltechnik beziehen, basieren auf einer Tabelle in U.Zinglers Arbeit: a.a.O. S.230 ff.

und kann daher nicht als Maßstab angesehen werden.

Zu den frühesten Werken für solistisches Violoncello außerhalb Bolognas zählen die zwölf Sonaten Domenico Gallis, die bereits besprochen wurden.¹⁹⁰⁾ Im Jahre 1700 erschien in Modena Jacopo Cattaneos (ca. 1660 - ?) op.1, 'Trattenimento armonici da camera', worin eine viersätzliche Violoncellosonate in B-Dur enthalten ist. Da der Tonumfang von F bis b' reicht, ist möglicherweise an die Stimmung Fcgd' zu denken. Es finden sich gelegentlich Doppelgriffe und manchmal sogar reale Zweistimmigkeit. - Angelo Maria Fiorè (1650/60-1723), einer der besten Cellisten seiner Zeit und Mitglied der Turiner Hofkapelle, schrieb zwei als 'Sinfonia' und zwei als 'Sonata' bezeichnete Violoncellowerke, wobei nur eine Sinfonia (C-Dur) datiert ist (1701). Die technischen Anforderungen übersteigen nicht die von Gabrielli verlangten; (latent und real) mehrstimmige Abschnitte sind eher selten. In den schnellen Sätzen gibt es zum Teil passageartige Figurationen, die sich in ähnlicher Weise jedoch auch bei den anderen Komponisten finden. Ein viersaitiges Instrument in Normalstimmung ist den Ansprüchen gewachsen. - Von Giulio Ruvo (Lebensdaten unbekannt) sind fünf Violoncellosonaten, davon drei auf das Jahr 1703 datierte, erhalten und von Giuseppe Maria Perrone (Lebensdaten unbekannt) zwei viersätzliche Sonaten, die zum Teil ziemlich virtuos gestaltet sind und reale Zweistimmigkeit aufweisen. Der zuletzt Genannte ist möglicherweise der Bruder des in Wien ansässigen Giovanni Perroni (1688-1748), der von 1721 bis 1740 Violoncellist an der Wiener Hofkapelle war und von dem sich in der Österreichischen Nationalbibliothek ein handschriftliches 'Concerto per il Violoncello' befindet.¹⁹¹⁾

190) Das Folgende vgl. U.Zingler: a.a.O. S.49 ff.

191) Nähere Beschreibung dieses Konzerts bei H.Weber: Das Violoncellokonzert des 18. und beginnenden 19.Jahrhunderts, Diss. Tübingen 1932, S.9 f.

In der Sammlung Estensische Musikalien der Österreichischen Nationalbibliothek¹⁹²⁾ befinden sich über fünfzig Kompositionen für Violoncello solo mit B.c., darunter etliche anonyme Werke, wobei alle Stücke undatiert sind, nach U.Zingler¹⁹³⁾ jedoch um 1700 angesetzt werden können. Besonders hervorzuheben ist die anonyme dreisätzigige Sonate EM 7of, deren erster Satz für unbegleitetes Violoncello, "Adagio senza Basso", gedacht ist. - Die Violoncellowerke der folgenden beiden Komponisten sind vermutlich zwischen 1700 und 1720 entstanden. In den zwei Sonaten für Violoncello solo (mit B.c.) von Filippo Banner (keine näheren Lebensumstände bekannt) geben die überaus reichen Figurationen zu der Vermutung Anlaß, daß es sich um "die Niederschrift der sonst als Improvisation ausgeführten Diminution und Verzierung"¹⁹⁴⁾ handelt. - Von Domenico dalla Bella¹⁹⁵⁾ (Kirchenkapellmeister in Treviso, Cellist und Komponist von Kirchenmusik um 1700) sind insgesamt vier Cellosonaten erhalten, von denen sich drei in Wien und die vierte in Berlin befinden. Van der Straeten¹⁹⁶⁾ nennt außerdem, allerdings ohne Quellenangabe, ein Concerto für Violoncello, das seiner Meinung nach das früheste Cellokonzert darstellt. (Im Eitner-Quellenlexikon findet sich dieses Konzert nicht, die Existenz ist nicht zu überprüfen.) Während die drei in Wien aufbewahrten Sonaten relativ geringe technische Anforderungen stellen, ist die Berliner Sonate außergewöhnlich schwierig: die Solostimme ist fast durchgehend in Doppelgriffen und Akkorden, d.h. real

192) R.Haas: Die Estensischen Musikalien, Regensburg 1927

193) U.Zingler: a.a.O. S.73

194) U.Zingler: a.a.O. S.87

195) Vgl. U.Zingler: a.a.O. S. 91 f.

196) E.S.J. Van der Straeten: a.a.O.S.165 f., S.374

mehrstimmig konzipiert und führt bis zum cis"; dies stellt zur damaligen Zeit eine echte Ausnahme dar. (Beispiel 4)

Beispiel 4 :

Domenico dalla Bella
Sonate f. Vc. u. B.c. A-Dur
1. Satz
Grave

(nach U. Zingler: a.a.O. S. 92)

In der Sammlung Estensische Musikalien befindet sich neben den anonymen Werken auch eine 'Sinfonia à Violoncello solo' (mit B.c.) von dem Wiener Vizehofkapellmeister Antonio Caldara (1670-1736), sowie eine 'Sonata a Violoncelle' von Quarsieri (keine näheren Angaben möglich)¹⁹⁷⁾, die eine relativ gut entwickelte Spieltechnik voraussetzt. Die übrigen Werke für Violoncello dieser Sammlung sind von geringerer Bedeutung.

197) Vgl. U. Zingler: a.a.O. S. 114 f.

Ungefähr hundert frühe Sonaten für Violoncello und B.c. enthält die Musikbibliothek der Grafen von Schönborn-Wiesentheid, die der Musikliebe des Violoncello spielenden Grafen Rudolf Franz Erwein von Schönborn (1677-1754) zu verdanken ist.¹⁹⁸⁾ Darunter befinden sich neben zahlreichen anonymen Kompositionen die bereits erwähnten Werke von Torelli und Laurenti, je eine Sonate von Paolo Orio¹⁹⁹⁾ und von Leonci²⁰⁰⁾ (bei beiden keine näheren Angaben möglich), die wahrscheinlich (nach Zingler) um 1700 entstanden sind. Zu den Kompositionen dieser Zeit gehört auch ein weiteres Violoncellowerk des schon erwähnten Antonio Caldara (1735 noch sechzehn weitere Cellosonaten). Die frühen Violoncellostücke Caldaras stellen für den Ausführenden keine besondere Schwierigkeit dar: doppelgriffiges Spiel wird nicht verlangt, die 4.Lage nicht überschritten und die Figurationen arten nie zu reiner Virtuosität aus; die langsamen Stellen dagegen sind gesänglich konzipiert und dem vollen Violoncelloklang angepaßt. - In der Schönborn-Wiesentheid'schen Sammlung ist ferner eine Violoncellosonate in G-Dur des 1735 in Rom vergifteten Quirino Colombani²⁰¹⁾ zu erwähnen. Im zweiten Satz dieser Sonate finden sich real zweistimmige Abschnitte, die bei normaler Mensur und nicht übermäßig großer Hand Daumen-aufsatz verlangen. Höchstwahrscheinlich muß jedoch berücksichtigt werden, daß damals noch auf dem kurzhalsigen, kleinemensurierten Instrument gespielt wurde, wo die Töne nicht

198) F.Zobeley: Graf Rudolf Franz Erwein von Schönborn (1677-1754), seine Musikpflege und Musiksammlung, Mschr.Diss. Heidelberg 1942; gedruckt: Die Musikalien der Grafen Schönborn-Wiesentheid, I.Teil: Das Repertoire des Grafen Rudolf Franz Erwein von Schönborn (1677-1754) Bd.1: Drucke aus den Jahren 1676 bis 1738, Tutzing 1967

199) Vgl. U.Zingler: a.a.O. S.83

200) Vgl. U.Zingler: a.a.O. S.76 ff.

201) Vgl. U.Zingler: a.a.O. S.112 ff.

so weit voneinander entfernt liegen.²⁰²⁾ - Hervorzuheben ist außerdem eine Violoncellosonate (A-Dur) von Antonio Bononcini²⁰³⁾ (1677-1727), dem Bruder des berühmten Giovanni Battista Bononcini (ca. 1665 - ca. 1737), der von 1704-1711 am Wiener Hof, seit 1714 in Rom und seit 1721 in Modena wirkte. Das Werk stellt an den Interpreten keine außergewöhnlichen Anforderungen, für die häufigen Sprünge, ein Gestaltungsmittel der angedeuteten Mehrstimmigkeit, ist jedoch eine gute Bogentechnik unumgänglich; die Doppelgriffe und Akkorde bieten keine nennenswerten Schwierigkeiten. Auch in der zuvor besprochenen Sammlung der Estensischen Musikalien existiert eine Sonate für Violoncello von Bononcini (Haas vermutet im Katalog ebenfalls Antonio und nicht Giovanni Battista), die jedoch mit der A-Dur Sonate wenig Gemeinsamkeiten aufweist und eventuell viel früher als jene entstanden ist.

Die nun folgenden Werke italienischer Komponisten wurden bereits in zeitlicher Nähe zu Bachs Suiten für Violoncello solo komponiert. Carlo Passionei (Lebensdaten unbekannt)²⁰⁴⁾, Violoncellist am Hof von Ferrara, veröffentlichte im Jahre 1717 in Amsterdam zwölf Sonaten für Violoncello und B.c., in denen ab der siebenten Sonate immer häufiger real mehrstimmige Partien aufscheinen, teils in Form eingestreuter Akkorde, teils in Form echter Polyphonie. Die Akkorde verlangen eine gute Grifftechnik und müssen zum Teil in zwei Doppelgriffe zerlegt gespielt werden; möglicherweise ist auch eine andere Stimmung des für dieses Werk gedachten Instrumentes anzunehmen, eventuell CGdad'. - Ebenfalls im

202) Vgl. U.Zingler: a.a.O. S.113 (mit Notenbeispiel)

203) Vgl. U.Zingler: a.a.O. S.115 f.

204) Vgl. U.Zingler: a.a.O. S.93 ff.

Jahr 1717 wurden zwölf 'Sonate per camera a violoncello, e cembalo' op.1 von Pietro Giuseppe Gaetano Boni (Lebensdaten unbekannt, stammte aus Bologna und war Mitglied der Accademia dei Filarmonici)²⁰⁵⁾ gedruckt. Es handelt sich hier bereits um eine äußerst hochstehende Komposition, sowohl in technischer, als auch in musikalischer Hinsicht, die in der Gestaltung der Violoncellostimme gewisse Ähnlichkeit mit den Bach'schen Suiten aufweist, besonders im Hinblick auf den Gebrauch latenter Mehrstimmigkeit, den die bei Zingler angeführten Beispiele beweisen, von denen eines hier wiedergegeben werden soll.

Beispiel 5 :

P.G.G. Boni :
Sonata III
3. Satz

(nach U. Zingler: a.a.o.S. 100)

Die hier zitierte Stelle aus dem dritten Satz der III.Sonate hat von der Konzeption her gewisse Ähnlichkeit mit der Courante der I.Suite in G-Dur J.S.Bachs, eventuell auch mit der Courante der III.Suite in C-Dur bzw. mit dem Präludium der IV.Suite in Es-Dur.

205) Vgl. U.Zingler: a.a.O. S.94 ff.

Zu den auch heute noch bekanntesten und am meisten gespielten Werken dieser Epoche zählen die sechs Violoncello-sonaten von Benedetto Marcello (1686-1739). W.S.Newman²⁰⁶⁾ setzt die Entstehungszeit vor 1712 an, obwohl sie erst nach 1733 gedruckt wurden, was sich aus der uneinheitlichen Opuszahlsetzung der verschiedenen Drucke der anderen Werke ergibt. Die Violoncellosonaten Marcellos sind spieltechnisch eher einfacher als die Werke Passioneis und Bonis. Auf akkordisches bzw. doppelgriffiges Spiel wird vollkommen verzichtet. Die größten Anforderungen stellen die schnellen Sätze, die eine gewisse Gewandtheit zur Ausführung der reichlichen Figurationen, allerdings keineswegs besondere Virtuosität voraussetzen. - Von Antonio Vivaldi (ca. 1678-1741) sind im 'Catalogo numerico-tematico delle opere strumentali'²⁰⁷⁾ achtzehn Violoncellokonzerte und acht Sonaten für Violoncello und B.c. angeführt. Es läßt sich leider nicht feststellen, wann diese komponiert wurden; sechs der Sonaten wurden wahrscheinlich 1740 in Paris gedruckt. Es soll hier nur auf eine Ähnlichkeit zwischen einer Stelle aus dem D-Dur Konzert (Vivaldi GA, Bd.500)²⁰⁸⁾ mit einem Abschnitt aus dem Prélude der I.Bach'schen Solosuite für Violoncello (T.33 ff.) hingewiesen werden. Es handelt sich um eine Art Kadenz, in der das Violoncello nur mit Tasto-solo Begleitung durch Bariolage, ein beliebtes

-
- 206) W.S.Newman: a.a.O. S. 174
(B.Marcello: Six Solos, op.2, London, Walsh, um 1733, dasselbe Werk op.1, Paris, Le Clerc, 1735); vgl. auch U.Zingler: a.a.O. S.105
- 207) Antonio Vivaldi (1678-1741). Catalogo numero-tematico delle opere strumentali, hrsg. vom Istituto Italiano Antonio Vivaldi, Mailand 1968
- 208) H.Weber: a.a.O. S.16 datiert das hier besprochene D-Dur Konzert ins 1.Viertel des 18.Jahrhunderts

Gestaltungsmittel der Violinmusik, den Eindruck zweistimmigen Spiels entstehen läßt. (Beispiel 6)

Beispiel 6 :

57
10' cello

60

Konzert D-Dur/A. Vivaldi

Ab T. 63 ist die Violoncellostimme im D-Dur-Konzert Vivaldis in Akkorden angegeben und soll in Arpeggien (Bariolage) ausgeführt werden. Ähnlich gestaltete Abschnitte finden sich z.B. auch in Luigi Boccherinis Werken für Violoncello. - Zu den frühen Cellokonzerten, die eine Datierung aufweisen, gehört das elfte Stück der 'Concerti da chiesa' op.2, entstanden 1712-14, von Evaristo Felice dall'Abaco.²⁰⁹⁾ Es findet sich dort nur eine einzige Doppelgriffstelle, keine Überschreitung der 4.Lage und eine hauptsächlich von Spielfiguren geprägte Melodik, die keine übermäßigen technischen Ansprüche stellt.

Während in Italien zwischen 1687 und ca. 1720 etliche Werke für Violoncello entstanden, die immer mehr den Möglichkeiten des Instruments gerecht wurden, sowie einen spezifischen Violoncellostil vorbereiteten und zum Teil auch schon

209) E.Rapp: Beiträge zur Frühgeschichte des Violoncellkonzerts, Diss. Würzburg 1934, S.28 f.

erreichten, wurde das Instrument in Deutschland vor den Violoncellosuiten Bachs noch nicht für solistische Aufgaben herangezogen. Wohl findet sich die Verwendung in der Kammermusik und im Orchester, Werke für Violoncello solo sind jedoch nicht bekannt. Hingegen war zu dieser Zeit die Viola da Gamba noch sehr beliebt und wurde erst allmählich von ihrer Vorrangstellung verdrängt.

Die frühesten Daten für die Verwendung des Violoncello in Deutschland lassen sich in der Wiener Hofkapelle für das Jahr 1686 nachweisen.²¹⁰⁾ Fälschlicherweise findet sich in der Literatur immer wieder das Jahr 1680 und die Angabe von vier Cellisten in Wien; dies beruht jedoch auf einer unrichtigen Angabe bei W.J.v.Wasielewski.²¹¹⁾ Nach L.R.v. Köchel²¹²⁾ waren jedoch "zwischen" 1686 und 1711 vier Cellisten angestellt: der erste war Ferd.Leop.Pückl im Jahr 1686. In den Jahren 1702, 1705, 1710 kamen die restlichen drei, Jos.Malagodi (Malagotti), Joh.Cramer und Ant.Schnautz, dazu. Daneben gab es aber auch noch bis 1737 Gambisten an der Wiener Hofkapelle: der letzte Viola da Gamba-Spieler war Franz Ant.Schmidbauer, der am 1.Dez.1737 verstarb.²¹³⁾ Man kann annehmen, daß das Violoncello aus Italien sozusagen über Wien nach Deutschland gelangte.

210) L.R.v.Köchel: Die kaiserliche Hof-Musikkapelle in Wien von 1543-1867, Wien 1869, S.70

211) W.J.v.Wasielewski: Das Violoncell und seine Geschichte, Leipzig 1889, S.75, bezieht sich wahrscheinlich - ohne die Quelle zu nennen - auf den ungenauen Bericht in den Monatsheften für Musikgeschichte 1888, S.14.

212) L.R.v.Köchel: a.a.O. S.70

213) L.R.v.Köchel: a.a.O. S.78

Gegen Ende des 17. Jahrhunderts findet sich das Violoncello auch bereits in Norddeutschland. "...wir haben den Beweis in Händen, daß die bescheidene Hamburger Bühne schon in der ersten uns erhaltenen Keiser'schen Oper 'Adonis' (1697) das Violoncello zu solistischer Mitwirkung heranzieht. Die Verstärkung des Basses durch das Violoncello, das die Aufgabe der Gambe übernahm, scheint demnach schon einer früheren Zeit anzugehören, die sich umso schwerer fixieren läßt, als diese Funktion stillschweigend als selbstverständlich angesehen wurde...."²¹⁴⁾ In Reinhard Keisers 'Almira' (1706) ist das Violoncello als obligates Begleitinstrument eingesetzt, in 'Die Großmüthige Tamiris' (1717) und 'Jason' (1720) sind zwei Celli voneinander unabhängig verwendet.²¹⁵⁾ - Das Mitgliederverzeichnis der Dresdner Kapelle aus dem Jahre 1711 nennt drei Cellisten: Agostino Rossi, Jean Baptiste Prache de Tilloy und Le France le fils, d.h. nach dem Namen zu schließen 1 Italiener und 2 Franzosen.²¹⁶⁾ Besonders Agostino Rossi scheint ein hervorragender Musiker gewesen zu sein, da er im Jahre 1711 mit 500 Reichsthalern entlohnt wurde, d.h. um 100 Reichsthaler mehr erhielt, als der Violinvirtuose Pisendel und unter den Instrumentalisten, abgesehen vom Konzertmeister Jean Baptiste Volumier, das höchste Gehalt bezog.

Der erste namentlich bekannte deutsche Cellist im norddeutschen Raum war, soweit sich dies momentan fest-

214) W.Kleefeld: Das Orchester der Hamburger Oper 1678-1738, in: SIMG I, Leipzig 1899/1900, S.247 f.

215) Vgl. W.Kleefeld: a.a.O. S.248 f.

216) M.Fürstenau: a.a.O. S.114.

W.J.F.v.Wasielewski: a.a.O. S.75 setzt die Verwendung des Violoncello in der Dresdner Hofkapelle um 1709 an. Agostino (Antonio de) Rossi war (nach Eitner/Quellenlexikon) seit 1709 angestellt.

stellen läßt, Gregorius Christoph Eylenstein, der im Mitgliederverzeichnis der Weimarer Hofkapelle aus dem Jahr 1716/17 genannt ist.²¹⁷⁾ Eylensteins Biographie findet sich in Johann Gottfried Walthers Musikalischem Lexikon²¹⁸⁾: "Eylenstein (Gregorius Christoph) ist geböhren an.1682 de 28.Oct. zu Gelmroda, einem eine Stunde von Weimar liegenden Dorffe; erlernete an.1699 die Stadt=Pfeiffer=Kunst alhier, kam an.1706 bey Sr.Hochfürstl.Durchl.Hertzog Johann Ernsten, hochseel.Andenckens, als Hautboist und Laquais, und nach dessen Tode an.1707 bey dem jüngern Printzen, Johann Ernsten, hochseel.Andenckens, in Dienste, welcher ihn an.1713 zum Reise-Cammerdiener und Cammer-Musico ernennete; an.1715 wurde er von Ihro Hochfürstl.Durchl.Hertzog Wilhelm Ernsten, als Cammer-Diener und gesammter Cammer-Musicus; nach dem Tode aber dieses Regenten, an.1728 von Ihro Hochfürstl. Durchl. unserm jetzo gnädigst regierenden Hertzoge, Herrm Ernst Augusten, als Cammer-Musicus angenommen und behalten. Er tractiret ordinairement den Violoncello." Eylenstein war neben seiner Anstellung als Kammerdiener und Kammermusiker der Lehrer des Prinzen Johann Ernst im Violinspiel, wie Walther an anderer Stelle berichtet.²¹⁹⁾ Höchstwahrscheinlich hatte Bach während seines Weimarer Aufenthalts von 1708-1717 Gelegenheit, diesen Musiker, der offensichtlich mit vielen Instrumenten vertraut war, kennenzulernen. In der Hofkapelle dürfte er meist Violoncello gespielt haben. Wie gut er dieses Instrument beherrschte, läßt sich leider nicht feststellen; da er jedoch mit "Cammer-Musicus" tituliert wurde, ist anzunehmen, daß er ein guter Cellist seiner Zeit war. Somit ist der Cellist Eylenstein möglicherweise als der früheste Anreger zu den Bachschen Cellosuiten anzusehen.

217) W.Lidke: a.a.O. S.52

218) J.G.Walther: a.a.O. S.234

219) J.G.Walther: a.a.O. S.331: "...Violin, welche er von seinem Cammer-Diener, Gregorio Christoph Eylenstein erlernet..."

Johann Sebald (Sewalt, Zewalt) Triemer, der um die Wende vom 17. zum 18. Jahrhundert in Weimar geboren wurde (gestorben in Amsterdam um 1762) "bildete sich bei Eyllenstein zum Musiker und Violoncellisten aus, ...ging dann nach Hamburg und wurde 1725 im Theaterorchester angestellt."²²⁰⁾ Triemer schrieb 'VI Sonate a violoncello solo con basso continuo....Oeuvre Premier. A Paris, chez Le Clerc'.²²¹⁾ Diese Werke für solistisches Violoncello sind wahrscheinlich nach Bachs Suiten entstanden, vielleicht anlässlich Triemers Pariser Aufenthalt in den Jahren 1727-1729.²²²⁾ Meist werden in der Literatur²²³⁾ der Cellist Christian Bernhard Linigke oder der Gambist Christian Ferdinand Abel als jene Musiker angesehen, für die J.S.Bach die Suiten für Violoncello solo komponierte. Linigke war bis 1713 Mitglied der Berliner Hofkapelle und kam nach deren Auflösung nach Köthen, wo er während Bachs dortigem Aufenthalt der Kapelle angehörte. Auch er hatte, wie Eyllenstein, den Titel "Cammer-Musicus", woraus man schließen kann, daß er ein vortrefflicher Künstler gewesen ist.²²⁴⁾ (Vgl. auch Teil I/B/2)

J.S.Bachs Suiten für Violoncello solo sind die ersten Werke für solistisches Violoncello und gleichzeitig die ersten Werke für unbegleitetes Violoncello in Deutschland. Umso erstaunlicher ist daher die Vollkommenheit sowie die technische und musikalische Reife dieser Komposition.

220) Nach Eitner/Quellenlexikon S.453

221) G.Waegner: a.a.O. S.58

222) Triemers op.2 ist mit dem Jahr 1745 datiert; eine allzu große Ruhepause zwischen den Veröffentlichungen ist nicht anzunehmen.

223) G.Waegner: a.a.O. S.59 sowie S.73 f. und G.Hulshoff: De zes suites voor violoncello-solo von J.S.Bach, Arnhem ²1962, S.1 geben Linigke an; Ph.Spitta: J.S. Bach I, a.a.O. S.708 nennt Abel.

224) F.Smend: a.a.O. S.22

B. Die sechs Suiten für Violoncello solo von J.S.Bach

1. Quellen

Vorausgeschickt muß werden, daß J.S.Bachs Suiten für Violoncello solo in der Neuen Bach-Ausgabe (NBA) noch nicht erschienen sind und daher auch noch kein kritischer Bericht mit differenzierten Quellenangaben existiert.²²⁵⁾ Es kann daher die Quellenlage nur aus der bis jetzt erschienenen Literatur erschlossen werden; wahrscheinlich wird die NBA dazu etliche Ergänzungen und Erweiterungen bringen.

Im Gegensatz zu den Violinsolowerken ist von den Suiten für Violoncello solo kein Autograph J.S.Bachs erhalten. Bereits A.Dörfffel bezeichnet in der Alten Bach-Gesamtausgabe (ABGA) Handschrift A zwar als "Originalvorlage", jedoch nicht als Autograph Bachs, sondern als "Autograph seiner zweiten Frau Anna Magdalena".²²⁶⁾ Fälschlicherweise tituliert P.Grümmer diese Handschrift in der Faksimileausgabe (Wien 1944) als Autograph Bachs. W.Schmieder übernimmt im BWV diese unrichtige Angabe, bezeichnet aber die Titel als "von der Hand Anna Magdalena Bachs geschrieben".²²⁷⁾ Während sich

225) Auf die Anfrage beim Johann-Sebastian-Bach-Institut in Göttingen wurde mir von Alfred Dürr mitgeteilt (Brief vom 4.4.1979), daß Bd.2 der Serie VI der NBA, der die Sechs Suiten für Violoncello solo beinhalten soll, von Hans Eppstein herausgegeben wird. Mit dem Erscheinen des Bandes ist allerdings nicht vor 1981 zu rechnen, der Kritische Bericht wird wahrscheinlich noch später herauskommen. Die Schwierigkeit der Edition dieses Werkes besteht, wie mir Alfred Dürr schrieb, darin, "eine Art der Publikation zu finden, die den unterschiedlichen Artikulationsbezeichnungen der einzelnen Quellen gerecht wird." (Mit diesem Problem beschäftigt sich Teil III/A/2 dieser Arbeit.)

226) ABGA Bd.XXVII/1, Leipzig 1879, S.XXX

227) W.Schmieder: Thematisch-systematisches Verzeichnis der musikalischen Werke von J.S.Bach, Leipzig 1950, S.564

Dörffel bei der Zuweisung an Anna Magdalena höchstwahrscheinlich nur auf eine Bemerkung stützt, die auf dem Buchbinderblatt steht und sicherlich relativ lange nach der Entstehungszeit der Abschrift hinzugefügt wurde und daher keine Gewähr auf Richtigkeit geben kann, wurde im 20. Jahrhundert aufgrund handschriftlicher Vergleiche und Untersuchungen die Handschrift eindeutig als jene Anna Magdalena Bachs identifiziert.²²⁸⁾ Die Handschrift wird heute als P 269²²⁹⁾ bezeichnet und befindet sich in der Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz in Berlin. Der Titel, der wahrscheinlich nicht von der Hand Anna Magdalenas stammt, lautet: '6/Suites a/Violoncello Solo/senza/Basso/composées/par/Sr.J.S.Bach/Maitre de Chapelle.'

Die Handschrift P 269 war ursprünglich mit P 268, dem Autograph Anna Magdalena Bachs der Violinsolowerke zusammengebunden.²³⁰⁾ Der Titel dieses Manuskripts lautet²³¹⁾:

-
- 228) Vgl. vor allem G.von Dadelsen: Bemerkungen zur Handschrift J.S.Bachs, seiner Familie und seines Kreises (Tübinger Bach-Studien 1), Trossingen 1957, S.27 ff.
- 229) W.Schmieder (BWV, a.a.O.) bezeichnet das Manuskript mit der Signatur P 26, wobei es sich höchstwahrscheinlich um einen Druckfehler handelt. Diese falsche Bezeichnung wird jedoch irrtümlich auch von G.Hausswald - R.Gerber: Kritischer Bericht der Werke für Violine, NBA Serie VI / Bd.1, Kassel (usw.) 1958, S.31 übernommen. Ferner wird angegeben, daß das Manuskript der Cellosuiten "bislang" als Autograph Bachs angesehen wurde. Auch diese Ansicht ist (teilweise) zu korrigieren: vgl. A.Dörffels Angaben in ABGA (a.a.O.)
- 230) Vgl. G.v.Dadelsen: a.a.O. S.17
- 231) G.Hausswald - R.Gerber: a.a.O. S.13 (auf S.12 wird die Handschrift P 268 als "ursprünglich nicht gebunden" bezeichnet: vielleicht sollte man daher besser P 268 und P 269 nur als "zusammengehörig" bezeichnen.)

'Pars 1/Violino Solo/Senza Basso/Composée/par/S^r.Jean Seb:
Bach./Pars 2/Violoncello Solo./Senza Basso./composée/par/
S^r.J.S.Bach./Maitre de la Chapelle/et Directeur de la Musique/
a/Leipsic./ecrite par Madame Bachen.son Epouse.' Aus dieser
Formulierung geht eindeutig hervor, daß die Violoncello-
suiten ursprünglich den zweiten Teil dieser Handschrift dar-
gestellt haben. Interessanterweise betrachtet A.Dörffel
P 268 noch als Autograph J.S.Bachs und meint, die Worte
"ecrite par Madame Bachen. Son Epouse" bezögen sich nur auf
das Titelblatt.²³²⁾ Der Schreiber des Titelblattes ist je-
doch nicht Anna Magdalena Bach, da es ja keinen Sinn ergäbe,
sich selbst nur als Schreiber des Titelblattes zu bezeichnen.
Dieser Zusatz bezieht sich eindeutig auf den nachfolgenden
Notentext; der Titel aber wurde von dritter, unbekannter
Hand geschrieben, wahrscheinlich jedoch von einem Zeitgenos-
sen verfaßt.²³³⁾ Da das Titelblatt von P 268 und P 269 von
demselben Schreiber stammt und die beiden Notentexte von
Anna Magdalena geschrieben wurden, ist die Zusammengehörig-
keit evident.

In Analogie zu der eben beschriebenen Abhängigkeit
von P 268 und P 269 läßt sich auch auf das verlorengegangene
Autograph J.S.Bachs der Suiten für Violoncello solo schlies-
sen. Das Autograph der Violinsolowerke, genannt P 967, hat
folgenden Titel: 'Sei Solo./a/Violino/senza/Baßo/accompagnato.
/Libro Primo./da/Joh:Seb:Bach./a.o.1720'. Da es sich nach
dieser Bezeichnung bei den Sonaten und Partiten für Violine
solo um das erste Buch, "Libro Primo", handelt, enthielt
möglicherweise das "Libro Secondo" die Suiten für Violoncello
solo. Würde diese Vermutung zutreffen, dann wäre auch die
Entstehungszeit²³⁴⁾ der Cellosuiten näher definiert.

232) ABGA: a.a.O. S.XV

233) Vgl. G.v.Dadelsen: a.a.O. S.28 f. und G.Hausswald -
R.Gerber: a.a.O. S.31

234) Vgl. nächstes Kapitel über die Entstehungszeit (I/B/2).

Abschließend einige spezielle Eigenarten bzw. auffallende Merkmale der Handschrift A.M.Bachs²³⁵⁾: Sie ahmt die bei Reinschriften gebräuchliche Schönschrift ihres Gatten nach und kann sich dabei dem Vorbild stark nähern. Zum Teil aber bildet sie diese Schrift in individueller Weise um. "Auffallend sind die verhältnismäßig dicken runden Köpfe nach unten gehalster gefüllter Noten. Der Hals wird dabei gewöhnlich aus der Mitte des Notenkopfes herausgezogen, und zwar senkrecht abwärts (Beispiel 7). Die nach unten gerichteten Hälse halber Noten sind grundsätzlich rechts am Notenkopf angesetzt. (Beispiel 8) Unverwechselbar ist das Zeichen für den Viervierteltakt: ein kräftiges und breites, die ganze Höhe des Systems einnehmendes, oben etwas eingerolltes C mit einem gewöhnlich fählerartig hochgewölbten Zierstrich, der oft in einen deutlichen Punkt mündet." (Beispiel 9)²³⁶⁾

Beispiel 7 :



Beispiel 8 :



235) G.v.Dadelsen: a.a.O. S.31 f.

236) Die Beschreibung G.v.Dadelsens bringt keine Notenbeispiele; diese wurden als Erläuterung hinzugefügt. - Auf Schreibfehler und Artikulationsangaben der Handschrift A.M.Bachs wird in Teil III/A näher eingegangen.

Beispiel 9 :



(Alle Beispiele sind der Handschrift A.M.Bachs der III.Suite f. Vc. solo entnommen.)

Als Quellen für die Violoncellowerke sind noch zwei weitere Handschriften überliefert. Die erste war auch schon A.Dörffel in ABGA bekannt; er schreibt: "Die andere Handschrift stammt von J.P.Kellner...."²³⁷⁾ Ob er damit meint, daß Johann Peter Kellner (1705-1772)²³⁸⁾ diese Abschrift selbst verfaßte oder sie nur besaß, geht nicht eindeutig hervor. Jedenfalls befindet sich die Handschrift der Suiten für Violoncello in dem Konvolut P 804²³⁹⁾ (heute Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz, Berlin), einem Sammelband, den Kellner besaß und der neben zahlreichen anderen Kompositionen Bachs und anderer Komponisten auch die Violinsolowerke (zum Teil) beinhaltet. Im Titel der letztgenannten findet sich die Anmerkung "Scrip./Johann Peter Kellner/ Anno 1726."²⁴⁰⁾, d.h. daß er diese Abschrift selbst verfaßte. Die

237) ABGA: a.a.O. S.XXXI

238) 'Hrn.Joh.Peter Kellners Cantoris zu Gräfenrode, Lebenslauf, von ihm selbst entworfen', in: F.W.Marpurg: a.a.O. S.439 ff.:

S.444: "Ich hatte sehr viel von einem grossen Meister der Musik ehemals theils gesehen, theils gehört. Ich fand einen ausnehmenden Gefallen an dessen Arbeit. Ich meine den nunmehr seligen Herrn Capellmeister Bach in Leipzig. Mich verlangte nach der Bekanntschaft diese vortreflichen Mannes. Ich wurde auch so glücklich, dieselbe zu genießen." Bezüglich der Abschrift findet sich kein Hinweis.

239) Im Kritischen Bericht der Violinsolowerke (a.a.O. S.16 ff.) findet sich eine genaue Inhaltsangabe des Konvoluts P 804.

240) G.Hausswald - R.Gerber: a.a.O. S.20

Suiten für Violoncello solo stehen auf S.249-275 und haben folgenden Titel: 'Sechs Suonaten/Pour le Viola de BaSo./par Jean Sebastian/Bach:/pos./Johann Peter Kellner.'²⁴¹⁾ Aus diesen Worten geht nur hervor, daß Kellner diese Abschrift besaß, nicht jedoch, daß er sie auch schrieb.²⁴²⁾ Zum Vergleich habe ich einerseits die Abschrift der Violinsolowerke, andererseits die Abschrift von BWV 772-801²⁴³⁾ (auf S.277 - 308 des Konvoluts) herangezogen. Am Ende des Notentextes der letztgenannten Werke finden sich folgende Worte: "Finis/Soli Deo Sit/Gloria./Johann Peter/Kellner./1725", d.h. daß auch diese Abschrift eindeutig von Kellner stammt. Am Schluß der Violinsolowerke finden sich ähnliche Formulierungen, ebenso am Ende der Violoncellokompositionen: "Fine./Soli Deo Sit Gloria"; dieser Satz ist in den Violinsolowerken noch durch Ort und Jahreszahl ergänzt. Man könnte aufgrund der fast gleichlautenden Schlußfloskel zu der Annahme kommen, daß diese ein spezielles Merkmal der Abschriften Kellners darstellt. Dies trifft jedoch nicht zu: etliche Abschriften in P 804 sind zwar eindeutig Abschriften Kellners, da er sich als Schreiber anführt, haben jedoch nicht die oben erwähnten

241) G.Hausswald - R.Gerber: a.a.O. S.18

242) Bei der Abschrift der Sonate in D-Dur (BWV 963) auf S.45 ff. findet sich im Titel ebenfalls die Anmerkung "J.P.Kellner./pos."; diese stammt jedoch, wenn man sie mit der Handschrift der Violinsolowerke vergleicht, sicherlich nicht von J.P.Kellner. Der Vermutung im Kritischen Bericht der Violinsolowerke (a.a.O. S.33), daß "die mit 'Poss.J.P.Kellner' vor allem in P 804 gekennzeichneten Abschriften noch weitere Eigenschriften Kellners darstellen", ist daher nur mit Vorbehalt zuzustimmen.

243) G.v.Dadelsen: a.a.O. S.22; BWV 772 - 801: zweistimmige Inventionen und dreistimmige Sinfonien

Schlußworte. Trotzdem bin ich der Ansicht, soweit sich dies aus einem (schlechten) Mikrofilm des Sammelbandes feststellen läßt, daß die Abschrift der Violoncellowerke von Johann Peter Kellner stammt, wie dies auch allgemein in der Literatur mit Sicherheit, jedoch ohne nähere Beweise, angenommen wird.²⁴⁴⁾ Es finden sich, abgesehen von der gleichlautenden Schlußphrase, etliche Gemeinsamkeiten in der Eigenart der Notenschrift, wenn man die gesicherten Abschriften mit jener der Violoncellosuiten vergleicht. Auffallend sind neben dem gleichbleibenden Eindruck des allgemeinen Notenbildes und den ähnlichen Buchstaben bzw. Zahlen (vor allem des Dreiers), besonders die Form des Baßschlüssels, der oben eine Schleife aufweist, ferner die Fähnchen der Achtelnoten und die manchmal (hauptsächlich in Abschnitten, die flüchtiger geschrieben erscheinen, wie z.B. das Prélude der IV.Cellosuite) relativ starke Neigung der Notenschrift (besonders bei Sechzehntel- oder Zweiunddreißigstelgruppen), sowie die Angewohnheit, die Hilfslinien, wenn sie von mehreren Noten benötigt werden, durchgehend als sechste bzw. siebente Notenlinie durchzuziehen, die oft über die direkt betroffenen Noten noch weit hinausreichen. Die Beschreibung der Handschrift Kellners im Kritischen Bericht der Violinsolowerke der NBA trifft auf die Handschrift der Violoncellosuiten ebenfalls vollkommen zu: "Die eigenwillige Hs. mit großen, runden Notenköpfen, sperrigen Hälsen und massiven Balken, charakteristischen Akzidentien und eigenwilliger Schlüssel- und Balkensetzung besitzt ihren eigenen Stil."²⁴⁵⁾ - Die Abschrift der Violoncellosuiten Kellners ist nicht ganz vollständig. Es fehlen in der V.Suite die Sarabande komplett und fast die ganze Gigue,

244) G.Hulshoff: a.a.O. S.16;
D.Markevitch: Les manuscrits de Kellner et Westphal des suites de J.S.Bach pour violoncelle seul (BWV 1007-1012), in: Revue de musicologie 1969, S.12 ff.

245) G.Hausswald - R.Gerber: a.a.O. S.33

von der Kellner nur die ersten neun Takte abschrieb; unvollständig ist auch die Sarabande der III.Suite. Die Handschrift Kellners ist nicht so ausgeglichen und regelmäßig wie jene A.M.Bachs, wirkt besonders im Hinblick auf die Artikulation zum Teil schlampig und enthält einige Korrekturen (durchgestrichene Takte). Nähere Details bezüglich Abweichungen von der Handschrift A.M.Bachs, sowie einige Angaben, die die Aufführungspraxis betreffen, werden in Teil III dieser Arbeit behandelt.

Die zweite Abschrift, die A.Dörffel in der ABGA noch nicht berücksichtigt, findet sich in einem Sammelband aus der zweiten Hälfte des 18.Jahrhunderts, P 289, S.71-111.²⁴⁶⁾ Dieses Handschriften-Konvolut war im Besitz von Westphal, später bei Graf von Voß-Buch (Ende 18. bis nach Mitte 19.Jahrhundert) und kam schließlich an die Berliner Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz. Über die Person des ersten Inhabers des Sammelbandes herrscht in der Literatur keine Klarheit. P.Kast²⁴⁷⁾ nennt Johann Jakob Heinrich Westphal, mit den Lebensdaten 1774-1835, als Besitzer dieses Sammelbandes. Sowohl bei D.Markevitch²⁴⁸⁾ als auch bei G.Hulshoff²⁴⁹⁾ wird Westphal (ohne Vornamen) als Organist in Hamburg bezeichnet. Dabei handelt es sich jedoch um Johann Christoph Westpahl (1773-1828), nach Gerber²⁵⁰⁾ "Organist an der Nikolaikirche zu Hamburg", der bei J.Ch.Kittel, einem Schüler Bachs studierte. Seine Kompositionen haben nach eigener Aussage, die bei Gerber zitiert ist, das "Gepräge der Bachischen Schule". Ferner spielte er neben Orgel, Klavier und Trompete auch Violoncello. Es ist daher nicht Johann Jakob Heinrich, sondern Johann Christoph Westpahl als Besitzer des Handschriften-Konvoluts P 289 anzusehen, das er wahrscheinlich aus

246) W.Schmieder: BWV, a.a.O. S.564

247) P.Kast: Die Bach-Handschriften der Berliner Staatsbibliothek (Tübinger Bach-Studien 2/3), Trossingen 1958, S.20 und S.148

248) D.Markevitch: a.a.O. S.13

249) G.Hulshoff: a.a.O. S.16

250) E.L.Gerber: Neues Historisch-biographisches Lexikon der Tonkünstler, Leipzig 1812-1814, Faks. hrsg. von O.Wessely, Graz 1966, Sp.560

dem Nachlaß seines Vaters, Johann Christoph Westphal d.Ä. (1727-1799), einem Verleger und Musikalienhändler in Hamburg, übernommen hat.²⁵¹⁾ Johann Jakob Heinrich Westpahl, Lebensdaten nach H.J.Schulze²⁵²⁾ 1756-1825, war Organist in Schwerin und vermutlich kein Verwandter von Johann Christoph Westphal.²⁵³⁾ Er war, so wie Johann Christoph Westphal, mit C.Ph.E.Bach bekannt und Besitzer einer Bachsammlung, die jedoch über F.J. Fétis an die Bibliothèque Royale Bruxelles gelangte.

S.71 bis S.86 des Sammelbandes P 289 (Prélude der I.Suite bis Bourrée der III.Suite) stammt vermutlich von dem Schreiber Anonymus 4o2, während der Rest der Violoncellosuiten von einem unbekanntem Schreiber in der zweiten Hälfte des 18.Jahrhunderts verfaßt wurde.²⁵⁴⁾ Das Manuskript ist im Gegensatz zur Kellnerschen Abschrift außerordentlich sorgfältig ausgeführt. Ebenso wie dort finden sich auch in der Handschrift des Westphalschen Sammelbandes etliche zusätzliche Verzierungen, die wahrscheinlich aus der Anpassung an den Zeitgeschmack zu erklären sind. Die Schrift des Anonymus 4o2 ist besonders deutlich und gut leserlich. Auffällig sind die relativ kurzen Notenstiele, die den etwas gedrungenen Eindruck des Notenbildes hervorrufen. (Beispiel 1o) Der unbekanntem Verfasser des zweiten Teils der Abschrift bevorzugt längere Notenstiele und hat eine etwas nach links geneigte Notenschrift sowie die Angewohnheit, nach dem Ende jedes Satzes ein relativ langes Schlingenornament auf das Liniensystem zu setzen. (Beispiel 11)

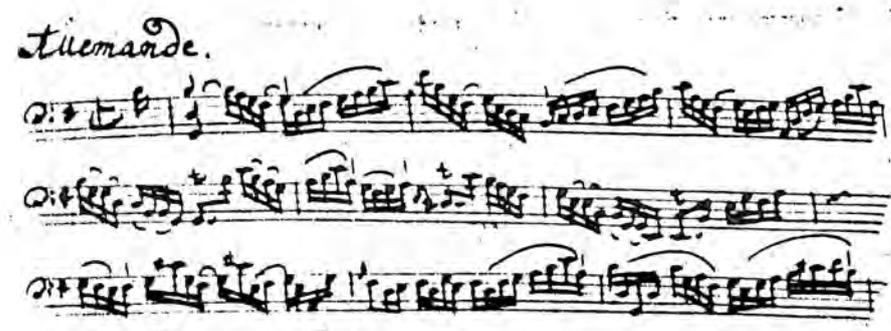
251) Dokumente zum Nachwirken Johann Sebastian Bachs 1750-1800, vorgelegt und erläutert von H.J.Schulze (Bach-Dokumente, Bd.3, hrsg. vom Bach-Archiv Leipzig unter Leitung von W. Neumann, Supplement zu J.S.Bach: Neue Ausgabe Sämtlicher Werke), Kassel (usw.) 1972, S.275

252) Dokumente zum Nachwirken Johann Sebastian Bachs: a.a.O. S.275

253) A. Vander Linden: Westphal, Johann Jakob Heinrich, in: MGG 14, Sp.527 f., nennt als Lebensdaten um 1760-um 1835 und bezeichnet diesen als Sohn von J.Chr.Westphal d.Ä., d.h. als Bruder von J.Chr.Westphal d.J.

254) P.Kast: a.a.O. S.20 und S.139

Beispiel 10 :



Beispiel 11 :



Nur die V.Suite für Violoncello solo ist als Auto-
graph Bachs in der Bearbeitung für Laute erhalten geblieben.
Dieses befindet sich in der Bibliothèque Royale Albert 1^{er}
in Brüssel und hat folgenden Titel: 'Suite pour la Luth à
Monsieur Schouster par J.S.Bach' (außen betitelt mit 'Pièces
pour la Luth'). Die Suite für Laute (BWV 995)²⁵⁵⁾ stellt

255) Die Lautensuite (BWV 995) ist auch bereits in der NBA
erschienen: Serie V/Bd.10, hrsg. von Th.Kohlhase,
Kassel (usw.) 1976, S.81

eine Transposition der V.Suite für Violoncello solo in c-moll nach g-moll dar, wobei die Violoncelloversion höchstwahrscheinlich die ursprüngliche Fassung war.²⁵⁶⁾ Die 'Suite pour la Luth' ist ferner in zeitgenössischer Tabulatur²⁵⁷⁾ überliefert, die von dem in gewöhnlicher Notenschrift auf einem Doppelsystem mit Tenor- und Baßschlüssel notierten Autograph in Brüssel in einigen Details abweicht.²⁵⁸⁾ Auf die Besonderheiten des Autographs der Lautenfassung sowie die Abweichungen der Celloversion wird in Teil III/A/1 dieser Arbeit eingegangen.

2. Zeit, Ort und nähere Umstände der Entstehung

Die Frage nach der Chronologie der Werke ist eines der schwierigen Probleme der Bachforschung, da nur ungefähr vierzig der rund dreihundert erhaltenen Autographe Angaben über die Entstehungszeit enthalten.²⁵⁹⁾ Primär ist zu ent-

-
- 256) H.Neemann: J.S.Bachs Lautenkompositionen, in: BJ 1930, S.78.
(W.Tappert: Sebastian Bachs Compositionen für die Laute, Leipzig 1901, S.4 nimmt die Lautenfassung als ursprüngliche Fassung an, der die Violoncellosuite nachfolgt.) Leider ist über den Widmungsträger "Monsieur Schouster" nichts Näheres bekannt, da sonst die Entstehungszeit genauer definiert werden könnte. (Vgl. K.Geiringer: J.S. Bach, New York-London 1966, deutsche Ausgabe 1971, S.312 und H.Neemann: a.a.O. S.79). H.Neemann: Die Lautenfamilie Weiß, in: AfMf 1939, S.167 f. behauptet ohne Quellenangabe, daß Schouster Mitglied der Dresdner Hofkapelle gewesen sei.
- 257) J.S.Bach: Drei Lautenkompositionen in zeitgenössischer Tabulatur (BWV 995, 997, 1000), Faks. nach dem in der Musikbibliothek der Stadt Leipzig aufbewahrten handschriftlichen Original, mit einer Einführung von H.J. Schulze, Leipzig 1975
- 258) H.Radke: War Johann Sebastian Bach Lautenspieler?, in: FS H.Engel zum 70.Geburtstag, Kassel (usw.) 1964, S.281 Vgl. auch A.Burguète: Die Lautenkompositionen Johann Sebastian Bachs. Ein Beitrag zur kritischen Wertung aus spielpraktischer Sicht, in: BJ 1977, S.26
- 259) Vgl. G.v.Dadelsen: Beiträge zur Chronologie der Werke J.S.Bachs (Tübinger Bachstudien 4/5), Trossingen 1958, S.20

scheiden, ob es sich bei den entsprechenden Manuskripten um Urschriften oder Reinschriften handelt, d.h., daß nicht jedes auf einem Autograph angegebene Jahr der Kompositionszeit entsprechen muß. So stellt das Autograph der Violinsolowerke (P 967), das mit 1720 datiert ist, eine Reinschrift dar, "eine Abschrift einer verlorenen Quelle, deren älterer, abweichender Akzidentiengebrauch sich offenbar z.T. in einer nicht autographen Abschrift dieser Quelle, P 267, erhalten hat."²⁶⁰⁾ Daher kann mit Sicherheit nur festgestellt werden, daß die Violinsonaten und -partiten "vor" 1720 entstanden sind.

Von den Violoncellokompositionen ist, wie erwähnt, überhaupt kein Autograph vorhanden, sondern nur eine undatierte Abschrift Anna Magdalena Bachs; eine solche existiert auch von den Violinsolowerken. Aus dem Schriftbild dieser Manuskripte können Rückschlüsse auf die Herstellungszeit gezogen werden. G.v.Dadelsen stellt fest²⁶¹⁾, daß sich die Schrift Anna Magdalenas mit der Zeit veränderte; besonders die Form des Auflösungszeichens (geöffnetes oder geschlossenes Mittelfeld) ermöglicht eine Abgrenzung der Schreibzeit: daraus ergibt sich sowohl für die Abschrift der Violinsolowerke (P 268) als auch für jene der Violoncellokompositionen (P 269), die ja ursprünglich zusammengehörten, eine Entstehungszeit zwischen 1725 und 1733/34.²⁶²⁾ Das stimmt auch mit der Angabe "Maitre de la Chapelle/et/Directeur de la Musique/a/Leipsic" auf dem Titelblatt der Violinsolowerke überein, das sich ja sowohl auf die letztgenannten, als auch auf die Violoncellowerke bezieht.²⁶³⁾

260) G.v.Dadelsen: Chronologie, a.a.O. S.20

261) G.v.Dadelsen: Handschrift, a.a.O., S.27 ff.

262) Vgl. auch G.Hausswald - R.Gerber: a.a.O. S.31

263) Die Abschrift Kellners ist höchstwahrscheinlich ebenfalls bereits in Leipzig entstanden. Das betreffende Manuskript ist nicht datiert. Auf einigen Handschriften Kellners in Konvolut P 804 finden sich jedoch Jahreszahlen, die auf diesen Zeitraum schließen lassen.

Damit fällt also die Entstehung der Abschriften Anna Magdalena Bachs eindeutig in die Leipziger Zeit des Meisters; die Kompositionszeit ist zwar für die Violinsolowerke relativ genau, nämlich vor 1720, festlegbar, für die Violoncellokompositionen haben wir jedoch, da kein datiertes Autograph vorliegt, keinen direkten Anhaltspunkt. Allerdings wurde schon im vorhergehenden Kapitel die Vermutung aufgestellt, daß die Violoncellosuiten das "Libro Secondo" der von Bach als "Libro primo" bezeichneten Violinsolosonaten und -partiten in Analogie zu "Pars 1" und "Pars 2" der Abschriften Anna Magdalenas, darstellten. Damit könnte, falls das zweite Buch tatsächlich die Cellosuiten beinhalten sollte und nicht vielleicht einen zweiten Teil Violinsolowerke, was in Folge der Nachsetzung der Worte "Libro Primo" nach dem Titel 'Sei Solo/...' ebenfalls denkbar wäre, die Entstehungszeit ebenfalls vor 1720 angenommen werden. Die zeitliche Nachbarschaft ist außerdem aufgrund der "Parallelität in der solistischen Besetzung"²⁶⁴⁾ (für ein unbegleitetes Streichinstrument) anzunehmen.

H.Eppstein geht ebenfalls von der Annahme aus, daß die Violoncellosuiten "aller Wahrscheinlichkeit nach spätestens 1720 entstanden sind, da das verlorene Autograph anscheinend die Fortsetzung des 1720 datierten Autographs der Werke für Solovioline gebildet hat."²⁶⁵⁾ Er vertritt jedoch die Ansicht, daß die Violoncellokompositionen noch vor den Violinsonaten und -partiten entstanden sind: "Daß in Bachs Autograph die Violinkompositionen denen für Violoncello vorausgegangen sind, beweist nichts über ihr chronologisches Verhältnis."²⁶⁶⁾ Eppstein geht von den von Bach

264) Vgl. G.Hausswald - R.Gerber: a.a.O. S.62

265) H.Eppstein: Chronologieprobleme in Johann Sebastian Bachs Suiten für Soloinstrument, in: BJ 1976, S.42

266) H.Eppstein: a.a.O. S.46

angewandten Ordnungsprinzipien in den Werkreihen aus, wobei er zum Vergleich für die Violoncellosuiten u.a. vor allem die Englischen und Französischen Suiten heranzieht. Er hebt hervor, daß "keine unter allen denkbaren Gruppierungen von je zwei Suitenwerken keine so große strukturelle Ähnlichkeit aufweist, wie die ES (erg. = Englische Suiten) und VcS (erg. = Violoncellosuiten)" und daher "die Entstehung dieser Kompositionen in zeitlicher Nachbarschaft anzunehmen ist".²⁶⁷⁾ Ausgehend vom tonalen Verhältnis zwischen Intermezzosatz I und II²⁶⁸⁾, das Bach systematisch einsetzt, ergibt sich, daß die Cellowerke wahrscheinlich nach den Englischen Suiten entstanden sind. Die Violinpartiten scheinen im äußeren Aufbau im Vergleich mit den beiden letztgenannten Zyklen weniger streng konzipiert, weswegen Eppstein die Entstehung erst nach den Cellosuiten vermutet,²⁶⁹⁾ d.h. daß seiner Meinung nach sowohl die Englischen Suiten, als auch die Cellokompositionen und Violinsolowerke vor 1720 komponiert wurden. Auch im Kritischen Bericht der letztgenannten Werke in der NBA

267) H.Eppstein: a.a.O. S.42; auf die Verwandtschaft von Englischen Suiten und Violoncellosuiten weist auch K.Geiringer (a.a.O. S.306) hin.

Im Gegensatz zu Eppstein vertritt R.Eller: Serie und Zyklus in Bachs Instrumentalsammlungen, in: Bach-Interpretationen, hrsg. von M.Geck, Göttingen 1969, S.129, die Ansicht, "daß die Ergebnisse solcher Untersuchungen keinerlei Rückschlüsse chronologischer Art zulassen; daß Bach das eine Mal eine Sammlung verhältnismäßig lose, das andere Mal sehr systematisch ordnete, mag unterschiedlichen Bedingungen unterlegen haben, die in manchen Fällen unbekannt oder allenfalls zu vermuten sind."

268) H.Eppstein: a.a.O. S.42 ff. - Sowohl die Englischen, als auch die Violoncellosuiten haben pro Suite 2 Intermezzosätze.

269) H.Eppstein: a.a.O. S.46 f.

findet sich eine ähnliche Auffassung: "In der Frage der Priorität dürften aus stilistischen Gründen die Suiten den Vorrang haben, da sie keineswegs die Struktur der Form so stark aufbrechen und erschüttern, wie es bei den Violinsonaten mit ihrer paarigen Koppelung an die Violinpartiten der Fall ist."²⁷⁰⁾

Eppstein erklärt die primäre Entstehung der Violoncellosuiten allerdings zusätzlich auf folgende Weise: "Bach mag sich in diesem Rahmen die notwendige Satztechnik, vor allem aber die souveräne Beherrschung der einstimmigen (jedoch oft polyphon 'gedachten') Linienführung haben aneignen wollen, ehe er zu Werken vorschritt, die auch im formalen Aufbau unbekümmert ihre eigenen Wege gehen."²⁷¹⁾ Dieser Auffassung kann ich mich nicht ganz anschließen, wenn man bedenkt, daß zwar bereits im 17. Jahrhundert in Deutschland virtuose Musik für Violine solo komponiert wurde, die Suiten für Violoncello solo J.S.Bachs jedoch das erste Werk für Violoncello solo überhaupt im deutschen Bereich darstellen. Es wäre doch eher ungewöhnlich, wenn Bach ein Instrument, das noch nie mit auch nur annähernd schwierigen Aufgaben betraut wurde, zum "Experimentieren" für die Violinsolowerke verwendet hätte. In dieser Hinsicht ist es wahrscheinlicher, daß Bach zuerst die Werke für unbegleitete Violine schrieb, die das Ende einer spezifisch in Deutschland gepflegten Tradition markieren, wogegen die Violoncellosuiten, zwar technisch weniger schwierig und in der Polyphonie der einstimmigen Linie etwas einfacher konzipiert, die Übertragung

270) G.Hausswald - R.Gerber: a.a.O. S.62
(Vgl. auch H.Bessler: Kritischer Bericht der Sechs Brandenburgischen Konzerte, NBA Serie VII/Bd.2, Kassel-Basel 1956, S.25

271) H.Eppstein: a.a.O. S.47 und S.50 f.

dieses Violinstils auf das Violoncello bedeuten, das ja so großen technischen Anforderungen, wie sie der Violine damals adäquat waren, noch nicht gewachsen war.

Ferner vertritt Eppstein die Ansicht, daß beide Werkreihen für unbegleitetes Streichinstrument "Bachs Umgebung erheblich überfordern"²⁷²⁾ mußten. Tatsache ist, daß die Kompositionen vom Ausführenden ein sehr hohes Maß an Können verlangen. Trotzdem halte ich es für unwahrscheinlich, daß die Werke nicht für die praktische Ausführung bestimmt waren. C.Ph.E.Bach schreibt 1774 über J.S.Bach folgendes²⁷³⁾: "Er verstand die Möglichkeiten aller Geigeninstrumente vollkommen. Dies zeugen seine Soli für die Violine und für das Violoncello ohne Baß." Warum hätte außerdem A.M.Bach von beiden Zyklen für unbegleitetes Streichinstrument Abschriften hergestellt, wenn sie nicht musiziert hätten werden sollen. Darum finde ich auch die Frage nach jenen Musikern, die für das Musizieren dieser Kompositionen geeignet wären, nicht uninteressant, obwohl Eppstein es "riskant" findet, von konkreten Gegebenheiten des Köthener Musiklebens auszugehen.²⁷⁴⁾ Selbstverständlich ist bei derartigen Überlegungen immer die Gefahr der Spekulation gegeben. Trotzdem sollten die "Kompositionen im Spiegel besonderer lokaler Bedingungen" und "mit Rücksicht auf besondere Verhältnisse der Sänger und Instrumentalisten" betrachtet werden.²⁷⁵⁾ In der Literatur werden als ungenannte Widmungsträger der Cellosuiten zwei Kammermusiker des Köthener Hofes angeführt: der Gambist Christian Ferdinand Abel²⁷⁶⁾ und der Cellist Christian Bernhard Linigke. Beide

272) H.Eppstein: a.a.O. S.50, Anm.28

273) Carl Philipp Emanuel Bachs Ergänzungen und Berichtigungen. An J.N.Forkel in Göttingen, Hamburg Ende 1774. Entnommen aus: J.S.Bach. Leben und Werk in Dokumenten, a.a.O. S.195

274) H.Eppstein: a.a.O. S.50, Anm.28

275) G.v.Dadelsen: Chronologie a.a.O. S.28 und S.33

276) Vater des bekannten Gambisten Carl Friedrich Abel (1723-1787), der gemeinsam mit Bachs Sohn Johann Christian in London wirkte.

scheinen hervorragende Künstler gewesen zu sein. Ob Abel allerdings auch das Violoncello beherrschte, ist nicht belegt, wäre jedoch nicht ungewöhnlich, da viele der ersten Cellisten ursprünglich Viola da Gamba-Spieler waren. - Auf diese Weise läßt sich die Übernahme vieler Gestaltungsmerkmale der Gambenmusik auf die Violoncelloliteratur erklären, wobei jene schon zuvor Eingang in die Violinsolowerke gefunden hatten, d.h. daß die Stileigenarten der unbegleiteten Streichmusik einerseits von den Violinsolowerken und andererseits von der kunstvollen Viola da Gamba-Praxis in den Violoncellokompositionen Bachs aufgenommen wurden. - Wahrscheinlicher erscheint jedoch, daß Christian Bernhard Linigke für die Ausführung der Suiten für Violoncello solo bestimmt war. Die technischen Schwierigkeiten des 6.Brandenburgischen Konzerts beweisen, daß Linigke ein für seine Zeit ausgezeichneter Cellist gewesen ist.²⁷⁷⁾ Ob er auch den noch höheren Anforderungen der Violoncellosuiten gewachsen war, läßt sich nicht beweisen, ist jedoch anzunehmen. Dazu muß hervorgehoben werden, daß die uns heute besonders schwierig erscheinende V. und VI.Suite sehr viel leichter ausführbar sind, wenn sie auf den ursprünglich geforderten Instrumenten gespielt werden: die V.Suite verlangt Skordatur, was das Akkordspiel erheblich vereinfacht und die VI.Suite ist für ein fünfsaitiges Instrument gedacht.²⁷⁸⁾

In diesem Zusammenhang muß kurz die Frage von Viola Pomposa und Violoncello piccolo berührt werden. Der Name und die Beschreibung der Viola Pomposa findet sich zuerst in den 'Wöchentlichen Nachrichten und Anmerkungen die

277) Ch^STerry: Bach's Orchestra, London 21958, S.7:
"The frequent violoncello parts indicate that Linigke was a player whom Bach respected..."

278) Vgl. Teil II/B

Musik betreffend' von Johann Adam Hiller²⁷⁹⁾: "Dieses Instrument ist wie ein Violoncell gestimmt, 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 Bach in Leipzig hat es erfunden." Ernst Ludwig Gerber, dessen Vater noch Schüler Bachs gewesen ist, schreibt die Erfindung der Viola pomposa ebenfalls Bach zu und datiert diese "zu Leipzig, ums Jahr 1724".²⁸⁰⁾ Nun ist aber anzunehmen, wenn Bach ein Instrument erfand, daß er dieses auch in seiner Musik einsetzte. In seinen Werken taucht jedoch nicht ein einziges Mal die Bezeichnung Viola Pomposa auf, dafür aber in etlichen Kantaten der Leipziger Zeit das "Violoncello piccolo".²⁸¹⁾ H.Husmann gelangt daher zu der Überzeugung, daß Viola Pomposa und Violoncello piccolo ein und dasselbe Instrument darstellen.²⁸²⁾

Immer wieder wird in der Literatur die Ansicht vertreten, Bach hätte die VI.Suite für Viola pomposa geschrieben. Geht man von dieser Annahme aus und vertraut man der Datierung Gerbers, dann kann die VI.Suite erst nach 1724, d.h. erst in Bachs Leipziger Zeit entstanden sein. Ph.Spitta spricht sich allerdings gegen die Komposition dieser Suite in Leipzig aus, "wo sein Geist bei dem Uebergang und die Ein-

279) J.A.Hiller: Wöchentliche Nachrichten und Anmerkungen die Musik betreffend, Leipzig 1766, Faks. Hildesheim - New York 1970, S.193

280) E.L.Gy^(erber): Historisch-biographisches Lexikon der Tonkünstler, Leipzig 1790-1792, Faks. hrsg. von O.Wessely, Graz 1977, Anhang S.85

281) Genaue Angabe der betreffenden Kantaten bei H.Husmann: Die Viola Pomposa, in: BJ 1936 und bei Ch.S.Terry: a.a.O. S.226

282) H.Husmann: a.a.O. S.96

gewöhnung in eine neue anspruchsvolle Berufstätigkeit durch ganz andere musikalische Aufgaben vollauf in Anspruch genommen war."²⁸³⁾ Er berücksichtigt daher Gerbers Angaben bezüglich der Datierung nicht und behauptet, ebenso wie A.Dörffel im Vorwort der Ausgabe der Suiten in der ABGA²⁸⁴⁾ und W.J. v.Wasielewski²⁸⁵⁾, daß die Viola Pomposa bereits in Köthen erfunden wurde, da ja die VI.Suite für dieses Instrument geschrieben sei.²⁸⁶⁾ Es ist zwar wahrscheinlich, daß alle Cello-suiten in Köthen entstanden sind, erstens in Analogie zu den Violinsolowerken, zweitens wegen der Einheitlichkeit der Werkreihe (s. weiter unten) und drittens, weil hier geeignete Musiker zur Ausführung vorhanden waren, jedoch durchaus nicht vollkommen auszuschließen, daß die VI.Suite eventuell erst später, in der Leipziger Schaffensperiode, dazukam. Da wir kein (datiertes) Autograph J.S.Bachs selbst besitzen und die Abschrift Anna Magdalenas ebenfalls erst in der Leipziger Zeit anzusetzen ist, kann diese Möglichkeit nicht ganz von der Hand gewiesen werden. Nimmt man jedoch Köthen als Entstehungsort aller sechs Suiten an²⁸⁷⁾, dann kann die VI.Suite nicht für die von Bach "sogenannte Viola Pomposa"²⁸⁸⁾ geschrieben sein. Die Frage, für welches Instrument nun die VI.Suite wirklich gedacht war, behandelt ein eigenes Kapitel im II.Teil dieser Arbeit, das sich vor allem mit instrumentenbautechnischen und spielpraktischen Problemen beschäftigt.

283) Ph.Spitta: J.S.Bach I, a.a.O. S.824 f.

284) ABGA: a.a.O. S.XXXVI

285) W.J.F.v.Wasielewski: a.a.O. S.29

286) Ph.Spitta: J.S.Bach I, a.a.O. S.678: "...er erfand in Cöthen ein zwischen Bratsche und Violoncello stehendes Instrument, das wie eine Geige gehalten wurde, fünfsaitig und auf die Töne C,G,d,a,e gestimmt war; er nannte es Viola pomposa, schrieb eine Suite dafür und ließ es in Leipzig zur leichteren Ausführung seiner schwierigen, raschfigurirenden Bässe benutzen."

287) z.B. H.Husmann: a.a.O. und K.Marx: a.a.O. S.51

288) E.L.Gerber: Historisch-Biographisches Lexikon, a.a.O. Sp.90

Doch wer kam nun in Köthen für die Ausführung der VI.Suite in Frage? Die ersten fünf Suiten konnten ohne besondere Schwierigkeiten von Linigke (bzw. Abel) gespielt werden. Wurde die VI.Suite auf einem senkrecht gehaltenen kleineren Cello musiziert, so hätten ebenfalls die beiden oben genannten diese Aufgabe übernehmen können. War die VI.Suite jedoch für ein gestemmt gespieltes Instrument gedacht, so ist wahrscheinlich Abel als Interpret anzunehmen. Bereits Husmann wies darauf hin²⁸⁹⁾, daß Abel im 'Protokoll der Fürstlichen Kapelle und Trompetergagen von Johannis 1717 bis dahin 1718,²⁹⁰⁾ als Gambist und als "Kammerviolinist" genannt ist. "Abel wird sich daher sicherlich für ein Instrument, das als Cello gestimmt, aber nach Violinart gespielt wurde, interessiert haben."²⁹¹⁾ Diese Vermutung Husmanns ist nicht zu belegen. Wahrscheinlich war Abel jedoch derjenige, der mit einem fünfsaitigen Instrument - ob nun in senkrechter oder gestemmter Spielhaltung - besser vertraut war, als der Cellist Linigke, da er ja hauptsächlich als Gambenspieler hervortrat und an ein mehr als viersaitiges Instrument gewöhnt war.

Wir können also mit ziemlicher Sicherheit feststellen, daß J.S.Bachs Suiten für Violoncello solo alle in Köthen zwischen 1717 und 1723 entstanden sind. Dafür spricht auch die Einheitlichkeit des ganzen Zyklus. Eppstein weist darauf hin, daß in der Werkreihe der Violoncellosuiten drei Ordnungs-

289) H.Husmann: a.a.O. S.99

290) Wiedergegeben bei R.Bunge: J.S.Bachs Capelle zu Cöthen und deren nachgelassene Instrumente, in: BJ 1905, S.14

291) H.Husmann: a.a.O. S.99. Er geht jedoch so weit, zu vermuten, daß alle Suiten für ein in Violinhaltung gespieltes Instrument geschrieben wurden. Dafür besteht jedoch kein ersichtlicher Grund, da die ersten fünf durchaus auf einem gewöhnlichen Cello ausführbar sind.

prinzipien feststellbar sind²⁹²⁾: "1. von kürzeren und einfacheren zu längeren und komplizierteren Werken; 2. nach dem jeweils gewählten Intermezzotyp; 3. nach der tonalen Relation zwischen den beiden jeweiligen Intermezzosätzen. Da keine dieser Ordnungen durch nachträgliche Umstellung hergestellt werden konnte, ohne eine der übrigen zu verletzen, dürfte dies im voraus geplant gewesen sein." Daher ist anzunehmen, daß die Suiten knapp hintereinander entstanden sind.²⁹³⁾

Ebenso wie bei den Violinsolowerken kann man "früheste Spuren der Konzeption oder Anregungen"²⁹⁴⁾ zu den Violoncellowerken bereits in der Weimarer Zeit Bachs vermuten. Es wurde schon im vorhergehenden Kapitel über die Entstehung der solistischen Musik für Violoncello auf den Cellisten Gregor Christoph Eyllenstein des Weimarer Hofes hingewiesen, der möglicherweise den ersten Anstoß zur Komposition gegeben hat.

J.S.Bach kam im Dezember des Jahres 1717 nach Köthen, nachdem nicht er, sondern der Sohn Dreses, Johann Wilhelm, die Kapellmeisterstelle in Weimar erhalten hatte. Er trat damit als "Hofkapellmeister und Director der fürstlichen Kammermusiken" in den Dienst von Fürst Leopold von Anhalt-Köthen. In der Literatur (besonders in der älteren, wie z.B. Spitta, Schweitzer usw.) wird meistens die Köthener Schaffensperiode nur als Zwischenstation in Bachs Leben bezeichnet, die wegen dem Fehlen auf dem Gebiet der Kirchenmusik zu den unbedeutenderen zu zählen ist. Da der Hof näm-

292) H.Eppstein: a.a.O. S.50

293) K.A.Rosenthal: Über Sonatenvorformen in den Instrumentalwerken J.S.Bachs, in: BJ 1926, S.77 f., gelangt aufgrund inneren formalen Aufbaus der einzelnen Sätze zu der Überzeugung, daß die ersten drei Suiten am Anfang und die letzten drei am Ende der Köthener Periode entstanden sind.

294) G.Hausswald - R.Gerber: a.a.O. S.62

lich dem reformierten Bekenntnis angehörte, das keine geistliche Musik zuließ, wandte sich Bach fast vollständig der weltlichen Instrumentalmusik zu.²⁹⁵⁾ Die Zeit zwischen Weimar und Leipzig ist jedoch "als organischer Bestandteil der Gesamtentwicklung"²⁹⁶⁾ anzusehen und zählte nach Bachs eigener Aussage zu den glücklichsten seines Lebens. Er schrieb im Jahr 1730 an seinen alten Schulkameraden Georg Erdmann²⁹⁷⁾: "Daselbst hatte einen gnädigen und Music so wohl liebenden als kennenden Fürsten, bey welchem auch vermeinete meine Lebenszeit zu beschließen."

Fürst Leopold, der bei Bachs Dienstantritt erst 23 Jahre alt war, spielte neben Violine und Klavier bevorzugt Viola da Gamba. Für ihn war höchstwahrscheinlich die eine Gambenstimme im 6.Brandenburgischen Konzert gedacht, wobei Bach auf das Können des Fürsten Rücksicht nahm und den anderen Soloinstrumenten (Bratsche und Violoncello) bedeutend schwierigere Aufgaben zuteilte.²⁹⁸⁾ Fürst Leopold, der 1707-1710 die Berliner Ritterakademie besucht hatte, vergrößerte die Köthner Kapelle, der bereits 1707 drei Musiker angehört hatten, um fünf Berliner "Cammer Musici", die er nach Auflösung der Preußischen Hofkapelle im Jahr 1713 unter

295) In Köthen entstanden u.a. der I. Teil des 'Wohltemperierten Klaviers', die Englischen und Französischen Suiten, drei Sonaten für Viola da Gamba und Cembalo, drei Sonaten für Querflöte und Klavier, sechs Sonaten für obligates Cembalo und Violine, je drei Sonaten und Partiten für Violine solo; ferner Klavier- und Orgelwerke, Solokonzerte, vier Orchestersuiten und die Brandenburgischen Konzerte.

296) F.Smend: a.a.O. S.12. Er zeigt in diesem Werk, daß in Köthen auch etliche Vokalkompositionen Bachs entstanden sind.

297) J.S.Bach: Brief vom 28.Oktober 1730 an Georg Erdmann, entnommen aus: K.Geiringer: a.a.O. S.78

298) Vgl. F.Smend: a.a.O. S.24

König Friedrich Wilhelm I nach Köthen verpflichtete und die ab dem Jahr 1716 nachweisbar sind. Auch der Amtsvorgänger J.S.Bachs als Kapellmeister, Augustinus Reinhard Stricker, stammte aus Berlin. F.Smend weist darauf hin, daß die Brandenburgischen Konzerte den Köthener Verhältnissen vollkommen angepaßt erscheinen.²⁹⁹⁾ Insgesamt waren in der Kapelle 8 "Cammer"-Musiker angestellt³⁰⁰⁾: Josephus Spieß und Martin Friedrich Marcus (Violine), Johann Ludwig Rose (Oboe), Johann Christoph Torlée (Fagott), Christian Bernhard Linigke (Violoncello), Christian Ferdinand Abel ("Cammer Violagambist"), Johann Heinrich Freytag und Johann Gottlieb Würdig (höchstwahrscheinlich Flötisten). Außer diesen Solisten gehörten der Kapelle vier "Musici" an, d.h. Ripienisten oder Tutti-spieler; dazu kamen noch zwei Trompeter und ein Pauker.³⁰¹⁾ Nur eine Stelle der Kapelle ist unbesetzt, nämlich jene des Bratschisten. Nun wissen wir aber aus einem Bericht C.Ph.E. Bachs, daß J.S.Bach selbst die Violastimme übernahm³⁰²⁾: "Als größter Kenner und Beurtheiler der Harmonie spielte er am liebsten die Bratsche mit angepaßter Stärke und Schwäche."

J.S.Bach war im Jahr 1717 mit seiner ersten Frau Maria Barbara und vier Kindern nach Köthen gekommen. Zwischen dem Fürsten und der Familie Bach bestand ein freundschaftliches Verhältnis. So war der Fürst Taufpate des im Jahre 1718 geborenen Sohnes Bachs, der allerdings nur kurz lebte.³⁰³⁾ Auch auf seinen Reisen wollte der Fürst nicht auf seinen Hofkapellmeister verzichten. Als J.S.Bach im Juli des Jahres

299) Vgl. F.Smend: a.a.O. S.24 f.

300) Vgl. F.Smend: a.a.O. S.22 f.

301) Ausführliche Beschreibung der Musiker bei E.König: Die Hofkapelle des Fürsten Leopold zu Anhalt-Köthen, in: BJ 1959, S.160

302) C.Ph.E.Bachs Ergänzungen und Berichtigungen: a.a.O. S.195

303) E.König: J.S.Bachs Wirken in Köthen, in: BJ 1963/64, S.55

1720 von einer solchen Reise von Karlsbad zurückkehrte, war seine Gattin verstorben. Im Dezember 1721 heiratete er Anna Magdalena Wülcken, die als "fürstliche Sängerin" am Hofe angestellt war. Von ihr stammen sehr viele Abschriften der Werke Johann Sebastians, die oft mit den Manuskripten ihres Gatten verwechselt wurden, da ihre Schrift mit der Zeit jener ihres Mannes immer ähnlicher wurde. J.S.Bach schrieb für sie zwei Klavierbüchlein (1722 und 1725). Eine Woche nach J.S.Bach verehelichte sich Fürst Leopold mit Friederike Henriette, Tochter des Fürsten Karl Friedrich von Anhalt-Bernburg.³⁰⁴⁾ Von da an widmete sich der Fürst nicht mehr mit gleichem Interesse der Musik, sodaß sich Bach schließlich entschloß, die Stellung als Thomaskantor in Leipzig anzunehmen, die außerdem seinen Söhnen die Möglichkeit zum Universitätsstudium brachte. J.S.Bach schreibt darüber an Georg Erdmann³⁰⁵⁾: "Es muste sich aber fügen, daß erwehnter Serenißimus sich mit einer Berenburgischen Princeßin vermählete, da es denn das Ansehen gewinnen wolte, als ob die musicalische Inclination bey besagtem Fürsten in etwas laulich werden wolte, zumahlen da die neue Fürstin schiene eine amusa zu seyn: so fügte es Gott, daß zu hiesigem Directore Musices und Cantore an der Thomas Schule vociret wurde."

304) W.Bethge - W.Götze: J.S.Bach 1685-1750 und sein Wirken in Cöthen 1717-1723 (Schriftenreihe des Cöthener Heimatmuseums Heft 1), Cöthen-Anhalt 1925, S.28

305) J.S.Bach: Brief vom 28.Oktober 1730, a.a.O. S.78

II. AUFFÜHRUNGSPRAKTISCHE VORAUSSETZUNGEN

A. Kompositionstechnische Aspekte der sechs Suiten für Violoncello solo

1. Zyklische Konzeption

a. Zur historischen Entwicklung der Suite

.....

Unter "Suite" versteht man allgemein eine mehr oder weniger lose Folge vorwiegend tanzartiger Stücke oder Tänze, die im Gegensatz zur Sonate nur durch die einheitliche Tonart und Besetzung miteinander verbunden sind. Wurden bis zur Mitte des 17. Jahrhunderts noch häufig gleichartige Tänze aneinandergereiht, so kamen schließlich zu den jeweils modernen und älteren Tänzen der Suite auch freie Sätze hinzu, später vor allem als umfangreiche Einleitung. Zu keiner Zeit gab es eine festgelegte, allgemeinverbindliche Satzfolge, obwohl innerhalb mancher historischer Perioden bestimmte Anordnungen bevorzugt verwendet wurden. Es war dem Komponisten überlassen, ob er die Sätze einfach willkürlich aneinandereihte oder durch irgendwelche Gestaltungsprinzipien, wie z.B. kontrastierende Gegenüberstellung von Tänzen, bzw. gleiche Kopfmotive oder melodisch verwandte Stimmführung der einzelnen Sätze oder echt variationsmäßige Bildungen verknüpfte. Zum Teil konnten aus den Tanzsammlungen vom Ausführenden die Sätze nach Belieben ausgewählt und zu einer Suite zusammengestellt werden, eine Möglichkeit, die in Sonate und Konzert mit deren festgelegtem Aufbau und fixierter Satzzahl nicht denkbar ist.

Der Ursprung der Suite ist höchstwahrscheinlich in der seit dem Mittelalter üblichen Tanzpraxis zu suchen, einem

langsamen geschrittenen einen schnellen gesprungenen Tanz folgen zu lassen. Als musikalische Konsequenz paßten sich Vor- und Nach Tanz auch melodisch aneinander an, sodaß schließlich dieselbe Melodie in zwei verschiedenen Taktarten und unterschiedlichem Tempo gespielt wurde. Diese primitive Form der Variation, die eigentlich nur eine Umrhythmisierung darstellt, ein Verfahren, das aus der Improvisation gewonnen wurde, findet sich in fast allen frühen gedruckten Suitensammlungen, die zu Beginn des 16. Jahrhunderts entstanden sind.¹⁾ Im Grunde genommen kann jedoch diese einfache Form der Umgestaltung von der späteren Variationssuite nicht getrennt werden. "Denn die Möglichkeit, Sätze einer zyklischen Form durch Ableitung des einen aus dem Material des anderen zu gewinnen, ist bei ihr dem Prinzip nach aufgegriffen."²⁾ Bereits im 16. Jahrhundert gab es ein bevorzugtes, feststehendes Tanzpaar aus geradtaktig gemäßigtem ersten und ungeradtaktig raschem zweiten Satz, wobei Passomezzo (Paduane) und Gagliarda in Italien, Pavane und Gaillarde in Frankreich, Dantz und Nachdantz (Tripla, Proporz) in Deutschland entsprachen.

Bereits in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts wurde, zuerst in Italien die zweisätzliche Form auf drei oder vier Sätze erweitert, wobei meistens noch zusätzliche Springtänze angehängt wurden. Schon frühzeitig findet sich, vor allem in Deutschland und England, auch die Kombination des Ur tanzpaares mit einer Intrada, einem freien Instrumentalstück mit einleitender Funktion. "Solche Zyklen weisen nicht nur

1) Italien: Spinaccino (1507); Frankreich: Attaignant (1529); Spanien: Narvaez (1538); Deutschland: Kotters Tabulaturbuch (1513) (vgl. H.Knaus: Zur Entwicklung der Suite, in: Die Musikerziehung 1962, S.82)

2) H.Beck: Die Suite (Das Musikwerk 26), Köln 1964, S.17

weit auf die folgende Geschichte der Suite, die bis zuletzt freie Sätze vor allem an ihren Anfang stellt, sondern auf die Geschichte der zyklischen Formen überhaupt voraus."3)

Die Blüte der Suite fällt in die Zeit von 1600-1750.4) Damals wurde das ehemalige Tanzpaar Pavane-Gaillarde von Allemande-Courante endgültig verdrängt, nachdem in der Übergangszeit beide Paare auch nebeneinander verwendet wurden bzw. vermischt auftraten. Außerdem kamen zahlreiche neue Tänze hinzu, die immer wieder anders kombiniert wurden und den Umfang der Suite erheblich vergrößerten. - In Italien ist in der Klaviermusik vor allem Girolamo Frescobaldi (1583-1643) hervorzuheben, obwohl die Suite, die er "Partite" nennt, in seinem Schaffen nur einen kleinen Teil einnimmt. Seine Bedeutung für die Suite besteht darin, daß er die einzelnen Sätze des Zyklus durch das Variationsprinzip miteinander verknüpft und auch in seine Variationsfolgen Tanztypen miteinbezieht, sodaß sich Variationsfolgen und Variationssuite stark annähern.

Der italienische Beitrag zur Suite ist in der Ensemblesmusik bedeutender als in der Klaviermusik. Die kammermusikalische Suite tritt meist unter dem Titel "Sonata da camera" in Erscheinung. Am Anfang des 17. Jahrhunderts findet sich die Ensemblesuite zudem häufig in der Oper, wobei der Zusammenhang von Tanzlied und instrumentalem Tanz noch sehr stark erkennbar ist, wie z.B. in Claudio Monteverdis 'Scherzi musicali' (1607), für drei solistische Singstimmen, zwei Violinen und Baß. Als einer der bedeutendsten Vertreter dieser Gattung ist Lorenzo Allegri (ca. 1573-1648) zu nennen, der allerdings schon die vokalen von den rein instrumentalen Stücken trennt. Die Sonata da camera war für lange Zeit ebenfalls an kein festes zyklisches Schema gebunden und wurde in

3) H.Beck: a.a.O. S.21

4) Das Folgende wurde zumeist aus H.Beck (a.a.O.) und aus dem Artikel 'Suite' in: MGG 12, Sp.1703 ff. entnommen.

beliebiger Reihung der einzelnen Sätze und nur selten nach festgesetzten Normen zum Vortrag gebracht. Die Tänze Allemande, Balletto und teilweise auch Gaillarde aus dem 16. Jahrhundert finden auch im 17. Jahrhundert weite Verbreitung, verlieren jedoch zum Großteil ihren Tanzcharakter und werden zu Vortragsstücken in meist schnellem, manchmal aber auch langsamen Zeitmaß. Im Vordergrund stehen jedoch die neuen Tänze: Corrente, Sarabanda und Giga. Ferner werden in der italienischen Sonata da camera etliche aus Frankreich stammende Tänze, wie z.B. Menuet und Gavotte aufgenommen. In den Tänzen der italienischen Kammersonate stellt nur die Taktart eine Konstante dar; sowohl Tempi als auch Satztechnik sind nicht an bestimmte Typen gebunden und können so den Charakter eines Tanzes vollständig verändern. So findet sich z.B. die Corrente, prinzipiell ein schneller Tanz, auch im langsamen Tempo. Überhaupt spielt bei der Sonata da camera die Kontrastierung der Tänze durch unterschiedliches Tempo eine geringere Rolle als bei der Sonata da chiesa, wo die Gegenüberstellung von schnellen und langsamen Sätzen für den Gesamtaufbau von Bedeutung ist. Die meist an erster Stelle der Sonata da camera stehenden freien Sätze treten in Italien unter den Namen Sinfonia, Capriccio, Introduzione und Preludio auf.

Ziemlich lange wird in der zyklischen Gestaltung das alte Paar Vortanz-Nachtanz beibehalten. Später sind besondere dreisätzliche Suiten häufig anzutreffen, die mit den verschiedensten Kombinationen von Tanzsätzen zu finden sind. Manchmal sind schon Ansätze des späteren Formmodells mit den Tänzen Allemande-Corrente-Giga-Sarabande (Sarabande-Giga) feststellbar, das jedoch nur äußerst selten in dieser Form angewendet wird und eher noch als Dreierkombination aus den genannten Tänzen auftritt. Durch das Hinzutreten von freien Sätzen gelangt man zu mehrsätzigen Zyklen. Vielsätzliche Zyklen stellen andererseits auch die von den Komponisten als "Alla Francese" oder ähnlich betitelten Werke dar, in denen franzö-

sische Tänze vorherrschen und die durch höhere Satzanzahl und großzügige Gestaltung der zyklischen Form gekennzeichnet sind.

In Frankreich werden zum Großteil die gleichen Tanztypen wie in Italien verwendet, jedoch häufig mit näheren Charakterbezeichnungen versehen, wie z.B. Courante grave, Courante gay etc. Innerhalb der Zyklen wird weniger Wert auf allzu große Gegensätzlichkeit in der Gestaltung der einzelnen Tänze gelegt. Die Satzzahl ist im allgemeinen viel höher als in Italien und in keiner Weise festgelegt; meistens ist eine Auswahl und willkürliche Kombination der Tänze möglich. Die Bündelung von Tänzen und Charakterstücken erfolgt nur nach tonartlichen Gesichtspunkten; thematische Abhängigkeit der einzelnen Sätze im Sinne der in Italien verbreiteten Variationstechnik ist fast nie anzutreffen. Von größter Bedeutung sind in Frankreich die freien Charakterstücke, die der Sonata da camera unbekannt sind. Außerdem ist in Frankreich der "Charakter der Sammlung von Einzelstücken" weit mehr gewahrt als in Italien, wo die Sonata da camera immer mehr zu einer gebundenen Form wird, "während die französische Suite ^(den Schwerpunkt) sogar immer mehr auf das Auswahlprinzip verlegt".⁵⁾

In Frankreich ist in erster Linie die Lauten- und Klaviersuite von großer Bedeutung. In den Suitensammlungen der beiden Lautenisten Ennemonde um 1575-1651) und Denis Gaultier (um 1603-1672) scheint der Stil der französischen Suite bereits vorgezeichnet. Besonders hervorzuheben ist der durchsichtig polyphon gebaute Satz, der auch bei den Clavecinisten ein Charaktermerkmal darstellt. An erster Stelle ist Jacques Champion de Chambonnière (um 1602-1672), Hofclavecinist Ludwig XIV, zu nennen. Bei ihm findet sich schon, noch vor

5) H.Beck: a.a.O. S.32

Johann Jakob Froberger, der oft als Urheber angesehen wird, die später modellhafte Ordnung der vier Haupttanzsätze: Allemande-Courante-Sarabande-Gigue. In Frankreich wird diese Folge allerdings nie so wie in Deutschland zum verbindlichen Schema; meistens sind diese vier Tänze von zahlreichen anderen Tänzen umgeben. Bei Louis Couperin (ca. 1626-1661) und seinen Zeitgenossen kommt dann erstmals das Prélude zu der Tanzfolge hinzu. Bei den jüngeren Meistern verringert sich die Satzzahl etwas. Eine Ausnahme in der sonst beliebigen Anordnung stellen die 'Six suites de clavessin' von Charles Dieupart (gest. um 1740) dar, die die einmal festgelegte Reihung mit relativ kleiner Satzanzahl, nämlich Ouverture-Allemande-Courante-Sarabande-Gavotte-Menuet-Gigue, über mehrere Suiten hinweg beibehält. Jean-Philippe Rameau (1683-1769) und besonders François Couperin ("Le Grand", 1668-1733) schreiben Suiten, die zum Großteil auf Tänze verzichten und sich ganz den mit beschreibenden Titel versehenen Charakterstücken zuwenden, die Couperin ab 1713 in vier Büchern, genannt 'Pièces de clavecin', in "Ordres" zusammenschließt.

Die andere Bedeutung Frankreichs für die Suite hat ihren Ursprung im Ballett, das einerseits als selbständige Gattung, andererseits als Bestandteil der Oper verwendet wird (vor allem bei Jean-Philippe Rameau und Jean-Baptiste Lully). Während in der Oper zumeist nur Einzeltänze den Balletteinlagen zugrundeliegen, finden sich im Ballett auch zyklische Tanzfolgen, wobei die Tanztypen bei Lully durch festgesetzte Charaktere ausgezeichnet sind. Die Ballettmusik übt ihrerseits jedoch nicht geringeren Einfluß auf die nichtszenische Orchestermusik aus, wo die Tanzsätze des Balletts in originaler oder neuer Reihenfolge zu Suiten zusammengefaßt werden. Dadurch kommt in der Orchestermusik eine neue Form zustande, die die althergebrachten Tänze der Kammermusik, wie Allemande, Courante etc. beiseite läßt und sich meist auf die im Ballett beliebten Tänze Air, Gavotte, Bourrée, Loure, Menuet usw. be-

schränkt. Die vom Ballett geprägte Orchestersuite hat andererseits aber wieder Einfluß auf die Suitenkompositionen Deutschlands bis zu Telemann und Bach. - In der kammermusikalischen Suite (für kleine Besetzung) finden sich alle bisher beschriebenen Möglichkeiten der Satzreihung und Verwendung von Tänzen bzw. Charakterstücken, von der vom Ballett abhängigen und der an den vier Stammsätzen orientierten Suite bis zu der Folge von großteils freien, mit illustrierenden Überschriften versehenen und nur manchmal mit Tanzcharakter ausgestatteten Sätzen.

Während im 16. Jahrhundert in Deutschland besonders die Lautensuite gepflegt wurde, wandte man sich im 17. Jahrhundert mehr der Ensemblesuite zu. Im Gegensatz zu Frankreich und Italien ist in der deutschen Suite teilweise eine enge Verbindung zum volkstümlichen Tanzlied gegeben, wie z.B. bei Valentin Haußmann und Hans Leo Haßler (1564-1612). Samuel Scheidt (1687-1654) und Isaac Posch (gestorben 1621/22) dagegen schrieben Suiten mit kunstvoll stilisierten Tänzen, die großteils als reine Vortragsstücke dienten. Bei obengenannten Komponisten ist noch kaum eine zyklische Gestaltung zu erkennen; es handelt sich meist um schlichte Tanzbündelungen. Im Gegensatz dazu waren Paul Peurl (um 1575-um 1625) und Johann Hermann Schein (1586-1630) bestrebt, zu einer echten zyklischen Form zu gelangen. Beide schrieben viersätzliche Suiten, wobei die einmal festgesetzte Ordnung in einer Sammlung beibehalten wurde. Außerdem wurde das beim alten Vortanz-Nachtanzpaar übliche Variationsprinzip auf die viersätzliche Suite angewendet, sodaß Schein und Peurl die Urheber der eigentlichen Variationssuite genannt werden können.

Nicht nur die Anfänge der Klaviersuite, sondern auch die Geschichte der Suite überhaupt ist in Deutschland sehr eng mit den Werken Johann Jakob Frobergers (1616-1667) verknüpft. Dieser Komponist schuf in seinen Klaviersuiten

eine Synthese aus dem italienischen Stil seines Lehrers Frescobaldi, den französischen Charakteristika Gaultiers und Chambonnières', die er bei seinen Aufenthalten in Paris persönlich kennengelernt hatte, und der traditionellen deutschen Suite. Ebenso wie Schein und Peurl hält er an der einmal gewählten zyklischen Reihung der Sätze eine Sammlung lang fest. Außerdem war er der erste, der konsequent die später als Grundgerüst der Suite angesehenen Tänze Allemande-Courante-Sarabande-Gigue verwendete, allerdings nicht (!) in dieser später üblichen Anordnung, sondern z.B. Allemande-Gigue-Courante-Sarabande in der autographen Sammlung des Jahres 1656. Das in der Folge geläufige Reihungsschema mit der Gigue als Schlußsatz geht nicht auf Froberger zurück, da seine Suiten erst in posthumen Drucken in dieser Anordnung zu finden sind, wobei nicht feststellbar ist, welchem Komponisten nun die Priorität zusteht. Der Charakter der einzelnen Tanzsätze in Frobergers Suiten bleibt in Bezug auf Tempo und sonstige Eigenarten im Gegensatz zur italienischen Gestaltungsweise immer gleich.

In der Ensemblesuite waren außer den vier Haupttanzsätzen noch zahlreiche andere Tänze beliebt. Diese sind in der zyklischen Gestaltung in den verschiedensten Kombinationen anzutreffen, wobei jedoch zum Teil eine primär gewählte Reihung in mehreren Suiten beibehalten wird, wie z.B. bei Johann Jakob Löwe (1629-1703), Matthias Kelz (17. Jahrhundert) und Johann Rosenmüller (1619-1684). Bei diesen Meistern findet sich auch die Neuerung, daß den Tänzen ein freier Einleitungssatz vorausgeschickt wird. Dieser ist bei Löwe und Kelz "Synfonia" oder "Sonate" genannt und hat meist improvisatorischen Charakter, während die von Rosenmüller als "Sinfonia" bezeichneten Anfangssätze an der italienischen Opernsinfonie orientiert sind.

Dieser Form der Suite steht die Ballettsuite gegenüber, die seit Beginn sehr stark von der französischen Musik,

besonders durch die Tänze Lullys beeinflusst ist. Georg Bleyer (1647-nach 1683), Johann Sigmund Kusser (1660-1727), Philipp Heinrich Erlebach (1657-1714) schreiben bewußt Suiten in französischer Art und weisen darauf bereits im Titel der Sammlungen hin. Besonders Georg Muffat (1653-1704) strebt im 'Florilegium Primum' und 'Secundum' (1695 und 1698), wie er im Vorwort bemerkt, nach dem Stil der Lullyschen Ballettkompositionen. An den Beginn der einzelnen Sätze (in der ersten Sammlung vor allem französische Tänze, in der zweiten vor allem Charakterstücke) stellt er entweder eine französische Ouverture, eine italienische Sinfonia oder eine Caprice. Die "Ouverturesuite" wurde auch außerhalb der Verwendung als Bühnenmusik bis ca. 1750 sehr häufig verwendet, z.B. bei Johann Caspar Ferdinand Fischer (um 1665-1746), Johann Joseph Fux (1660-1741) und besonders bei Georg Philipp Telemann (1681-1767).

In der Klaviersuite ist bei Froberger und dessen Zeitgenossen Matthias Weckmann (1619-1674) sowie deren Nachfolgern die Folge Allemande-Courante-Sarabande-Gigue endgültig fixiert. Johann Adam Reincken (1623-1722), Dietrich Buxtehude (1637-1707), Georg Böhm (1661-1733), Johann Pachelbel (1653-1706) und Johann Krieger (1652-1735) schieben in die viersätzliche Folge Doubles, Menuette, Bourrées, Gavotten etc. ein, wobei jedoch die Gigue meistens als Schlußsatz bestehen bleibt. "Alle diese Meister zeigen einen von der Orgel geprägten, linear durchgeformten Klavierstil. Ein kraftvoll männlicher Ton unterscheidet sie durchwegs von der graziösen Gebärde der französischen Clavecinisten."⁶⁾ Zu einer Synthese aus der traditionellen Suitengestaltung Frobergers und dem zeitgenössischen französischen Stil gelangt Johann Kuhnau

6) H.Beck: a.a.O. S.49

(1660-1722), der Vorgänger Bachs als Thomaskantor in Leipzig. - In der Kammermusik sind Sonata da camera und Sinfonia vorherrschend. Die weniger beliebte Kammermusikalische Suite nähert sich in der Form zum Großteil der Klaviersuite, wie z.B. im 'Hortus musicus' von Johann Adam Reincken, in der 'Musicalischen Ergötzung' Johann Pachelbels oder den 'Scherzi da violino solo con il Basso continuo' von Johann Jacob Walther, während Heinrich Ignaz Franz Biber freiere zyklische Gestaltung bevorzugt.

b) Die Form der Suite bei Bach und die sechs Suiten
.....
für Violoncello solo
.....

Wie in vielen anderen Bereichen hat J.S.Bach auch in der Suite einen Höhe- und zugleich Schlußpunkt der Entwicklung dieser Gattung erreicht, indem er alle bisher aufgetretenen Erscheinungen zusammenfaßte und mit seinen persönlichen Stilmitteln zu einer kunstvollen Synthese vereinte. Während sich z.B. bei Couperin der Zyklus erst nachträglich, d.h. erst bei der Aufführung durch die Reihung der verschiedenen Sätze ergibt, sind Bachs Suiten genau konzipierte, auf den Gesamtaufbau ausgerichtete Formen, wobei er eher der deutschen Tradition der älteren Komponisten Schein, Peurl und Froberger verwandt erscheint. Im Gegensatz zu den "Sammlungen" der französischen Komponisten versteht er unter diesem Begriff jedoch nicht "die Zusammenstellung von Einzelstücken nach variablen zyklischen Gesichtspunkten", sondern die "Zusammenfassung von Zyklen, die nach einem bleibenden Prinzip geschaffen sind."⁷⁾ Bach hat in der Gattung der Suite,

7) H.Beck: a.a.O. S.52

wie in vielen anderen Kompositionszweigen, z.B. den Brandenburgischen Konzerten, die Tendenz verfolgt, gleichgeartete Werke zu größeren Komplexen zusammenzufassen.

Abgesehen von einigen wenigen einzelnen Suiten, deren Echtheit zum Teil angezweifelt wird, schrieb Bach folgende Suitensammlungen für Soloinstrumente: Die Englischen und Französischen Suiten sowie die Partiten für Klavier, 3 Partiten (und 3 Sonaten) für Violine solo und die 6 Suiten für Violoncello solo. Auffallend ist primär, daß alle fünf Sammlungen aus je sechs Suiten bestehen; daneben erhebt sich die Frage, ob diese Anlage von je sechs Suiten bestimmten Ordnungsprinzipien unterworfen ist.⁸⁾ Bach legt der Suitenfolge einer Sammlung Tonartenordnungen zugrunde, die manchmal jedoch nur in Ansätzen vorhanden sind und zum Teil auch zufällig entstanden sein mögen. In den Englischen Suiten ergibt sich die Reihe A-a-g-F-e-d, d.h. abgesehen von der ersten Suite, die auf der gleichen Tonstufe, wie die zweite, allerdings in Dur steht, ergibt sich eine abfallende Reihe. Bei den Französischen Suiten ist eher die Aufteilung in drei Werke in Dur (1-3) und drei Werke in Moll (4-6) gegeben, wobei die drei Moll-Suiten die absteigende tonartliche Reihung d-c-h aufweisen, die Abfolge Es-G-E der anderen drei in Dur scheint jedoch rein zufällig gewählt. "Die kunstvolle Ordnung der P (erg. = Partiten) ist mehrfach beschrieben worden; sie weicht markant von der einfachen Anordnung der ES (erg. = Englische Suiten) ab. Bach verschränkt hier die abwärtsgehende Reihe B-a-G für Nr. 1, 3, 5 mit der aufwärtsgehenden Reihe c-D-e für Nr. 2, 4, 6, wobei Dur und Moll gleich stark vertreten sind."⁹⁾

8) Vgl. H.Eppstein: Chronologieprobleme in Johann Sebastian Bachs Suiten für Soloinstrument, in: BJ 1976, S.36 ff.

9) H.Eppstein: a.a.O. S.37

Die Violinsolowerke weisen bereits in ihrer Anlage eine primäre Ordnung auf, da sich jeweils Sonate und Partite abwechselt. Aber auch in tonartlicher Hinsicht erscheinen die Werke verschränkt. Die Folge der Tonarten besteht aus einem Ganzton plus einer kleinen Terz aufwärts bzw. umgekehrt, d.h. g-a-C in den Sonaten und h-d-E in den Partiten.

In den Violoncellosuiten ist, vergleichbar mit den Englischen Suiten nur der Ansatz zu einer Tonartenordnung gegeben, wobei diese wiederum nur die Suiten II-VI umfaßt. Während die I.Suite in G-Dur ganz außerhalb der Reihe steht, sind die anderen Tonarten symmetrisch angeordnet: d-C-Es-c-D. Während H.Eppstein die Ansicht vertritt, daß diese tonartliche Gestaltung, ebenso wie bei den Englischen Suiten kein reines Zufallsergebnis darstellt und von Bach während bzw. nach Komposition der jeweils ersten Suite konzipiert wurde¹⁰⁾, meint R.Eller, daß sich "lediglich Ansätze zu einer Symmetrie, vor allem im Hinblick auf die Molltonarten, erkennen" lassen, "die jedoch kaum ausreichen, um sie nicht als zufallsbedingt anzusehen."¹¹⁾ Eine Gliederung der sechs Violoncellosuiten ergibt sich andererseits durch die Tatsache, daß die spieltechnischen Schwierigkeiten von der ersten bis zur letzten im Sinne eines "Gradus ad Parnassum" zunehmen, wobei die Krönung die VI.Suite mit der Forderung nach dem fünfsaitigen Instrument darstellt. Aber auch im Charakter der Suiten kann eine gewisse Reihung erkannt werden: Bach hat "die Folge eines 'neutralen', eines problem-

10) H.Eppstein: a.a.O. S.33

11) R.Eller: Serie und Zyklus in Bachs Instrumentalsammlungen, in: Bach-Interpretationen, hrsg. von M.Geck, Göttingen 1969, S.133

reichen Mollstückes und eines brillanten Vortragsstückes"¹²⁾ der ersten drei Suiten in den Suiten IV-VI wiederholt, sodaß sich eine Ordnung von zwei mal drei Suiten ergibt. Eine weitere Ordnung ergibt sich aus der Wahl der Intermezzosätze, indem immer zwei aufeinanderfolgende Suiten die gleichen eingeschobenen Tanzsätze und zusätzlich eine tonartliche Gliederung im Hinblick auf den zweiten Intermezzosatz aufweisen (s. weiter unten).

Wenden wir uns nun dem Aufbau der einzelnen Suiten zu: Bei J.S.Bach finden sich Suiten mit sehr verschieden großem Umfang.¹³⁾ Die Anzahl schwankt zwischen drei und elf Sätzen, wobei die Echtheit der beiden dreisätzigen Klaviersuiten (BWV 823 und 824) angezweifelt wird. Das einzige Werk mit vier Tanzsätzen, das allerdings nicht die Bezeichnung Suite trägt, ist die Sonate für Flöte solo (BWV 1013). Die beiden längsten Suiten mit je elf Sätzen sind die Klavier-Partita in h-moll der Klavierübung II (BWV 831) und die Orchester-Ouvertüre in C-Dur (BWV 1066). Daneben findet man zwei zehnsätzliche Suiten, nämlich die erste Englische Suite in A-Dur (BWV 806) und die Orchester-Ouverture in h-moll (BWV 1067). Die meisten Suiten haben demnach zwischen fünf und acht Sätze, wobei jene mit sieben Sätzen, zu denen auch die Violoncellosuiten gehören, in der Überzahl sind. In den Englischen Suiten besteht die zweite bis fünfte aus sieben Sätzen (die sechste aus acht Sätzen). In den Französischen Suiten finden sich solche mit sechs und sieben Sätzen. Die sechs Partiten haben bis auf eine (BWV 826) mit sechs, sieben Sätze. Die er-

12) P.Gülke: Einführung für die Schallplattenaufnahme der Sechs Suiten für Violoncello solo mit Daniil Schafran, VEB Deutsche Schallplatten Berlin DDR, 1976

13) Vgl. G.Waegner: Die sechs Suiten für das Violoncello allein von Johann Sebastian Bach, Mschr.Diss. Berlin 1957, S.68 ff. und anschließende Tabelle.

ste Violinpartita weist acht, die zweite fünf und die dritte sieben Sätze auf.

Die sechs Suiten für Violoncello haben konsequent sieben Sätze und sind daher im Vergleich zu den anderen Suitensammlungen am einheitlichsten im Aufbau. Sie orientieren sich an dem seit Froberger gängigen Typus der Klaviersuite mit der Stammfolge Allemande, Courante, Sarabande, Gigue. Auch das in den Violoncellosuiten verwendete Prinzip, zwischen Sarabande und Gigue Intermezzosätze einzuschieben, entspricht der Tradition. Auffallend ist jedoch, daß die Anzahl dieser eingeschobenen Tänze in der ganzen Sammlung beibehalten wird. Außerdem wird in den Cellosuiten eine konsequente Ordnung bezüglich der Wahl und der Reihung eingehalten. Die Intermezzi treten hier immer paarig auf und wechseln jeweils nach zwei Suiten. So hat die I. und II.Suite je zwei Menuette, die III. und IV.Suite je zwei Bourréen und die V. und VI.Suite je zwei Gavotten. Zusätzlich ergibt sich eine tonartliche Ordnung bezüglich des zweiten Intermezzosatzes. So findet sich in den ersten drei Suiten die gleichnamige Dur- bzw. Molltonart (in Menuett I,2 und Bourrée III,2 das dorische Tongeschlecht) und in den Suiten IV - VI die gleiche Tonart. Bachs Suiten schließen sich überhaupt dem traditionellen Prinzip an, die Sätze einer Suite durch die gleiche Tonart zu verbinden, "dabei ist in Alternativsätzen einzig ein Wechsel des Tongeschlechts auf gleicher Stufe, also die von Hugo Riemann als Variante bezeichnete Tonart zugelassen (z.B. in allen Englischen Suiten".¹⁴⁾ Der erste Intermezzosatz muß nach dem zweiten wiederholt werden, was deutlich durch den da-capo-Vermerk am Ende des zweiten zum Ausdruck gebracht wird. Dies bildet die Grundform der später allgemeingültigen Anlage Menuett-Trio-Menuett.

14) W.Gerstenberg: Tonart und Zyklus in Bachs Musik. Anmerkungen zu Suite, Konzert und Kantate, in: Bach-Interpretationen, hrsg. von M.Geck, Göttingen 1969, S.119

Allen sechs Suiten für Violoncello solo ist ein einleitendes Prélude vorangestellt, ebenso wie den sechs Englischen Suiten, denen die Cellosuiten verwandter erscheinen als den Französischen Suiten.¹⁵⁾ Die Englischen Suiten haben grundsätzlich den gleichen Aufbau mit Prélude, den vier Stammsätzen und je zwei Intermezzi wie die Violoncellosuiten. Der einzige Unterschied besteht darin, daß sich in der ersten Englischen Suite zwei Couranten und zwei Doubles finden und in der sechsten ein Double der Sarabande. In den Französischen Suiten werden die Intermezzosätze von der ersten bis zur letzten Suite immer zahlreicher. Den sechs Partiten ist jeweils ein anderer Einleitungssatz vorangestellt (Praeludium, Sinfonia, Fantasia, französische Ouvertüre, Praeambulum und Toccata), ferner ist die Anordnung und Auswahl der Sätze variiert. In den Partiten für Violine solo ist wahrscheinlich die freieste Gestaltung feststellbar. Sowohl die sechs Partiten des ersten Teils der Klavierübung als auch die drei Partiten für Violine solo zeigen eine Annäherung an die französische Form der Suite mit ihren Einschiebungen von Sätzen, während die Violoncellosuiten an der einmal gewählten Form konsequent durch alle sechs Suiten hindurch festhalten und so auch innerhalb der Sammlung die größtmögliche Einheitlichkeit erzielen.

Die einzelnen Sätze der Suite können abgesehen von der einheitlichen Tonart auch im Sinne der Variationssuite mehr oder weniger miteinander verbunden sein. In der I. Suite für Violoncello solo wird der G-Dur Dreiklang jeweils an den Beginn der einzelnen Sätze gestellt, um dann jeweils anders weiterentwickelt zu werden. Dabei werden die Teiltöne des Dreiklanges in verschiedener Anordnung verwendet. Im Prélude wird der Dreiklang in weiter Lage (G-d-h) in Arpeggien

15) Vgl. Teil I/B/2

zerlegt gebracht, in der Allemande erklingt er mit Auftakt h als Akkord, in der Sarabande ohne Auftakt ebenso. In der Allemande ist außerdem folgendes Detail interessant: gegen Ende des zweiten Teils klingt das der nachfolgenden Courante zugrundegelegte Motiv mit der Dreiklangsfolge in Achteln und den nachfolgenden figurierenden Sechzehnteln an. "Offenbar war Bach hier bestrebt, die Geschlossenheit der einzelnen Sätze zugunsten eines kontinuierlichen Weitergehens aufzulösen."¹⁶⁾ Die Courante bringt den Dreiklang in der Stellung g-d-h mit Auftakt g und eingeschobenem G, d.h. in umgekehrter Reihenfolge wie im Prélude. Das Menuett 1 beginnt mit der gleichen Dreiklangszersetzung wie das Prélude in entsprechender Rhythmisierung, während motivisch gesehen Menuett 2 durch die Richtungs- umkehrung der Melodiebewegung des ersten entsteht (b-d-G = Paralleltonart; in Umspielungen). Die Gigue verarbeitet nun in den ersten beiden Takten nicht nur den Dreiklang der I., sondern auch jenen der IV.Stufe, der im Prélude im zweiten Takt, in der Courante im zweiten und dritten Takt, in der Sarabande auf die zweite Zählzeit und in den Menuetten im dritten Takt erklingt (in der Allemande in die Fortspinnung eingebaut, daher undeutlich). D.h. daß die Kopfmotivgruppe der Gigue am weitesten von dem ursprünglich gegebenen und in allen anderen Sätzen an die Spitze gestellten Dreiklang abweicht, jedoch die kunstvollste Variation in der Synthese aus den in den ersten beiden Takten des Prélude auftretenden Harmonien darstellt. Abschließend sei hervorgehoben, daß der motivische Zusammenhang in den Sätzen der I.Suite relativ stark gegeben ist.

16) P.Gülke: a.a.O.

Beispiel 1 :

Beispiel ① (ohne Artikulation) Suite G-Dur

The musical score consists of six staves, each representing a different piece from the Suite G-Dur. The pieces are: Prélude (C major, common time), Allemande (C major, common time), Courante (C major, 3/4 time), Sarabande (C major, 3/4 time), Menuett I (C major, 3/4 time), and Gigue (C major, 3/4 time). The score is written in bass clef. 'x' marks are placed above certain notes in the Prélude, Courante, Menuett I, and Gigue sections. A '(4)' is written below the first measure of the Gigue section.

Auch in der II.Suite in d-moll ist eine variations-artige Verbindung der Sätze zu finden, wobei abermals der Dreiklang die motivische Grundlage bildet. Im Prélude ist der zerlegte d-moll Dreiklang in enger Lage an die Spitze gestellt, während im zweiten Takt der Dominantseptakkord in erster Umkehrung, d.h. als Quintsextakkord, zerlegt erklingt. R.Klein beschreibt die analogen Satzanfänge folgendermaßen: "Es handelt sich im Grunde um eine polyphone Idee, nämlich um die 'Dehnung' des Moll-Akkordes durch einen Halbtonschritt nach oben und unten und folgende Rückführung in die Ausgangsstellung."¹⁷⁾ Die Allemande wird mit dem d-moll Dreiklang in wei-

17) R.Klein: Programmheft der Wiener Konzerthausgesellschaft für den 16.April 1972 (Konzert Mstislav Rostropowitsch mit den ersten drei Cellosuiten von J.S.Bach)

ter Lage (D-A-f-a-) als Akkord mit Dominantauftakt, der die Quintverdopplung bewirkt, eröffnet. Die Fortspinnung berührt in abwärtsgerichteter Folge die Dominantseptakkordteiltöne b-g-e-cis-(e)-a. Die Courante zerlegt den gegebenen d-moll Dreiklang in eine Sechzehntelfigur, wobei dieser umgekehrt, d.h. von oben nach unten gereiht erscheint (d'-a-f-a-d). Der zweite Takt der Courante bringt insofern wieder eine Annäherung an den zweiten Takt des Prélude, als ein Teil des Dominantseptakkordes, nämlich cis-g-a, zu einem Akkord zusammengefaßt auf die erste Zählzeit zu stehen kommt. In der Sarabande erscheinen die den ersten beiden Takten des Prélude zugrundeliegenden Harmonien in einem Takt aneinandergereiht, jedoch verstümmelt. Von dem d-moll Dreiklang bleibt nur der Grundton d übrig; auf die zweite Zählzeit erklingt ein Teil des Dominantseptakkords, nämlich die Quinte A-e. Erst im zweiten Takt manifestiert sich der im ersten Takt angedeutete Grunddreiklang als Akkord in weiter Lage (D-A-f). Das Menuett 1 faßt mit dem an den Anfang gesetzten Akkord die ersten drei Töne des Prélude zusammen, der zweite Takt bringt als Variante des ursprünglichen Dominantseptakkordes den Akkord c-e-b. Das Menuett 2 in D-Dur beginnt mit der Terz fis-D und füllt dann die Quint d-a mit Sekundsritten aus; es ergibt sich somit abermals der Dreiklang, in diesem Fall jener der parallelen Dur. Die freieste Variation stellt auch in dieser Suite die Gigue dar. Hier werden, vergleichbar der Sarabande, jeweils nur die Baßtöne der beiden Akkorde an die betonte Zählzeit der ersten beiden Takte gestellt. Ein Teil der restlichen Akkordtöne (Quint bzw. Septime) erklingt im jeweiligen Auftakt, der andere Teil scheint in der Figuration des dritten Taktes auf, wobei beide Akkorde kombiniert auftreten.

Beispiel 2 :

Beispiel ② (ohne Artikulation) Suite d-moll

The musical score consists of six staves, each representing a different movement from the Suite d-moll. The movements are: Prélude (3/4), Allemande (C), Courante (3/4), Sarabande (3/4), Menuet I (3/4), and Gigue (3/8). The score includes various musical notations such as notes, rests, and articulation marks (x and o) above the notes. The key signature is one flat (B-flat).

Der III. Suite ist die C-Dur Skala und der C-Dur Dreiklang als motivisches Material zugrundegelegt. Das Prélude eröffnet mit der absteigenden Tonleiter von c' - c und setzt mit einer Dreiklangszzerlegung bis zum C fort. Die Allemande bringt ebenso die absteigende C-Dur Skala und den anschließenden Dreiklang, die jedoch beide in Figurationen eingebaut sind. Die Courante hingegen beginnt nur mit einer großen Dreiklangszzerlegung über zwei Oktaven, d.h. einer etwas vereinfachten Form des motivischen Materials des Prélude, wobei jedoch, ebenso wie in der Allemande, der ursprüngliche Tonumfang von zwei Oktaven beibehalten wird. Die Sarabande stellt den C-Dur Dreiklang (abermals 2 Oktaven) als Akkord an die Spitze, der somit eine Konzentration des gegebenen Materials darstellt. H.Schenker¹⁸⁾ stellt fest, daß diesem Satz die fallende C-Dur Skala als "Urlinie" zugrundegelegt ist. Diese Ansicht ist im Zusammenhang mit der variationsmäßigen Gestaltung in dieser Suite von besonderer Bedeutung; das würde nämlich bedeuten, daß die Sarabande gleichsam über dem Eröffnungsmotiv des Prélude aufgebaut ist, sodaß dieser Satz auf doppelte Weise, nicht nur durch den Anfangstakt (Dreiklang), sondern auch im

18) H.Schenker: Das Meisterwerk in der Musik Bd.2, München 1926, S.97-104, und Anhang VI. Vgl. S. 173 und Beispiel 28 dieser Arbeit!

Gesamtaufbau (Skala), durch die Identität von Urlinie und motivischem Material mit den anderen Sätzen verbunden ist. Die beiden Bourrées bringen als echte Intermezzi relativ wenig Zusammenhang mit den Stammsätzen. Wohl klingt auch in Bourrée 1 eine C-Dur Dreiklangsfolge durch, doch steht eindeutig die volksliedhafte Melodik im Vordergrund. Hingegen ist die motivische Abhängigkeit der zweiten Bourrée von der ersten sehr deutlich gegeben, die durch die rhythmische Gestaltung unterstützt wird. Die Gigue bringt auch in der III. Suite die kunstvollste Verarbeitung des gegebenen musikalischen Materials. Sie beginnt nach einem Dominantauftakt mit dem Oktavsprung $c' - c$, der anschließend durch die aufwärtsgerichtete C-Dur Skala ausgefüllt wird und in die Dreiklangsfolge $c' - g - e'$ überleitet, d.h. daß diesmal die ursprüngliche Richtung der Tonleiter umgekehrt und die Dreiklangszerlegung durch den simplen Oktavsprung ersetzt wird, wobei dieser zusätzlich noch vor der C-Dur Skala erklingt, sodaß sowohl die Reihenfolge von sprung- und akkordmäßiger Ausfüllung der Oktave als auch die Richtung der Tonleiter in abgewandelter Form zu finden sind.

Beispiel 3 :

Beispiel ③ (ohne Artikulation) Suite C-Dur

Prélude $\frac{3}{4}$ Allouande C

Courante $\frac{3}{4}$ Bourrée I C

Bourrée II C Gigue $\frac{3}{8}$

In der IV.Suite ist der Zusammenhang der einzelnen Sätze nicht so stark gegeben wie in den vorhergehenden. Das Prélude beginnt mit einer sich über zwei Oktaven erstreckenden Zerlegung des Es-Dur Dreiklangles. In der Allemande ist im ersten Takt zwar diese Dreiklangsordnung in Variation trotz reicher Figuration erkenntlich, tritt aber keineswegs markant in den Vordergrund. Auffällig ist die Ähnlichkeit zur Allemande der III.Suite, die ebenfalls mit einem figurierten Skalenmotiv beginnt. Die Courante verbindet Teile des Es-Dur Dreiklangles mit jenem der II.Stufe (f-moll), der wiederum zur Grundtonart zurückleitet. Am Beginn der Sarabande erklingt die Quinte es-b, wobei das zum Dreiklang fehlende g beim Hören zu ergänzen ist. Der komplette Es-Dur Dreiklang in enger Lage ist auf dem Violoncello in dieser Tonhöhe nicht ausführbar; wahrscheinlich hat Bach aus diesem Grund die Terz des Dreiklangles beiseite gelassen. Die erste Bourrée bringt weniger Anklang an die zugrundegelegte Motivik, während die zweite mit der Sext G-es als Auftakt beginnt, die durch das B zur ersten Umkehrung des Dreiklangles komplettiert zu denken ist. Die Bourrée 1 bringt eine der Courante ähnliche Harmoniefolge, nämlich ebenso nur den Anklang des Es-Dur Dreiklangles, die Wendung nach f-moll und die Rückkehr zur Tonika. Die harmonische Gestaltung in der Bourrée 1 zieht sich über mehr als vier Takte, während in der Courante nur etwas über ein Takt dazu benötigt wird. Die Gigue eröffnet dagegen deutlich mit einer Zerlegung des Es-Dur Dreiklangles, der von Durchgangs- und Wechselnoten durchsetzt in Triolenbewegung erklingt.

Beispiel 4 :

Beispiel ④ (ohne Artikulation) Suite Es-Dur

The musical score consists of five staves, each representing a different piece from the Suite Es-Dur. The pieces are: Prélude (C major, 4/4), Allemande (C major, 3/4), Courante (C major, 3/4), Sarabande (C major, 3/4), and Bourrée I & II (C major, 3/4). The score is written in bass clef and includes various musical notations such as notes, rests, and accidentals. The Prélude starts with a C-c octave, and the Allemande begins with a C minor chord in a higher register. The Courante starts with the same C-c octave as the Prélude. The Sarabande begins with a descending C minor triad (g-es-c) with an added A2. The Bourrée I and II pieces continue the sequence.

Das Prélude der V.Suite eröffnet mit einem reinen Oktavklang (C-c), der sich in freier Fortspinnung weiterentwickelt. Die Allemande beginnt mit einem c-moll Akkord in weiter Lage, stellt also sozusagen die Komplettierung der reinen Oktave des Prélude dar. Die Courante beginnt auf die gleiche Weise wie das Prélude, d.h. mit der Oktave C-c, nur mit vorhergehendem Auftakt. Auch die Weiterspinnung weist mit jener des Prélude große Ähnlichkeit auf. Die Sarabande bringt hingegen eine etwas größere Variation des gegebenen Materials. Sie beginnt mit einem abfallenden c-moll Dreiklang (g-es-c), der noch um die darunterliegende Terz As erweitert ist. Gavotte 1 eröffnet mit dem c-moll Dreiklang als Akkord in enger Lage (dieser Akkord ist nur mit der geforderten Skordatur ausführbar!) und zeigt daher relativ große Verwandtschaft sowohl mit der Sarabande, die ja den gleichen Akkord ebenfalls zerlegt bringt, als auch mit den übrigen vorhergegangenen Sätzen, besonders mit der Allemande. Gavotte 2 benötigt im Gegensatz zu Gavotte 1, die das musikalische Material in Konzentration bringt, den ganzen ersten, vier

Takte umfassenden Teil um den c-moll Dreiklang unterzubringen. Die zweite Gavotte stellt demnach eine relativ stark abgeänderte Form des ursprünglichen Motivs dar, was durch die giguenhafte Triolenbewegung (vgl. Gigue der IV.Suite) verstärkt erscheint. Auch die Gigue bringt eine von den ersten drei Sätzen entferntere Variation. Vergleichbar der Sarabande oder der Gavotte 2 erklingt der c-moll Dreiklang in Figurationen eingewoben, die als Kontrast zum vorhergehenden Satz rhythmisch prägnanter gestaltet sind. Ähnlich der Sarabande wird die unter dem Grundton liegende Terz As (im 4.Takt) berührt.

Beispiel 5 :

Beispiel ⑤ (ohne Artikulation); in klingender Notierung! Suite c-moll

Prélude x Allewaude x

Courante x Sarabande x x x Gavotte I

Gavotte II x x x x x

x x Gigue x x (x)

Das Prélude der VI. Suite beginnt mit dem D-Dur Dreiklang unter Anwendung des Bariolage-Effekts, wobei der Grundton immer beibehalten und der jeweils nächsthöhere Dreiklangston dazwischengestellt wird. Die Allemande setzt diesen Dreiklang in weiter Lage als Akkord mit Auftakt an den Anfang und führt mit großzügiger Figurationsmelodik fort. Die Courante eröffnet abermals mit dem D-Dur Dreiklang, jedoch wieder in variiertes Form: Nach dem Oktavsprung d'-d erklingen alle Teiltöne des Dreiklangs durch zwei Oktaven, wobei jeweils vor dem nächsthöheren der darunterliegende berührt wird, wodurch sozusagen zwei Dreiklangszerlegungen ineinandergeschachtelt erscheinen. Es sind demnach ziemlich starke Beziehungen zum Thema des Prélude, wo zwischen den Teiltönen des Dreiklages jeweils der Grundton angespielt wird, feststellbar. Die Sarabande beginnt mit dem gleichen Dreiklang wie die Allemande, ebenso die beiden Gavotten. Die Gigue zerlegt den D-Dur Dreiklang in den Auftakt a' und den Doppelgriff fis-d'. Es zeigt sich also, daß auch in der letzten Suite das Variationsprinzip insofern von großer Bedeutung ist, als den einzelnen Sätzen der Dreiklang wie ein Motto an die Spitze gestellt ist.

Beispiel 6 :

Prélude

Beispiel 6 (ohne Artikulation) Suite D-Dur

Courante

Allemande

Sarabande

Gavotte I

Gigue

Zusammenfassend kann folgendes festgestellt werden: Alle sechs Suiten für Violoncello solo haben mehr oder weniger stark ausgebildeten Variationssuiten-Charakter. "Hier sind die Melodieanfänge der Sätze aus derselben Tonfolge, aber eingliedert in die entsprechenden Taktarten gebildet. Das Motiv dient jeweils als Bewegungsanstoß; der weitere Verlauf kann sich vom Vorbild lösen bis zur vollständigen Unabhängigkeit. Es handelt sich also nicht um durchgängige 'Variationen' im sonst gebräuchlichen Sinn."¹⁹⁾ Durch die motivische Verbindung der Sätze führt Bach "die Tradition der deutschen Variationssuite des frühen 17. Jahrhunderts fort, eine Tradition, die gegen Ende des Jahrhunderts in Vergessenheit geriet."²⁰⁾ E.Franke stellt in Bezug auf die Klaviersuiten folgendes fest, das ebenso für die Violoncellosuiten Gültigkeit hat: "In der Regel liegt den thematischen Anfängen der Suitensätze eine gemeinsame Urzelle zugrunde, sie hat die Gestalt eines festen Modells", das eine unterschiedliche Umformung erfährt.²¹⁾ Es hat sich gezeigt, daß Bach in den Violoncellosuiten bevorzugt den Dreiklang der gewählten Tonart der Suite als motivisches Material zugrundelegt. "Die Wahl der Tonart stellt hier ein 'kompositorisches Programm' dar, das selbst die Themen prägt. Nicht nur besaß jede Tonart ihre besondere Charakteristik, auf dem Violoncello hat sie zudem, je nach der Lage der leeren Saiten, möglicher Griffkombinationen etc. ihren besonderen Klang..... Im Zuge einer optimalen Nutzung der jeweiligen Tonarten ergaben sich motivische Korresponden-

19) H.Erpf: Form und Struktur in der Musik, Mainz 1967, S.119

20) C.Floros: Die Thematik in J.S.Bachs Orchestersuiten, in: FS E.Schenk (Studien zur Musikwissenschaft 25), Graz-Wien-Köln 1962, S.204

21) E.Franke: Themenmodelle in Bachs Klaviersuiten, in: BJ 1966, S.84

zen also fast 'von selbst', mithin für jede der sechs Suiten ein durch den Klang der jeweiligen Tonart und thematische Ähnlichkeit mit entsprechenden Modifikationen festgehaltener Grundcharakter."²²⁾

Der Zusammenhang der Sätze untereinander ist verschieden stark ausgeprägt: Prélude und Courante weisen in allen Suiten (außer der III.) vom motivischen Material her gesehen die größte Abhängigkeit auf, wobei in der I. und II.Suite die Dreiklangszerlegung im Prélude in aufsteigender und in der Courante in absteigender Richtung (in der II.Suite in geringfügiger Figurierung) erscheint. Sowohl in der IV. als auch in der VI.Suite sind Prélude und Courante jeweils durch ähnlich gestaltete Dreiklangsbildungen (in gleichbleibender Richtung) geprägt. Die V.Suite eröffnet Prélude und Courante mit dem gleichen leeren Oktavklang. In der III.Suite hingegen scheint die Gigue, die sonst das zugrundegelegte Motiv in relativ größter Variation bringt, sozusagen die Stelle der Courante einzunehmen, indem das Skalen- und Dreiklangsmotiv des Prélude in umgekehrter melodischer Bewegungsrichtung auftritt, so wie in den Couranten der I. und V.Suite. Vier der Allemanden eröffnen mit einem Akkord (I, II und V, VI), die restlichen zwei (III und IV) bringen das Dreiklang- bzw. in der III. auch Skalenmotiv in weiter angelegte Figuretionen eingebaut, die die ursprüngliche Form relativ stark verschleiern, im Gegensatz zu den vier obengenannten, die durch die Akkordbildung zumeist eine Konzentration des Materials darstellen. Alle Sarabanden, bis auf jene der V.Suite, beginnen mit einem zwei- bis vierstimmigen Akkord, d.h. ebenfalls mit einer Komprimierung des zerlegten Dreiklangs des

22) P.Gülke: a.a.O.

Prélude-Beginns. Die V.Suite bringt hingegen als Kontrast zu den drei vorhergehenden Sätzen, die mit Oktavklang bzw. Dreiklangsakkord beginnen, in der Sarabande ~~mit~~ eine aus dem zerlegten Dreiklang gewonnene Figur. Bevor wir uns den Intermezzi zuwenden, noch rasch zu den Giguen: alle, bis auf jene der III.Suite, bringen, wie erwähnt, die kunstvollste und am weitesten abweichende Variation des zugrundegelegten Gedankens. Der Dreiklang wird figuriert und dem gewählten Gigue rhythmus angepaßt, wobei die Gigue der VI.Suite als einzige einen Akkord an den Anfang stellt. Die Intermezzi lassen, wie bereits am Beginn dieses Kapitels besprochen, gewisse Ordnungsprinzipien erkennen (I. und II.Suite: Menuett, III. und IV.Suite: Bourrée, V. und VI.Suite: Gavotte; andererseits sind die Alternativsätze der Suiten I-III in der gleichnamigen Dur- bzw. Molltonart, jene der IV-VI.Suite in der gleichen Tonart der übrigen Sätze). Interessant ist nun, wie der gegensätzliche Charakter des jeweiligen Alternativsatzes, abgesehen von der Tonart, zum Ausdruck gebracht wird. In drei Fällen (II, IV, V) werden einstimmige und mehrstimmige Gestaltung des Eingangsmotivs als Kontrast eingesetzt. In der VI.Suite ist fast keine Gegensatzwirkung festzustellen. Das zweite Menuett der I.Suite ändert die melodische Bewegungsrichtung und die zweite Bourrée der III.Suite wird vor allem durch den Tonartenwechsel von der ersten abgehoben.²³⁾

Es ist eindeutig zu erkennen, daß nicht nur die technischen Schwierigkeiten von der ersten bis zur letzten Suite zunehmen, sondern daß ebenso die variationsmäßige Ausgestaltung der zugrundegelegten (Dreiklangs-)Motive immer kunstvoller werden: Die fünf ersten Sätze der I.Suite beginnen noch mit genau den gleichen Noten, während die einzelnen

23) Im folgenden Kapitel wird auf die motivische Abhängigkeit der Intermezzopaare bei Behandlung der einzelnen Sätze näher eingegangen.

Sätze der folgenden Suite nicht durch ein derartiges an die Spitze gestelltes Motto verbunden sind, sondern durch mehr oder weniger figurierte oder in sonstiger Weise abgeänderte Motive variationsmäßige Abhängigkeit zeigen. Überhaupt wird auch das an die Spitze des Prélude gestellte Grundmotiv immer komplizierter, d.h. entfernt sich immer mehr vom gewöhnlichen Dreiklang, der nur in der I. und II.Suite in reiner Ausprägung zu finden ist. Die III.Suite nimmt mit ihrer Kombination von Skala und Dreiklang überhaupt eine Sonderstellung ein. Die IV.Suite bringt im Prélude ein aus der Dreiklangszerlegung gewonnenes Motiv, ebenso wie die VI.Suite, die dieses Motiv jedoch noch großzügiger, abwechslungsreicher und in aufsteigender Richtung bringt. Die V.Suite hingegen stellt so wie die III. einen Einzelfall dar: am Beginn steht ein Oktavklang, der weiter ausgesponnen wird. In gleicher Weise, wie das Dreiklangsgrundmotiv von der I. bis zur VI.Suite immer komplizierter wird, sind auch die jeweilig davon abhängigen Tanzsätze variationsmäßig differenzierter gestaltet, was jedoch keineswegs zu einem geringeren motivischen Zusammenhang führt, sondern diesen in umso kunstvollere Weise zum Ausdruck bringt.

Abschließend sei noch hervorgehoben, daß im Prinzip alle Suiten den Dreiklang als motivische Grundlage wählen. Das bedeutet jedoch, daß sich nicht nur die Sätze einer Suite durch Substanzgemeinschaft auszeichnen, sondern daß sich die Anfangsmotive aller Sätze der sechs Suiten auf ein Modell zurückführen lassen. Dadurch kommt ein gewisser Zusammenhang aller Suiten untereinander zustande, der die innere Geschlossenheit des gesamten Zyklus begründet.

2. Harmonische, motivische und formale Gestaltung der einzelnen Sätze

In Berücksichtigung der aufführungspraktischen Zielsetzung wurde die Analyse aller Einzelsätze in die Arbeit aufgenommen und erst anschließend eine zusammenfassende Darstellung gegeben, da der ausführende Musiker von den Gegebenheiten des jeweiligen Satzes ausgehen muß, um Aufbau und Gliederung in harmonischer, motivischer und formaler Hinsicht nachvollziehen zu können.

Den folgenden Einzelanalysen seien einige erklärende Worte vorausgeschickt: Neben dem Titel findet sich jeweils die Bezeichnung in der Handschrift A.M.Bachs. Der Überschrift des Einzelsatzes folgt jeweils die Taktzahl, deren Aufteilung in den beiden durch Wiederholungszeichen getrennten Teilen des Satzes, die Taktvorschrift sowie eventuelle Abweichungen in der Satzbezeichnung bei A.M.Bach. Es folgt eine kurze Charakterisierung des Rhythmus, sowie eine Skizze, die den harmonischen, motivischen und formalen Aufbau andeuten soll. Die Zahlen oberhalb der den musikalischen Verlauf symbolisierenden Linie stellen den jeweiligen Takt des Satzes dar. Darunter finden sich die im Verlauf des Stückes berührten Tonarten, unter denen sich die jeweilige Tonstufe im Verhältnis zur Grundtonart befindet. Diese auf den ersten Blick vielleicht überflüssig scheinende Bezeichnung hebt jedoch beim Vergleich ähnliche Erscheinungen im harmonischen Aufbau der einzelnen Sätze hervor, sodaß die Gemeinsamkeiten, die in der Zusammenfassung herausgearbeitet wurden, leichter erkennbar sind. Darunter folgt die symbolische Darstellung der motivischen Gestaltung, wobei Motive wie Motivgruppen mit Kleinbuchstaben charakterisiert sind, während der sich daraus ergebende formale Aufbau, der unter der motivischen Gliederung zu finden ist, mit Großbuchstaben versehen ist. In den Préludes, wo sich die

Form oft nur aus der Gegenüberstellung gegensätzlich gestalteter Abschnitte ergibt, wurden diese Gestaltungsmittel, zum Teil ohne Buchstabensymbole, angeführt. Nach der Skizze findet sich jeweils deren Erklärung in der Reihenfolge Harmonik, Motivatik und Form, wobei gewisse Überschneidungen dieser Einteilung nicht zu vermeiden sind.

Bei den Analysen aller Suiten wurden die in dieser Richtung unternommenen Darstellungsversuche von G.J.Kinney²⁴⁾ und G.Waegner²⁵⁾ zwar berücksichtigt, jedoch sehr oft revidiert und durch neue Ergebnisse sowie zahlreiche Ergänzungen erheblich erweitert. Die beste und umfassendste Analyse, allerdings nur eines Einzelsatzes (Courante I), findet sich in der Arbeit von Diether De la Motte²⁶⁾. Leider ist es jedoch unmöglich, alle 48 Einzelsätze der sechs Violoncellosuiten von derartig vielen Seiten - wie De la Motte in seiner "Kategorienanalyse" - zu beleuchten, da dies sowohl inhaltlich als auch umfangmäßig den Rahmen dieser Arbeit sprengen würde.

In den Skizzen der anschließenden Einzeldarstellungen wurden wegen Platzmangel die folgenden Abkürzungen verwendet:

Fs = Fortspinnung	K = Kadenztakt
Wf = Weiterführung	Ü = Überleitung
Rl = Rückleitung	S = Sequenz
Sa = Sequenz von Motiv(gruppe) a	

_____ deutet zwischen zwei gleichen Tonstufen chromatische Veränderungen innerhalb eines größeren Abschnittes in der bestimmten Tonart an, zwischen zwei verschiedenen Tonstufen den modulatorischen Weg von der einen Tonart zur anderen.

24) G.J.Kinney: The Musical Literature for Unaccompanied Violoncello, Diss. The Florida State University 1962 (Microfilm), S.352 ff.

25) G.Waegner: a.a.O. S.76 ff.

26) D.De la Motte: Musikalische Analyse. Mit kritischen Anmerkungen von C.Dahlhaus, Kassel-Basel-Paris 1968, S.73 ff.

I. Suite - Suite 1^{re}

Prélude 42 Takte, C

Rhythmik: Es findet sich durchgehende Sechzehntelbewegung
(zum Großteil Arpeggien).

Beispiel 7 :

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22
G			D	e			D	a	e			D	G								I ⁷ G
I			V				IV				III			II							

Arpeggien

23	24	25	26	27	28	29	30	31	32	33	34	35	36	37	38	39	40	41	42
			D				DV						D				G		
			V										V				I		

vorherrschend skalen-
artige Melodik

Liegestimme a

Org. punkt-
aufst.
Chromatik

Arpeggien

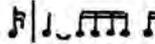
Harmonik: s. Skizze. Der Großteil der Modulationen findet sich im ersten Teil bis T.22. Nach dem Einschnitt in T.22, der durch den Dominantseptakkord (Sekundarakkordstellung) zum Ausdruck kommt, folgt der zweite Teil, der hauptsächlich in der Dominanttonart steht.

Motivik: Der erste Teil ist durch Arpeggien geprägt, die die leeren Saiten gut nützen. Im zweiten Teil, T.23-30, herrscht skalenmäßige Melodik vor; in T.31-36 ist eine Haltestimme auf a (Dominante der Dominanttonart) feststellbar, unter der eine Melodiestimme liegt, die schließlich auch über die Haltestimme hinausgeht (Bariolage). In

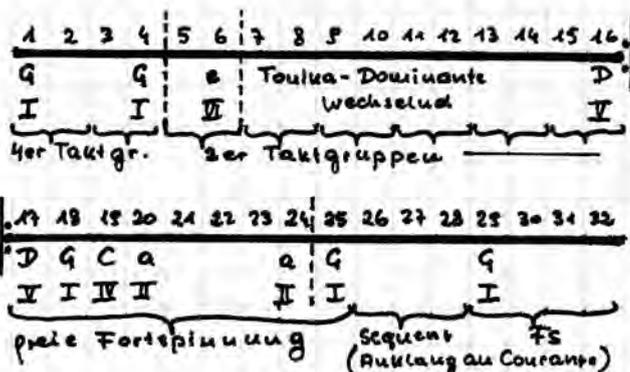
T.37/38 führt eine aufsteigende Chromatik über dem Orgelpunkt d (Dominante) zum Grundton g'. Die Arpeggien der T.39-42 kehren die Figuration des Beginns um.

Form: Es finden sich zwei etwa gleich lange Teile (22:20) - Einschnitt in T.22 mit Fermate -, die harmonisch und motivisch gegensätzlich gestaltet sind.

Allemande 32 Takte, 16:I:16, C

Rhythmik: Die rhythmische Folge  an den Anfängen der Teile entsteht durch Weitung von , die im Verlauf des Satzes häufig auftritt.

Beispiel 8 :



Harmonik: s. Skizze

Motivik: Im ersten Teil ist trotz fortspinnungsmäßiger Melodik periodische Gruppierung im Hintergrund spürbar, während im zweiten Teil reine Fortspinnung vorherrscht; daneben sind einige sequenzartige Bildungen (T.9/10 und T.11/12, ferner

T.26-28, die an die Motivik der Courante anklingen) festzustellen. Die Anfangstakte der beiden Teile stimmen rhythmisch, aber nicht melodiemäßig überein, die Schlußtakte sind (bis auf eine geringfügige Variante) identisch.

Form: Die beiden gleich langen Teile sind durch Wiederholungszeichen getrennt. Der zweite Teil zerfällt in zwei Unterabschnitte, von denen der erste nach a-moll moduliert und der zweite die Grundtonart wieder festigt. (Kleinere Einschnitte in T.4 und 6 des ersten Teils unterstreichen den Modulationsgang.) Form: A:I:B

Courante 42 Takte, 18:I:24, 3/4

Rhythmik: ♩ | ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ (Grundmotiv)

Beispiel 9 :

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18						
G							G	D									D						
I							I	II									II						
a	a	a	a	b	b	k	k	Fs	a	a	b	b	Fs	Orgelp- motiv (Wendung)	Fs	k	k						
A								B															
A																							
19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31	32	33	34	35	36	37	38	39	40	41	42
D	G		e					e	C	D	C		G	II		G							
II	I		II					II	III	IV	III					I							
a	a	a'	a	a''	a	b	Fs	k	k	a	a	b''	b''	c	c	Fs	Orgelp- motiv	Fs	b	b	k	k	
C										B'													
oder A'										oder A''													

- Harmonik: s. Skizze; der Modulationsgang vollzieht sich fast ausschließlich im Grundmotiv der Courante.
- Motivik: Innerhalb der periodischen Bildungen dieses Satzes treten zwei Motive in den Vordergrund: a = Grundmotiv (drei Achtel Dreiklangszerlegung, dann figurierende Sechzehntel) und b = figurierendes Sechzehntelmotiv (Haltestimme oben), das mit dem Orgelpunktmotiv verwandt ist; c = Zwischenspiel, verwandt mit b (T.33/34). Die Anfangstakte der beiden Teile stimmen rhythmisch überein, haben aber eine Melodielinie mit unterschiedlichem Tonumfang; die Kadenztake sind dagegen verschieden.
- Form: Es finden sich zwei ungleich lange Teile im Verhältnis 3:4. Der erste Teil zerfällt in zwei Abschnitte: der erste Abschnitt reicht bis T.8 in der Grundtonart, der zweite Abschnitt ist durch das eine Steigerung bewirkende Orgelpunktmotiv von acht auf zehn Takte geweitet. Im zweiten Teil sind sehr deutlich zwei Abschnitte zu erkennen: der erste Abschnitt mit durchführungsartigem Charakter leitet zur parallelen Moll, der zweite Abschnitt leitet nach G-Dur zurück und festigt diese. Der zweite Abschnitt des zweiten Teils weist die gleiche Motivreihe wie der zweite Abschnitt des ersten Teils auf, wobei T.33/34 und 39/40 eingeschoben erscheinen: man könnte daher von einer angedeuteten Reprisebildung sprechen.
Form: A:I:A'A'' (oder AB:I:CB')

Sarabande

16 Takte, 8:I:8, 3/4

Rhythmik:

♩ ♩ ♩ - Jeder Takt ist rhythmisch verschieden geprägt, wobei trotzdem das charakteristische Spannungsverhältnis zwischen erstem und zweiten Taktteil erhalten bleibt (Schwerpunkt des Taktes auf

der zweiten Zählzeit); die Abschlußakte beider Teile korrespondieren durch die gleiche rhythmische Geste .

Beispiel 10 :

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16
G		IG	G	D		D°	D	G	e	e	C	a	IG	G	
I		I	IV	V	VI	III	II	IV	II	I					

Harmonik: s. Skizze

Motivik: Vgl. Rhythmik. Fortspinnung steht deutlich im Vordergrund, ebenso mehrstimmige Gestaltung. Die Anfangstakte der beiden Teile sind variiert, die Kadenzstakte identisch.

Form: Der erste der beiden gleich langen Teile bringt die Modulation zur Dominante, der zweite zerfällt in zwei Abschnitte zu je vier Takten, deren erster zur parallelen Moll moduliert und deren zweiter zur Haupttonart zurückleitet. Die einzelnen Teile bzw. auch Abschnitte sind rhythmisch verwandt, jedoch melodisch relativ unabhängig.

Form: A:I:B

Menuett 1 24 Takte, 8:I:16, 3/4, Menuet 1^{re}

Rhythmik: 

Beispiel 11 :

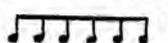
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24
G		G	IV		D°	D			a	e		e	C	D	IG	G							
I		I		I	IV	V	VI	III	II			VI	IV	V									I
Thema Wf K = a = b				a' b' K				a'' b'' K				Weiter = K führung C				a''' a''' Weiter = K führung C' (statt b''')							
								A'								A''							

Harmonik: s. Skizze

Motivik: Dieser Satz ist durch viertaktige Gruppenbildungen, d.h. periodische Gestaltung ausgezeichnet. Das Motiv a kehrt jeweils am Beginn der Viertaktgruppen (in leichter Variation) wieder, die Weiterführung b ist im zweiten Teil zu c ausgedehnt. Die Sequenz der Takte 19/20 bedeutet eine Weitung, die eine Steigerung zur Folge hat. Der Rhythmus der Anfangstakte ist identisch, der Tonumfang der Melodie in jenem des zweiten Teils verringert; die Schlußtakte sind unterschiedlich gestaltet.

Form: Es finden sich zwei ungleich lange Teile im Verhältnis 1:2; der zweite Teil zerfällt in zwei gleichlange, achttaktige Abschnitte, sodaß sich eigentlich drei gleichlange Abschnitte ergeben.
Form: A:I:A' A''

Menuett 2 24 Takte, 8:I:16, 3/4, Menuet 2^{re}

Rhythmik:  , d.h. rhythmische Umkehrung gegenüber Menuett 1, wo die Achtelbewegung im zweiten Takt und die drei Viertelwerte (wenn auch unterteilt in Menuett 1, gleiche Wirkung!) im ersten Takt erklingen.

Beispiel 12 :

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24
g							g D	D	g	F	B		B	c		B	g		g				
I							I	II	I	IV	III		II	IV		III	I		I				
a	b	Sa	ü	a	b	Sa	K c	d	Sc	Sd	e	Se	ü	K	f	d	Sf	Sd	Sf	f'	ü	K	
A				A				B				C				D							
A								B								C							

Harmonik: Wie aus der Vorzeichensetzung von nur einem b in den handschriftlichen Quellen hervorgeht, wird nicht g-moll sondern das dorische Tongeschlecht auf g verwendet. Während in einer Molltonleiter die Alteration von es zum e angegeben sein müßte, wird in der Abschrift A.M.Bachs das E in T.3 ohne Auflösungszeichen, die Note es in T.1 jedoch durch Voranstellen eines b angezeigt. Nicht logisch erscheint jedoch die Setzung eines Auflösungszeichen vor dem E in T.7, der an und für sich mit T.3 identisch ist. Das folgende Beispiel zeigt die entsprechenden Takte der Handschrift A.M.Bachs:

Beispiel 13:



Da J.P.Kellner in seiner Abschrift jedoch in T.3 durch Vorsetzen eines b Es verlangt, ist nicht auszuschließen, daß J.S.Bach in T.3 tatsächlich Es gemeint hat, d.h. daß die Erniedrigung aus T.1 noch Gültigkeit hat. In diesem Fall erscheint auch das Auflösungszeichen in T.7, wo offensichtlich E gewünscht wird, logisch, wodurch die Vorzeichensetzung im fünften Takt annulliert wird. Es ist jedoch Tatsache, daß der Ton auch ohne Auflösungszeichen verwendet wird, wie z.B. in T.11, während in T.12 wieder das es mit vorangestelltem b bringt. Es gibt daher zwei Möglichkeiten: entweder fehlt

in T.3 bei A.M.Bach das b vor dem Es, wodurch die Setzung des Auflösungszeichen an der analogen Stelle in T.7 gerechtfertigt wäre, oder ist das Auflösungszeichen in T.7 überflüssig bzw. irrtümlich gesetzt, wenn man die konsequente Anwendung des Tongeschlechts dorisch auf g voraussetzt. Die in den Handschriften verwendete Vorzeichensetzung von nur einem b wurde in den meisten Ausgaben des 19. und 20. Jahrhunderts nicht beibehalten, sodaß das Menuett 2 in schlichtem g-moll erscheint. (Vgl. auch Teil III/A/1) - G.J.Kinney²⁷⁾ weist in seiner Arbeit darauf hin, daß den beiden Viertaktgruppen des ersten Teils ein "Normalbaß" zugrundegelegt erscheint. Es handelt sich - Kinney nennt keinen Namen und stellt nur die Beziehung zur Passacaglia her - um eine Art des Ciaconna-Basses²⁸⁾, eine Baßformel, die aus dem vom Grundton zur Dominante absteigenden Tetrachord besteht und sehr häufig verwendet wurde.

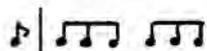
Form:

Das gleiche Verhältnis der beiden Teile entspricht dem Aufbau von Menuett 1, ebenso die Abschnitte des zweiten Teils. Es ergibt sich die Form A:I:B C, d.h. eine Reihungsform.

Gigue

34 Takte, 12:I:22, 6/8, Gigue

Rhythmik:



27) G.J.Kinney: a.a.O. S.357 f.

28) O.Wessely: Musik, Darmstadt 1973, S.162.
Vgl. auch Anm.30 dieses Kapitels !

Beispiel 14 :

Handwritten musical score for Example 14, showing measures 1-12 and 13-34. The score is divided into sections labeled A, B, A', and Coda. A bracket labeled "verkürzte Gruppenbildung" spans measures 26-34. A bracket labeled "eigentl. Abschluss" spans measures 28-34. A bracket labeled "Coda" spans measures 31-34.

Harmonik: s. Skizze. Bemerkenswert erscheint, daß die ursprünglich angestrebte Molldominante d am Ende des ersten Teils im Abschlußtakt durch die Picardische Terz zu D-Dur (Dominante von G-Dur) umgewandelt wird.

Motivik: Periodische Gestaltung (vier- und achttaktige Gruppenbildungen): Motiv a und c bestehen aus je zwei sich sequenzierenden Teilmotiven; Motiv d ist aus einem mit c verwandten Motiv und aus einem mit a' verwandten Motiv zusammengesetzt; im Motiv $\frac{ca'}{2}$ klingt auch b an. Dieser Satz lebt von den mannigfaltigsten Motivvarianten und -kombinationen.

Form:

Die beiden Teile stehen zueinander in keinem einfachen Teilungsverhältnis (6:11). Diese Taktzahl ist durch eine verkürzte Gruppenbildung in den Takten 29-34 entstanden, d.h. die ursprüngliche Zahl von 36 Takten wurde um zwei verringert. "Diesen Takten liegt eine steigende obere Randstimme zugrunde, die im Zuge der zunehmenden Spannungsenergie ihre Teiltöne in den Takten 31 und 32 dichter als in den vorangegangenen Takten aufeinander folgen läßt. In den Takten (28) 29-30 erscheint nur je ein Teilton (g-g-a), während der 31.Takt auf der ersten und sechsten (h-c') und der 32.Takt auf der dritten und sechsten Zählzeit (d'-e') je einen Teilton der Randstimme erklingen lassen. Nachdem die Teiltöne g und a im Taktabstand folgten, wäre diese Anordnung auch bei den folgenden Teiltönen h-c'-d'-e' zu erwarten. Die sich verdichtende Linienenergie ist aber stärker als die rhythmische Anordnung der Motivfolge. Sie führt ein Zusammenschmelzen der letzten Phrase der Gigue von acht auf sechs Takte herbei."²⁹⁾

Beispiel 15 :



Die Takte 29-34 haben Coda-Charakter, der eigentliche Abschluß fällt in T.28, wobei T.25-28 den Abschlußtakten 9-12 des ersten Teils entsprechen. Auch hier ist wie in der Courante von einer angedeuteten Reprisenbildung zu sprechen.

Form A(x) :I: BA'(x)Coda

29) G.Waegner: a.a.O. S.107; vgl. auch: E.Kurth: Grundlagen des linearen Kontrapunkts. Bachs melodische Polyphonie, Bern 1917, S.252

II. Suite - Suite 2^{de}

Prélude 63 Takte, 3/4, Prelude

Rhythmik: ♩ ♪ ♩♩♩ = Motiv a, ♩♩♩ ♩♩ ♩♩ = Motiv b; die anderen Motive bestehen durchgehend aus Sechzehnteln.

Beispiel 16 :

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20
d ————— F — g a
a a' a'' ü a'' b a'' b a'' Fortspinnung a c a' c ü a' a' a''

21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31 32 33 34 35 36 37 38 39
a g d F d ————— Id —————
c c c ü a'' c' c' c' c' c c c c'' c'' ü d d d

40 41 42 43 44 45 46 47 48 49 50 51 52 53 54 55 56 57 58 59 60 61 62 63
a ü a ü e e e e () Fortspinnung ————— Akkorde —
↓ (Kombination von Motiven und Motivteilen; z.T. skalenartige Melodik) (Arpeggien)

Orgelpunkt auf a mit aufsteigender Melodielinie

Harmonik: s. Skizze; Modulationen sind fast ausschließlich in den ersten dreißig Takten anzutreffen, dann nur mehr chromatische Veränderungen innerhalb d-moll, in T.48 Dominantseptakkord (unvollständig) in Sekundakkordstellung.

Motivik: Alle Motive und Motivgruppen sind fortspinnungsmäßig miteinander verbunden. Aus dem einen Motiv ergibt sich immer das nächste darauffolgende, entwickelt sich also gleichsam aus diesem heraus.

Manchmal ergeben sich zweitaktige Gruppenbildungen (z.B. T.5/6, 7/8 oder T.13/14, 15/16). Sehr häufig werden gleiche Motive sequenzartig aneinandergereiht (z.B. T.18-20, T.26-35 mit Varianten). Alle in der Skizze mit unterschiedlichen Buchstaben bezeichneten Motive sind jedoch untereinander bis zu einem gewissen Grad miteinander verwandt. Ab T.49 lassen sich die Motive nicht mehr deutlich voneinander unterscheiden, hier könnte man am ehesten von einer niedergeschriebenen improvisatorischen Fortspinnung der bis zu T.48 aufgetretenen Motive sprechen; zum Teil werden auch Skalenausschnitte in die Melodik verwoben. Bezüglich der Ausführung der fünf kadenzierenden Akkordtakte am Schluß des Satzes siehe Teil III. Dieses Prélude ist besonders reich an scheinpolyphonen Bildungen.

Form:

Ein deutlicher Einschnitt findet sich nur in T.48: Akkord mit Fermate und zwei Viertelpausen. Der Höhepunkt dieses Satzes liegt kurz vor der Fermate und wird nach dem diatonischen Ansteigen der Melodielinie über dem orgelpunktartigen Anklängen der Dominante a in T.43 mit dem g' in T.44 erreicht. Die der Fermate folgenden Takte sind nicht als gegensätzlicher musikalischer Abschnitt anzusehen, sondern eher als Coda-ähnlicher Anhang, der zu den Kadenzakkorden überleitet. Der gegenüber dem ersten Teil mit 48 Takten kurze zweite Teil mit nur fünfzehn Takten hat, wie auch im Hinblick auf die Motivik festgestellt wurde, ausklingenden Charakter. Innerhalb der ersten 48 Takte entstehen Abschnitte durch das Wiederaufnehmen des Kopfmotivs in T.13 und T.40, wobei jener in T.13 durch die harmonische Wendung unterstrichen wird, indem das Motiv a fast unverändert in F-Dur erscheint. In T.40 hingegen ist das Kopfmotiv bezüglich des Tonumfanges stark geweitet.

Allemande 24 Takte, 12 :I: 12, C

Rhythmik:  - Es sind häufig durchgehende Sechzehntel, aber auch Kombinationen mit anderen Notenwerten (. , . . . etc.) zu finden.

Beispiel 17 :

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24
d					d	a	a					a	A	g	g					Id	d		
I					I	I ^b	I ^b					I ^b	V [#] IV	IV					I	I			

durchwegs freie Fortspinnung

Harmonik: s. Skizze

Motivik: In der Allemande sind keine Periodenbildungen feststellbar, es herrscht reine Fortspinnungsmelodik mit zahlreichen Motivvariationen und -kombinationen, die jedoch praktisch keine Wiederholungen bringen. - Der Satz ist mehrstimmig angelegt, es finden sich zahlreiche scheinpolyphone Bildungen und eingestreute Akkorde.

Form: Der zweite der beiden gleich langen Teile zerfällt in zwei sechstaktige Abschnitte, deren erster in T.18 auf der IV.Stufe kadenziert und deren zweiter über die V.Stufe zur Haupttonart zurückleitet.

Form: A:I:B

Courante 32 Takte, 16:I:16, 3/4

Rhythmik: Der Satz besteht durchgehend aus Sechzehnteln (mit Sechzehntelauftakt), wobei vier Mal die Rhythmusfolge  eingebaut ist.

Beispiel 18 :



Harmonik: s. Skizze. Der erste Teil endet in a-moll, im Abschlußtakt jedoch Picardische Terz, d.h. Wendung nach A-Dur, die auch für den Beginn des zweiten Teils beibehalten wird.

Motivik: Dieser Satz ist vollständig von Fortspinnungsmelodik geprägt. Die Motive sind schwierig abzugrenzen, werden verschieden stark variiert und oft auch umgekehrt. In der Skizze wurde versucht, die Motive zu bezeichnen und so verschiedene Beziehungen zu verdeutlichen. Mit "Fs" bezeichnete Takte stellen Überleitungen ohne spezifische motivische Gestaltung dar. Während in Teil A und A' (T.1-6 und T.17-23) die Reihung der Motive beibehalten

wird, ist dies in Teil B und B' nicht der Fall. Teil B besteht aus dem zweitaktigen Motiv c, dessen Sequenz und zweitaktiger Fortspinnung, Teil B' beginnt mit einem freigestalteten Takt, um dann Motiv d' (mit Motiv d des Teils C fast identisch) anklingen zu lassen (T.24), darauf folgen sehr freie Varianten des Motivs c des ersten Teils (z.T. orgelpunktartiger Charakter). Teil C wird im zweiten Teil ohne Variation auf der Tonika (im ersten Teil Dominante) wiederholt.

Form:

Die sich aus der Harmonik ergebenden Abschnitte sind von der sich fortspinnenden Melodik überlagert und werden auch rhythmisch nicht hervorgehoben. Die beiden durch das Wiederholungszeichen getrennten Teile sind gleich lang und lassen aufgrund der Zahl von je sechzehn Takten einen periodischen Aufbau vermuten, der jedoch in keiner Weise zum Ausdruck kommt. Form A(x):I:A'(x)

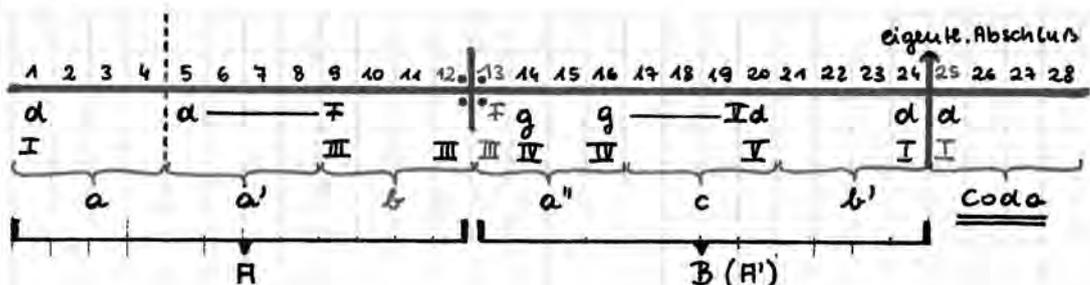
Sarabande

28 Takte, 12:I:16, 3/4

Rhythmik:

♩ ♪^{fr} ♩ - Kopfmotiv; davon treten zahlreiche Varianten auf.

Beispiel 19 :



Harmonik: s. Skizze

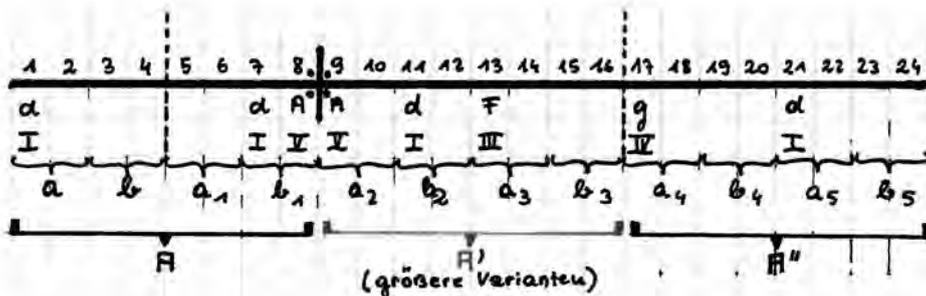
Motivik: Die Sarabande besteht deutlich aus Viertaktgruppen, d.h. sie hat periodisch klaren Aufbau. Das Anfangsmotiv ist zu Beginn des zweiten Teils rhythmisch und melodisch leicht variiert. Die Kadenzen unterscheiden sich im vorletzten Takt, während der Schlußtakt, vom Rhythmus $\downarrow \downarrow$ geprägt, identisch ist.

Form: Sowohl im Hinblick auf Harmonik als auch Motivik ergibt sich eine aus Viertaktgruppen bestehende Form: aa'b:I:a"cb' Coda. Der eigentliche Abschluß ist bereits in T.24 mit der I.Stufe von d-moll erreicht, die wie in der Schlußfloskel durch den markanten Oktavsprung gefestigt wird; d.h. daß beide Teile eigentlich gleich lang sind und nur durch die angehängte viertaktige Coda erweitert werden.
Großformal gesehen: A:I:B(oder A')Coda

Menuett 1 24 Takte, 8:I:16, 3/4

Rhythmik: $\downarrow \downarrow | \downarrow \downarrow \downarrow \downarrow \downarrow | \downarrow \downarrow \downarrow | \downarrow \downarrow \downarrow \downarrow \downarrow \downarrow$, in den Schlußtakt finden sich Hemiolen.

Beispiel 20 :



Harmonik: s. Skizze

Motivik: Das Stück besteht aus sechs viertaktigen (thematischen) Gruppenbildungen, deren Einzeltakte durch je ein Motiv geprägt sind, die Anordnung dieser vier Motive wird während der sechsmaligen Wiederholung der Gruppenbildung beibehalten, obwohl Melodik und harmonische Stellung Variationen unterworfen sind. Die rhythmische Ausformung bleibt bei geringen Abweichungen immer erkenntlich. Innerhalb der viertaktigen Gruppenbildung gehört der erste und zweite Takt sowie der dritte und vierte Takt enger zusammen, sodaß man vom Vor- und Nachsatz eines Themas sprechen könnte (in der Skizze Bezeichnung mit a und b). Anfangs- und Kadenztake sind im zweiten Teil gegenüber dem ersten leicht verändert. Interessant ist die Tatsache, daß auch hier in den ersten vier Takten der Ciacona-Baß zugrundegelegt ist.³⁰⁾

Beispiel 21 :



Form: Der zweite Teil ist doppelt so lang wie der erste, was auch in der Form A:I:A'A'' zum Ausdruck kommt, wobei A' die weit größeren Varianten bringt als A''

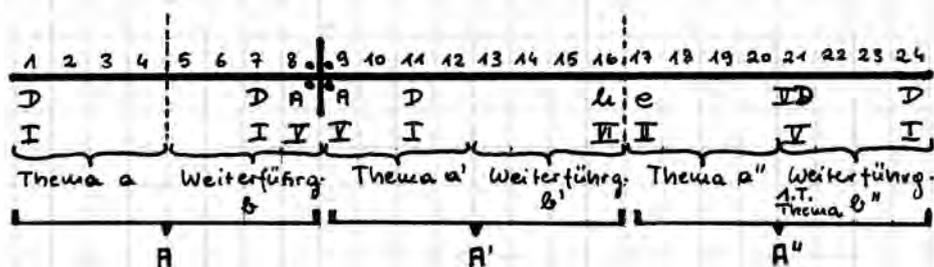
30) R.Oppel: Das Thema der Violinchaconne und seine Verwandten, in: BJ 1918, S.99

(Motivgruppierung s. Skizze). Es ergibt sich eine Reihungsform, bei der die einzelnen Abschnitte (jeweils viertaktige Gruppenbildungen) zwar im Prinzip einander gleich sind, trotzdem aber in größerer oder geringerer variativer Ausgestaltung in Harmonik, Rhythmik und Melodik erscheinen.

Menuett 2 24 Takte, 8:I:16, 3

Rhythmik: ♩ ♩ ♩ ♩ | ♩ ♩ ♩ | ♩ ♩ ♩ | ♩ ♩ ♩ ♩. Im Vergleich zu Menuett 1 ist der Rhythmus in dreierlei Hinsicht umgekehrt: erster und zweiter Takt sind vertauscht, im ersten Takt ist die Achtelgruppe von der 1./2. auf die 2./3. Zählzeit verlegt; im dritten Takt sind die zwei Achtel auf die erste Zählzeit versetzt, der vierte Takt bringt in Menuett 1 und 2 sechs Achtel.

Beispiel 22 :



Harmonik: s. Skizze

Motivik: Auch hier sind viertaktige Bildungen feststellbar, allerdings nicht deutlich voneinander getrennt, da sich an das Thema a (T.1-4) eine viertaktige Weiterführung b anschließt. Der zweite Teil bringt das anfängliche Kopfmotiv in Umkehrung, die Schlußakte sind nicht analog gestaltet.

Form: Es ergeben sich drei Teile mit der Form A:I:A'A", die mit jener des Menuett 1 äußerlich übereinstimmt; der innere Motivgruppenbau ist jedoch anders: ab:I:a'b'a"b", wobei der erste Takt von b" dem Kopfmotiv (T.1) entspricht. Die beiden Teile stehen zueinander im gleichen Verhältnis wie in Menuett 1.

Gigue 76 Takte, 32:I:44, 3/8

Rhythmik: ♩ | ♩ | ♩ | ♩ | ♩ | ♩ | ♩ | ♩

Beispiel 23 :

The musical score for Example 23 is divided into three systems of measures, each with chord symbols and structural annotations below.

System 1 (Measures 1-24):
 Measures: 1-24
 Chords: a, d F, F d, B, d, Id g, F a
 Roman numerals: I, I III, III I, VI, I, IV, III V^b
 Motifs: a, a', b, sb, a, a d, cd, cd, c c c K
 Section markers: A, x, B, C

System 2 (Measures 25-48):
 Measures: 25-48
 Chords: a, A F, c, g, g
 Roman numerals: V^b, V# III, VI, IV, IV
 Motifs: c', e, a, d^a, Fortspinnungsmotiv verwendet mit b
 Section markers: D, A', x, E (B')

System 3 (Measures 49-76):
 Measures: 49-76
 Chords: F, F, e, d, d g, d
 Roman numerals: III, III, II, I, I II, I
 Motifs: c, c, Fortspinnung, c', e, c, Kapensfalte
 Section markers: C', D, Coda

Harmonik: s. Skizze. Bemerkenswert erscheint, daß der zweite Teil nicht mit der Dominanttonart beginnt (A-Dur bzw. a-moll, da der erste Teil eigentlich in a-moll mit Picardischer Terz im Schlußdreiklang endet), sondern in der parallelen Dur-Tonart (= F-Dur).

Motivik: a bezeichnet die thematische Motivgruppe der Takte 1-4 bzw. 33-36; a' bzw. a" bringen eine mit a verwandte Motivgruppe mit figurativen Variationen. Auf das zweitaktige Motiv b und dessen Sequenz folgen zwei Überleitungstakte. In T.15 wird Motiv c und in T.16 Motiv d vorgestellt; das in den folgenden vier Takten zwei Mal sequenzartig wiederholt wird. Die dreimalige Wiederholung des Motivs c bewirkt eine Steigerung, die zu den abschließenden acht Takten überleitet, deren erstenvier von dem mit c verwandten c' geprägt sind. Die als Motivgruppe e bezeichneten Takte haben abschließenden Charakter. Der zweite Teil eröffnet mit der unveränderten Motivgruppe a in F-Dur. An die relativ stark figurierende Motivgruppe a" schließt sich ein Teil relativ freier Fortspinnung, deren Hauptmotiv an b anklingt. Es folgen acht sequenzierende Takte des Motivs c und vier frei fortspinnende Überleitungstakte, worauf eine fast wörtliche Wiederholung der Takte 25-32 auf der Tonika das musikalische Geschehen in T.68 eigentlich abschließt. Die Takte 69-76 sind als Coda zu verstehen, wobei in den ersten drei Takten nochmals Motiv c anklingt, die restlichen Takte bringen einen virtuoson Abschluß.

Form: Die beiden Teile des Satzes stehen in keinem proportionalen Verhältnis zueinander (8:11). Die "überzähligen" Takte sind in den Fortspinnungsabschnitten zu vermuten. Die freier gestalteten Abschnitte B, C bzw. E (B')C' sind von den periodisch gebauten Teilen A (A') D eingerahmt. Durch die Wiederholung des Abschnittes D im zweiten Teil kann von einer angedeuteten Reprise gesprochen werden. Auch der

sonstige Aufbau weist Elemente der Sonatenhauptsatzform auf: Hauptthema (a), Seitenthema fehlt, Überleitung zur Schlußgruppe auf der Dominante (D) (Wiederholung der Pseudo-Exposition) - Durchführung des Hauptthemas und dessen Fortführung (A' E/B'/), Rückleitung (C') (analog zum ersten Teil) und Schlußgruppe D auf der Tonika mit anschließender Coda (zweiter Teil jedoch ebenfalls wiederholt). Hauptsächlicher Mangel ist das Fehlen des Seitenthemas und der Wiederaufnahme des Hauptthemas in der, daher nur angedeuteten, Reprise.

Form: ABCD:I:A'E(=B')C'DCoda, vereinfacht:

A(x):I:A'(x)Coda

III.Suite Suite 3.

Prélude 88 Takte, 3/4

Rhythmik: Der Satz besteht durchgehend aus Sechzehnteln, außer T.1/2 und ab T.77; die Pausen in T.77,79, 80 dienen der Spannungsverdichtung.

Beispiel 24 :

The diagram shows a handwritten musical score on a grid background, divided into measures 1-88. The score is annotated with various musical terms and motifs:

- Measures 1-6:** Labeled 'Motto' with notes a, b, c, a. Description: 'skalenartige Melodik'.
- Measures 7-19:** Labeled 'Motto' with notes a, d, c, d, c, d. Description: 'skalenartige und akkordmäßige Melodik kombiniert'.
- Measures 21-36:** Labeled 'akkordisch bestimmte Melodik' with notes a, F, C, d, e.
- Measures 37-60:** Labeled 'Arpeggien' and 'Arpeggien über Orgelpunkt' with notes f, g.
- Measures 61-70:** Labeled with notes G, C, F, C and notes d, e, d, e, d, e.
- Measures 71-80:** Labeled 'Akkord' and 'Motto' with notes A, G, A, A, A.
- Measures 81-88:** Labeled 'Coda' and 'Schlußakkord' with notes A, G, A, A, A, A, A, A. Description: 'Akkorde und arpeggienartige Figuration'.

Additional annotations include 'eigentlicher Abschluß' pointing to measure 80 and 'Motto' written vertically at the end of the score.

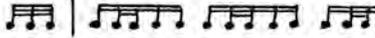
- Harmonik: s. Skizze. Alle harmonischen Bewegungen konnten nicht in die Skizze aufgenommen werden, da diese sehr zahlreich sind und sich oft von Takt zu Takt verschieben. Da man keine motivisch bestimmte Melodik findet, wird das Stück sehr stark von den sich ändernden Harmonien (bzw. durch chromatische Veränderungen) bestimmt.
- Motivik: Wie bereits erwähnt, kann man eigentlich nicht von Motivbildungen sprechen. Die einzelnen Taktgruppen sind jedoch von ganz speziellen Gestaltungsmerkmalen geprägt (s. Skizze). a bezeichnet das einzige musikalische Gebilde von motivischem Charakter, nämlich die gleichsam als Motto an den Beginn gestellte abwärts gerichtete C-Dur-Skala mit angeschlossenem C-Dur-Dreiklang. Dieser Takt kehrt am Schluß des Satzes zweimal wieder: in T.78 und im vorletzten T.87. b bezeichnet die aufsteigende C-Dur-Skala in T.2 und T.71. Während c eine rein skalenartige Melodik symbolisiert, bringt d die Kombination von skalenmäßiger und akkordischer Melodik; e schließlich gewinnt das melodische Material nur aus Akkordbildungen. f bezeichnet Arpeggien und f' Arpeggien über dem Dominantorgelpunkt. Im Prinzip lassen sich alle folgenden melodischen Bildungen von Motiv a ableiten, alle skalenartigen vom ersten Teil des Taktes, alle akkordischen vom zweiten Teil.
- Form: Die Form ergibt sich aus der Reihung der oben genannten unterschiedlich gestalteten Abschnitte. Das Prélude ist vom Motiv a gleichsam eingerahmt. Auch im Zusammenhang mit Motiv b und c läßt sich eine Rahmenform feststellen. Die Takte 81-88 haben Coda-Charakter, da der eigentliche Abschluß bereits in T.81 erfolgt. Motiv a erklingt vor dem Abschluß

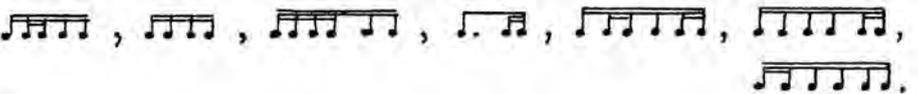
in T.81 und vor dem tatsächlichen Abschluß nach der Coda. Die Takte 7-20 und 61-70 stellen mit ihrer Kombination von skalenartiger und akkordischer Melodik jeweils die Überleitung von rein skalenmäßiger zu rein akkordischer Gestaltung dar. Die Takte 21-36 leiten mit ihrer bereits vorwiegend aus Akkorden abgeleiteten Melodik zu den Arpeggienbildungen (f) über. Der Teil f' mit seinen über dem Orgelpunkt liegenden Arpeggien beginnt genau in der Hälfte des Prélude, in T.45.

Allemande

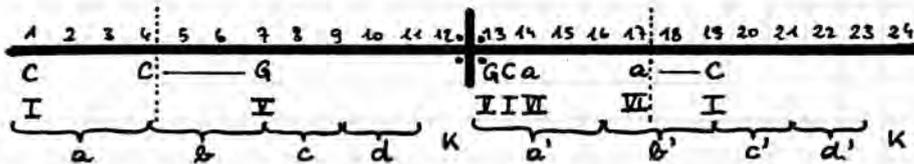
24 Takte, 12:I:12, C

Rhythmik:

 = Initialtakt. Im Vergleich zu den bis jetzt besprochenen Sätzen erscheint die Allemande durch die Verwendung von Zwei- und dreißigstel rhythmisch bereichert. Es finden sich sieben verschiedene rhythmische Kombinationen:



Beispiel 25 :



Harmonik:

s. Skizze

Motivik:

Zwei-(vier)taktige Perioden treten nicht deutlich hervor, da die melodische und rhythmische Linie über die Taktstriche hinausgreift. Die Reihung der motivischen Gruppen ist der Skizze zu entnehmen. Die Anfangstakte beider Teile sind vollkommen

gleichgestaltet, die Weiterführung differiert jedoch in a' ziemlich stark; ebenso bringt b' relativ sehr weitgehende Varianten gegenüber b. Im Gegensatz dazu sind c' und d' mit den entsprechenden Takten des ersten Teils (c, d) näher verwandt.

Form:

Die beiden Teile der Allemande sind gleich lang. Die motivischen Gruppierungen (mit rhythmisch betonten Abschlüssen) korrespondieren nicht mit den harmonischen Abschnittbildungen, sodaß keine deutlich abgesetzten Unterabschnitte der Teile zustandekommen können. Aus der Reihung der Motivgruppen ergibt sich die Form A:I:A'

Courante

84 Takte, 40:I:44, 3

Rhythmik:

Der Satz bringt durchgehende Achtelbewegung; rhythmische Einschnitte sind in T.8 als Abschluß der ersten achttaktigen Gruppe, der die Grundtonart C-Dur festigt, und in T.56, der die a-moll-Episode beschließt (Fortsetzung mit der einzigen Sechzehntelfiguration des Satzes), feststellbar. Die anderen beiden rhythmisch betonten Stellen in T.36 und T.80 stehen jeweils vor Beginn der Coda. In der Coda selbst wird die Betonungsänderung (von 3/4 auf 6/8) des vorhergehenden Taktes beibehalten, die durch die melodische Gestaltung und die Artikulation zustande kommt. Allerdings finden sich auch innerhalb des Satzes einige wenige Stellen, die offensichtlich den vorgegebenen 3/4 Takt in einen 6/8 Takt umdeuten, was sich abermals aus der melodischen Gruppierung und den diese verdeutlichenden Artikulationsangaben ergibt.

Beispiel 26 :

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20
 C C a G
 I V I V

21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31 32 33 34 35 36 37 38 39 40
 I^G G I^G I^G
 I^b I
 x Coda

41 42 43 44 45 46 47 48 49 50 51 52 53 54 55 56 57 58 59 60 61 62
 G C F a a F d
 I I (IV) V V IV I

63 64 65 66 67 68 69 70 71 72 73 74 75 76 77 78 79 80 81 82 83 84
 a VC C VC C
 V I
 x Coda

Harmonik: s. Skizze. Hervorzuheben ist nur, daß vor Beginn der Coda jeweils der Dominantseptakkord der Ziel-tonart erklingt. (T.35 und T.79).

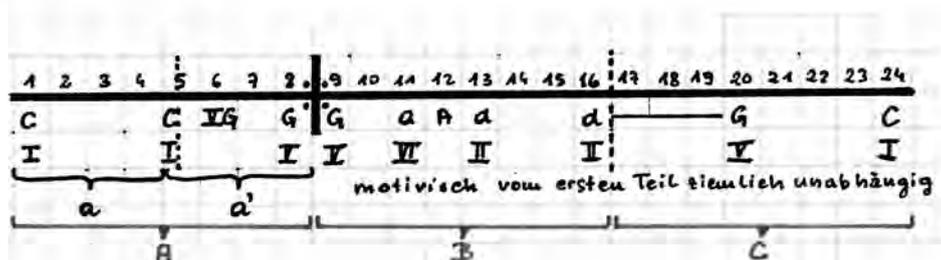
Motivik: Man kann kaum von motivischer Gestaltung oder von Periodenbildungen sprechen. Schon die durchgehende Achtelbewegung deutet auf reine Fortspinnungsmelodik. An den Beginn der beiden Teile sind jeweils großzügige Dreiklangszerlegungen gestellt, die in der Folge jedoch voneinander völlig unabhängig weitergeführt werden. Analog gestaltet sind hingegen die in der Skizze mit x bezeichneten Takte 29-36 und 73-80, sowie die jeweils viertaktige Coda (deren melodische Bewegungsrichtung das zweite Mal umgekehrt ist). Die beiden Abschnitte x sind orgelpunktartig gestaltet. Sequenzen spielen in diesem Satz eine bedeutende Rolle.

Form: Die beiden Teile sind fast gleich lang. Die Form ist durch die analoge Abschlußbildung der beiden Teile geprägt: A(x):I:B(x)

Sarabande 24 Takte, 8:I:16, 3/4

Rhythmik: ♩ ♩. ♩. - Dieser Satz ist durch sehr reiche rhythmische Gestaltung ausgezeichnet.

Beispiel 27 :



Harmonik: s. Skizze. Heinrich Schenker³¹⁾ vertritt die Ansicht, daß der Sarabande als "Urlinie" die C-Dur-Skala zugrunde liegt. Nähere harmonische Details und die diminutive Ausgestaltung der "Urlinie" sind der Abbildung zu entnehmen (s. Beispiel 28; die genaue Beschreibung soll hier nicht wiederholt werden, da sie jederzeit bei Schenker nachgelesen werden kann; vgl. Anm. 31)

31) H.Schenker: a.a.O. S.99 ff. und Anhang VI. Vgl. dazu auch S. 135 dieser Arbeit.

Anh. VI zu Seite 99

J. S. Bach, Sechs Suiten für Violoncello Solo Nr. 3, Sarabande
Fig. 1

Beispiel 28:

a) *C dur* I V (Teiler) V I

b) (Nbnm) (Nbnm) (Teiler) V I II V I

c) (Nbnm) (Nbnm) (Teiler) V I II V I

Takte: 4 8 12 16 20 24

Urilmie-Tafel (Nbn) V (Teiler) V I II V I

Motivik: Die einzelnen Abschnitte der Sarabande sind motivisch relativ unabhängig gestaltet. Hingegen weisen die Takte 1-4 und 4-8 gewisse verwandte Züge auf. Die Anfangstakte der beiden Teile haben fast keine Gemeinsamkeiten. Im Vordergrund steht die freie Fortspinnung der Motive.

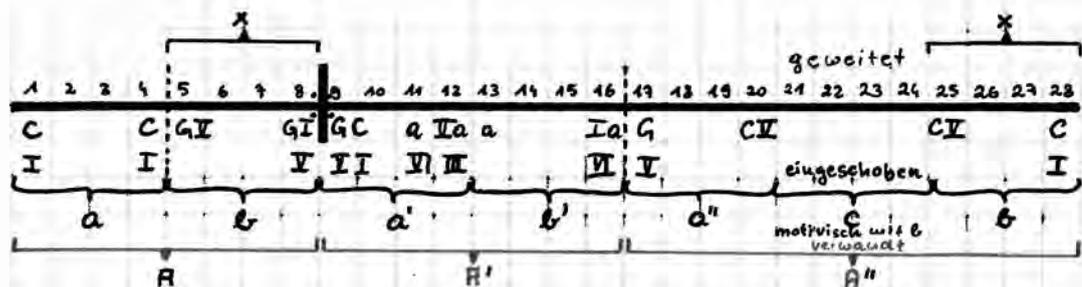
Form: Der zweite Teil ist doppelt so lang wie der erste, zerfällt jedoch in zwei achttaktige Abschnitte, sodaß eigentlich drei gleich lange Abschnitte zustandekommen. Alle drei Abschnitte schließen mit der gleichen rhythmischen Schlußfloskel.

Form: A:I:BC

Bourrée 1 28 Takte, 8:I:20, \mathbb{E}

Rhythmik: 

Beispiel 29 :



Harmonik: s. Skizze

Motivik: Die Motivgruppe a ist gänzlich vom Bourréeerhythmus geprägt, während b, deren Fortführung, eine durchgehende Achtelbewegung bringt. Es sind deutlich viertaktige Perioden feststellbar. Motivgruppe c ist mit b verwandt.

Form: Es finden sich zwei ungleich lange Teile, wobei das Verhältnis 8 : 20 aus einer viertaktigen Weitung des zweiten Teiles zustandekommt, sodaß der dritte Unterabschnitt zwölf statt acht Takte umfaßt. An die eingeschobenen Takte c (T.21-24) schließt die wörtliche Wiederholung der Motivgruppe b auf der Tonika an. Es ergibt sich die Form: A:I:A'A" (ab:I:a'b'a"cb)

Bourrée 2 24 Takte, 8:I:16, \mathbb{E}

Rhythmik:  , d.h. ist mit Bourrée 1 identisch.

Beispiel 30 :

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24								
				c	Es				Es	Es	g						g	Es	c cV				c								
				I	I:III				III	III							I ^b :III	I					I								
				a	b	Fs	Fs	a	b	Fs	Fs	a'	b'	Fs	Fs	a''	b''	Fs	K	a'''	b'''	a	b	Fortspinnung mit Diminution							
								A								A'								A''							

(umges. wechsl. Richtung)

Harmonik: s. Skizze. Es handelt sich nicht um gewöhnliches c-moll, sondern um das dorische Tongeschlecht auf c, da nur zwei b vorgezeichnet sind und das as erst beim Wechsel nach Es-Dur direkt vor den jeweiligen Noten mit Vorzeichen angegeben ist.

Motivik: Im Gegensatz zu Bourrée 1 besteht die zweite aus taktlangen Motiven und deren Fortspinnung. a be-

zeichnet das Motiv im Bourréeerhythmus, b das skalenartige Motiv. Es lassen sich viertaktige Gruppenbildungen feststellen, die jeweils aus a, b (bzw. den entsprechenden Varianten) und immer wieder anders gestalteter Fortspinnung bestehen (T.1-16). Im dritten Abschnitt sind zweimal a und b hintereinandergereiht, wobei a in T.19 figurativ ausgestaltet ist, jedoch in derselben Tonart wie zu Beginn steht; T.20 ist überhaupt mit T.2 identisch. Es schließen sich vier Fortspinnungstakte an, d.h. daß hier vier motivische Takte vier melodisch freien Takten gegenüberstehen, gegenüber zwei zu zwei Takten in den ersten beiden Abschnitten.

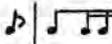
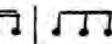
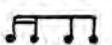
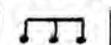
Form:

Hier ist der zweite Teil genau doppelt so lang wie der erste und zerfällt in zwei gleich lange Unterabschnitte. Aus der motivischen Gestaltung, die pro Abschnitt relativ großen Varianten unterworfen ist, ergibt sich die Form: A:I: A' A''

Gigue

108 Takte, 48:180, 3/8

Rhythmik:

♩ |  |  . — Es finden sich auch reine Sechzehnteltakte und die rhythmische Figur  |  |  |  , die in Verbindung mit der Melodik markanten Charakter aufweist.

Diese drei Formen treten in a in keiner festgesetzten Reihung auf, in b ist eine bestimmte Anordnung gegeben, c bezeichnet das Motiv unter der Haltestimme d (= Dominante der Dominanttonart), c' bringt eine aufsteigende Melodielinie über dem Orgelpunkt G. d ist durch den prägnanten tänzerischen Rhythmus über dem wiederholten Anklingen des d ausgezeichnet, während e rein abschließenden Charakter hat. T.65-72 haben Fortspinnungs-, T.73-80 Rückleitungscharakter. Die Anfangstakte der beiden Teile variieren ziemlich stark. Der Beginn des zweiten Teils bringt die abwärtsgerichtete figurierte C-Dur-Skala im Gegensatz zum Oktavsprung abwärts und der daran anschließenden aufsteigenden C-Dur-Tonleiter des ersten Teils. Auch die beiden Kadenzakte sind in den beiden Teilen in entgegengesetzter Richtung gestaltet.

Form:

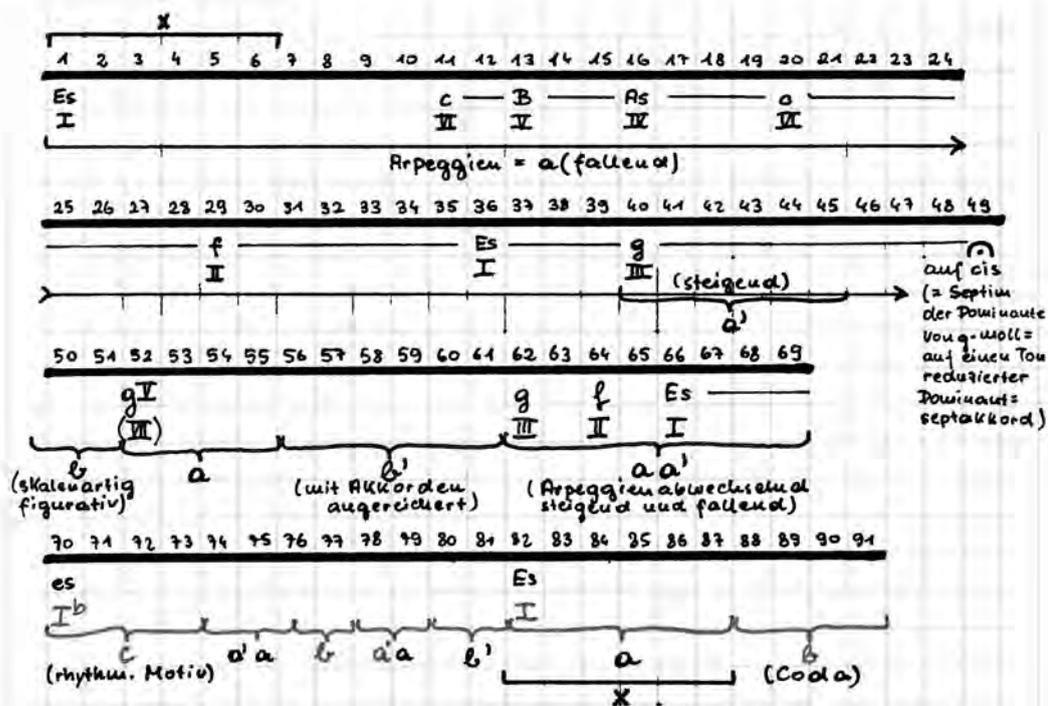
Die beiden Teile sind von unterschiedlicher Länge, der zweite ist fast doppelt so lang wie der erste und zerfällt harmonisch gesehen in zwei Abschnitte, dessen erster verschiedene Modulationen bringt und schließlich in T.72 kadenzierend abschließt. Die Takte 73 - 80 leiten zur Teilreprise über, die mit den (leicht variierten) Orgelpunkt- und Haltestimmenmotiven (c', c'', c''') einsetzt. Es folgen die in beiden Teilen analog gestalteten Abschlußakte (d, e). Es ergibt sich, großformal gesehen, die Form ABC:I:A'B(Fs+Rl)C', vereinfacht: A(x):I:A'(x')

IV.Suite Sui₄tte

Prélude 91 Takte, \mathbb{C} , Preludium

Rhythmik: Bis T.49 findet sich durchgehende Achtelbewegung, in der zweiten Hälfte wechselnde rhythmische Gestaltung, teils reine Achtel, teils reine Sechzehntel (b), teils kombiniert ( = c). Die Akkorde innerhalb der Sechzehntelpassagen sind mit längeren rhythmischen Werten versehen.

Beispiel 32 :



The diagram shows a handwritten musical score for Example 32, spanning 91 measures. It is divided into several sections with annotations:

- Measures 1-24:** An *Arpeggien = a(fallend)* section. Chords are marked as c (II), B (V), As (IV), and a (VI). A bracket labeled 'X' covers measures 1-6.
- Measures 25-49:** An *Arpeggien = a(steigend)* section. Chords are marked as f (II), Es (I), and g (III). A note a' is marked as '(steigend)'. A circled a' is annotated as 'auf cis (= Septim oder Dominante von g-woll= auf einen Ton reduzierter Dominants septakkord)'. A bracket labeled 'X' covers measures 40-49.
- Measures 50-69:** An *Arpeggien abwechselnd steigend und fallend* section. Chords are marked as g (III), f (II), and Es (I). A note a is marked as '(skalenartig figurativ)'. A note a' is marked as '(mit Akkorden ausgerichtet)'. A bracket labeled 'X' covers measures 60-69.
- Measures 70-91:** A section with a 'rhythm. Motiv' and a 'Coda'. Chords are marked as es (I^b) and Es (I). A note a is marked as '(Coda)'. A bracket labeled 'X' covers measures 80-91.

Harmonik: s. Skizze. Wie in allen Fällen finden sich auch hier große modulatorische und chromatische Veränderungen, wobei nur die hauptsächlichsten Bewegungen in der Skizze aufscheinen.

- Motivik: Mit a wird in der Skizze das Arpeggiomotiv bezeichnet. In den Takten 1-9 sind jeweils zwei aufeinanderfolgende Takte identisch. Auch später treten vereinzelt Taktwiederholungen auf. a' stellt eine aufwärtsgerichtete Dreiklangszerlegung dar. Motiv b bringt eine frei gestaltete, virtuose bzw. kadenzartige Sechzehntelbewegung. Das sich frei fortspinnende Motiv b verdichtet sich in b' zu einer mit Akkorden durchsetzten Melodik. c ist das einzige rhythmisch relativ markante Motiv (vgl. auch Form).
- Form: Die Form ergibt sich nur aus der Reihung der Motive. Der erste Teil bis zur Fermate in T.49 auf cis, als Septime der V.Stufe von g-moll (gleichsam auf einen Ton reduzierter Dominantseptakkord), besteht nur aus (zum Großteil ~~aus~~ fallenden) Arpeggien. Der zweite Teil ab der zweiten Hälfte von T.49 bis zum Schluß besteht aus mehreren, meist relativ kurzen, gegensätzlich gestalteten Abschnitten, wie dies aus der Skizze zu ersehen ist. In den Takten 82-87 werden die sechs Anfangstakte wörtlich wiederholt, sodaß eine Art Rahmenwirkung (mit angehängter Coda) zustandekommt.
- Allemande 40 Takte, 16:I:24, C
- Rhythmik:  Man kann zahlreiche Varianten aus Achtel- und Sechzehntelkombinationen feststellen.

Beispiel 33 :

The diagram illustrates the structure of Example 33 across two systems of measures. The first system covers measures 1 to 46, and the second system covers measures 47 to 40. Harmonic analysis is shown above the staff, and form analysis (Roman numerals) is shown below. Melodic motifs are indicated by letters and numbers.

Measure	Harmony	Form	Motifs
1	Es	I	a
2	Es	I	a'
3	Es	I	b
4	Es	I	c
5	Es	I	c
6	Es	I	c
7	Es	I	c
8	B	II	g
9	B	II	g
10	B	II	f
11	B	II	f
12	B	II	f
13	B	II	f
14	B	II	f
15	B	II	f
16	B	II	f
17	B	II	f
18	B	II	f
19	B	II	f
20	B	II	f
21	B	II	f
22	c	K	f
23	c	K	f
24	c	K	f
25	c	K	f
26	c	K	f
27	c	K	f
28	c	K	f
29	g	I	a'
30	g	I	b'
31	g	I	c'
32	g	I	d'
33	g	I	e'
34	g	I	f'
35	g	I	f'
36	g	I	f'
37	g	I	f'
38	g	I	f'
39	g	I	f'
40	g	I	f'

Additional annotations: "Fortspinnung" (measures 7-16), "angedeutete Reprise" (measures 29-38), "Durchführungscharakter freie Motivkombination und Fortspinnung" (measures 22-28), "Auftakt" (measures 29-30).

Harmonik: s. Skizze. Besonders die Takte 17-28 sind durch reiche modulatorische Tätigkeit ausgezeichnet. Durch die Kadenz in c-moll (T.22) und g-moll (T.26) entstehen neben jener in f-moll (T.28) Unterabteilungen des zweiten Abschnittes.

Motivik: Die Fortspinnungsmelodik steht hier deutlich im Vordergrund. Motivkombination und -variation sowie Sequenztechnik spielen eine bedeutende Rolle. Die erste Phrase umfaßt sechs Takte und verläßt nicht die Grundtonart; sie setzt sich aus den beiden taktlangen Motiven a und a' sowie aus Motiv b und deren Sequenz zusammen. Der Rest des ersten Teils ist mehr oder weniger frei gestaltet. Der erste Takt des zweiten Teils wiederholt Motiv a in B-Dur, die weitere Entwicklung scheint wiederum keiner festen Ordnung unterworfen.

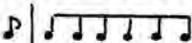
Form: Gewisse ordnende Einschnitte in den immer weiter fortlaufenden Melodiefluß bringen die auch rhythmisch hervorgehobenen Kadenz (vgl. Harmonik). Mit dem Wiedereintritt von Es-Dur in T.29 treten auch motivische Anklänge zu den ersten sechs Takten auf, wie dies der Skizze zu entnehmen ist. Die Wieder-

aufnahme des Materials des ersten Teils geschieht jedoch in so verschleierter Form, daß man kaum von einer Reprisenbildung sprechen kann; trotzdem Form A:I:BA'.

Courante

64 Takte, 26:I:38, 3/4

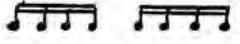
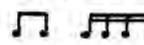
Rhythmik:

 — (auch Kombination mit )
   usw. . Während der Triolenrhythmus deutlich den 3/4 Rhythmus zum Ausdruck bringt, ist dies beim Achtelrhythmus nicht unbedingt eindeutig festzustellen. Besonders bei Berücksichtigung der Melodielinie scheint manchmal die Betonung im 6/8 Takt im Vordergrund; gerade diese Undeutlichkeit des Metrums, die Ambivalenz von zwei- und dreizeitigem Takt sowie die Hemiolenbildung (   |   |  ) in den Kadenztakt (T.24/25 und T.62/63) sind für Couranten charakteristisch.

Beispiel 34:

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	
Es	(B)	Es					Es	B																		BI
I	VI	I					I	VI																		I
a	b	a	b'	c	c'	c	b'	a	b	a	b	a	a	a	a	a	c'	c'	c'	c'	ü	a	b	c	K	K
A				B				A				C				X										
27	28	29	30	31	32	33	34	35	36	37	38	39	40	41	42											
B					Es						C				c											
I					I						VI				VI											
a	b	a	b	a'	a'	a'	a'	a'	a'	a'	a'	a'	a'	a'	a'	b										
A				C'				K																		
43	44	45	46	47	48	49	50	51	52	53	54	55	56	57	58	59	60	61	62	63	64					
Rückleitung				Es				EsI				Es														
d	c	d	d	d	e	e	e	e	e	e	e	e	ü	c'	c'	c'	c'	ü	a	b	c	K	K			
D				E				X																		

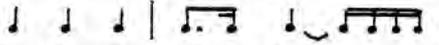
Harmonik: s. Skizze

Motivik: a bezeichnet das Achtelmotiv, b die rhythmische Gruppierung , c das Triolenmotiv, d ein Motiv aus figurierenden Sechzehnteln, e das sequenzierende Motiv . Die Reihung der Motive ist der Skizze zu entnehmen. Auffällig sind die langen sequenzierenden Abschnitte (T.13-17, T.31-41, T.49-54). Es findet sich zum Teil die Aneinanderreihung gleicher Motive, andererseits aber auch das taktweise Abwechseln verschiedener Motive. Periodische Bildungen sind zum Teil im Hintergrund zu bemerken. Hervorzuheben sind zahlreiche scheinpolyphone Bildungen.

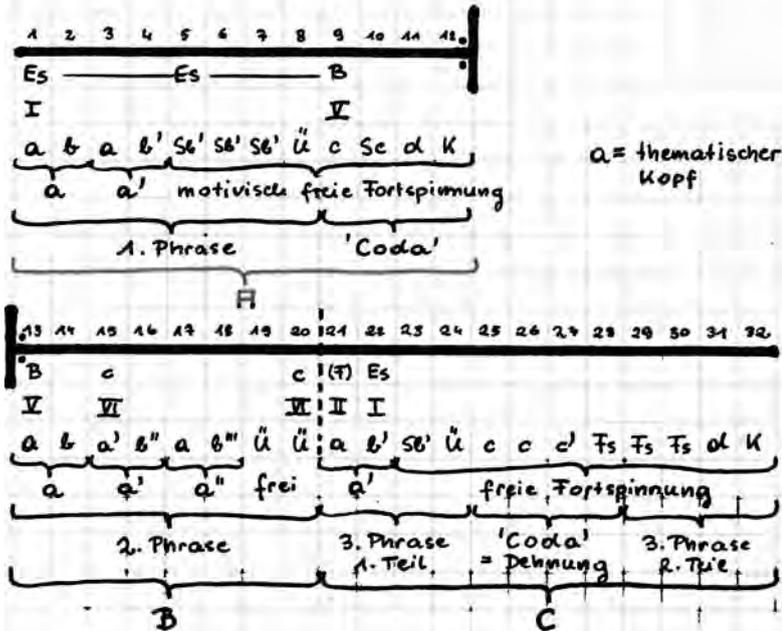
Form: Die ungewöhnliche Taktzahl und das unproportionierte Verhältnis der beiden Teile 26:38 geht auf Weitungen innerhalb der Sequenzabschnitte zurück, die jedoch zur Spannungsverdichtung beitragen. Der zweite Teil zerfällt harmonisch gesehen in zwei Unterabschnitte, deren erster in T.42 endet. Die letzten neun Takte beider Teile sind analog gestaltet; der mit x bezeichnete Abschnitt beginnt jeweils auf der Dominante der Zieltonart (B V bzw. Es V). Die ersten vier Takte des zweiten Teils sind jenen des Beginns motivisch entsprechend. Es handelt sich um eine Reihungsform, die man symbolisch folgendermaßen darstellen könnte:

ABACX :I: AC'DEX

Sarabande 32 Takte, 12:I:20, 3/4

Rhythmik: ; punktierte Achtel mit Sechzehntel spielen eine große Rolle.

Beispiel 35 :



Harmonik: s. Skizze

Motivik: Es lassen sich zwei Hauptmotive, a und b, feststellen, von denen alle anderen Motive ableitbar sind. Motiv a besteht aus drei diatonisch ansteigenden (in T.15 fallenden) Viertelnoten über einer tieferen zweiten Stimme (in T.15 dritte zusätzliche Stimme). Motiv b durch die punktierte Achtel mit Sechzehntel ausgezeichnet. Motiv c, verwandt mit b, mit dem Rhythmus $\underline{\underline{\cdot}} \underline{\underline{\cdot}} \underline{\underline{\cdot}} \underline{\underline{\cdot}} \underline{\underline{\cdot}}$, bringt eine von Dreiklangszerlegungen bestimmte Melodielinie, während Motiv d kadenzierend und zum Abschluß überleitenden Charakter hat. Einige Takte sind auch frei gestaltet. Viertaktige Perioden sind meist nicht deutlich erkennbar.

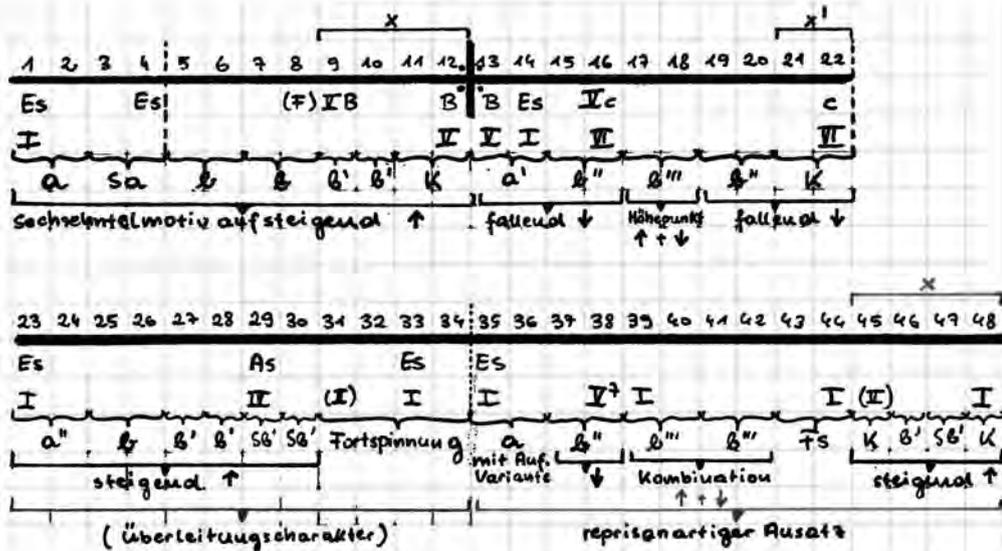
Form: Die Sarabande besteht aus zwei ungleich langen Teilen, deren zweiter in zwei Abschnitte zerfällt. Am Beginn jedes Abschnittes findet sich der thematische Kopf aus den Motiven a und b, die weitere Fortspinnung ist mehr oder weniger frei bzw. motivisch gebunden gestaltet. "Beiden Teilen gemeinsam ist eine eingeschobene viertaktige Periode, die den ersten Teil von 16 auf 20 Takte weitet. Diese Takte bestehen aus einer harmoniegebundenen Tonfolge, der eine steigende zweite Stimme unterlegt ist. Im ersten Teil folgt diese Viertaktgruppe - die im 8. Takt erreichte Dominante bestätigend - einer 8 Takte umfassenden Phrase im Sinne einer Coda. Im zweiten Teil sind sie der sich wieder in der Grundtonart Es-Dur bewegendem zweiten Phrase nicht angehängt, sondern zwischen deren 4. und 5. Takt eingeschoben, sodaß hier durch die gleiche Taktfolge nicht wie im ersten Teil der Es-Dur Sarabande eine Codabildung erreicht wird, sondern eine Dehnung der zweiten Phrase."³²⁾ Es ergibt sich die Form A:I:BC (mit thematisch korrespondierenden Teilanfängen), d.h. man könnte die Form auch mit A:I:A'A" bezeichnen.

Bourrée 1 48 Takte, 12:I:36, ♩

Rhythmus:  und zahlreiche Varianten.

32) G.Waegner: a.a.O. S.96

Beispiel 36 :



Harmonik:

s. Skizze

Motivik:

Das steigende bzw. fallende diatonische Sechzehntelmotiv könnte man als Grundsubstanz dieses Satzes bezeichnen. Es tritt als Auftakt zu Motivgruppe a auf, ist Bestandteil von b und allen Varianten. Interessant ist die Aufteilung der Bewegungsrichtung (in der Skizze durch Pfeile angedeutet): im ersten Teil bis zum Wiederholungszeichen nur aufsteigend; im ersten Abschnitt nach dem Wiederholungszeichen fallend, nur in T.18/19 Kombination von fallend und steigend bei Gegenüberstellung von hoher und tiefer Lage, wodurch der musikalische Höhepunkt (und der höchste Ton g') erreicht wird; im zweiten Abschnitt, abgesehen von den Fortspinnungstakten, durchwegs steigend; im dritten Abschnitt bei Wiederholung des Anfanges des ersten Teils entgegengesetzte, d.h. fallende Richtung der Sechzehntel. Es folgen in T.39-41

Kombinationen bezüglich der beiden Bewegungsrichtungen. Die abschließenden Takte beider Teile korrespondieren auch in Hinblick auf die aufsteigende Richtung der motivischen Substanz.

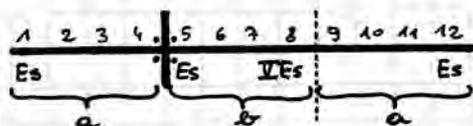
Form:

Der zweite Teil der Bourrée 1 ist drei mal so lang wie der erste Teil und zerfällt in drei Abschnitte (zehn, zwölf und vierzehn Takte). Jeder Abschnitt, sowie der erste Teil beginnt mit der Motivgruppe a bzw. deren Verwandten. Darauf folgen jeweils verschiedene Kombinationen, Varianten und Sequenzen von b. Im zweiten und dritten Abschnitt des zweiten Teils finden sich auch Überleitungstakte mit keiner fest umreißbaren Motivik. Auffällig ist andererseits auch die wörtliche Wiederholung des Kopfmotivs a (mit kleiner Anfangsvariante) in der Grundtonart (T.35), sowie die analoge Gestaltung der vier Schlußtakte beider Teile, sodaß von einem reprisenartigen Ansatz gesprochen werden kann. Verstärkt wird dieser Eindruck noch durch die Tatsache, daß der zweite Abschnitt des zweiten Teils (T.23-34) ausgesprochenen Über- bzw. Rückleitungscharakter hat und so die "Reprise" vorbereitet. Es ergibt sich die Form $A(x):I:B(x)CA'(x)$, wobei die beiden Abschnitte B und C ebenfalls, wie erwähnt, mit Motivgruppe a beginnen. Die Bourrée 1 hat als einziger Intermezzosatz eine kompliziertere Form aufzuweisen.

Bourrée II 12 Takte, 4:I:8, C

Rhythmus: ♩ | ♩ ♩ ♩ ♩

Beispiel 37 :

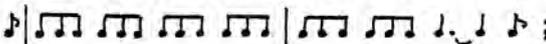


Harmonik: Keinerlei Modulationen, Es-Dur wird nicht verlassen.

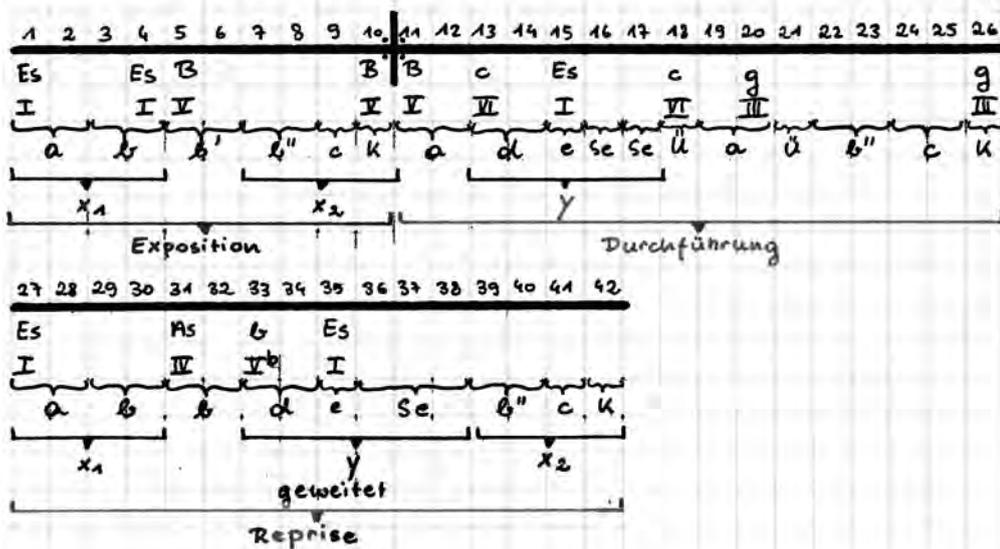
Motivik und Form: Die Bourée 2 ist der am einfachsten konstruierte Satz der Suiten für Violoncello solo:

Form: A:I:BA

Gigue 42 Takte, 10:I:32, 12/8

Rhythmik: ; außer diesem Rhythmus nur durchgehende Achtel.

Beispiel 38 :



Harmonik: s. Skizze

Motivik: Die Gigue besteht aus folgenden sechs Grundmotiven (jeweils drei Achtel): 1:Wechselnote nach unten, 2:diatonisch aufsteigend, 3:Terz abwärts oder aufwärts und anschließender Sekundschrift in die jeweils entgegengesetzte Richtung, 4:Terzen und

größere Intervalle, zuerst aufwärts, dann abwärts, 5:dreiklangsmäßige Melodik aufsteigend (nur T.26 fallend), 6:fallende Diatonik (T.21, T.26). Die in der Skizze mit Buchstaben bezeichneten Motivgruppen setzen sich aus den Grundmotiven zusammen. Motivgruppe a besteht aus 1 und 2, Motivgruppe b aus 1, 2 und 3, b' aus 1, 3 und 4, b'' aus 1 und 3 (Terzschrift zur Quart geweitet), c reiht die Achtelgruppen (Grundmotiv 1,4) derartig, daß sich eine Haltestimme und eine darunterliegende diatonische Melodiestimme ergibt, der Kadenztakt K besteht aus 4 und 5, Motivgruppe d setzt sich aus 1 und 5 zusammen, e besteht aus 1,4,5 (Ü in T.18 wie K aus 4 und 5).

Form:

Dem ersten Teil von nur zehn Takten steht der mehr als drei Mal so lange zweite Teil gegenüber, der in zwei gleich lange Abschnitte zerfällt. Mit Beginn des zweiten Abschnitts kehren die beiden Motivgruppen a und b (Unterabschnitt x_1) in Es-Dur, der Grundtonart, wieder. Auf der Tonika wiederholt wird außerdem der abschließende Unterabschnitt x_2 . Die so zustandekommende Reprisebildung ist durch den Abschnitt y, der aus dem Mittelteil bekannt ist, geweitet. Die Takte 11-26 haben durchführungsartigen Charakter (Modulationen!), wobei Motivgruppe a zuerst in B-Dur und dann in f-moll erscheint. Man kann hier von einer relativ deutlich ausgeprägten Vorform der Sonatenhauptsatzform sprechen (jedoch ohne 2.Thema!). Form: A:I:BA (A(x):I:BA(x)).

Suite V³³⁾

Suite discordable 

Prélude

223 Takte, 26(Einleitung) : 197(Fuge), \mathbb{C} , 3/8

Rhythmik:

Die rhythmische Gestaltung der Einleitung ist sehr vielseitig und wurde bei der motivischen Gliederung als Ausgangspunkt gewählt. Für die rhythmische Formung der Fuge ist das Thema ausschlaggebend, das aus Achteln und Sechzehnteln zusammengesetzt ist. Es überwiegt jedoch die durchgehende Sechzehntelbewegung.

33) G.Hulshoff: a.a.O. S.117 ff. bringt eine Analyse größtenteils in Tabellenform, die allerdings nur zum Teil einbezogen werden konnte.

Harmonik: Der harmonische Aufbau des Prélude ist der Skizze zu entnehmen, wobei jedoch die zahlreichen chromatischen Veränderungen, die oft innerhalb eines Taktes erfolgen, unberücksichtigt bleiben mußten und besonders in der Fuge nur die hauptsächlichsten, für den Aufbau wesentlichen Schritte angegeben wurden (vgl. Form).

Motivik: Einleitung: In diesem Abschnitt sind in Einklang mit dem Alla Breve-Takt pro Takt zwei rhythmisch geprägte Motive mit dem Fortspinnungsprinzip entsprechenden melodischen Varianten zu finden.

♩, ♪♪♪ = a, ♪♪♪ ♪♪♪ = b, ♩. ♩ = c, ♪♪ ♪♪ = d, (tritt nur einmal auf), ♪. ♪. ♪ = e, ♪♪♪♪ ♪. ♪ = f.

Motiv b der Fuge klingt in T.1, T.4, T.10 und T.13 an, während Motiv e der Fuge in T.14 und T.17 aufscheint. Auch in Hinblick auf die melodische Form der übrigen Motive in Einleitung und Fuge ergeben sich einige Ähnlichkeiten.

Fuge:

Beispiel 40 :

Prélude I
(T. 28)

in klingender Notierung (vgl. T. 41) (vgl. T. 42 etc.) (f) ← (vgl. T. 63)

Vorausgeschickt muß werden, daß das achttaktige Thema angedeutet zweistimmig angelegt ist, d.h. gleichsam aus einer Ober- und einer Unterstimme besteht (im obigen Beispiel durch unterschiedliche Kaudierung kenntlich gemacht) und somit Subjekt und Kontrasubjekt in sich vereinigt. Dux bzw. Comes zerfallen in zwei Teile: die ersten vier Takte bestehen aus der Wiederholung der Motive a und b, die damit den Themenkopf darstellen, während die restlichen Fortspinnungsmotive c, d, e, f, g beinhalten, die zum Teil erst im Comes tatsächlich ausgeführt und von dort abgeleitet sind. Wie dem Notenbeispiel zu entnehmen ist, überschneiden sich Motiv g und d teilweise. Im weiteren Verlauf des Satzes ist an einigen Stellen anstatt d Motiv g gesetzt (z.B. T.55); dieses könnte man auch als Doppelschlagmotiv bezeichnen. Erst in T.94 tritt Motiv h in Erscheinung (der zweite Teil von h entspricht einem Teil von f). Die Fortspinnungsmotive treten entsprechend ihrem Charakter in unterschiedlicher Reihung und zahlreichen Varianten auf, d.h. in Fortspinnungsmelodik eingebaut. Das folgende Notenbeispiel zeigt die variativen bzw. figurativen Veränderungen des Themenkopfes, bzw. des Motivs a, da Motiv b meist nur geringfügig zu b¹ verändert auftritt.

Beispiel 41 :

In klingender Notierung
ohne Artikulation

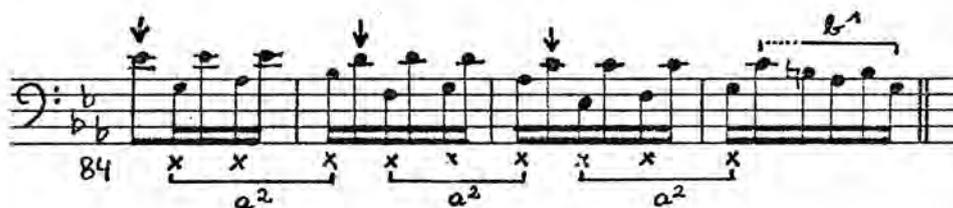
a^1 bringt das Motiv a in Terzen (steigend) aufgelöst; a^2 ist durch eine obere, a^3 durch eine untere Liegestimme ausgezeichnet. Bei a^4 handelt es sich um die Umkehrung von Motiv a, d.h. fallende anstatt steigende Bewegungsrichtung sowie mit taktweisem Wechsel von oberer und unterer Liegestimme. a^5 entspricht der Umkehrung von Motiv a^1 , wobei in T.114 das d ergänzt zu denken ist. Bei beiden Terzenmotiven (a^1 und a^5) sind eigentlich zwei Motive a im Terzenabstand und um ein Sechzehntel versetzt über- bzw. untereinander gestellt.³⁴⁾

34) Vgl. II/A/3/b

Mit a^5 nahe verwandt ist das als $a^{5'}$ bezeichnete Motiv der Takte 185 und 187, wo sich zusätzlich aus der ersten, dritten und fünften Sechzehntel das fallende Motiv a heraushebt.

Es seien noch einige weitere besondere Gestaltungsweisen hervorgehoben: In T.84-86 findet sich die dreimalige Reihung des Motivs a mit oberer taktweise wechselnder Liegestimme, die wiederum das fallende Motiv a ergibt:

Beispiel 42 :



Interessant ist ferner eine zwei Takte umspannende Figur, die aus der dreimaligen unmittelbaren Aneinanderreihung des Motivs e besteht (T.92/93, T.106/107, T.134/135). Die Takte 117-124 sind ausschließlich durch Motiv e, jeweils auf dem zweiten und dritten Achtel, geprägt, das in eine fallende untere und eine steigende obere Randstimme eingebettet ist. In den relativ sehr frei gestalteten Takten 138-149, bestehend aus drei Viertaktgruppen, die sich aus dem Motiv i, einem Fortspinnungstakt, dem Motiv d und dem Motiv a^1 (bzw. g in T.149) zusammensetzen, entsteht aus den punktierten Vierteln des Motivs i abermals das fallende Motiv a. In T.159-165 findet sich eine Variante des Motivs e, nämlich e^1 , die durch umgekehrte

Bewegungsrichtung ausgezeichnet ist. In T.166-170 wird Motiv e^2 als ostinate Figur über der unteren Randstimme f-g-as-fis-g fünf Mal wiederholt; e^2 ist gleichzeitig als Krebs und Spiegel von e mit Anfangsvariante zu erklären. In den Takten 171-175 ist der Dominantorgelpunkt (G) hervorzuheben, über dem sich neben dem Motiv b auch Varianten des Motivs h finden (h^1, h^2 ...erster Teil entspricht h, zweiter Teil frei). T.189-196 sind ebenfalls über dem Dominantorgelpunkt gestaltet, wobei die Steigerung der freien Melodik durch die sich vergrößern- den Melodiekurven (Akkordzerlegungen) zustande- kommt, die zu dem ursprünglichen Themenkopf in der Tonika, allerdings in weiter Lage (d.h. Motiv a sehr tief und Motiv b sehr hoch) überleiten. Die Takte 210-214 weisen gewisse Ähnlichkeit mit den Takten 171-175 auf: Motiv h^1 und h^2 über Tonika- orgelpunkt, aus dem eine steigende Baßlinie (C-D-Es- E-F-Fis-G) hervorgeht (darüber Motiv d), die zur Dominante leitet und den Schluß vorbereitet.

Form:

Das Prélude hat die Form einer französischen Ouver- ture mit langsamer Einleitung im C-Takt und an- schließender rascher Fuge im $3/8$ Takt.

Die Einleitung zerfällt in drei Abschnitte, die durch mit Triller versehene Kadenztake betont werden; erster Abschnitt: T.1-9, zweiter Abschnitt: T.10-16, dritter Abschnitt: T.17-26(27). Der erste Abschnitt kehrt nach dem Berühren der IV.Stufe in die Grundtonart zurück, der zweite leitet von der Molldominante (g) über die Subdominante (f) zur Paralleltonart (Es) des dritten Abschnitts, der zur Dominante zurückführt, die den Tonikaeinsatz der Fuge vorbereitet.

Die Fuge setzt sich aus fünf Teilen zusammen: aus der Exposition und vier Durchführungen, wobei in der letzten Andeutungen einer Reprise feststellbar sind. Die Exposition besteht aus der variierten Wiederholung von Dux, Comes und Zwischenspiel, wobei beim zweiten Mal Ober- (b) und Unterstimme (a) vertauscht sind. Die erste Durchführung, beginnend in T.72 mit dem Themenkopf in der Paralleltonart, bringt eine weitere Variante desselben in T.80-83 und tauscht die Stimmen in T.88-91, die abermals in der Tonika stehen.

Die zweite Durchführung setzt mit den unveränderten Motiven ab auf der Dominante in T.102 fort. In dieser Durchführung ist kein Stimmtausch vorgenommen, dafür wurde in T.110-113 die Motivreihenfolge umgekehrt. In den ersten beiden Durchführungen tritt der erste Teil des Themas relativ knapp hintereinander auf.

Der von mir als dritte Durchführung bezeichnete Teil ist fast so lang wie die beiden übrigen Durchführungen zusammen und bringt größere Abweichungen von den übrigen Motiven, das neue Motiv i sowie Sequenz- und Fortspinnungstakte. Auch hier erscheint der Themenkopf einmal mit den Motiven in der ursprünglichen Lage (T.130-133, Subdominante) und einmal mit getauschten Stimmen (T.150-153, Tonika). Dieser Themeneinsatz entspricht etwa den Takten 48-51, nur erscheint hier die Oberstimme um eine Oktave höher gesetzt. Die T.171-175 haben durch den Dominantorgelpunkt Rückleitungscharakter. Den Schlußteil (T.176-208) kann man entweder als Durchführung 4 oder als angedeutete Reprise bezeichnen. Das Thema erscheint in T.176ff. in seiner Grundgestalt auf der Tonika. Nach einem motivisch

frei gestalteten Fortspinnungsabschnitt auf der Dominante wird Motiv a und b drei Mal wiederholt, beginnend in weiter Lage, d.h. mit großem Abstand zwischen den Stimmen, der sich immer mehr verringert. Der eigentliche Abschluß des Satzes ist in T.208 anzunehmen. Die folgenden Takte, beginnend mit einem Tonikaorgelpunkt, haben Coda-Charakter und bringen mit der über der steigenden Baßlinie angelegten fortspinnungsmäßigen Steigerung sowie den eingestreuten Akkorden die Fuge zu einem glanzvollen Abschluß.

Allemande 36 Takte, 18:I:18, C, im Manuskript A.M.Bachs irrtümlich als Courante bezeichnet.

Rhythmik:  und verschiedenste Varianten, auch Kombinationen mit Zweiunddreißigstel. Fast in jedem Takt finden sich punktierte Rhythmen. Der Rhythmus des Anfangstaktes kehrt auch innerhalb des Satzes (mit melodischen Varianten) einige Male wieder.

Beispiel 43 :

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18
c				c	Es	(A ⁴)	C	f	B)	Es	c	I _g				G ₁	
I				III						III			V ^b			V [#]	
a				a	a	(a ¹)	a ²	a ²	a ³)	a							

19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31	32	33	34	35	36
G	c	f	Es	f	Es	f	Es	f	Es	c							
I	I	II	III	IV	IV	IV	IV	IV	IV				V ⁷		V	I	
a ⁴		a ⁴				(a ⁵)		a ⁵									

- Harmonik: s. Skizze. Die den zweiten Teil in zwei Abschnitte teilende Kadenz ist insofern verschleiert, als der abschließende Akkord in der ersten Umkehrung und mit Picardischer Terz versehen erklingt. Der zweite Teil ist besonders reich an Modulationen und raschen Harmoniewechseln; die I.Stufe von c-moll wird erst im Schlußakkord erreicht (T.36).
- Motivik: Der Satz ist vollständig dem Fortspinnungstypus zugehörig, periodische Bildungen sind gänzlich überlagert. So erscheint die erste Viertaktgruppe durch die imitatorische Bildung im zweiten Takt auf fünf Takte geweitet. Daran schließen sich einige dem Anfangstakt mehr oder weniger verwandte Takte. Die weitere Fortspinnung hat eher improvisatorischen Charakter (in T.12 klingt nochmals das Initialthema an). Der zweite Teil beginnt mit einer Variante des Beginns, indem die Sechzehntelgruppe in entgegengesetzter Richtung erklingt und die Punktierten diatonisch abfallen. Die mit a⁴ bezeichneten Varianten haben alle aufsteigende Sechzehntel. Nach dem Einschnitt klingt in T.29 das Anfangsmotiv wieder an (a'), das jedoch sogleich wieder frei weitergesponnen wird. Grundsätzlich ist noch zu bemerken, daß sich die Sechzehntel (und Zweiunddreißigstel) meistens in Sekundsritten, die punktierten jedoch in größeren Intervallen fortbewegen. Der Satz ist mit Akkorden durchsetzt und weist zahlreiche angedeutete polyphone Bildungen der einstimmigen Linie auf.
- Form: Obwohl die Taktzahl und die gleiche Länge beider Teile auf eine periodische, klare Form schließen ließen, ist diese nicht einmal im Untergrund zu

bemerken. Auch der Einschnitt im zweiten Teil ist, sowohl rhythmisch und harmonisch als auch motivisch gesehen, verdeckt, da das Anfangsmotiv zwar anklingt, aber kaum deutlich erkennbar ist. Der Satz gibt eher den Eindruck einer niedergeschriebenen Improvisation über das Thema des ersten Taktes. Form: A:I:B

Courante 24 Takte, 12:I:12, 3/2

Rhythmik: Der Rhythmus $\text{♩} | \text{♩} \cdot \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩}$ hat entfernte Ähnlichkeit mit dem Allemanderhythmus. In den Schlußtakteten (T.11/12 und T.23/24) sind hemiolische Wirkungen (6/4 statt 3/2 Betonung) festzustellen.

Beispiel 44 :

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24
c				c	Es	g						G	c	f	As		As		Es				
I				I	III	V ^b						V*	I	IV	VI		VI						

Harmonik: s. Skizze. Der erste Teil endet in g-moll (aus dem letzten Takt ist das Tongeschlecht nicht ersichtlich, da keine Terz vorhanden ist - jedoch erniedrigter Leitton mit Auflösungszeichen), der zweite Teil setzt mit G-Dur fort.

Motivik: Die Art der motivischen Gestaltung ist jener der Allemande sehr nahestehend. Auch in diesem Satz steht die freie Fortspinnung im Vordergrund. Allerdings lassen sich im Gegensatz zur Allemande zwei Grundmotive feststellen, die in den verschiedensten Kombinationen und Varianten auftreten: erstens

punktierte Achtel (oft Akkord) und zugehörige fast immer im Sekundschrift steigende oder fallende Sechzehntel, und zweitens diatonisch fallende oder steigende Vierachtelgruppe (z.T. in Figurationen).

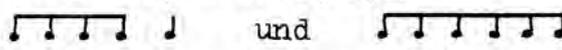
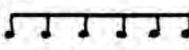
Form:

Die beiden Teile sind gleich lang, der kadenzierende Einschnitt im zweiten Teil ist relativ un- deutlich in T.18/19 zu finden. T.19 zeigt in gewisser Weise verwandte Züge zum Initialthema, die weitere Gestaltung ist jedoch vom ersten Teil unab- hängig. Form: A:I:B

Sarabande

20 Takte, 8:I:12, 3/4

Rhythmik:

 und  zeigt keinen typischen Sarabandenrhythmus.

Beispiel 45 :

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20
c		c		Es	Es	Es	f					g		c					
I		I		III	II	III		IV				V		I					
a	a	a'	a	b	b	a'	k	a	a	a'	a	b	b	a'	ü	a'	a'	a'	k
A				B				A				B				A'			

Harmonik:

s. Skizze

Motivik:

Der Charakter dieser Sarabande ist von jenem der fünf anderen ziemlich verschieden. Abgesehen von der andersartigen rhythmischen Formung ist auch die motivische Gestaltung auffällig. Akkordbildungen und die real mehrstimmige Anlage fehlen gänzlich. Es lassen sich viertaktige Gruppenbildungen

feststellen (die Takte 13-20 sind zu einer acht-taktigen Phrase zusammengefaßt). "Das satzbildende Motiv besteht aus den Einzelnoten eines Akkordes unter Einbeziehung des jeweiligen Leittones, während seine Umkehrung an Stelle des aufwärtsstrebenden Leittones eine fallende Sekunde aufweist."³⁵⁾

In der Skizze wurde das fallende Motiv mit a und das steigende mit b bezeichnet.

Form:

Aus der Reihung der motivischen Gruppenbildungen ergibt sich die Form AB:I:ABA', wobei jeder Abschnitt aus einer viertaktigen Periode besteht.

Gavotte 1 36 Takte, 12:I:24, ♩

Rhythmik: $\text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩}$

Beispiel 46 :



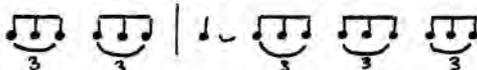
35) G.Waegner: a.a.O. S.94

Harmonik: s. Skizze

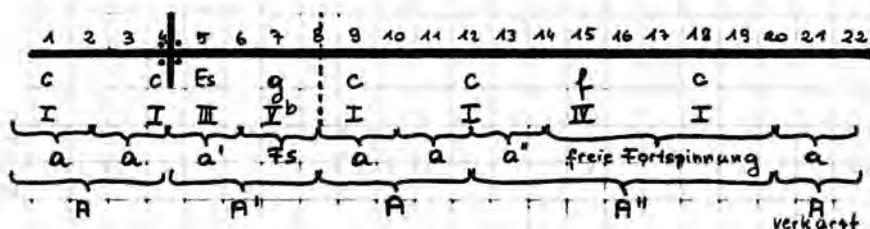
Motivik: Die motivische Gestaltung dieses Satzes ist von einem Grundmotiv, nämlich dem Anfangsmotiv im Gavotterhythmus, abzuleiten. Dieses Motiv besteht aus zwei Vierteln Auftakt und abwechselnd einer Viertel und zwei melodisch fallenden Achteln. Die mit a, a', a'', a''' bezeichneten viertaktigen Gruppenbildungen beginnen jeweils mit diesem einhalbtaktigen Gavottengrundmotiv, werden dann aber unterschiedlich weitergeführt; bei a' ist der Auftakt ebenfalls variiert. Die mit b, b', b'' bezeichneten Takte bestehen motivisch nur aus der Reihung eines Teiles des Grundmotivs, nämlich der melodisch fallenden Achtelgruppe. c stellt eine rhythmisch und melodisch verwandte, jedoch relativ prägnant umgestaltete Fassung von a dar. Außer der analogen Schlußgestaltung beider Teile mit Motivgruppe a' finden sich keine übereinstimmenden Takte. Zugrundegelegt ist zwar eine viertaktige Periodenbildung, deren Periode b jedoch keinen eigenständigen, sondern nur fortspinnenden Charakter hat.

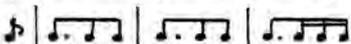
Form: Der zweite Teil ist doppelt so lang wie der erste und zerfällt in zwei gleich lange Unterabschnitte. Es ergibt sich eine dreiteilige Form aus je drei mal vier Takten, die am ehesten mit A(x):I:A'A''(x) bezeichnet werden kann.

Gavotte 2 22 Takte, 4:I:18, II

Rhythmik: 

Beispiel 47 :

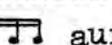
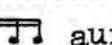


- Harmonik: s. Skizze. Im ersten, allerdings nur aus vier Takten bestehenden Teil sind keine Modulationen zu finden. Erst zu Beginn des zweiten Teils ist ein Wechseln in die parallele Dur festzustellen.
- Motivik: Das Grundmotiv besteht aus einer Gruppe von drei Achteln (Triolen), die ebenso wie in der Gigue der IV. Suite mit verschiedenen Intervallanordnungen auftritt. a bezeichnet die zweitaktige Motivgruppe der ersten eineinhalb Takte mit Auftakt, die in der Folge um eine Viertel rhythmisch verkürzt wird (erste übergebundene Viertel des ersten Taktes wird weggelassen). Die letzte Achtelgruppe wird zu einer Viertel mit Abschlußwirkung umfunktioniert. Nach dem Wiederholungszeichen folgt eine Variante von a (teils mit umgekehrter Melodieführung), an die sich freie Fortspinnung anschließt. Darauf folgt die komplette, wörtliche Wiederholung des Teiles A. An diesen schließt sich eine weitere Variante der Motivgruppe a und Fortspinnungstakte. Dann folgt die verkürzte Motivgruppe a, mit der auch der erste Teil abschließt.
- Form: Aus der Anordnung der Motivgruppe, d.h. der dreimaligen Wiederkehr der Motivgruppe a mit dazwischengeschobenen variierten Abschnitten ergibt sich eine rondeauartige Form: A:I:A'AA"A (verkürzt). Für eine "Gavotte en Rondeau", wie J.S. Bach diesen Satz in der Lautenfassung nennt, spricht außerdem, daß die Refrains (entspricht Motivgruppe a) jeweils in der Grundtonart erscheinen.
- Gigue 72 Takte, 24:I:48, 3/8, gigue
- Rhythmik: 

Beispiel 48 :

The musical score for Example 48 is divided into two parts. The first part (measures 1-48) and the second part (measures 49-72) both feature a melodic line with letters 'a', 'b', 'b'', and 'a'' and harmonic markings. The first part includes annotations for 'geweitet' (expanded) and 'y'. The second part includes annotations for 'geweitet', 'x', 'x'', 'Triller' (trill), 'Höhepunkt' (climax), and 'zusammengehörig - Steigerung' (belonging together - increase).

Harmonik: s. Skizze

Motivik: Dieser Satz gehört vollkommen dem Fortspinnungstypus an. Er besteht aus zwei rhythmisch geprägten Motiven (Melodik verschieden!): a = , b =  (b  aufsteigend, b'  fallend), ←b = geweitetes Motiv b =  ; y bezeichnet die gleiche Motivreihe am Beginn der beiden Teile, während x die in beiden Teilen melodisch und rhythmisch identischen Takte mit dem geweiteten Motiv b andeuten (im ersten Teil in der parallelen Dur, im zweiten Teil in der Grundtonart).

Von besonderem Interesse sind die Takte 47-59, in denen nach melodischer und rhythmischer Steigerung in T. (54-) 57 der Höhepunkt des Satzes erreicht wird. Rhythmisch unterstützt wird die Stei-

gerung durch das konsequente Abwechseln der beiden Motive a und b in den Takten 47 - 52, die anschließende ausschließliche Reihung des Motivs a und die darauffolgenden Trillertakte. Die Steigerung kommt jedoch vor allem durch zwei ansteigende Linien zustande, die nach dem Erreichen des Höhepunktes wieder abfallen.³⁶⁾ Die Teiltöne der beiden übergeordneten Linien erscheinen am Beginn in größeren Abständen (T.47-52); in T.52-54 verdichtet sich die Aufeinanderfolge. Die beiden Linien fallen schließlich im Triller zusammen und steigen nach Erreichen des Höhepunktes relativ schnell wieder ab. Diese Erscheinung gehört eigentlich schon in den Bereich der melodischen Analyse, der Polyphonie der einstimmigen Linie, die im folgenden Kapitel erörtert wird. Hier sollte nur gezeigt werden, wie aus der entsprechenden Ordnung und Gestaltung der Motive innerhalb eines rein vom Fortspinnungsprinzip geprägten Satzes der motivische und absolute Höhepunkt erreicht wird.

Beispiel 49 :

(Klingend notiert, ohne Artikulation)

36) Vgl. G.Wagner: a.a.O. S.115 f. Er nennt jedoch nur eine übergeordnete Linie und sieht den Beginn erst in T.49.

Form: Obwohl der zweite Teil genau doppelt so lang ist wie der erste, ist keine deutliche Abschnittsbildung in der Hälfte des zweiten Teils zu bemerken. Es wird zwar harmonisch gesehen in T.48 wiederum die parallele Dur erreicht, dies ist aber der einzige Anhaltspunkt für eine Unterteilung. Man kann hier nur von einer frei gestalteten Reihungsform sprechen, die keinen regelmäßigen klaren Aufbau hat. Ord nende Funktion hat nur der durch das Wiederholungszeichen zustandekommende Einschnitt, sowie die analoge Anfangsgestaltung der beiden Teile.
Form: A(x):I:A'(x)

VI.Suite Suite 6.^{me} a cinq acordes 

Prélude 104 Takte, 12/8

Rhythmik: Bis auf die kadenzartigen Abschnitte gegen Ende des Satzes in Sechzehntelbewegung sind durchgehend Achtel anzutreffen.

Beispiel 50 :

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22									
D				(A)	-	A				A				(e)	-	e														
I						I				I						II														
a	b			c ₁		c ₂	d			a	b			c ₁		c ₂	d													
A				B				A				B																		
Tonika				Dominante				Dominante				B																		
23	24	25	26	27	28	29	30	31	32	33	34	35	36	37	38	39	40	41	42	43	44	45	46	47	48	49	50	51	52	53
c										e															A	D	G			
II										II															II	I	IV			
mit a verwandt										freie Motivkombination und -variation																				
A ₁										X ₁																				
54	55	56	57	58	59	60	61	62	63	64	65	66	67	68	69	70	71	72	73	74	75	76	77	78	79	80	81	82		
G										DI				A	D															
II										I				I	I															
a	b																													
A				freie Motivkombination und -variation																										
Subdominante				X ₂																										
83	84	85	86	87	88	89	90	91	92	93	94	95	96	97	98	99	100	101	102	103	104									
A	D	G	D	a	D					D																				
I	I	III	I	I ^b					I																					
Kadenz					Dominante Tonika					Kadenz					Coda															
A'					A'					X ₃																				

- Harmonik: Abgesehen von den übrigen harmonischen Bewegungen ergibt sich bei der Wiederkehr der mit A bezeichneten Teile die kadenzartige Folge: I (T.1-4), V (T.12-14), IV (T.54-57), V (T.90/91), I (T.92/93).
- Motivik: Die für diese Suite verlangte zusätzliche fünfte Saite (e') und die Tonart D-Dur ermöglichen orgelpunktartige Gestaltung unter Verwendung leerer Saiten auf der Tonika, Subdominante und auf der Subdominantparallele. Diese Möglichkeiten werden bei der thematischen und formalen Gestaltung bestens genutzt (z.B. C-Saite in T.23-32 oder a-Saite T.70-74). Besonders das mit a bezeichnete Motiv ist durch die mit Bariolage-Effekt erreichte Haltestimme geprägt. Aber auch etliche andere Motive weisen Tonwiederholungen, oft unter Verwendung von leeren Saiten, auf. Alle weiteren der in Abschnitt A und B auftretenden Motive werden in den freien Abschnitten variiert und untereinander kombiniert.
- Form: Die Form kommt durch das jeweilige Wiedereinsetzen des Abschnittes A zustande, der dadurch ritornellartigen Charakter bekommt. Die Takte 12-22 wiederholen (bis auf eine kleine Variante in T.18) wörtlich die ersten zehn Takte auf der Dominante. Es folgt ein mit Motiv a verwandter Abschnitt. Die Takte 33-53 sind von Motivvariation und -kombination geprägt, ohne daß ein Ordnungsprinzip feststellbar wäre und haben daher reinen Fortspinnungscharakter. Es folgt Abschnitt A auf der Subdominante, an den sich abermals ein frei gestalteter Teil anschließt, der in den "Kadenzteil" übergeht. Dieser rein äußerlich bereits an der Sechzehntelbewegung zu erkennende Teil bringt virtuos anmutende figurative Skalen und Dreiklangszerlegungspassagen, die in den

Abschnitt A' münden, der aus der zweimaligen Wiederholung des Motivs a auf der Dominante und auf der Tonika besteht. Man kann diese beiden Motive auf der V. und I.Stufe als Umkehrung und Reduktion der Abschnitte A (T.1-4 und T.12-15) ansehen. Daran schließen sich zwei weitere figurativ 'kadenzartige' Takte und zwei zu den Akkorden in T.98/99 überleitende Takte in Achtelbewegung. Der eigentliche Abschluß ist mit Erreichen der I.Stufe von D-Dur in T.100 anzusetzen, während die restlichen Takte als Coda zu bezeichnen sind. Es ist festzustellen, daß, abgesehen von den viertaktigen wörtlichen Wiederholungen von A, die motivische Gebundenheit von Beginn bis zum Ende immer mehr abnimmt und auch die Abschnitte zwischen den "Refrains" länger werden. Durch die bereits bei der Harmonik besprochene kadenzartige Folge bei den Wiederholungen von A wird der Form Zusammenhalt gegeben. Die dazwischenliegenden Teile und besonders die "kadenzartigen" Abschnitte haben improvisatorischen Charakter.

Allemande

Rhythmik:

20 Takte, 8:I:12, C



etc., d.h. es werden neben Zweiunddreißigstel auch Vierundsechzigstel verwendet. Der Satz ist durch sehr zahlreiche rhythmische Kombinationen ausgezeichnet. Aufgrund der kleinen Notenwerte werden die Takte melodisch sehr umfangreich. Daher sind kaum die einzelnen Zählzeiten bzw. Taktschwerpunkte zu erkennen. Trotzdem werden Bindungen (von Noten gleicher Tonhöhe) nicht über Taktstriche hinweg gesetzt, sodaß die Taktgrenzen nicht gänzlich unbeachtet bleiben.

Beispiel 51 :

1	2	3	4	5	6	7	8.	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20
D								A D G				fis e D							
I								I I IV				II I I							

Harmonik: s. Skizze. Wegen der kleinen Notenwerte scheinen die Modulationen, besonders im ersten Teil, in wenige Takte zusammengedrängt.

Motivik: Diese Allemande gehört zu den am weitesten stilisierten Tanzsätzen aller Suiten für Violoncello solo. Jegliche Abschnittbildung innerhalb der Teile bzw. periodische Gestaltung ist völlig von der sich fortspinnenden, improvisatorisch-figurativen Melodik überlagert.

Form: Aus den Taktzahlen der beiden Abschnitte könnte man primär auf einen viertaktigen Periodenbau schließen. Dieser ist jedoch in keiner Weise feststellbar, außer daß die beiden Teile im Verhältnis 2:3 geteilt erscheinen.

Form: A:I:B

Courante 72 Takte, 28:I:44, 3/4

Rhythmik:  usw. Es ergeben sich viele Varianten aus dem Wechsel von Achteln und Sechzehnteln.

Beispiel 52 :

The musical score is divided into three systems of measures:

- System 1 (Measures 1-28):** Notes: a b a a a a b k | a a a c c c | d Sd Sd d' Sd' a a a e Se Se a' a' K. Chords: D, H, D, A, A. Brackets: X (measures 15-28), X₁ (measures 15-18), X₂ (measures 21-24).
- System 2 (Measures 29-48):** Notes: a' b' a c c c f c f c f ü ü K | c a c a' a' a'. Chords: A, D, E, A, A, D. Brackets: B (measures 31-36), X' (C) (measures 43-48).
- System 3 (Measures 49-72):** Notes: d Sd Sd d' a a a e Se Se a' a' K. Chords: D, D, I. Label: "Motivvarianten und freie Fortspinnung". Brackets: X₁ (measures 60-63), X₂ (measures 66-69). A large arrow labeled C spans from measure 49 to 72.

Motivik: Motiv a (rhythmisch ) ist eng mit Motiv b (reine Achtelbewegung) verwandt: beide sind durch aufsteigende, aus Dreiklangszersetzungen gewonnene Melodik ausgezeichnet, wobei der Sechzehntelschritt in a nur durch die Durchgangsnote zustande kommt (a', b': fallende Bewegungsrichtung). Auch Motiv c ist mit a und b verwandt (rhythmisch: ) und ähnelt in der melodischen und rhythmischen Anlage dem Anfangsmotiv der Courante in G-Dur. Mit d wurde die figurative (diatonische) Sechzehntelbewegung bezeichnet, mit dem Motiv e und f verwandt sind. Überhaupt scheint sich ein Motiv aus dem anderen zu ergeben. Außer den ersten acht Takten ist keine Periodenbildung festzustellen.

Der zweite Teil beginnt mit den beiden Anfangsmotiven in umgekehrter Bewegungsrichtung. Elf Takte im zweiten Teil (T.49-59) sind durch freie Fortspinnung geprägt, in die Varianten, vor allem des Motivs a, eingebaut sind.

Form:

Der zweite Teil ist bedeutend länger als der erste und weist in T.42 einen Einschnitt auf, der die Episode in der parallelen Moll beschließt. Der zweite Abschnitt des zweiten Teils ist durch freigestaltete Takte geweitet. Die Takte 20-28 und 64-72 sind analog gestaltet (erster Teil Dominante, zweiter Teil Tonika). Auch die diesem Abschnitt vorhergehenden Takte korrespondieren im ersten und zweiten Teil, zeigen aber geringfügige Varianten und Kürzungen. Es ergibt sich die Form AB:I:CDB' (oder A(x):I:BC(x'))

Sarabande

32 Takte, 8:I:24, 3/2

Rhythmik:

♩ ♩. ♩ Der Sarabandenrhythmus (Betonung der zweiten Zählzeit) ist auch bei Verwendung kleinerer Notenwerte in den meisten Takten spürbar.

Beispiel 53 :

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31	32
D				A				A				e G				G				ID				(a)				D			
I				V				X				II IV				IV				ID				I							
a a' a' ü				a a' b k				a c c k c c b k				b b b b b b k				b b b k b' b b k															
A								A'								B								B'							

Motivik:

Es lassen sich drei Motive feststellen: a=Motiv im Sarabandenrhythmus (melodisch variiert), b=Motiv bestehend aus drei mal zwei Vierteln, wobei die

zweite Viertel der einen Viertelgruppe mit der 1. Viertel der darauffolgenden identisch ist, c= rhythmisch nicht festgelegt und durch größere Intervallsprünge geprägt sowie mit a verwandt. (Der Kadenztakt ist rhythmisch mit Motiv a verwandt: ♯ ♯ ◦ bzw. wenn nicht endgültig abschließend ♯ ♯ ♯. ♯).

Form:

Der Satz zerfällt in vier achttaktige Perioden, die zum Teil außerdem in je zwei mal vier Takte aufgeteilt werden können. Während der erste Teil (A) bis zum Wiederholungszeichen acht Takte umfaßt, die in zwei korrespondierend gebaute Viertaktgruppen zerfallen und vorwiegend aus Motiv a bestehen, setzt sich der zweite Teil aus drei mal acht Takten zusammen. Der erste achttaktige Abschnitt (A') eröffnet mit Motiv a und setzt mit dem a verwandten Motiv c fort; diese Takte bringen die Modulation von A über e nach G. Die letzten beiden Abschnitte bringen vor allem Motiv b, das bereits im vorletzten Takt des ersten Teils angeklungen ist. Form: A:I:A'BB'

Gavotte 1 28 Takte, 8:I:20, II

Rhythmik: ♯ ♯ | ♯ ♯ ♯ ♯ ♯ ♯

Beispiel 54 :

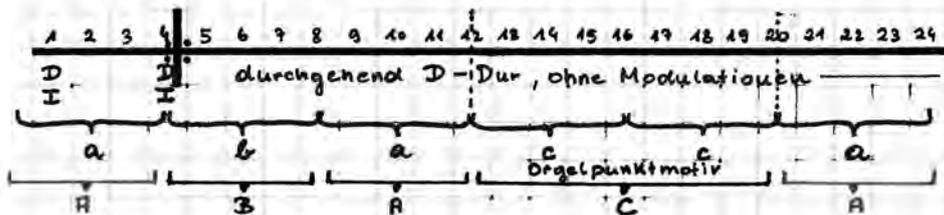


- Harmonik: s. Skizze. Die reichste modulatorische Tätigkeit ist in T.9-16 festzustellen.
- Motivik: Dieser Satz ist als monothematisch zu bezeichnen und hat durchgehend viertaktige Perioden (auch die Fortspinnungsabschnitte), wobei diese, durch den Gavotterhythmus bedingt, immer halbtaktig einsetzen. Das viertaktige Thema a wird in a' nur am Schluß variiert, um zur Dominante überzuleiten. a'' bringt größere Varianten und Modulationen, die auch in den Fortspinnungstakten (13-16) eine Rolle spielen. a''', näher mit dem ursprünglichen Thema verwandt, leitet von der parallelen Moll zur Grundtonart zurück, in der die wörtliche Wiederholung des Themas erfolgt.
- Form: In der motivischen und harmonischen Gestaltung läßt sich der einfache Ansatz zu einer Sonatenhauptsatzform feststellen. Damit würde Teil A einer Art Exposition entsprechen (besteht allerdings nur aus der Wiederholung des Themas), B hat durch die Modulationen Durchführungscharakter (die Takte 17-20 sind eingeschoben - Weitung des zweiten Teils von sechzehn auf zwanzig Takte! - und haben Rückleitungsfunktion), daran schließt sich Teil A' als reprisenartiger Schlußteil (das Anfangsthema wird genau wiederholt, die zweite viertaktige Gruppe ist jedoch frei gestaltet).
- Form: A:I:BA'

Gavotte II 24 Takte, 4:I:20, 2

Rhythmik: ♩ ♩ | ♩ ♩ ♩

Beispiel 55 :



Harmonik: Der Satz steht durchgehend in D-Dur (keinerlei Modulationen); der zweite Teil beginnt in der Tonika.

Motivik: Es finden sich durchgehend viertaktige Motivgruppen, die durch den Gavotterhythmus jeweils halbtaktig überlappen. Die Motivgruppen a und b bestehen jeweils aus der (leicht variierten) Wiederholung eines zweitaktigen Motivs. Motivgruppe c ist durch den Orgelpunkt auf d ausgezeichnet, der durch die Verwendung der leeren Saite besonders gute Wirkung erzielt.

Form: Aus der Reihung der Motivgruppen ergibt sich die Form einer Gavotte en Rondeau: A:I:BACA. (Bei Berücksichtigung der Wiederholungsangaben A.M. Bachs: A:I:BAC:I A; vgl. Teil III/A/1.)

Gigue 68 Takte, 28:I:40, 6/8

Rhythmik: ♩ | ♩ ♩ ♩ | ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ | ♩ ♩ ♩ ♩ | ♩ ♩ ♩ ♩ | ♩ ♩ ♩ ♩

Beispiel 56 :

The musical score for Example 56 is divided into three systems of notation, each with a measure number line above it.

- System 1 (Measures 1-28):** The top line shows chords D and A. The second line shows motifs a, b, c, d, e1, and e2. The third line shows motifs A, B, and X.
- System 2 (Measures 29-52):** The top line shows chords A, G, (G), G, A, fis, D, and DI. The second line shows motifs a', Fortspinnung, b, freie Fortspinnung, and motivische Verarbeitung. The third line shows motifs A'' and C.
- System 3 (Measures 53-68):** The top line shows chords D and I. The second line shows motifs from a and c, c', d', and e2. The third line shows motifs C, B', and X.

Harmonik:

s. Skizze

Motivik:

Während der erste Teil aus (meist) viertaktigen Motivgruppen besteht, werden besonders im ersten Abschnitt des zweiten Teils auch Abschnitte freier Fortspinnung (allerdings ebenfalls mit durch vier teilbarer Taktzahl) verwendet. Motivgruppe a könnte wegen ihrer Geschlossenheit als Thema bezeichnet werden, b stellt das Haltestimmenmotiv dar, Motivgruppe c ist mit dem Thema entfernt verwandt (bringt jedoch zum Teil ähnliche Motive), ebenso Motivgruppe d. Motivgruppe e₁ und e₂ sind eigentlich gemeinsam als achttaktig aufzufassen und durch reale Zweistimmigkeit ausgezeichnet. In den Takten 24-26 wiederholt die eine Stimme jeweils drei Mal den gleichen Ton im Achtelrhythmus, während die andere Stimme in Sechzehntelbewegung jeweils drei Mal zwischen zwei Tönen wechselt. Der dadurch zu-

standekommende virtuose Effekt und volle Klang entspricht ganz dem Grundcharakter dieses Schlußsatzes. Der zweite Teil beginnt mit einer relativ großen Variante des Themas, das vor allem durch Figurationen und Motivumkehrungen verschleiert wird. Es folgen vier Takte freier Motivkombination, an die sich Motivgruppe b mit der Haltestimme auf der Dominante der parallelen Moll anschließt. Die Takte 37-52 (eventuell bis 56) haben mit ihrer Verwendung von verschiedensten Abänderungen der Motive durchführungsartigen Charakter. Nach dem Einschnitt in T.52 folgen vier Takte in der Grundtonart, die aus a und c motivisch zusammengesetzt sind. Es schließen Varianten von c und d, sowie die genaue Wiederholung von e₂ (diesmal mit abschließender fallender Dreiklangszerlegung) an. Es ist kaum von einer Reprise zu sprechen, da nur ein Teil des Themas anklingt und auch die anderen Motivgruppen des ersten Teils variiert erscheinen.

Form: ABA'(x):I:A"CB'(x) (= Reihungsform)

Form:

ZUSAMMENFASSUNG

Bach bezeichnet alle Sätze der Violoncellosuiten mit Ausnahme der Einleitungsstücke als Tänze. Durch die praktische Ausführung des Tanzes bedingt finden sich in der Tanzmusik symmetrische bzw. paarige musikalische Strukturen, die in der melodischen Gestaltung, Rhythmik und der Anzahl bzw. Gliederung der Takte festzustellen sind. Die Tänze der Bachschen Suite wurden jedoch zur Zeit ihrer Komposition zum Großteil schon lange nicht mehr getanzt, sondern nur mehr als Vortragsstücke verwendet, d.h. die Tänze treten in (mehr oder

weniger) stilisierter Form auf. W.Fischer erklärt in seinem Aufsatz 'Zur Entwicklungsgeschichte des Wiener klassischen Stils'³⁷⁾ den Weg zur Stilisierung auf folgende Weise: "...der Fortspinnungstypus beherrscht die größeren Formen. Er hat sich innerhalb dieser entwickelt und ist dann erst auf die Tanzsätze übertragen worden. Diese Herübernahme des melodischen Aufbauprinzips der größeren Formen ist eines der Hauptmomente der Tanzstilisierung". - Andererseits ist aber auch ein Hauptfaktor des in Bachs Schaffen so bedeutsamen Wandels von linearem zum periodischen Prinzip in der "Übernahme der in Tanzsätzen vorgegebenen paartaktigen Gliederung auch in nicht tanzgebundene Sätze"³⁸⁾ zu sehen. - P.Benary charakterisiert die beiden in Bachs Suiten auftretenden Gestaltungsprinzipien auf folgende Weise³⁹⁾: "Das lineare Prinzip zeichnet sich vornehmlich aus durch den Primat horizontaler Stimmführung, die essentielle Gleichwertigkeit der Stimmen, die ungegliederte Ausspinnung der polyphonen Linien, die Begrenzung metrischer Wirksamkeit auf den Einzeltakt und die Sukzessivität der Faktur des Satzganzen. Dem gegenüber zeichnet sich das periodische Prinzip vornehmlich aus durch den Primat vertikaler Stimmbezogenheit, den Vorrang der melodischen Oberstimme, die paarige Gliederung der Oberstimme oder des ganzen Satzes, die Auswirkung der Metrik im Einzeltakt und Taktgruppe sowie in der Simultanität in der Faktur des Satzganzen."

Die Tanzsätze der Violoncellosuiten stellen in ihrer Kompositionsweise sozusagen eine Synthese aus linearem und periodischem Prinzip dar, in der die einzigartige Größe dieses Werkes zum Großteil begründet ist. Je nachdem, welches Prinzip

37) W.Fischer: Zur Entwicklungsgeschichte des Wiener klassischen Stils, in: Studien zur Musikwissenschaft, Beihefte der DTÖ 3, Leipzig-Wien 1915, S.31

38) P.Benary: Zum periodischen Prinzip bei J.S.Bach, in: BJ 1958, S.58

39) P.Benary: a.a.O. S.84

überwiegt, ergibt sich eine größere oder geringere Stilisierung. Die Charakteristika des periodischen Prinzips sind in den Tanzsätzen, auch wenn sie durch stetige Übergänge, wie sie dem Fortspinnungstypus eigen sind, verdeckt werden, meistens im Hintergrund spürbar. Diese Tatsache spiegelt sich in der großformalen Anlage der Tanzsätze wider; oft lassen sich klare meist zwei- oder dreiteilige Grundformen auch in stark stilisiert erscheinenden Sätzen nachweisen. Ein weiteres augenfälliges Merkmal aller Tanzsätze der Violoncellosuiten ist die ausnahmslose Teilbarkeit der Taktzahlen durch zwei, vier oder acht, wobei im inneren Satzaufbau keinerlei Periodenbildung bestehen muß, ja ganz unregelmäßige und verwickelte Bauweise möglich ist, die durch Motivfortspinnung zustandekommt.

Sämtliche Tänze in den Violoncellosuiten sind, ebenso wie in allen übrigen Suitensammlungen, primär zweiteilig angelegt. Diese äußere Zweiteilung kommt durch ein Wiederholungszeichen zustande, wodurch der Satz in zwei jeweils zu wiederholende Teile zerfällt, die in sich noch in weitere Abschnitte unterteilt sein können (vgl. weiter unten). Es ist auffällig, daß diese beliebte Form des 17. und 18. Jahrhunderts keine spezielle Benennung hat. "Die Namen der Suitensätze sind keine Formbezeichnungen, denn sie beziehen sich nicht auf die Gliederung des Satzes, sondern auf Taktart, Tempo und gewisse rhythmische Anlaufmotive der entsprechenden Tanzgattungen."⁴⁰⁾ Aus der folgenden Aufstellung ist ersichtlich, daß Bach die Taktzahlen der beiden Teile meist in ein einfaches proportionales Verhältnis setzt. (Die erste Zahlenkolonne unter dem jeweiligen Satz gibt die gesamte Taktanzahl an, während die zweite das Verhältnis der Taktzahlen der beiden durch das Wiederholungszeichen getrennten Teile anzeigt.)

40) H.Erpf: a.a.O. S.63

Der Autor bezeichnet die Form der Tanzsätze als "Dualform".

Beispiel 57 :

	Suite	Allemande	Courante	Sarabande	Intermezzo I	Intermezzo II	Gigue					
I.	32	16:16 1:1	42	18:24 3:4	16	8:8 1:1	24	8:16 1:2	24	8:16 1:2	34	12:22 6:11
II.	24	12:12 1:1	32	16:16 1:1	28	12:16 3:4	24	8:16 1:2	24	8:16 1:2	76	32:44 8:11
III.	24	12:12 1:1	84	40:44 10:11	24	8:16 1:2	28	8:20 2:5	24	8:16 1:2	108	48:80 3:5
IV.	40	16:24 2:3	64	26:38 13:19	32	12:20 3:5	48	12:36 1:3	12	4:8 1:2	42	10:32 5:16
V.	36	18:18 1:1	24	12:12 1:1	20	8:12 2:3	36	12:24 1:2	22	4:18 2:9	72	24:48 1:2
VI.	20	8:12 2:3	72	28:44 7:11	32	8:24 1:3	28	8:20 2:5	24	4:20 1:5	68	28:40 7:10

Von insgesamt 42 Tanzsätzen bestehen sieben aus gleich langen Teilen; fünfzehn sind nach dem Verhältnis $n:(n+1)$ unterteilt. Diese beiden Proportionsmöglichkeiten stammen wahrscheinlich aus der älteren deutschen Suitentradition und sind in den Violoncellosuiten in etwas mehr als der Hälfte aller Tanzsätze zu finden. In diese erste Gruppe fallen alle Allemanden, vier Couranten, vier Sarabanden, sieben von zwölf Intermezzi und nur eine Gigue. Zu den einfacheren Taktverhältnissen zählen ferner jene, in denen der zweite Teil ein Vielfaches des ersten Teils umfaßt (abgesehen von jenen, wo der zweite Teil doppelt

so lang ist wie der erste: Sarabande VI, Bourrée IV,1, Bourrée VI,2). Die restlichen siebzehn Sätze haben kompliziertere Proportionen, die meistens durch eingeschobene Sequenzen und freie Fortspinnungstakte zustandekommen. Einige Sätze lassen sich auf einfachere Proportionen zurückführen. So wird in Gigue I durch eine spannungsverdichtende verkürzte Gruppenbildung der zweite Teil des Satzes von 36 auf 34 Takte verkürzt. In Sarabande IV kommt die Taktzahl durch eine viertaktige Weitung im ersten Teil und eine viertaktige Einschiegung im zweiten Teil mit dadurch entstehender Überlagerung und anschließender freier Fortspinnung zustande (vgl. Detailanalyse). In Gavotte VI,1 ist der zweite Teil durch vier Rückleitungstakte geweitet (28 statt 24 Takte), in Bourrée III,1 ist der zweite Abschnitt des zweiten Teils durch vier Takte, die zwischen zwei Motivgruppen eingeschoben sind, von 24 auf 28 Takte gedehnt. Das für einen Intermezzosatz ungewöhnliche Teilverhältnis 2:9 der Gavotte V,1 liegt in der Verkürzung des letzten Refrains um zwei Takte im Rahmen der rondeauhaften Gestalt begründet. Die restlichen vier Gigen und zwei Couranten lassen sich nicht ohne weiteres auf einfache Taktverhältnisse zurückführen. Auffällig sind vor allem die Gigen, da vergleichsweise in den Englischen und Französischen Suiten und Partiten zusammengenommen nur drei nicht einfach proportionierte Gigen zu finden sind.⁴¹⁾ Die Allemanden sind in den zum Vergleich herangezogenen Werken taktzahlmäßig genauso einfach konzipiert wie in den Suiten für Violoncello. Zusammenfassend kann ferner festgestellt werden, daß vier Allemanden, zwei Couranten und eine Sarabande aus gleich langen Teilen bestehen (wobei zwei Allemanden und beide Couranten den Suiten in Molltonarten angehören), d.h. daß die gleichlangen Teile vom Anfang bis zum Ende einer Suite abnehmen. Es ist außerdem interessant zu beobachten,

41) W.Danckert: Geschichte der Gigue, Leipzig 1924, S.122 f.

daß sich in den höher stilisierten Tänzen Allemande und Courante in den Cellosuiten (fast) alle gleich langen Abschnittsbildungen finden, sodaß man zu dem Eindruck gelangt, daß diese einfachste und älteste Proportion der Teile den Rückhalt für die rein von Fortspinnungsmelodik (ohne Motivgruppenbildung) geprägten Sätze bilden soll. Dagegen finden sich in den Giguen (II, III, IV, VI) mit ungewöhnlicheren Taktverhältnissen vier- oder achttaktige Gruppenbildungen sowie andere formal gestaltende Tendenzen, die einen klaren Satzaufbau gewährleisten. Die größten Differenzen zwischen erstem und zweitem Teil sind in den Alternativ-Gavotten der V. und VI. Suite festzustellen, wo der zweite Teil (fast) fünf Mal so lang ist, wie der erste (der große Unterschied ergibt sich durch die Rondeauforn). An sonstigen Gemeinsamkeiten ist nur festzustellen, daß in allen vier Menuetten der zweite Teil doppelt so lang ist wie der erste, worin sich die Form A:I:A'A" widerspiegelt. Abschließend sei in diesem Zusammenhang nochmals darauf hingewiesen, daß alle Tanzsätze eine gerade Taktzahl aufweisen; nur in vier Stücken ist die Anzahl nicht durch vier teilbar (Courante I, Gigue I, Gigue IV, Gavotte V,2); häufig ist auch die Teilbarkeit durch acht gegeben. Die durch zwei teilbare Anzahl der Takte ist ein Hauptmerkmal des Tanzsatzes überhaupt - auch in stilisierter Form -, wogegen die Hälfte der Préludes ungerade Taktzahl hat.

Die äußere Zweiteiligkeit der Tänze bildet den fixen Rahmen für die unterschiedliche innere Gliederung der Sätze. In allen Sätzen (bis auf zwei: Gavotte VI,2 und Gigue V) zerfällt der zweite Teil (nach dem Wiederholungszeichen) modulatorisch gesehen in zwei mehr oder weniger deutlich von einander getrennte Abschnitte. Im ersten Teil kann man meistens nicht direkt von einer Abschnittsbildung sprechen. Trotzdem ist in sehr vielen Sätzen festzustellen, daß in den ersten Takten

(Zahl variiert) die Grundtonart sozusagen vorgestellt bzw. oft kadenzartig fixiert wird und der Einschnitt zumeist rhythmisch prägnant hervorgehoben ist. Diese in der Haupttonart gestalteten Takte, die in sich auch kleinere harmonische Veränderungen bringen können, korrespondieren selbstverständlich immer mit den motivischen Gruppenbildungen (wenn solche überhaupt vorhanden sind), sodaß der Einschnitt auch durch die variative Wiederholung der ersten Taktgruppe zustandekommen kann (z.B. in den Menuetten der ersten Suite). Der erste Teil schließt meist in der Dominanttonart, manchmal auch in der Molldominante (Allemande II, Courante V, in Gigue II und III geht der Durdominante die Molldominante voraus), einige Male in der Tonart der III.Stufe, allerdings nur in Sätzen in Moll, d.h. in der parallelen Durtonart (Sarabande II und V, Bourrée II,2 und Gigue V). Abschnittsbildungen zur Festigung der Grundtonart im ersten Teil finden sich in allen Allemanden und allen Couranten (Allemande VI und Courante II nicht sehr deutlich), in Sarabande II, III, V, VI, allen Menuetten, allen Bourréeen (in Bourrée IV,2 umfaßt der ganze erste Teil nur vier Takte, daher keine Abschnittsbildung), beide Gavotten 1 (in den Gavotten 2 umfaßt der erste Teil nur vier Takte, daher kein Einschnitt), in Gigue I, II, VI. Der zweite Abschnitt setzt entweder direkt mit der Zieltonart des ersten Teils fort (Allemande II, Courante I und IV, Sarabande VI, Bourrée III,1+2) oder es schließt sich ein Abschnitt in der parallelen Dur oder Moll an, der wieder durch einen Einschnitt von der Zieltonart getrennt ist (Allemande I, Courante V). In drei Fällen wird nach dem Einschnitt in der Paralleltonart nochmals die Grundtonart in Erinnerung gerufen (Allemande V, Courante II, Gigue II). Sehr häufig ist auch zu bemerken, daß die Takte nach dem ersten Einschnitt zur Paralleltonart bzw. Dominanttonart (eventuell modulatorisch) überleiten (in Allemande VI und Courante VI spielt dabei die II.Stufe eine große Rolle). In den vier

Menuetten wird die Dominante erst im letzten Takt vor dem Wiederholungszeichen erreicht. Die übrigen Sätze (Sarabande IV, Gigue III, IV, V) weisen keinen Einschnitt im ersten Teil auf und modulieren über einige Zwischenstufen zur Dominant- oder Paralleltonart.

Der Teil nach dem Wiederholungszeichen unterteilt sich, wie erwähnt, harmonisch gesehen in zwei Abschnitte (nur in drei Fällen kein Einschnitt festzustellen: Bourrée IV,2, Gavotte VI,2 und Gigue V). Der zweite Teil beginnt im allgemeinen in der Tonart, in der der erste Teil geschlossen hat. Es finden sich nur drei Ausnahmen: in Gavotte V,2 endet der erste Teil auf der I.Stufe und setzt im zweiten Teil auf der III.Stufe fort; der erste Teil der Gigue II hört in der Dominanttonart auf und beginnt nach dem Wiederholungszeichen in der parallelen Dur; ebenso endet der erste Teil von Gigue III auf der Tonart der V.Stufe und setzt im zweiten Teil mit der Grundtonart fort. Einen Sonderfall bringt ferner Menuett I,2, das den zweiten Teil mit dem Dominantseptakkord eröffnet. In allen Allemanden und allen Couranten wird die Dominanttonart nach dem Wiederholungszeichen insofern kräftig widerrufen, als die Grundtonart wieder erklingt (ebenso in Sarabande I, Menuett I,2, Menuett II,1+2, Bourrée IV,1 und Gigue I). Nach mehr oder weniger ausgedehnten Modulationen wird die Zieltonart des ersten Abschnitts des zweiten Teils erreicht. Dabei zeigt sich, daß dieser Abschnitt in den Sätzen in Durtonarten bevorzugt die parallele Moll anstrebt (Allemande III, alle Couranten, Sarabande IV, Menuett 1+2, Bourrée III,1, Gavotte VI,1, Gigue I und III). In den Mollsätzen wird einige Male ebenfalls die parallele Dur am Ende des ersten Abschnitts des zweiten Teils erreicht (Courante II, Menuett I,2 und II,1, Gavotte V,1). Bemerkenswert ist die nur in Sarabanden auftretende doppelte Abschnittsbildung auf

der IV. und V.Stufe (Sarabande II, V, VI), wobei die Einschnitte nicht sehr deutlich hervortreten. Gavotte VI,1 bringt ebenfalls zwei Einschnitte - als Einzelfall auf der VI. und V.Stufe - die jedoch im Gegensatz zu den Sarabanden, auffällig gestaltet sind. Bourrée III,2 und Gavotte V,2 weisen nur einen Einschnitt auf der V.Stufe auf. In vier Dur-sätzen findet sich die Wendung zur Tonart der II.Stufe (als Dominante der Dominanttonart: Allemande I, IV, VI, Sarabande III), in drei Moll-sätzen zu jener der IV.Stufe (Allemande II und V, Gigue II). Keine Abschnittsbildung haben die Alternativsätze zu Bourrée IV und Gavotte VI, die beide die Grundtonart nicht verlassen. Sonderfälle stellen die Gigen der letzten drei Suiten dar: Gigue IV weist, obwohl in Dur, einen deutlichen Einschnitt auf der Tonart der III.Stufe auf, während die Gigue V praktisch gar keine Abschnittsbildung hat; Gigue VI setzt hingegen einen undeutlichen Einschnitt auf der Dominante der Grundtonart. Der Einschnitt des zweiten Teils festigt zum Teil die im ersten der beiden Abschnitte angestrebte Tonart mit einer Kadenz, zum Teil folgt darauf, auch ohne deutliche Kadenzierung, die Haupttonart oder ein zu dieser zurückmodulierender Teil. Einige Male schließt sich an die oft auch rhythmisch hervorgehobene, mit längeren Notenwerten versehene Unterteilung eine bereits aus dem ersten Teil bekannte Motivgruppe bzw. eine Variante oder auch nur ein Ausschnitt aus dieser an.⁴²⁾

Motivisch gesehen ergeben sich zwei- bis viergliedrige Formen. Die einfachsten Gestaltungsmöglichkeiten gehen mit der äußeren Zweiteilung Hand in Hand, wie z.B. die Reihung zweier im großen und ganzen motivisch voneinander unabhängiger Teile (A:I:B), wobei natürlich gewisse Verwandtschaft in

42) F. Neumann: Typische Stufengänge im Bachschen Suitensatz, in: BJ 1967, S.28, zeigt etliche Parallelerscheinungen im harmonischen Aufbau der einzelnen Sätze in allen Bachschen Suiten auf.

den Initialtaktten der beiden Teile vorhanden sein kann (Allemanden I, II, V, VI; Courante V, Sarabande I und II). Die andere Möglichkeit der inneren motivischen mit der äußeren Form parallel gehenden Zweiteilung, besteht in der Reihung zweier verwandter Teile (A:I:A'), wobei die innere Motivgruppenreihe beibehalten werden muß (melodische, rhythmische und harmonische Varianten möglich); diese Form findet sich am reinsten in Allemande III ausgebildet. Häufig sind bereits bei den beiden eben erwähnten zweiteiligen Formen, aber auch in den in der Folge zu besprechenden komplizierteren Formen, analog gestaltete Schlußabschnitte in beiden Teilen festzustellen, die oft etliche Takte umfassen. Diese wurden symbolisch mit x bezeichnet und in Klammer gesetzt, wenn sie eigentlich zu dem vorhergehenden längeren Abschnitt gehören. Innerhalb der zweiteiligen Sätze finden sich solche korrespondierenden Takte in Courante II, III und Gigue V, aber auch in Gigue II und III (wenn man die durch die Länge des Stückes bedingt mehrfachen Unterteilungen zusammenfaßt). In drei Fällen sind an den zweiten Teil coda-mäßige Abschnitte angehängt (Sarabande II, Gigue I, II).

Am interessantesten sind die sich aus Harmonik und Motivik ergebenden dreiteiligen Formen. Die einfachste Möglichkeit findet sich mit Vorliebe in den Intermezzosätzen, nämlich die Reihung dreier miteinander verwandter Teile (A:I:A'A": alle Menuette außer II,1, beide Bourrées III, beide Gavotten V - in der zweiten auch Rondeauform). In die Zukunft weisend sind jedoch die eine Art Reprise des ersten Teiles beinhaltenden Formen.

"Die Wurzeln der Sonatenhauptsatzform werden in den zweiteiligen Suitensätzen gesehen, deren beide Teile wiederholt werden; dabei moduliert der erste Teil, während der zweite in die Grundtonart zurückführt..... Die Ausgestaltung dieser zweiteiligen Form zur Dreiteiligkeit der Sonatenhaupt-

satzform ist zufolge der Vielschichtigkeit des historischen Prozesses schwer zu fassen. Sie erfolgte ... durch Ausbildung eines mittleren Durchführungsteils, Aufspaltung des ersten Teils in Haupt- und Seitensatz auf verschiedenen tonalen Ebenen und Ausbildung der Reprise."⁴³⁾ In den Suiten für Violoncello solo finden sich in einigen Sätzen Ansätze zu der späteren Sonatenhauptsatzform. Grundsätzlich fehlt in diesen Sätzen jedoch immer die Ausbildung von Haupt- und Seitensatz. Dagegen sind durchführungsartige Mittelteile und reprisenmäßige Gestaltung des dritten Abschnitts zu finden. In Allemande IV wird zwar das musikalische Material im dritten Teil in der Grundtonart wieder aufgegriffen, jedoch in so verschleierter Form, daß man kaum von einer Reprise sprechen kann. In Courante I ist höchstens von einem kleinen Ansatz zur Sonatenhauptsatzform zu sprechen, da nur der zweite Abschnitt des ersten Teils reprisenartig (variiert!) wiederholt wird und abgesehen davon der Mittelteil kaum durchführenden Charakter hat (Form A:I:A'A"). In Bourrée IV,1 findet sich dagegen ein ausgeprägt durchführungsartiger Abschnitt, an den sich außerdem ein zum ersten Thema (in der Grundtonart) rückleitender Abschnitt anschließt. Allerdings ist der dritte Teil wirklich nur als Reprisesansatz zu bezeichnen, da, abgesehen von der analogen Abschlußgestaltung im ersten und zweiten Teil, die anderen Motivgruppen in relativ großen Varianten auftreten (Form: A(x):I:B(x')A'(x). Bourrée IV,2 hat zwar die Form A:I:BA; jeder Teil besteht jedoch nur aus vier Takten, sodaß keinerlei Ansatz zur Sonatenhauptsatzform gegeben scheint.) Stärker ausgeprägt ist die Wurzel für die spätere Sonatenhauptsatzform in Gavotte VI,1. Der Mittelteil hat teilweise durchführenden Charakter (Fortspinnungstakte) und beinhaltet auch eine Rückleitung. Der reprisenartige Schlußteil wiederholt das Anfangsthema wörtlich auf der I.Stufe, woran sich jedoch wieder frei gestaltete Takte

43) Riemann - Lexikon, Sachteil; Sonatenhauptsatzform, S.885

schließen. Während man in Gigue I wirklich nur geringfügige Ansätze in Bezug auf Reprise- und Durchführungsbildung feststellen kann, bringt Gigue IV die ausgeprägteste Sonatenhauptsatzvorform: Mittelteil mit reicher Modulation und Überleitung zur "Reprise", die nur um 6 Takte gegenüber der "Exposition" geweitet erscheint. Die ersten und die letzten vier Takte beider Teile sind identisch (Schlußtakte statt auf der Dominante auf der Tonika), Hauptmangel ist das Fehlen eines zweiten Themas.

Die übrigen Sätze bilden innerhalb der durch das Wiederholungszeichen markierten Zweiteiligkeit motivisch gesehen mehrgliedrige Reihungsformen mit z.T. wiederholten variierten und z.T. von der Anfangsmotivgruppe unabhängigen Abschnitten (Courante IV : AB(x):I:A'C(x), Courante VI : A(x):I:BC(x'), Sarabande III und IV, sowie Menuett I,2 : A:I:BC). Auch in diesen Formen gibt es zum Teil, wie den Buchstabensymbolen zu entnehmen ist, parallele Schlußabschnitte beider Teile. Zu erwähnen bleibt ferner die Rondeauforn, die man in Gavotte VI,2 sehr ausgeprägt und in Gavotte V,2 als Grundprinzip feststellen kann. Eine damit verwandte Form findet sich in Sarabande V, wobei allerdings das Ritornell (A) nicht in der Grundtonart bleibt und das letzte in variiertem Form auftritt. Jedenfalls ist dies eine für eine Sarabande eher ungewöhnliche Form, die jedoch mit der auch sonst außerordentlichen Gestaltung dieses Satzes korrespondiert. Einen Einzelfall stellt ferner Sarabande VI dar: in der Form A:I:A'BB' (verwandt mit der Form A:I:B) wird der erste Teil über das Wiederholungszeichen hinausgezogen. Zusammenfassend kann man sagen, daß Bach innerhalb der für den Tanzsatz vorgegebenen äußeren Zweiteiligkeit eine Fülle von verschiedenen internen Gestaltungsmöglichkeiten verwendet, die die einfache Grundkonzeption sehr weitgehend bereichern.

Wie bereits zu Beginn dieser Zusammenfassung bemerkt wurde, dominiert in den Tanzsätzen je nach dem Grad der Stilisierung das periodische oder lineare Prinzip, Vier- und achttaktige Motivgruppen, d.h. periodische Gestaltung, finden sich vor allem in den Intermezzi, die prinzipiell nach diesem Grundsatz gestaltet sind und so einen auffälligen Gegensatz zu den "Stammsätzen" bilden. Innerhalb dieser finden sich alle Zwischenstufen von periodischer bis zu völlig dem Fortspinnungstypus zugehöriger Bauweise. Während sich in den Sarabanden noch durchgehend vier- und achttaktige Perioden feststellen lassen, sind die Giguen teilweise frei gestaltet (z.B. Gigue V) und teilweise stark mit periodisch geformten Taktgruppen durchsetzt (z.B. Gigue I und IV); meistens findet sich jedoch die Kombination beider Möglichkeiten. In den Couranten überwiegt bereits das Fortspinnungsprinzip, es finden sich jedoch auch motivisch anzusehende Einzeltakte, die häufig wiederkehren, jedoch in melodischer und harmonischer, bisweilen auch rhythmischer Hinsicht Variationen unterworfen sind. Ein besonders in Gigue und Courante äußerst beliebtes Gestaltungsmittel ist die Sequenztechnik, die auch in freierer Form auftritt, d.h. nicht wörtliche Wiederholungen, sondern minimale Variationen bringt. Die dem Fortspinnungsprinzip unterworfenen Teile oder auch Sätze sind "ein Paradigma des Verfahrens, durch kleinste Differenzen Gleiches als ungleich erscheinen zu lassen. So gering die Anzahl der Motive oder melodischen Figuren ist, welche die Substanz des Satzes bilden, so reich entwickelt ist die Kunst, durch Variation Monotonie zu vermeiden, Übereinstimmungen zu verdecken"⁴⁴⁾. Die Allemanden sind fast durchwegs durch freie Linienbildungen geprägt. Hier müßten, obwohl die Taktzahl der Sätze dies zuließe, vier- oder achttaktige Perioden meist mühsam hineininterpretiert werden. (Relativ ausgeprägte Motivgruppen finden sich in Allemande III, die jedoch

44) D.De la Motte: a.a.O. Kritische Anmerkungen von C.Dahlhaus S.80

meist über die Taktstriche hinausgreifen und so keinen wirklich periodischen Bau entstehen lassen; auch in Allemande IV sind nur zum Teil taktlange Motive feststellbar; der erste Teil der Allemande I besteht aus einer viertaktigen und sechs zweitaktigen Gruppenbildungen.)

(Der rhythmischen Gestaltung der Sätze sowie der allgemeinen Charakteristik der Tänze wird im Teil III dieser Arbeit ein eigenes Kapitel gewidmet, da diese Ausführungen in direktem Zusammenhang mit der Aufführungspraxis stehen.)

Den Suiten wurden seit der Mitte des 17. Jahrhunderts freie Einleitungssätze vorangestellt, die neben vielen anderen Bezeichnungen auch Praeludium oder Prélude genannt wurden. Die meisten Bachschen Praeludien für Klavier, Orgel, Violine, Violoncello etc. lassen sich formal nicht eindeutig bestimmten Gruppen zuordnen.⁴⁵⁾ In den Violoncellosuiten ist nur die Form des Prélude der V.Suite evident: es handelt sich um eine französische Ouvertüre - erster Teil in Form einer langsamen Einleitung, zweiter Teil durchgebildete Fuge. Die Préludes der I. und IV.Suite zeigen deutliche Züge des Lautenpräambeltypus: "Der Satz besteht nur aus periodisierten Harmoniefolgen, die Takt für Takt nach dem gleichen Zerlegungsschema gebrochen werden."⁴⁶⁾ (Vgl. z.B. Praeludium C-Dur des Wohltemperierten Klaviers I.) In den beiden genannten Préludes der Violoncellosuiten wird dieses Prinzip nicht den ganzen Satz beibehalten; ab ca. der Hälfte sind sie gegensätzlich gestaltet. Andererseits finden sich auch Kennzeichen des Toccatenstils, nämlich

45) Vgl. Riemann-Lexikon, Sachteil: Praeludium, S.745

46) W.Fischer: Instrumentalmusik von 1600-1750, in: G.Adler: Handbuch der Musikgeschichte, fotomechanischer Nachdruck der zweiten verbesserten, ergänzten und vermehrten Auflage Berlin Wilmersdorf 1930, München 1975, S.560

Orgelpunktartige Gestaltung über "den wichtigsten Stufen der betreffenden Tonart, wodurch sich eine Art harmonische Gliederung der Sätze ergibt."⁴⁷⁾ Diese Technik ist besonders stark im Prélude der VI.Suite ausgeprägt (obwohl kein durchgehender Orgelpunkt feststellbar ist, sondern nur am Beginn eines neuen Abschnitts, wobei jeweils das Anfangsmotiv - zum Teil variiert - wiederkehrt), aber auch in Prélude I und IV (jeweils im ersten Teil des Satzes) sind Elemente dieses Typus zu finden. Das II. und III.Prélude sind dagegen teilweise motivisch gearbeitet. In Prélude II finden sich verschiedene Motivgruppen und etliche Sequenzbildungen, die mit freier Fortspinnungsmelodik abwechseln, während in Prélude III den Teilen mit stark figurativen Motivgruppen ein über einem Orgelpunkt gestalteter Arpeggienteil gegenübergestellt ist, der wiederum Züge des Toccatentyps trägt. Während man Prélude II am ehesten dem Fantasie-Typus zuordnen kann, ist Prélude III, sowie die meisten anderen als Mischform anzusehen. Für die innere Gestaltung der Sätze ist die Gegenüberstellung von gegensätzlich gestalteten Blöcken charakteristisch, die im I , II. und IV.Prélude noch zusätzlich durch einen Fermatentakt deutlich getrennt sind. Sowohl dem Prélude III als auch IV und VI ist eine Art Coda angehängt. Für die Praeludien, die nie dem periodischen Prinzip unterworfen sind, ist die Gestaltung der Melodie mit Hilfe der Polyphonie der einstimmigen Linie sehr wesentlich, die diese Einleitungssätze besonders kunstvoll erscheinen lassen. Diesem Fragenkomplex der latenten Mehrstimmigkeit ist das folgende Kapitel gewidmet.

3. Melodische Analyse - Polyphonie der einstimmigen Linie

a) Grundlagen und Möglichkeiten der Theorie Ernst Kurth's⁴⁸⁾

Als Ausgangspunkt der Kurthschen Theorie ist die von ihm so be-

47) W.Fischer: Instrumentalmusik, a.a.O. S.562

48) Ernst Kurth: Grundlagen des linearen Kontrapunkts. Bachs melodische Polyphonie, Bern 1917

zeichnete "kinetische Energie" anzusehen, einen "im ganzen Verlauf eines melodischen Geschehens herrschenden, mithin auch den Einzeltönen innewohnenden Spannungszustand."⁴⁹⁾ Für ihn ist "Melodie strömende Kraft"⁵⁰⁾, d.h. "nicht eine Folge von Einzeltönen'... sondern das Moment des Überganges zwischen den Tönen und über die Töne hinweg."⁵¹⁾ Kurth unterscheidet zwischen "kinetischem und rhythmischem" Impuls. Seiner Ansicht nach "gehen die rhythmischen Erscheinungen in ihren Wurzeln selbst erst auf melodische Energieverhältnisse zurück."⁵²⁾ Die Linienbildung des polyphonen Stils entwickelt sich "aus innerer Steigerung der melodischen Spannkraft heraus, an keinerlei System von Akzentschwerpunkten gekettet."⁵³⁾ Er sieht jede Betonung als "mehr aus der linearen Bewegungsspannung sich verdichtenden Nachdruck" denn als "scharf herausgehobenen Gegensatz zum betonten Taktteil"⁵⁴⁾. In Hinblick auf die Harmonik vertritt Kurth folgenden Standpunkt: "Unser ganzes harmonisches Empfinden greift erst ordnend und organisierend in die Linienerscheinung ein, die einzelnen von der melodischen Bewegung durchstreiften Töne in harmonisch-tonale Beziehungen einfügend....Denn die Linie ist nicht aus primärem, latentem harmonischen Geschehen hervorgegangen, sondern enthält umgekehrt in ihrer Erscheinungsform die klanglichen Momente, aus denen im entwickelten Musikbewußtsein harmonische Vollendung wird."⁵⁵⁾

49) E.Kurth: a.a.O. S.11

50) E.Kurth: a.a.O. S.10

51) E.Kurth: a.a.O. S.2

52) E.Kurth: a.a.O. S.12

53) E.Kurth: a.a.O. S.153

54) E.Kurth: a.a.O. S.192

55) E.Kurth: a.a.O. S.17

Die Theorie Kurths wurde häufig kritisiert, besonders im Hinblick auf Harmonik und Rhythmik, die der Autor erst sekundär nach dem Melodischen gelten läßt. ("In der kinetischen Linie bleibt das Melodische wie gegenüber dem Zwange rhythmischer Grundkraft, so auch gegenüber dem Harmonischen stets primär."⁵⁶⁾) In Bezug auf die Harmonik schreibt C.Dahlhaus in BJ 1962, daß der Bewegungszug "nicht als satztechnischer Begriff ... sondern als Ausdruck einer Forderung an das musikalische Hören verstanden werden" muß. "... Kurths These vom Primat der Melodik bedeutet nichts anderes, als daß in den zitierten Takten, wenn man sie unter der Kategorie des 'Bewegungszuges' hört, die Richtungstendenz der Melodik das 'erste' ist, was hervortritt. Die Harmonik scheint dann als 'sekundäres Moment', aber nicht weil sie das 'logisch zweite' oder das 'der Entstehung nach spätere' wäre, sondern weil sie eine selbstverständliche Voraussetzung ist."⁵⁷⁾ E.Kurth hebt zwar an einigen Stellen hervor, "daß Melodik und Harmonik auch im 'linearen Kontrapunkt' ineinanderwirken"⁵⁸⁾, "andererseits scheint es, als sei Kurth in der Vorstellung eines starren Gegensatzes zwischen 'Akkord' und 'melodischer Energie' befangen und als Sperre er sich, unter einem Zwang zur Antithese, nicht nur gegen den Begriff der Korrelation, sondern auch gegen den der Vermittlung."⁵⁹⁾ Tatsächlich jedoch stellen "Harmonik und 'linearer Kontrapunkt' eine Einheit von aufeinanderbezogenen Momenten"⁶⁰⁾ dar. "'Einheit' aber bedeutet in Bachs Polyphonie nicht nur, daß die beiden Momente immer zugleich vorkommen oder daß, wenn man sich das eine vorstellt, man

56) E.Kurth: a.a.O. S.168

57) C.Dahlhaus: Bach und der "lineare Kontrapunkt", in: BJ 1962, S.59

58) C.Dahlhaus: a.a.O. S.60 bezieht sich auf E.Kurth: a.a.O. S.61, S.126, S.408 und S.517; vgl. auch S.177/178.

59) C.Dahlhaus: a.a.O. S.61

60) C.Dahlhaus: a.a.O. S.63

man das andere mitdenken müsse. Vielmehr gehen sie, obwohl sie bei Kurth als Extreme erscheinen ständig ineinander über."⁶¹⁾ - Die Vorrangstellung von Melodik oder Harmonik hat für die Aufführungspraxis geringere Bedeutung als die rhythmischen Ansichten Kurths.

Während vor Kurth der Rhythmus "vor allem in seinem Verhältnis zum Metrum gesehen worden war"⁶²⁾, geht dieser vom "Verhältnis von kinetischer und rhythmischer Energie in der Melodik"⁶³⁾ aus. Kurth arbeitet am Beginn des dritten Abschnitts seines Werkes "Gegensätzliche Grundzüge des polyphonen und klassischen Melodiestils"⁶⁴⁾ heraus, indem er Charakter und Bedeutung des Rhythmus in diesen beiden Epochen einander gegenüberstellt. Während in der Klassik der "Zerfall der melodischen Linie in Zweitakt und die ihn bedingende gleichmäßige rhythmische Akzentuierung"⁶⁵⁾ den Grundzug in der Melodiebildung darstellt, ist die Melodik der vorklassischen Polyphonie "in freier Ausspinnung, unabhängig von periodischen Rundungen entwickelt, vor allem auch frei von jener zweitaktigen Schwerpunktsfolge."⁶⁶⁾ "...die Betonungsverhältnisse selbst mit allen ihren Schwankungen ergeben sich aus den Steigerungen und Auslösungen der Anspannung melodischer Bewegungskraft."⁶⁷⁾ "Den Rhythmus spätbarocker Musik von jenem der Klassik stilistisch abgegrenzt zu haben, bleibt als Kurth's Verdienst bestehen"⁶⁸⁾, obwohl sich gerade in Hinblick auf die Beschreibung der Musik Bachs, auf die Kurth seine Theorie stützt, einige kritische Stimmen finden. H.Chr.Wolff⁶⁹⁾ meint

61) C.Dahlhaus: a.a.O. S.63

62) G.Henneberg: Theorien zur Rhythmik und Metrik, Tutzing 1974, S.72

63) E.Kurth: a.a.O. S.53

64) E.Kurth: a.a.O. S.147

65) E.Kurth: a.a.O. S.151

66) E.Kurth: a.a.O. S.152

67) E.Kurth: a.a.O. S.188 f.

68) G.Henneberg: a.a.O. S.73

69) H.Ch.Wolff: Der Rhythmus bei J.S.Bach, in: BJ 1940/1948, S.85

dazu, neben ausführlichen Widerlegungen der Kurthschen Anschauungen, folgendes: "Wenn Kurth das Melodische bei Bach so ausschließlich in den Vordergrund stellte, so zeichnete er Bach gleichsam als einen Nachfahren der Musik des Mittelalters, der Renaissance, der Niederländer. Daß bei Bach aber die kräftige nachdrückliche Rhythmik der Barockzeit pulsierte, wurde von Kurth doch etwas übersehen." Der Autor verweist auf die Verwendung barocker Tanzrhythmen vor allem in den Suiten Bachs, die er als besonders scharf und stärker ausgeprägt, als die seiner Zeitgenossen, wie etwa Telemanns beschreibt.⁷⁰⁾

Kurth untermauert jedoch seine Ideen größtenteils mit Beispielen aus den Sonaten und Partiten für Violine solo bzw. aus den Suiten für Violoncello solo von J.S.Bach, welche "nur in der Entwicklung und Durchführung einer einzigen melodischen Stimme, ohne Begleitstimme oder Begleitakkorde bestehen...soweit nicht einzelne Sätze aus diesen Werken mit Ausnutzung der Doppelgrifftechnik eine Mehrstimmigkeit durchführen. Derartig große Ausspinnung einstimmiger Bildungen ist nur in einer Kunst möglich, deren melodische Kraft und Entwicklungsfähigkeit ins Ungemessene reicht."⁷¹⁾ Kurth erkennt allerdings sehr wohl, daß vornehmlich in den von ihm als Beispiele herangezogenen Suitensammlungen "periodisierte Bildungen in beträchtlicher Anzahl"⁷²⁾ vorkommen. "Trotz der Abrundungen in Gruppen weist innerhalb von diesen die bei solchen stilisierten Tanzformen angewendete polyphone Melodiebildung im

70) Kritisch gegenüber der Kurthschen Darstellung der Rhythmik in Bachs Musik hat sich u.a. Werner Danckert in Beiträge zur Bachkritik I, Kassel 1934 geäußert. Einen ausführlichen geschichtlichen Überblick gibt G.Henneberg, a.a.O.

71) E.Kurth: a.a.O. S.203/204

72) E.Kurth: a.a.O. S.152

übrigen noch alle Merkmale ihres vorwiegend kinetischen Charakters auf und unterscheidet sich wesentlich von der klassischen Melodie."⁷³⁾ Er hebt außerdem hervor, daß "die periodenartigen Ebenmaße, die sich öfters bei Bach finden, nicht als Kern melodischen Empfindens und Ausgang melodischer Entwicklung einzuschätzen"⁷⁴⁾ sind. Im Untergrund erkennt hier Kurth zwar das Wesentliche in der Kompositionsweise der Bach'schen Suiten für ein Soloinstrument: nämlich die Verbindung von periodischem und linearem Prinzip, dem Gestaltungsmerkmal stilisierter Tanzsätze, allerdings sieht er in der periodischen Struktur nur "äußere formale Rundungen, nicht tiefstes und erstes Formprinzip."⁷⁵⁾ Kurth beweist andererseits auch dadurch, daß er nur einzelne Teile aus den Sätzen der Werke für Violine bzw. Violoncello solo zur Verdeutlichung seiner Theorie heranzieht, da ja ein nicht unbedeutlicher Teil real mehrstimmig geprägt ist bzw. nur dem periodischen Prinzip angehört, daß nicht alle melodischen Bildungen dieser Kompositionen unter der gleichen Perspektive betrachtet werden können. Die durch Rhythmik, Metrik und Harmonik beeinflusste Melodiebildung ist zur Bestärkung seiner Ideen nicht zu brauchen. Es lassen sich nur die frei ausgespannenen Sätze bzw. die vom linearen Bewegungszug geprägten Teile mit Kurth's Theorie analysieren. Da sich jedoch viele Zwischenformen von liedmäßiger bis zur fortspinnenden Melodik finden, ist eine Abgrenzung der zu analysierenden Teile in den Violoncellosuiten schwer zu ziehen.

73) E.Kurth: a.a.O. S.193 f.

74) E.Kurth: a.a.O. S.153

75) E.Kurth: a.a.O. S.153

Neben den beiden Kapiteln über "die melodische Fortspinnungstechnik im polyphonen Stil" (Kapitel VI) und "die Entwicklung zu linearen Steigerungen" (Kapitel VII) kommt vor allem der "Polyphonie der einstimmigen Linie" (Kapitel VIII) die größte Bedeutung zu. Dieses letztgenannte Gestaltungsmerkmal der Werke Bachs für ein solistisches Streichinstrument läßt die einstimmige Linie klanglich voller erscheinen und bereichert die relative Dürftigkeit einer einzelnen unbegleiteten Stimme auf kunstvolle Weise. "Über den Gehalt dessen, was mit dem Material einer einzigen Stimme wirklich erklingen kann, reichen zahllose bewundernswert geschickt angebrachte, in die Stimme verwobene Andeutungen von weiteren beteiligten Stimmen hinaus, und in Bachs Linien ist eine Technik herausgebildet, nach welcher in der einstimmigen Linienentwicklung eine Mehrstimmigkeit latent liegt und welche das Erfassen und Ergänzen von reicherer und vielfältigerer musikalischer Verarbeitung im Hören anregt, als sie in der einen Stimmen wirklich zum Erklingen gelangt."⁷⁶⁾ Auch im Hinblick auf die Aufführungspraxis erscheint die Polyphonie der einstimmigen Linie am bedeutungsvollsten. Ist auch vielen von Kurths Erklärungen der Hintergründe für diese Kompositionstechnik nicht vorbehaltlos zuzustimmen (z.B. der Annahme, daß das Vorkommen von Scheinstimmen und eingestreuten Akkorden Abbild gesteigerter Linienenergie darstellt), so hat er doch die verschiedenen Erscheinungsformen latenter Mehrstimmigkeit, die in den Suiten für Violoncello solo eine große Rolle spielen, herausgearbeitet. Im folgenden Kapitel sollen nun einige Beispiele einen Einblick in die vielfältigen Gestaltungsmöglichkeiten gewähren, wobei die Erkenntnisse Kurths zwar als Ausgangspunkt gewählt, jedoch zum Teil in freier Weise angewendet, ergänzt und erweitert wurden.⁷⁷⁾

76) E.Kurth: a.a.O. S.263

77) Die bei Kurth angeführten Notenbeispiele werden in dieser Arbeit nicht wiederholt und sind eventuell als Ergänzung der hier aufgezeigten heranzuziehen.

- b) Ausgewählte Beispiele zur Verdeutlichung der linearen Gestaltung, der Polyphonie der einstimmigen Linie und deren Übergang zu realer Mehrstimmigkeit

Bereits im vorhergehenden Kapitel meiner Arbeit wurde im Zusammenhang mit der motivischen Gestaltung der einzelnen Sätze immer wieder von dem Fortspinnungsprinzip unterworfenen Abschnitten gesprochen. Diese "Technik des fließenden Übergangs"⁷⁸⁾ findet sich oft unmittelbar im Anschluß an das (von Kurth so bezeichnete) "Thema", das zum Teil gar nicht genau abzugrenzen ist, wie man z.B. in fast allen Allemanden feststellen kann. Kurth hebt hervor, daß Bach "das Thema in der melodischen Fortspinnung allmählich sich auflösen"⁷⁹⁾ läßt, d.h. einer Art Zersetzungsvorgang unterwirft. "Was hier vielmehr einen thematischen Zusammenhang über eine längere Fortspinnung wahrt, ist eine tiefer greifende und in allgemeinen Zügen sichtbare Umgestaltung der thematischen Linien. Es ist mehr der in ihrer Bewegung liegende charakteristische Grundzug, welcher von dem Thema und seinen Motiven aus in die weitere Linienausspinnung dringt und den konstanten Fluß der Fortentwicklung beherrscht, teils in deutlichen Nachahmungen, teils in weitaus vagieren Umspielungen und gewissen Annäherungszügen."⁸⁰⁾ Als Beispiel sei das III. Prélude genannt, wo im ersten Takt C-Dur Skala und Dreiklang aneinandergereiht erscheinen und sich die Fortspinnungsmelodik des gesamten Satzes auf diese beiden Motivteile zurückführen läßt, die in den verschiedenartigsten Variationen und Kombinationen auftreten.⁸¹⁾

78) E.Kurth: a.a.O. S.225

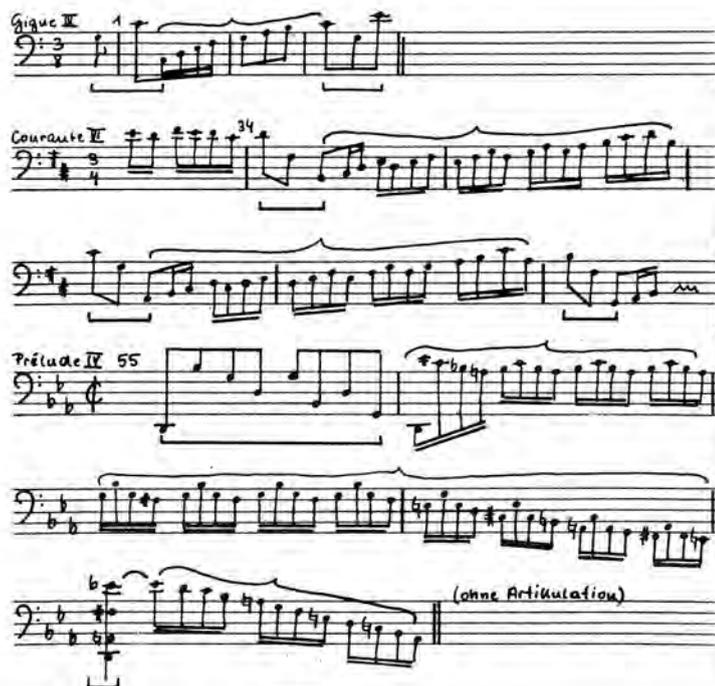
79) E.Kurth: a.a.O. S.245 f.

80) E.Kurth: a.a.O. S.243

81) Vgl. E.Kurth: a.a.O. S.248 und vor allem die Analyse dieses Satzes in Teil II/A/2/a dieser Arbeit.

Das Gegenüberstellen diatonischer und in akkordischen Umrissen bzw. in größeren Intervallen geformter Melodik bildet ein wesentliches Charakteristikum der Bachschen Melodie-linie, das sowohl in der motivischen (kleinformalen) Gestaltung als auch im großformalen Aufbau einen Gleichgewichtszustand bewirkt. Im folgenden Beispiel finden sich am Beginn die ersten drei Takte der Gigue III, wo der Oktavsprung anschließend durch die Skala ausgefüllt wird, an die sich wiederum ein Dreiklangsmotiv anschließt. (Die akkordlichen Melodieabschnitte bzw. die durch größere Intervallsprünge geprägten sind mit , die diatonischen Fortschreitungen mit  bezeichnet.) In der Courante VI finden sich in den Takten 34 ff. ebenfalls abwechselnd große Intervallsprünge und figurierte diatonische Bewegung, genauso in den Takten 55-59 des Prélude IV, wo der Dreiklang in T.55 in Zerlegung und in T.59 zu einem Akkord zusammengefaßt auftritt.

Beispiel 58:



Großformale Bildungen aufgrund der Gegenüberstellung von Diatonik und Akkordik finden sich im I., III. und IV. Prélude. (Letztgenannte Erscheinungen wurden bereits in der Detailanalyse im vorhergehenden Kapitel näher erläutert.)

Eines der weiteren häufigen Gestaltungsmittel innerhalb der Fortspinnungsmelodik ist die Anwendung der Sequenztechnik, die auch im Bereich der latenten Mehrstimmigkeit eine wesentliche Rolle spielt (vgl. weiter unten). Sequenzen treten jedoch nicht nur als wörtliche Wiederholung eines Motivs auf anderer Stufe auf, sondern auch in einem von Kurth erweiterten Sinn, indem sie den ursprünglichen, durch das Motiv gegebenen Tonraum dehnen, wie z.B. in den ersten Takten des Prélude II und in der Sarabande V. Dieses Wachstum der Kurven und Intervallbewegungen wird als Steigerungsmittel eingesetzt. So kehrt z.B. das Grundmotiv des Prélude II im Mittelteil des Satzes in enormer Weitung der Intervalle wieder und leitet zum Höhepunkt des Satzes über.⁸²⁾

Beispiel 59 :

Prélude II

T. 1
(ohne Artikulation)

T. 40

Bevor nun zu den verschiedenen Formen der latenten Mehrstimmigkeit übergegangen wird, muß kurz auf ein weiteres Mittel der melodischen Gestaltung hingewiesen werden, nämlich den Aufbau von Steigerungen und das anschließende Nachlassen der Spannung. Nach Kurth⁸³⁾ ist die "allgemeinste Form der

82) E.Kurth: a.a.O. S.233 und S.255

83) E.Kurth: a.a.O. S.251

Steigerung innerhalb der Linienbildung selbst ... Entwicklung nach der Höhe zu." Er führt das Hinansteigen auf "das Wirken einer empordrängenden Energie" zurück und deutet den Abstieg zu tieferen Lagen als deren Entspannung. Unter den Steigerungen sind jedoch "nicht durchwegs geradlinige kontinuierliche Aufwärtsbewegungen" zu denken, denn "über Kurvenbildungen entstehen lineare Steigerungen höherer Ordnung, die über die einzelnen Linienphasen übergreifen, indem sie deren Höhepunkte zu einem gesonderten eigenen Entwicklungszug zusammenfassen." Die Entwicklung zur Höhe vollzieht sich langsam und meist in mehreren oft sich verkürzenden Melodiekurven, während nach Erreichen des Höhepunktes die Bewegung viel rascher zu einem Ruhepunkt abfällt. Vgl. dazu Beispiel 15 und Beispiel 49 dieser Arbeit, die einige Takte der I. und V. Gigue im Hinblick auf diese Erscheinung analysieren. In Beispiel 60 findet sich die Schlußsteigerung des Prélude III: Nach dem wellenförmigen Ansteigen, wobei pro Takt nur ein Ton der übergeordneten Linie erklingt (b'c'd'), fällt diese nach Erreichen des e' in G ab und findet ihr Ende im Fis des Dominantseptakkordes in T. 77.

Beispiel 60 :

Prélude III
Takt 72

(ohne Artikulation)

Die eben besprochenen Erscheinungen der Bildung von Bewegungszügen höherer Ordnung, bestehend aus Tönen, die sich aus der realen Melodie herauslösen und zu Scheinstimmen zusammenschließen, gehören bereits zu den Mitteln der Andeutung von Polyphonie in der einstimmigen Linie. Die aus der Realstimme mehr oder weniger herausragenden und sich zu einem übergeordneten Zusammenhang formierenden Töne können jeweils an rhythmisch gleicher Stelle des Taktes stehen (Beispiel 61) oder auch an immer wechselnden Punkten (Beispiel 62).

Beispiel 61 :

Courante VII x x x x x x x x
T. 67 (ohne Artikulation)

Beispiel 62 :

Gigue V x x (x) x
T. 25
(ohne Artikulation)
In klingender Notierung!

Scheinstimmen können entweder, wie in den letzten beiden Beispielen, diatonisch gebaut sein (in der überwiegenden Mehrzahl aller Fälle!), oder aber auch in akkordlichen Umrissen zustandekommen, "sodaß sich Andeutungen einer Mehrstimmigkeit mit harmonischen Füllwirkungen vereinen."⁸⁴⁾

84) E.Kurth: a.a.O. S.287

Beispiel 63 :

Bourrée II, 1
Takt 18/19 f.

Gigue IV 25

(ohne Artikulation)

In den letzten drei Beispielen handelt es sich durchwegs um "obere" Randstimmen; zahlreich sind jedoch auch sogenannte "untere" Randstimmen, d.h. Scheinstimmen, die sich aus den tiefsten Punkten der realen Melodielinie zusammensetzen. Im folgenden Beispiel finden sich zwei kürzere Abschnitte mit steigender unterer Randstimme, deren Einzeltöne an rhythmisch gleicher Stelle stehen. Besonders im zweiten Fall (Courante III) ist diese durch die extrem tiefe Lage stark von der übrigen Melodie abgehoben und läßt so den Zusammenhang optisch und akustisch besonders eindringlich erkennen. Durch die sich verdichtenden Teiltöne der Baßlinie - die ersten drei erklingen jeweils durch einen Takt ohne Teiltöne getrennt, die restlichen erscheinen in aufeinanderfolgenden Takten - kommt eine Steigerung zustande. (Daneben findet man eine obere Randstimme, bezeichnet mit ↓, die die Töne a h c'd'e' umfaßt.)

Beispiel 64 :

The image shows two musical examples. The first, 'Prélude II', is in bass clef, 3/4 time, and B-flat major. It consists of two staves of music. The second, 'Courante II', is also in bass clef, 3/4 time, and B-flat major. It consists of two staves of music. In both examples, 'x' marks are placed under specific notes, and arrows point to them. The second staff of 'Courante II' is labeled '(ohne Artikulation)'.

Einen Sonderfall stellt der Übergang von einer oberen in eine untere Randstimme dar.

Beispiel 65 :

The image shows a musical example titled 'Bourrée III, 1' in bass clef, common time. It consists of two staves of music. The first staff has 'x' marks above several notes. The second staff has 'x' marks below several notes. Brackets below the second staff label the first part as 'obere Randstimme' and the second part as 'untere Randstimme'. The text '(ohne Artikulation)' is written in the upper right corner.

Aus der Realstimme können sich jedoch nicht nur diatonisch und akkordlich gebaute Randstimmen, sondern auch sequenzierende Scheinstimmen mit motivischem Charakter herauslösen, wie in den folgenden Fällen zu sehen ist. In den zitierten Takten aus der Allemande III handelt es sich um einen Abschnitt, der an und für sich sequenzierend gebaut ist. "Die Wiederholung gleichartiger Figuren ergibt natürlich zwischen allen einander entsprechenden Punkten, die sich in den Sequenzmotiven hervorheben, Zusammenhänge."⁸⁵⁾ (Vgl. den zweiten Teil von Beispiel 64 und das folgende Beispiel 66, in dem die verschiedenen Stimmen mit verschiedenen Zeichen versehen sind.)

Beispiel 66 :

(ohne Artikulation)

Allemande II

Takt 2/3

Doch Bach nimmt in vielen Fällen nicht nur bloß ansteigende oder absteigende Versetzungen eines Motivs als Ganzes vor, sondern deutet innerhalb der Sequenzfolge ebenfalls sequenzierende neue Motivbildungen an (Beispiel 67 Gigue IV). In Gavotte V, 1 findet sich neben dem sequenzierenden, aus dem zweiten Teil der Realstimme bestehenden Motiv eine fallende obere Randstimme (bezeichnet mit ↓).

85) E.Kurth: a.a.O. S.283

Beispiel 67 :

Gigue IV (ohne Artikulation)

Takt 35

Gavotte I, 1 (in klingender Notierung)

Takt 28/29 (in klingender Notierung)

In Beispiel 68 besteht die Realstimme nur zum Teil aus Sequenzbildungen. Eine Art untere Randstimme bringt jedoch ein rhythmisch fixiertes motivisches Gebilde, das in T.46, 48, 50 und 51 jeweils auf einer anderen Tonstufe wörtlich wiederkehrt (bezeichnet mit x). Die Takte 47 und 49 bringen eine kleine Variante dieser sequenzierten Tonfolge (bezeichnet mit Δ).

Beispiel 68 :

Prélude II (ohne Artikulation)

Takt 46

Der in Beispiel 68 wiedergegebene Abschnitt aus der Courante IV weist eine obere Randstimme auf (bezeichnet mit Δ), die sich jeden zweiten Takt ändert. Diese stellt eine Kombination von diatonischer und akkordlich gestalteter Scheinstimme dar (es'd'c as f)⁸⁶⁾, die zudem durch das wiederholte Anspielen Haltestimmencharakter hat. Daneben finden sich jedoch noch zwei, sich taktweise abwechselnde, aus einem sequenzierten Motiv bestehende Scheinstimmen, deren Einzeltöne jeweils an der gleichen rhythmischen Stelle stehen (bezeichnet mit \times und \downarrow). Eine vierte fallende Scheinstimme (bezeichnet mit $_$) setzt sich aus den jeweils letzten Achteln der Takte zusammen und gehört zu Beginn nur der mit \times bezeichneten Scheinstimme an, wird aber in T.36 (f) und T.38 (d) zur selbständigen Scheinstimme, die sich in T.40 im h (eine Oktave höher) fortsetzt. Beispiel 70 bringt eine Aufschlüsselung der vier beteiligten Stimmen auf vier Notensysteme, sodaß die Sequenzierung und die Aufteilung der Stimmen deutlich zu erkennen sind.

Beispiel 69 :

Courante IV

Takt 31

(ohne Artikulation)

86) Vgl. E.Kurth: a.a.O. S.289. Er gibt dort jedoch irrtümlich in T.34 ein des' an, das er ebenfalls in die Randlinie einbezieht. Im Autograph A.M.Bachs ist vor dem d' jedoch kein Vorzeichen zu finden.

Beispiel 70 :

Musical score for Courante IV, measures 31-40. The score is written in bass clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a 3/4 time signature. It consists of four staves. The first staff shows a sequence of quarter notes: F2, G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3, A3. The second staff contains figured bass notation: 7. The third staff contains figured bass notation: 7. The fourth staff contains figured bass notation: 7. The piece is titled "Courante IV" at the bottom.

Neben diatonisch steigenden und fallenden unteren Randstimmen gibt es den Sonderfall der kadenzierenden Baßstimme. Der gesamte erste Teil des zweiten Menuetts der II. Suite ist über einer solchen konzipiert; T.2: III, T.4/5: IV, T.6: III D-Dur = VI A-Dur, T.7: IV und V A-Dur (= VII und I D-Dur), T.8: I A-Dur (= V D-Dur).

Beispiel 71 :

Musical score for Menuett I, 2. dr. The score is written in bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. It consists of two staves. The first staff is labeled "Takt 1" and shows a sequence of notes: F#2, G2, A2, B2, C3, D3, E3, F#3, G3, A3, B3, C4. The second staff shows a sequence of notes: F#2, G2, A2, B2, C3, D3, E3, F#3, G3, A3, B3, C4. The piece is titled "Menuett I, 2. dr." at the top.

Das folgende Beispiel 72 ist ebenfalls über einer Baßlinie mit Kadenzfunktion gebaut (bezeichnet mit \times).

Beispiel 72 :

(ohne Artikulation)

Courante I \times \times \times \sharp \times \times \times \times \times \times \times

Takt 33

Im letzten Beispiel 72 ist neben der orgelpunktartigen Gestaltung in den Takten 36/37 mit langsam aufsteigender oberer Randstimme, die in T.38 als Realstimme rasch abfällt (vgl. weiter unten), ein weiteres Gestaltungsmittel der latenten Mehrstimmigkeit feststellbar, nämlich die Auflösung des Leittons in die darunterliegende Oktave; der eigentliche Auflösungsston wird durch die beiden Haltestimmtakte hinausgezögert und erklingt erst als letztes Achtel in T.37 (bezeichnet in Beispiel 72 mit ).

Beispiel 73 bringt zwei weitere verzögerte Leittonauflösungen. Im Abschlußtakt der Allemande I wird nach der Auflösung in die tiefere Oktave und relativ knapp anschließend in den eigentlich angestrebten Ton eine großzügige Dreiklangszerlegung mit Abschlußwirkung angehängt, während die Takte 23-25 der Courante II mitten aus dem Satz herausgegriffen sind. Der Leitton bildet den vorläufigen Schlußpunkt einer steigenden Baßstimme (vgl. den zweiten Teil von Beispiel 64). Die herausgezögerte Auflösung des Leittons, dessen Wirkung durch die vorhergehende Steigerung verstärkt erscheint, bringt ein deutliches Moment der Spannung mit sich. Die dehnende Fortspinnung berührt zuerst kurz und eher undeutlich die darüberliegende Oktave und bringt dann auf die erste Zählzeit von T.25 die Auflösung in das unter dem Leitton liegende C; im selben Takt wird auch, allerdings in keiner Weise hervorgehoben, der echte Auflösungs-ton c erreicht.

Beispiel 73 :

Allemande I (ohne Artikulation)
Takt 19/20

Courante II
Takt 23

In den folgenden beiden Beispielen soll demonstriert werden, wie Bach in rhythmisch völlig monoton verlaufenden Stellen die verschiedenen Scheinstimmen so verschränkt, daß ein komplexes Ganzes zustandekommt. In Beispiel 74 aus der Courante IV

sind nur die ersten drei Takte in der Realstimme sequenzierend gestaltet. Die einzelnen Scheinstimmen, jeweils zuerst steigend und dann fallend, verlaufen jedoch auch in den anschließenden nicht sequenzierten Takten diatonisch weiter: die Höhepunkte der fünf angedeuteten Linien kommen daher an verschiedenen Punkten des Abschnittes zu liegen, wodurch ein mehrschichtiges Gewebe entsteht. Die mit * bezeichnete Stimme ist untere, die mit ↓ bezeichnete obere Randstimme; die restlichen verschieden bezeichneten Stimmen sind als angedeutete Mittelstimmen zu verstehen.

Beispiel 74 :

Courante IV
Takt 13
(ohne Artikulation)

In Courante III, T.48-56 (Beispiel 75) sind abermals verschiedene Linien übereinandergeschichtet. Mit * wurde die diatonisch fallende Baßstimme signiert, deren Teiltöne in den ersten vier Takten an rhythmisch analoger Stelle erklingen. Das e' des ersten Taktes gehört einer übergeordneten Linie an, die sich im sechsten Takt fortsetzt, indem sie zur Realstimme wird. ↓ bezeichnet eine diatonisch fallende obere Randstimme; im fünften Takt setzt sich diese nach einem Oktavsprung mit c' fort, das wiederum zum e', dem Beginn der Realstimme, überleitet. Die mit Δ markierte angedeutete Mittelstimme verläuft in den ersten vier Takten über akkordlichen Umrissen und findet nach dem A des vierten Taktes die Fortsetzung im gis

des fünften Taktes, dem Leitton der angestrebten Zieltonart a-moll. Die Auflösung erfolgt im letzten Achtel des sechsten Taktes, d.h. auf unbetontem Taktteil. Im siebenten Takt erklingt mit dem letzten Achtel nochmals der Leitton und mit dem ersten Achtel des letzten Taktes, d.h. auf betonter Zählzeit, die Auflösung. Ab dem siebenten Takt ist ferner eine Baßlinie mit Kadenzfunktion zu bemerken (gekennzeichnet mit \square), die zur Bestärkung der Auflösung in die darunterliegende Oktave und zu einer deutlichen Abschnittsbildung führt. Beispiel 75 :

The image shows three staves of musical notation in bass clef, 3/4 time, labeled 'Courante III' and 'Takt 48'. The notation includes various rhythmic values and accidentals. Annotations include 'x' above notes, 'Δ' above notes, and circled 'x' symbols. A horizontal line with a downward arrow is labeled 'Realstimme'. A horizontal line with upward arrows is labeled 'Sequenz Realstimme'. The notation is arranged in three staves, with the first staff starting with a treble clef and a 3/4 time signature, and the second and third staves continuing the piece.

Eine weitere Möglichkeit der einstimmigen Linie mehr Fülle zu verleihen sind Sexten und Terzgänge, die "sich dem Eindruck von synkopisch zusammenklingenden Sext- und Terzintervallen nähern."⁸⁷⁾ Im ersten Teil von Beispiel 76 findet sich ein Takt aus der II.Courante, der eine solche Sextenfolge, bezeichnet mit \square , aufweist. Im zweiten Teil des folgenden Beispiels finden sich acht sequenzierende Takte mit aneinandergereihten Terzen (bezeichnet mit \square), An und für sich sind diese Takte auch zweistimmig gestaltet. Die Oberstimme um-

87) E.Kurth:a.a.O. S.266

faßt die Töne b a g (bezeichnet mit ↓), die zweite Stimme besteht aus der Sechzehntelbewegung, aus der sich eine untere Randlinie herauslöst: e d c B A G F und d c B A G F E (bezeichnet mit x).

Beispiel 76 :

The image shows three staves of musical notation in bass clef. The first staff is titled "Courante II" and is in 3/4 time, starting at "Takt 27". It features a melodic line with slurs and a lower voice with chords. The second staff is titled "Gigue II" and is in 3/8 time, starting at "Takt 49". It features a melodic line with slurs and a lower voice with chords. The third staff continues the "Gigue II" piece. Arrows (↓) point to specific notes in the melodic lines, and 'x' marks are placed below notes in the lower voice. The text "(ohne Artikulation)" is written above the first staff.

Noch viel deutlicher als in den meist nur sehr kurzen Terzen- oder Sextenreihungen kommt in den zum Teil relativ weit ausgedehnten Arpeggienabschnitten akkordliche Klangfülle zustande. Es ist interessant zu bemerken, daß bei der Gestaltung der Melodielinie in Akkordkonturen im Prélude I (vgl. Bachs Orgel- und Klavierstil⁸⁸⁾) jeweils die Nachbarnoten des obersten Akkordtones berührt werden. Das jeweils auf die erste und dritte Zählzeit erklingende G (leere Saite!) ruft zudem eine orgelpunktartige Wirkung hervor. Daneben ist eine steigende Mittelstimme (d e f g pro Takt wechselnd) festzustellen.

88) E.Kurth: a.a.O. S.263 f.

Beispiel 77 :

The image shows two staves of musical notation for 'Prélude I'. The top staff is labeled 'Prélude I' and 'Takt 1'. It features a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature (C). The notation consists of a sequence of chords, with arrows pointing down to specific notes indicating fingerings. Below the staff, there are 'x' marks and '(x)' marks, likely indicating string releases or specific articulation points. The bottom staff is labeled '(ohne Artikulation)' and shows the same sequence of chords without the fingerings and articulation marks.

Größere Arpeggienabschnitte finden sich ferner am Ende des Prélude I (T. 39 ff.), eventuell am Ende des Prélude II (vgl. Kapitel "Akkordausführung" in Teil III/B/9), im Prélude III vor allem im Mittelteil, sowie in der gesamten ersten Hälfte des Prélude IV. Auch in den Arpeggierteilen der beiden Préludes III und IV lassen sich meist, wie im obigen Beispiel, Ober-, Mittel- und Unterstimmen herauslösen⁸⁹⁾, wobei ich jedoch dazu neige, nicht nur auf die verborgenen melodischen Linien, die unbestritten vorhanden sind, das Hauptgewicht zu legen, wie dies bei E.Kurth der Fall ist, sondern auch die unter Ausnützung der leeren Saiten zustandekommenden rein akkordischen Wirkungen gelten zu lassen. Es ist hervorzuheben, daß die einmal gewählte arpeggienmäßige Zerlegung der Akkorde innerhalb der jeweiligen Abschnitte beibehalten wird. Das folgende Beispiel zeigt die hauptsächlichen Arpeggienformen der oben erwähnten Sätze.

89) E.Kurth: a.a.O. S.264 f. Er beschreibt die entsprechenden Stellen ausführlich in Beispiel 86 und 87; daher wird hier auf detaillierte Ausführungen verzichtet.

Beispiel 78 :

Prélude I Takt 39

Prélude II Takt 45

Prélude III Takt 66/67

Prélude IV Takt 1 Takt 40 (ohne Artikulation)

Große Bedeutung in der Polyphonie der einstimmigen Linie haben die verschiedenen Gestaltungsmöglichkeiten der Orgelpunkt- und Liegestimmen. (Während Kurth alle angedeutet gehaltenen Stimmen Orgelpunkt nennt, bezeichne ich in der Folge nur die im Baß liegenden als Orgelpunktstimmen, während die Haltestimmen in den übrigen Lagen Liegestimmen genannt werden.) "Da nun aber keine reale, sondern nur mehr eine scheinbare Mehrstimmigkeit angestrebt ist, muß die Liegestimme ebenso durchbrochen werden, wie auch die Saitenbewegung ihrerseits Raum für die Liegestimme frei lassen muß. Beide Stimmen müssen sich so verzahnen und ineinanderschieben, daß sie nur eine Realstimme ergeben."⁹⁰⁾ Das folgende Beispiel 79 bringt zwei Abschnitte mit einfachen Formen einer Orgelpunkt- und einer oberen Liegestimme. In T. 5-8

90) N.A.Huber: Die Kompositionstechnik Bachs in seinen Sonaten und Partiten für Violine solo und ihre Anwendung in Webers op. 27, II, in: Zeitschrift für Musiktheorie 1970, S. 25

der Gigue VI sind über dem Orgelpunkt zwei obere Scheinstimmen festzustellen, während sich unter der oberen Liegestimme in T.24/25 der Gigue IV eine wellenförmige Melodiestimme abzeichnet.

Beispiel 79 :

Gigue VI (ohne Artikulation)
Takt 5

Gigue IV
Takt 24

Das anschließende Beispiel 80 bringt zuerst den Schluß des Prélude I, wo über dem Orgelpunkt d (der Dominante der Grundtonart) eine chromatisch aufsteigende Linie in Arpeggien übergeht. Anschließend wird ein Ausschnitt aus dem Prélude VI zitiert, in dem ebenfalls ein Dominantorgelpunkt (hier auf a) zu finden ist; darüber ist eine taktweise steigende obere Randlinie sowie eine sequenzierende Mittelstimme zu erkennen.

Beispiel 80 :

Die im zweiten Teil des letzten Beispiels auftretende obere Randstimme, die taktweise wechselt, innerhalb jedes Taktes jedoch anklingt, könnte eventuell auch als angedeutete obere Liegestimme, die sich pro Takt ändert, bezeichnet werden. - Orgelpunktstimmen finden sich ferner in den Arpeggienabschnitten des Prélude III (Mittelteil: Orgelpunkt auf der Dominante G) und am Beginn des Prélude IV (Orgelpunkt auf Es, der dann in eine Baßstimme übergeht). Eine Sonderform bildet die orgelpunkt- bzw. liegestimmenartige Gestaltung mittels ostinater Figuren. Im ersten Teil des folgenden Beispiels 81 finden sich in T. 14/15 der Courante I orgelpunktartige Figuren, die jeweils aus einer Wechselnote mit darüber steigender Oberstimme bestehen.⁹¹⁾ Im zweiten Teil des Beispiels ist in T. 13-15 der

91) Vgl. E.Kurth: a.a.O. S.300

Courante II eine obere Liegestimme auf der Dominante (a = Zielton des ersten Teils) festzustellen, die während der ersten beiden Zählzeiten in figurativer Umspielung auftritt und im dritten Viertel den Ton a synkopiert hervortreten läßt. Darunter liegt eine zuerst steigende und dann wieder fallende scheinbare Melodiestimme, die eventuell in T.14 im siebenten Achtel, im gis der Liegestimmenfigur, fortgesetzt erscheint.

Beispiel 81 :

The image shows three staves of musical notation. The first staff is labeled 'Courante I' and 'Takt 14'. It is in bass clef, 3/4 time, with a key signature of one sharp (F#). The melody consists of eighth notes with some accents marked with 'x'. The second staff is labeled 'Courante II' and 'Takt 13'. It is in bass clef, 3/4 time, with a key signature of one flat (Bb). The melody consists of eighth notes with some accents marked with 'x'. The third staff continues the 'Courante II' melody from measure 13 into measure 14, with some notes marked with '(x)' and a double bar line at the end.

In Beispiel 82 finden sich verschiedene Formen von Orgelpunkt- und Liegestimmen kombiniert, die schließlich in einen Abschnitt mit realem Orgelpunkt und darüberliegender Melodiestimme übergehen, d.h. der bereits echte zweistimmige Gestaltung aufweist. Hier ist der Übergang von angedeuteter zu tatsächlicher Polyphonie nahtlos vollzogen. - T.81-84 bringt nur eine angedeutete Orgelpunktstimme auf G, die in T.85 nur durch das erste Achtel repräsentiert ist, dafür findet sich zusätzlich eine angedeutete obere Liegestimme (a), die auch in T.86 auf-

scheint, wo jedoch kein Orgelpunkt festzustellen ist; dieser kommt erst wieder in T.87 dazu und fehlt wieder in T.88. In T.87/88 obere Liegestimme auf c', in T.89-91 angedeutete Orgelpunktstimme auf d. Ab T.94 findet sich die Aufteilung in zwei reale Stimmen: in eine Orgelpunktstimme und eine markante Oberstimme.

Beispiel 82 :

Gigue II
Takt 81

85

90

95

100

(ohne Artikulation)

In der Gigue II T.25-28 findet sich eine ähnliche real zweistimmige Gestaltung, die jedoch einen Sonderfall darstellt: hier wird eine Liegestimmenfigur (umspielter Ton = Dominante a) vier Mal über einer steigenden Baßstimme wiederholt (analoge Gestaltung in T.61-64).

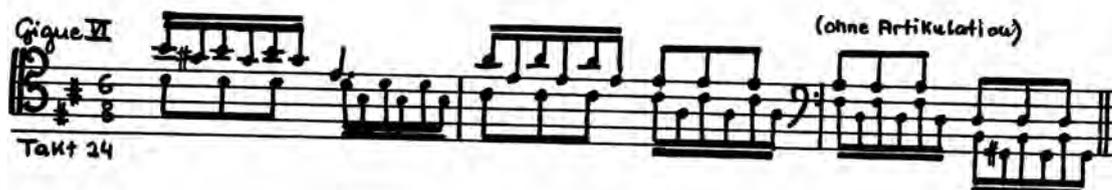
Beispiel 83 :

Ein real zweistimmiger, latent dreistimmiger Abschnitt, d.h. mit realer Orgelpunktstimme auf d, angedeuteter liegender Mittelstimme auf a und oberer Scheinstimme findet sich in der Gavotte 2 der VI.Suite, die durch die Verwendung einer realen Bordunterstimme Musette-Charakter aufweist.

Beispiel 84 :

Die folgende Stelle aus der VI.Suite ist ebenfalls als Sonderfall zu betrachten. Im Prinzip könnte man alle drei in diesen Takten beteiligten Stimmen als Liegestimmen bezeichnen, deren Tonhöhe sich halbtaktig verändert. Es handelt sich jedoch um eine Form der Akkorddarstellung, die ein Intervall gleichzeitig und den dritten zugehörigen Ton jeweils anschließend erklingen läßt. Diese Kombination aus echter akkordischer und arpeggiomäßiger Ausführung wird pro Dreiklang drei Mal wiederholt, wodurch sich ein eher ungewöhnlicher, jedoch glanzvoller Klangeffekt auf dem Violoncello ergibt.

Beispiel 85 :



Den Übergang von latenter zu realer Zweistimmigkeit stellen ferner besonders deutlich Abschnitte mit Bariolage-Effekt dar. Sehr auffällig ist dieses Entstehen von zwei tatsächlichen aus einer latent zweistimmigen Linie in T.31-36 des Prélude I. "Hier ist die Ausnützung der leeren a-Saite des Cello, welche zur Trennung von zwei Stimmen, dem ruhenden Ton a, und einer bewegten, diesem über- und untergreifenden Stimme führt; das a hebt sich hierbei noch als Tonbildung auf der leeren Saite in besonderer Klangfarbe ab."⁹²⁾ Außerdem hat im Prélude VI die Bariolage-Gestaltung große Bedeutung, da das dem Satz zugrundegelegte Hauptmotiv dadurch geprägt ist (vgl. II/A/2/a). Der längste Abschnitt findet sich in den Takten 23-32, wobei allerdings nur auf einem fünfsaitigen Instrument die entsprechende Klangwirkung erreicht werden kann, da in diesem Fall die leere e'-Saite unbedingt dazu erforderlich ist.

Beispiel 86 :



92) E.Kurth: a.a.O. S.281

Beispiel 87 soll die Kombination von angedeuteter Polyphonie und realer Mehrstimmigkeit mittels Akkorden, wie sie z.B. in den Allemanden und vor allem in den Sarabanden vorkommt, verdeutlichen. Hier wurde versucht, das vielschichtige Stimmengewebe in T.16-24 der Sarabande III zu entwirren. Wir finden eine Oberstimme (↓) im ersten Takt, im dritten zusammenfallend mit der Realstimme, dann nur mehr in einzelnen Teiltönen (T.4, T.7, T.9). Ferner eine Baßstimme (=), von der sich eine weitere untere Randstimme in T.5 abspaltet (—). Außerdem begegnen wir zwei Mittelstimmen: von der höheren (×) spaltet sich in T.2 ebenfalls eine weitere Stimme (△) ab; diese beiden fallen in T.5 wieder zusammen. Die daruntergelegene Stimme (○) ist am konsequentesten in dem gesamten Abschnitt präsent; sie vereint sich in T.6 mit der höheren Mittelstimme.

Beispiel 87 :

The image shows a musical score for three staves, labeled 'Sarabande III' and 'Takt 16'. The time signature is 3/4. The notation includes various symbols and markings: a downward arrow (↓) above the first staff, a horizontal line (=) below the first staff, a horizontal line (—) below the second staff, and several 'x' and 'o' symbols above and below notes. The score is written in bass clef and includes a repeat sign at the end of the third staff.

Zum Abschluß seien noch zwei Abschnitte aus den Gavotten der VI.Suite wiedergegeben, die real_mehrstimmig gestaltet sind (vgl. dazu auch Beispiel 84).

Beispiel 88 :

The image shows two musical staves. The top staff is labeled 'Gavotte II, 1' and is in treble clef. It features a melody in D major with a multi-measure rest of 4 measures. The bottom staff is labeled 'Gavotte II, 2' and is in bass clef. It features a melody in D major with a multi-measure rest of 5 measures. Both staves are in common time (C) and show a real polyphonic texture.

Ähnliche Fälle realer Mehrstimmigkeit, jedoch im Vergleich mit den zitierten in meist weit bescheidenerem Umfang, finden sich auch in einigen anderen Sätzen der 6 Violoncellosuiten. Man vergleiche in diesem Zusammenhang vor allem die Sarabande der VI.Suite, die fast durchwegs konkret vieltimmig gestaltet ist. Die ausgeprägte akkordliche Gestaltung in der VI.Suite liegt im geforderten fünfsaitigen Instrument begründet, das für die Ausführung der Akkorde besser geeignet ist. Zusammenfassend kann festgestellt werden, daß sich ange deutete Mehrstimmigkeit am ausgiebigsten in den Préludes, aber auch in den Allemanden, Couranten und Giguen findet, während reale Polyphonie hauptsächlich in den Sarabanden aufscheint, zum Teil auch in den Intermezzosätzen, sowie in den Giguen. Zwischen latente Polyphonie eingestreute Akkorde sind am ehesten in Allemanden anzutreffen. Arpeggien und Bariolage verwendet Bach nur in den Préludes, d.h. in den Einleitungssätzen

mit vorwiegend virtuosem Charakter. Es ist ferner auffällig, daß Orgelpunkt- und Liegestimmen neben der Verwendung im Prélude (wo diese mit der Arpeggien- und Bariolagegestaltung zusammenhängen), fast ausschließlich in Couranten und Giguen vorkommen, abgesehen von der Gavotte VI,2, wo sich daraus der Musette-Charakter ergibt. Abschließend sei hervorgehoben, daß durch die verschiedenartige Kombination der Gestaltungsmittel die einzelnen Sätze immer wieder anders stilisiert und charakterisiert sind, sodaß sich ein kontrastreiches Gesamtbild ergibt.⁹³⁾

93) Auf die scheinpolyphone Ausarbeitung der Fuge des Prélude II wurde bereits bei Besprechung der motivischen Gestaltung dieses Satzes in II/A/2/a hingewiesen.

B. Instrumentenbautechnische Gegebenheiten und daraus
resultierende Cellotechnik in der ersten Hälfte des
18. Jahrhunderts in Anwendung auf J.S.Bachs Suiten
für Violoncello solo

1. Das Instrument

a) Entwicklung und Bauweise
.....

Die Entstehung des Violoncello kann nach K.Marx etwa im zweiten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts angenommen werden⁹⁴⁾ - ungefähr zur gleichen Zeit wie das erste Auftreten der Violine - und ist aus dem Bestreben erklärbar, eine alle Stimmlagen umfassende Instrumentenfamilie der Violinen, vergleichbar der Violinfamilie, zu schaffen. Besonders in der älteren Literatur⁹⁵⁾ findet sich häufig die Annahme, daß das Violoncello aus der Viola da Gamba hervorgegangen sei.⁹⁶⁾

94) K.Marx: Die Entwicklung des Violoncell und seiner Spieltechnik bis J.L.Duport (1520-1820), (Forschungsbeiträge zur Musikwissenschaft XIII), Regensburg 1963, S.44. - Die früheste mir bekannte Darstellung eines Violoncello findet sich auf einem Fresko von Gaudenzio Ferrari (um 1480-1546) in der Kuppel von Sta.Maria delle Grazie in Saronno (entstanden 1536). Das auf den Boden gestellte Instrument wird von einem sitzenden Engel mit Obergriffbogenhaltung gespielt. Ein entsprechender Ausschnitt des Fresko ist bei D.D.Boyden: Die Geschichte des Violinspiels von seinen Anfängen bis 1761, Mainz 1971, im Anhang, Tafel 2 wiedergegeben.

95) Z.B. W.J.v.Wasielewski: Das Violoncello und seine Geschichte. Leipzig 1889

96) Vgl. C.Döbereiner: Über die Viola da Gamba und ihre Verwandten bei Bach, in: BJ 1911, S.75

Tatsächlich handelt es sich aber um "zwei nebeneinander verlaufende und nicht zwei einander folgende Entwicklungswege."⁹⁷⁾ Das Violoncello gehört organologisch eindeutig zur Viola da Braccio-(Violin-)Familie und weist in bautechnischer Hinsicht keinerlei Verwandtschaft mit der Viola da Gamba-(Violen-)Familie auf. In spieltechnischer Hinsicht ist jedoch aufgrund der gleichen Haltung von Violoncello und Violen mancherlei Einfluß feststellbar, der durch die Tatsache, daß die ersten Cellisten häufig ursprünglich Viola da Gamba-Spieler waren, verstärkt wirksam wurde.⁹⁸⁾

Bereits in den Traktaten des 16. Jahrhunderts sind die beiden Familien der "Groß-" und "Klein-Geigen" (Violen und Violinen) deutlich voneinander getrennt.⁹⁹⁾ Schon damals wurde die Quint als Stimmungsintervall der Violinen im Gegensatz zur Terz-Quart-Stimmung der Violen hervorgehoben. Die Saitenzahl ist zu dieser Zeit in keiner der beiden Familien festgelegt: bei den Violinen sind zu Beginn drei, später vier Saiten vorherrschend, während die Violen meist eine höhere Saitenzahl aufweisen. Die Violinen sind allgemein gesehen¹⁰⁰⁾ durch eine viel kräftigere Bauweise ausgezeichnet, aus stärkerem Holz gebaut, mit einem gewölbten Boden versehen und

97) K.Marx: a.a.O. S.9

98) Auf dem Titelblatt von Michel Corette: *Méthode, théorique et pratique. Pour Apprendre en peu de tems le Violoncelle dans sa Perfection*, Paris 1741, findet sich z.B. folgende Bemerkung: "Plus une petite Methode particuliere pour ceux qui joient de la Viole, et qui veullent joüer du Violoncelle."

99) S.Virdung: *Musica getutscht und ausgezogen*, Basel 1511; H.Gerle: *Musica Teutsch*, Nürnberg 1532; M.Agricola: *Musica instrumentalis deudsch*, Wittemberg 1528; ferner Ph.Jambe de Fer: *Epitome musical des Tons, Sons et Accordz*, Lyon 1556, G.M.Lanfranco: *Scintille di musica*, Brescia 1533. (K.Marx berichtet ausführlich über die Darstellung der beiden Instrumentenfamilien in obigen Theoretikerschriften, a.a.O. S.22 ff.)

100) Vgl. K.Marx: a.a.O. S.41 f.

einem dickeren, kürzeren Hals ausgestattet. Unterschiede sind ferner in der Form des Korpus¹⁰¹⁾ und der Schalllöcher feststellbar (Violen in C-Form, Violinen in f-Form). Im Gegensatz zu den feinen langen Saiten der Violen findet man bei den Violinen kürzere und stärkere Saiten, die zudem eine größere Spannung aufweisen; ebenso ist der Steg höher und stärker gerundet. Die allgemeine Robustheit der Violine in Hinblick auf die bauliche Konstruktion und Besaitung ermöglicht eine kräftige Tonbildung, das Griffbrett ohne Bünde eine virtuosere Fingertechnik und der stärker gekrümmte Steg das kraftvolle Anstreichen einer einzelnen Saite, woraus sich die Eignung der Violinfamilie für die einstimmige Musik ergibt, während die Violen den Anforderungen des polyphonen Spiels bautechnisch angepaßt erscheinen.¹⁰²⁾

Die Größe bzw. die Proportionen des Violoncello sind im 16. und zu Beginn des 17. Jahrhunderts kaum genau zu fixieren, da aus dieser Zeit fast keine Instrumente erhalten sind. Wie uneinheitlich die Korpusausmaße und das Verhältnis der einzelnen Teile des Instruments zu dieser Zeit waren, ist beim Vergleich der folgenden beiden frühen "Violoncelli" ersichtlich, deren Abbildung bzw. das Original leicht zugänglich sind: das eine Instrument befindet sich in der Musikinstrumentensammlung des Kunsthistorischen Museums in Wien und stammt von Dorigo Spilman (Padua um 1590)¹⁰³⁾; das zweite von Giovanni Paolo Maggini (1580-1632) ist bei K.Jalovec¹⁰⁴⁾ abge-

101) Bei den Violen besteht die Grundform des Korpus aus einem Stück und daraus hervorwachsendem Hals; bei den Violinen aus zwei Teilen (Achtform) und angesetztem Hals. (K.Marx: a.a.O. S.41 und Abb. S.32 f.)

102) Unterschiede bezüglich Instrumentenhaltung, Applikatur, Bogentechnik werden in den jeweiligen Spezialkapiteln besprochen.

103) J.Schlosser: Die Sammlung alter Musikinstrumente. Beschreibendes Verzeichnis, Wien 1920, S.69 (C.111), Abb. auf Tafel XXIV.

104) K.Jalovec: Italienische Geigenbauer, Prag 1957, S.278; vgl. dazu auch U.Zingler: Studien zur Entwicklung der italienischen Violoncellsonate von den Anfängen bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts, Diss. Frankfurt/Main 1967, S.6 ff.

bildet. Während das Instrument Spilmans besonders oben auffallend breit ist und im Verhältnis zur Gesamtlänge sehr hohe Zargen aufweist, ist das von Maggini viel zierlicher gebaut, hat eine mehr längliche als gedrungene Form und flachere Zargen (abgesehen vom Bezug mit fünf Saiten).

Die Länge des Korpus des Baßinstrumentes der Violinfamilie konnte zwischen ca. 73 und ca. 80 cm betragen, wonach man diese Instrumente in zwei Gruppen zusammenfaßte: das "kleine" Modell mit zwischen 73 und 75 cm und das "große" Modell mit ca 79/80 cm Länge; aber auch Zwischengrößen sind zu finden. Beide oben beschriebenen frühen Violoncelli sind als "kleine" Modelle zu bezeichnen, obwohl die Mehrzahl der vor 1650 gebauten Instrumente die große Form repräsentieren. Dies ist auch aus der Tatsache zu schließen, daß die meisten Instrumente später verkleinert wurden. Antonio Stradivari baute vor 1701 nur das "große" Modell und nach neunjähriger Schaffenspause (ab 1710) Violoncelli mit mittleren Maßen, die von da an wegen ihrer Vollkommenheit beibehalten wurden.¹⁰⁵⁾ Es ist bemerkenswert, daß noch Johann Joachim Quantz (1752) dem Cellisten rät, zwei verschiedene Instrumente zu besitzen: "Wer auf dem Violoncell nicht nur accompagniret, sondern auch Solo spielt, thut sehr wohl, wenn er zwey besondere Instrumente hat; eines zum Solo, das andere zum Ripienspielen, bey großen Musiken. Das letztere muß größer, und mit dickern Seyten bezogen seyn, als

105) Das sogenannte "Servais-Cello" aus dem Jahr 1701 ist noch über 79 cm lang (obere Breite 36,5 cm, untere Breite 47 cm, Zargenhöhe fast 13 cm), ist also deutlich ein "großes" Modell, während z.B. das sogenannte "Duport-Cello" aus dem Jahr 1711 nur mehr eine Länge von 75,9 cm aufweist (obere Breite 34,6 cm, untere Breite 44,1 cm, Zargenhöhe ca. 11,7 cm) und damit eine Mittelgröße darstellt. (Vgl. K.Marx: a.a.O. S.56 f. und W.H., A.F., A.E.Hill: Antonio Stradivari. His Life and Work (1644-1737), London 1902; besonders im Anhang zahlreiche Maße angegeben.)

das erstere."¹⁰⁶⁾ (Die unterschiedliche Größe des Violoncello steht in direktem Zusammenhang mit der Haltung des Instruments, die im folgenden Abschnitt b) und zum Teil auch in Abschnitt d) dieses Kapitels gesondert besprochen wird.)

Auch die ehemaligen Proportionen der Länge von Korpus und Hals sind schwer zu rekonstruieren.¹⁰⁷⁾ Seit dem 18. Jahrhundert wurde die in Richtung des Stegs notwendige Erhöhung des Griffbrettes durch eine Rückwärtsneigung des ganzen Halses erreicht, während bis in die erste Hälfte des Jahrhunderts der Hals gerade an das Korpus und ein Keil zwischen Hals und Griffbrett gesetzt wurde, um die entsprechende Neigung zu erhalten. Alle Instrumente der Violinfamilie wurden seit etwa der Mitte des 18. Jahrhunderts im Bereich der Halspartie organologisch umgestaltet.¹⁰⁸⁾ Vor der Umwandlung, d.h. im 16., 17. und zu Beginn des 18. Jahrhunderts, war der Hals im Verhältnis zur Korpuslänge relativ kurz. Diese Tatsache ist insofern von großer Bedeutung, weil die Länge des schwingenden Saitenteils und somit auch die Größe der Mensur hauptsächlich von der Halslänge abhängt. Vor Verlängerung des Halses im 18. Jahrhundert hatte sogar das "große" Modell eine kleinere Mensur als unsere heutigen Celli.¹⁰⁹⁾ Außerdem wurde bei Verlängerung des Halses dieser dünner gebaut und die Griffbrettneigung etwas vergrößert sowie das Griffbrett verlängert. Aus der stärkeren Griffbrettneigung resultierte ein höherer Steg mit größerer

106) J.J.Quantz: Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen, Berlin 1752, S.212

107) Vgl. K.Marx: a.a.O. S.58 ff.

108) Es sind nur wenige Instrumente mit der ursprünglichen Halsstellung erhalten: z.B. das oben erwähnte Instrument von D.Spilman in der Wiener Musikinstrumentensammlung des Kunsthistorischen Museums.

109) Diese Tatsache ist besonders in Hinblick auf die Applikatur von großer Bedeutung; vgl. dazu Kapitel c).

Krümmung. Vor dem Umbau der Halspartie waren die Saiten kürzer, dicker und weniger gespannt, sodaß der Violoncelloton vor 1650 etwas kräftiger und rauher war als später.

Aber nicht nur Größe und Proportion des Violoncello änderten sich in den zweihundert Jahren bis zu deren Festlegung im Laufe des 18. Jahrhunderts, auch die Stimmung des Instrumentes war mannigfaltigen Veränderungen unterworfen.¹¹⁰⁾ Am Anfang seiner Entwicklung hatte das Baßinstrument der Violinen nur drei Saiten in der Stimmung F c g, die sich aus dem Stimmungsprinzip der Instrumentenfamilie ergab.¹¹¹⁾ Um den Tonumfang des Instruments in der Tiefe zu vergrößern, wurde die Stimmung im Quintabstand nach unten auf B₁ F c g erweitert. Schließlich erwies sich jedoch die strenge Quintenfolge innerhalb der Violinfamilie als nicht günstig und der Abstand zwischen den Stimmungen von Alt/Tenor und Baßinstrument wurde auf ein Quart verringert, woraus sich die bis heute gültige Stimmung C G d a ergab. Lange Zeit hindurch wurden beide Stimmungen jedoch noch nebeneinander verwendet. Während sich in Italien der Übergang von der tieferen zur höheren Stimmung um 1600 vollzog und in Deutschland wahrscheinlich noch früher erfolgte, wurde in Frankreich bis zu Beginn des 18. Jahrhunderts die tiefe Stimmung verwendet und erst ca. 1715 die Stimmung C G d a eingeführt.

Wenden wir uns nun den Instrumenten zu, für die Bach die sechs Suiten für Violoncello solo schrieb. Die Entstehung des Werkes fällt, wie bereits im ersten Teil meiner Arbeit erläutert, höchstwahrscheinlich in die Jahre 1717-1723, eine Zeit, die in Bezug auf Bauweise von Instrument und, wie wir später sehen werden, von Bogen eine Zeit starker Veränderungen

110) Vgl. K.Marx: a.a.O. S.44 ff.

111) Die drei Stimmungen lagen jeweils eine Quint auseinander.

war. Dadurch wird die Frage nach dem von Bach geforderten Violoncello relativ kompliziert. Die ersten fünf Suiten sind für ein viersaitiges Instrument komponiert, wobei in den ersten vier Suiten die Stimmung C,G,d,a verlangt wird. Die ersten drei Suiten liegen in für die genannte Stimmung günstigen Tonarten, die den Gebrauch leerer Saiten fördern bzw. Arpeggienaufführungen erleichtern. Die vierte Suite steht dagegen in Es-Dur, einer Tonart, die auf dem Violoncello eher unvorteilhaft liegt. G.J.Kinney¹¹²⁾ meint daher, daß die ältere Stimmung B₁,F,c,g, die zu dieser Zeit in Frankreich noch verwendet wurde, auch für diese Suite vermutet werden könnte. Er hebt hervor, daß sogar ein Cellist des 20. Jahrhunderts, nämlich Caspar Cassadó, diese Suite nach F-Dur transponiert spielte (Schallplattenaufnahme)¹¹³⁾, um die unangenehmen Griffe der linken Hand zu erleichtern, ohne die Saiten verstimmen zu müssen.

In der V.Suite verlangt Bach Skordatur, nämlich das Herunterstimmen der a-Saite nach g. Als Hauptgrund für diese Tatsache ist anzusehen, daß diese Suite bei Anwendung der Skordatur grifftechnisch viel leichter spielbar ist, bzw. daß einige Akkorde bei Nichtberücksichtigung des Herunterstimmens der a-Saite nicht ausführbar sind, d.h. es handelt sich primär um eine spielpraktische Erleichterung. Häufig wird auch die Meinung vertreten, daß Bach durch die Skordatur einen speziellen Klangeffekt erzielen wollte. So meint z.B. P. Rubardt¹¹⁴⁾: "Zweifellos beabsichtigt er (erg. Bach) hier, dem Wesen des Stückes entsprechend, einen dunklen, gedeckten

112) G.J.Kinney: a.a.O. S.340

113) Gesamtaufnahme der sechs Suiten auf Vox VBX-15 (ohne Überprüfung übernommen aus G.J.Kinney: a.a.O. S.340, Anm.57)

114) P.Rubardt: Vorwort in: Sechs Suiten für Violoncello solo von J.S.Bach, hrsg.v.P.Rubardt, Ed.Peters Leipzig 1965

Klang, der dem der Viola da gamba ähnelt. Durch das Herunterstimmen der a-Saite bekommt nicht nur diese selbst einen merklich veränderten Klangcharakter, sondern auch die anderen Saiten erhalten im Verhältnis zueinander eine neue Färbung. Diese wohlüberlegte künstlerische Absicht des Meisters wird außer acht gelassen, wenn moderne Virtuosen beim Konzertieren die oberste Saite in der a-Stimmung beibehalten, indem sie befürchten, daß ihre Instrumente, wenn sie der Weisung Bachs folgen würden, im großen Saal nicht genügend 'tragen'. Faßt man indes die Suiten als echte Kammermusik auf, wie sie gedacht sind, muß in Suite V die 'Verstimmung wie vorgeschrieben angewendet werden.' - Am schwierigsten gestaltet sich jedoch die Frage nach dem für die VI.Suite geforderten fünfsaitigen Instrument, die bereits im Kapitel I/B/2 im Zusammenhang mit der Chronologie angeschnitten wurde und in Abschnitt II/B/1/d gesondert besprochen wird.

R.Bunge gibt in BJ 1905¹¹⁵⁾ ein Verzeichnis der Köthener Musikinstrumente aus den Inventarien der fürstlichen Inventarienkammer vom 9.Oktober 1773, wobei allerdings zu berücksichtigen ist, daß diese Aufzählung 50 Jahre nach Bachs Verlassen dieser Stadt zusammengestellt wurde, d.h. nicht unbedingt mit den tatsächlichen Gegebenheiten in den Jahren 1717-1723 übereinstimmen muß. Es finden sich in dieser Aufstellung: "Ein Violon Cello Piculo mit 5 Seiten von J.C.Hofmann 1731. Ein Violon Cello Pic.mit 4 Seiten von J.H.Ruppert 1724. Ein Violon cello von Jac.Steiner 1650. Ein Viol:Cel:: J.C.Hoffmann 1715. Ein Viol.Cel:J.C.Hofmann 1720."

Wie obiger Aufstellung zu entnehmen ist, stammen die Instrumente aus der Mitte des 17. und dem beginnenden 18.Jahrhundert. Die beiden Violoncelli piccoli wurden nach Bachs Weggang aus Köthen gebaut. Bei den restlichen drei Celli ist anzu-

115) R.Bunge: J.S.Bachs Capelle zu Cöthen und deren nachgelassene Instrumente, in: BJ 1905, S.37 ff.

nehmen, daß sie dem älteren Instrumententypus angehörten, ohne Veränderungen der Halspartie und ohne sich daraus ergebende Konsequenzen, die, wie bereits erwähnt, erst in der Mitte und der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts anzusetzen sind.¹¹⁶⁾ Die Instrumente hatten somit sicherlich eine kleinere Mensur und kürzere Saiten, die vermutlich etwas stärker und weniger gespannt waren, sodaß sie nicht so leicht ansprechen konnten, wie die dünneren modernen Saiten. Vor allem das Instrument Stainers aus dem Jahr 1650 dürfte diese Merkmale sowie einen etwas rauheren Klang gehabt haben. Wahrscheinlich war das Stainersche Instrument auch noch aus dickerem Holz gebaut als die zwei ca. 70 Jahre später entstandenen Instrumente von Hoffmann, für die bereits eine höhere Entwicklungsstufe anzunehmen ist, sodaß bei diesen beiden möglicherweise bereits ein schlanker, dem heutigen Celloton ähnlicher Klang zustande kam. Es ist zu vermuten, daß die Violoncellosuiten Bachs auf einem der beiden neueren Instrumente gespielt wurden, die den technischen und klanglichen Anforderungen des Werkes eher gerecht werden konnten, als das Cello aus dem Jahr 1650.

Bereits seit dem 17. Jahrhundert wurden neben Darm- auch Metallsaiten verwendet, wie M. Praetorius in seiner 'Organographia'¹¹⁷⁾ bei der Beschreibung der "Violn de bracio" erwähnt: "...wenn sie mit Messings= vnd Stälernen Säiten bezogen werden/ ein stillne vnd fast lieblichen Resonantz mehr/ als die andern/ von sich geben....." Auch umsponnene Saiten waren seit dem letzten Drittel des 17. Jahrhunderts bekannt.¹¹⁸⁾ All-

116) K. Marx: a. a. O. S. 59

117) M. Praetorius: Syntagma Musicum Bd. II, 'De Organographia', Wolfenbüttel 1619, Faks. hrsg. von W. Gurlitt (Documenta Musicologica I, 14), Kassel (usw.) 1958, S. 48
Vgl. auch die Beschreibung Daniel Speer's Fagottgeige auf S. 306 dieser Arbeit.

118) K. Marx: a. a. O. S. 61

gemein gesehen war der Klang der Streicher vor dem 18. Jahrhundert zwar leiser, "aber von einer intensiven, süßen Schärfe" sowie obertonreicher als der "runde, glatte Ton" der heutigen, umgebauten Instrumente.¹¹⁹⁾

b) Haltung des Instruments

Vorausgeschickt muß werden, daß in diesem Kapitel nur die für die ersten fünf Suiten erforderliche senkrechte Violoncellohaltung besprochen wird, während sich Kapitel d) mit der Spielhaltung der VI.Suite beschäftigt.

Die Spielhaltung des Violoncello, die auch heute noch nicht vollkommen einheitlich ist (z.B. gewöhnlicher Stachel - allerdings von zum Teil sehr verschiedener Länge - und "Knickstachel" - "Pique Tortelier" -¹²⁰⁾, wodurch eine waagrechttere Lage des Instruments erreicht wird) war im 17. und 18. Jahrhundert sehr unterschiedlich. K.Marx nennt folgende Möglichkeiten¹²¹⁾: 1. Wenn der Spieler steht, wird das Instrument auf einen Schemel oder einen am Instrument befestigten Stachel gestellt bzw. mittels eines umzuhängenden Bandes am Spieler selbst befestigt.¹²²⁾ 2. Wenn der Spieler sitzt, hält er das Instrument entweder zwischen den Beinen, indem er es direkt auf den Boden oder auf einen kurzen Stachel bzw. auf einen Fuß stellt, oder er hält das Instrument, mit den Waden gestützt, zwischen den Knien.

119) N.Hamoncourt: Zur Geschichte der Streichinstrumente und ihres Klanges, in: ÖMZ 1961, S.520

120) J.Bächi: Berühmte Cellisten, Zürich 1973, S.136

121) K.Marx: a.a.O. S.76 ff.

122) Diese Möglichkeit wurde besonders in der Frühzeit des Instruments verwendet, wo der Spieler sich während des Spielens weiterbewegen mußte, wie z.B. bei Umzügen oder Tanzveranstaltungen im Freien.

Bei allen Instrumentenhaltungen, bei denen der Spieler steht¹²³⁾, war die linke Hand in ihrer Bewegungsfreiheit insofern eingeschränkt, weil sie mehr oder weniger dazu gebraucht wurde, das Violoncello (in meist ziemlich senkrechter Lage) im Gleichgewicht zu halten. Daher war auch kein Lagenwechsel möglich, sodaß eine höhere Spieltechnik auszuschließen ist. Die verschiedenen Haltungen im Stehen konnten lediglich zur Ausführung einfacher Baßstimmen verwendet werden, sodaß auch für die Violoncellosuiten von J.S.Bach, die hohe Anforderungen an die Technik der linken Hand stellen, ein stehender Musiker auszuschließen ist.

Wenn der Spieler dagegen sitzt, kann er die Beine zum Halten des Instruments verwenden und die linke Hand frei

123) Einen stehenden Spieler mit umgehängtem Instrument (es handelt sich um ein Baß- oder Tenorinstrument der Klein-Geigen-Familie) kann man in Hans Judenkunig's 'Ain schone kunstliche underweisung den rechten grund zu lernen auff der Lautten und Geygen' (1523), abgedruckt in A.Buchner: Musikinstrumente von den Anfängen bis zur Gegenwart, Prag 1972, S.20 sehen. (s. Anhang: Abb. I)
Auf dem Gemälde von Pieter de Hooch (um 1671/74) - abgebildet in W.Salmen: Haus- und Kammermusik (Musikgeschichte in Bildern IV/3), Leipzig 1969, Abb.10 - ist eine stehende Cellistin (!) mit einem auf einem Schemel aufgestellten Instrument zu sehen, die eindeutig in der ersten Lage spielt. (s. Anhang: Abb. II; vgl. auch Anm.216 aus Kapitel d). Diese Stellung wurde auch häufig von Viola da Gamba-Spielern verwendet - allerdings meist mit etwas höherem Untersatz (z.B. Darstellung des Gambenvirtuosen Johann Schenk durch dessen Bruder Peter Schenk (1645-1715), abgedruckt bei G.Kinsky: Geschichte der Musik in Bildern, Leipzig 1929, S.238, Abb.2).
Auf einem bei R.Haas: Aufführungspraxis der Musik, Wildpark-Potsdam 1931, S.198 abgedruckten Bild (Abb.77: Nachtmusik. Leipziger Studenten. Aus: C.F.Henricis (Picanders) Ernst-, Scherzhaften und Satyrischen Gedichten. Band II, Leipzig 1729, Erstausgabe) ist ein stehender Violoncellospieler mit einem Instrument auf für damalige Verhältnisse sehr hohem Stachel dargestellt. (s. Anhang: Abb. III)

bewegen. Die erste Möglichkeit im Sitzen zu spielen ist, das Instrument zwischen den Beinen direkt auf den Boden zu stellen bzw. auf einen kurzen Stachel, der, meist nur ca. 10 cm hoch, zu einer sehr tiefen Haltung führte, die mit der heute üblichen Cellohaltung nicht zu vergleichen ist. Ebenso wie für die Haltungen im Stehen wurde bei der Möglichkeit, das Instrument im Sitzen direkt auf den Boden zu stellen, meist das "große" Modell verwendet, wie dies auf der Abbildung in Filippo Bonanni's 'Gabinetto Armonico' (1723)¹²⁴⁾ zu sehen ist. Er nennt das Instrument "Viola" (gemeint ist "Baß-Viola da Braccio", entspricht dem Violoncello¹²⁵⁾) und schreibt ausdrücklich dazu: "On le sonne en le soutenant sur le plancher"¹²⁶⁾. Ein Instrument normaler Größe, das direkt auf dem Boden steht, stellt ein Gemälde von Gabriel Metsu (1629-1667) dar.¹²⁷⁾ Da der abgebildete Cellist das Instrument jedoch scheinbar gerade stimmt, kann nicht mit Sicherheit behauptet werden, daß diese Haltung beim tatsächlichen Spiel beibehalten wurde.

Stand das Instrument auf einem kurzen Stachel, so konnte es nicht wie heute mit dem oberen Teil des Bodens an die

124) F.Bonanni: The Showcase of Musical Instruments. All 152 Illustrations from the 1723 'Gabinetto Armonico', hrsg. von F.L.Harrison and J.Rimmer, New York 1964, S.101

125) U.Zingler: a.a.O. S.9

126) F.Bonanni: Descrizione degl'Istromenti armonici d'ogni genere ...seconda edizione, Rom 1776 (italienischer und französischer Text), S.121. Die Abbildung auf S.120 ist mit jener des Jahres 1723 identisch.

127) C.Moreck: Die Musik in der Malerei, München 1924, Abb.82. (s. Anhang: Abb. IV).

Brust bzw. bei der tiefen Stellung an den Bauch gelehnt werden, da die Knie den Bogen beim Streichen behindert hätten. Das Violoncello mußte daher entweder ohne den Körper des Spielers zu berühren frei senkrecht so zwischen die Beine geklemmt werden, daß die Knie nicht über die Ebene der Decke hervorragten, oder mit einem Teil des Bodens an das linke Bein gelehnt und im Gesamten etwas vom Körper weggedreht, sowie das rechte Bein möglichst tief gehalten werden, um dem Bogen die notwendige Bewegungsfreiheit zu gewähren. Diese beiden Spielhaltungen bei einem Instrument mit kurzem Stachel wurden noch weit bis ins 18. Jahrhundert verwendet, wie man etlichen Abbildungen entnehmen kann. Ja selbst Friedrich August Kummer, ein bedeutender Violoncellovirtuose des 19. Jahrhunderts, verwendete, wie man einer Abbildung bei E. Van der Straeten¹²⁸⁾ entnehmen kann, einen ganz kurzen Stachel. Einen Cellisten mit kurzem Stachel kann man z.B. in R. Haas' 'Auführungspraxis der Musik'¹²⁹⁾ sehen. Während bei dieser Darstellung das Instrument gerade vor dem Körper steht, lehnt der Spieler auf dem Gemälde von Johann Georg Platzer (1704-1761)¹³⁰⁾ sein Violoncello an das linke Bein.

Eine weitere Möglichkeit bestand darin, das Instrument auf den linken Fuß zu stellen. Auch für diese Möglichkeit, die von Gambisten¹³¹⁾ ebenfalls verwendet wurde, gibt

128) E. Van der Straeten: History of the Violoncello....London 1915, Tafel XXVI (zwischen S.256 und 257); (s. Anhang: Abb. V)

129) R. Haas: a.a.O. S.193 Abb.74 (A Pocket Companion for Gentlemen and Ladies, being a collection of Favourite Songs, London, J. Cluer, B. Creaque, o.J.)

130) Abgedruckt bei A. Buchner: Musikinstrumente im Wandel der Zeiten, Prag 1956, Abb.245 (s. Anhang: Abb. VI).
3 weitere Darstellungen dieser Spielhaltung in W. Salmen: a.a.O. Abb. 35, 36, 51.

131) Z.B. Gemälde von Jean Marc Nattier: Madame Henriette de France (1754), abgedruckt bei G. Kinsky: a.a.O. S.238, Abb.4 (jedoch auch in etlichen anderen Sammelwerken mit musikalischen Darstellungen, z.B. bei C. Moreck: a.a.O. S.122; dort ist das Instrument fälschlich als Cello bezeichnet.)

es ikonographische Belege. Das Gemälde 'Cellospieler' von Dirck Hals (1591-1656), das sich im Kunsthistorischen Museum in Wien befindet, zeigt einen jungen Mann, der sein Instrument (es handelt sich um das "große" Modell, das zudem mit fünf Saiten bezogen zu sein scheint)¹³²⁾ auf den linken Fuß gestellt hat. Das Instrument ist dabei so weit gedreht, daß der Bogen nicht behindert wird. Eine weitere Abbildung dieser Spielhaltung ist auf einem Kupferstich ('Musizierende Gesellschaft', 1612) von Simon de Passe zu sehen, wobei das Instrument scheinbar sechs Saiten aufweist.¹³³⁾ Interessanterweise wurde das Instrument jedoch nicht nur auf den linken, sondern auch manchmal auf den rechten, etwas aufgebogenen Fuß gestellt und mit dem oberen Teil des Bodens an das linke Bein gelehnt.¹³⁴⁾ Diese Spielhaltung ist ebenfalls auf einem Kupferstich von Simon de Passe ('Musizierende Studenten', 1612) dargestellt.¹³⁵⁾ Die Möglichkeit das Cello auf den linken Fuß zu stellen, war noch bis ca. 1800 in Gebrauch und wurde meist bei Platzmangel im Orchester verwendet.¹³⁶⁾

Abschließend zu dieser Spielhaltung die sich daraus ergebenden spieltechnischen Möglichkeiten¹³⁷⁾: Da die Hand zum

-
- 132) Abgedruckt bei C.Moreck: a.a.O. S.73
Vgl. das bei Praetorius abgebildete und von ihm als Bas-Geig de braccio bezeichnete Instrument in Syntagma Musicum Bd.II ('De Organographia', a.a.O., Anhang 'Theatrum Instrumentorum', Tafel XXI), das allerdings mit einem kurzen Stachel, sowie mit 5 Saiten ausgestattet ist.
- 133) W.Salmen: a.a.O. Abb. 24 (s. Anhang: Abb. VII b). Im Begleittext wird die Meinung vertreten, daß das Cello auf dem Boden steht; meiner Ansicht nach steht es auf dem linken Fuß.
- 134) Diese Haltung wurde von K.Marx (a.a.O.) anscheinend übersehen.
- 135) W.Salmen: a.a.O. Abb.23 (s. Anhang: Abb. VII a). Aber auch von Gambisten scheint diese Haltung verwendet worden zu sein; abgebildet z.B. auf einem Gemälde von Caspar Netscher: 'Musikalische Unterhaltung' (um 1670), abgedruckt bei G.Kinsky: a.a.O. S.145, Abb.4
- 136) K.Marx: a.a.O. S.79
- 137) K.Marx: a.a.O. S.84 f.

Halten des Instruments nicht mehr unbedingt benötigt wird, ist die Möglichkeit zu Lagenwechseln prinzipiell gegeben. Allerdings "macht der durch die senkrechte Lage des Instruments verursachte Abstand des Instrumentenhalses vom Oberkörper des Spielers in Verbindung mit der tiefen Stellung des Instruments ein Spielen in den oberen Lagen nur durch eine große Vorwärtsbewegung des Oberkörpers möglich, da anders die linke Hand die (akustisch) höheren Regionen des Instruments nicht erreichen kann. Diese große Bewegung ist einmal für schnelle Wechsel von tiefen in hohe Lagen oder umgekehrt sehr hinderlich oder macht sie ganz unmöglich, zum anderen wird durch die damit verbundene ungewöhnliche Körperhaltung ein langes Verweilen in hohe Lagen sehr unbequem."¹³⁸⁾ Daher kann auf dem Cello in tiefer Haltung nur etwa ein Tonumfang bis zum a', d.h. bis zur fünften Lage leicht gegriffen werden. Der Bogen kann bis zur Spitze nur mit einiger Schwierigkeit ausgenützt werden, da das Instrument vom Spieler ziemlich entfernt steht und die Berührungsstelle der Saiten durch den Bogen wegen der tiefen Haltung relativ weit unten liegt. Die Verwendung von lange ausgehaltenen Tönen und gebundenen Passagen, die den ganzen Bogen verlangen, sind daher schwer ausführbar.

Alle zuvor beschriebenen spieltechnischen Schwierigkeiten resultieren aus der sehr tiefen Haltung des Instruments, sodaß man schließlich dazu übergang, das Cello zwischen den Knien, auf die Waden gestützt, zu halten. Das Instrument wurde jedoch erst im 19. Jahrhundert auf einen Stachel gestellt. Eine Ausnahme ist auf einem Gemälde von David Teniers (1610 -

138) K.Marx: a.a.O. S.80 f.

1690)¹³⁹⁾ zu sehen, wo der sitzende Spieler das Cello auf einen Schemel gestellt hat und so eine angenehme Spielhöhe erreicht, bemerkenswerter Weise bereits im 17. Jahrhundert. Im allgemeinen jedoch wurde das Instrument vor Einführung des Stachels frei gehalten. In allen Schulen des 18. Jahrhunderts, die überhaupt auf die Haltung eingehen, wird diese als die gewöhnliche bezeichnet.¹⁴⁰⁾ Allerdings wurden, wie man auch den bisher erwähnten ikonographischen Belegen entnehmen kann, die verschiedenen Haltungen zum Teil zeitlich parallel verwendet. So ist bereits auf einem Gemälde des 17. Jahrhunderts - 'Dorfmusiker' von Adrian van Ostade (1610-1685)¹⁴¹⁾ - die hohe Haltung mit dem Violoncello zwischen den Knien zu sehen. Diese Haltung ist schließlich auf zahlreichen Abbildungen des 18. Jahrhunderts nachzuweisen. Unterschiedlich war jedoch der Neigungswinkel des Instruments und damit zusammenhängend die etwas vorgebeugter oder aufrechter sitzende Haltung des Musikers. Während auf dem Gemälde von Januarius Zick - darstellend

-
- 139) David Teniers: 'Der Maler mit seiner Familie' (1644/45, Berlin), abgedruckt bei C. Moreck: a.a.O. S.59. Da in der Literatur das Instrument oft als Gambe bezeichnet wird, sei hervorgehoben, daß es sich - nach den Korpusformen zu schließen - eindeutig um ein Violoncello handelt, das allerdings mit C-Schallöchern ausgestattet ist. Von besonderem Interesse ist, daß man auf der Radierung von Jacques Philippe Lebas (18. Jahrhundert) nach dem Gemälde von Teniers deutlich sehen kann, daß das Instrument mit fünf Saiten bezogen ist. Daher wurde im Anhang (Abb.VIII) diese Radierung wiedergegeben, die aus R.u.U. Henning: Zeugnisse alter Musik, Graphik aus fünf Jahrhunderten, Herrschning/Ammersee 1975, Tafel 64 entnommen wurde.
- 140) K. Marx: a.a.O. S.82. Abb. IX des Anhangs zeigt das Titelbild der Violoncelloschule von Michel Corrette aus dem Jahr 1741.
- 141) Abgedruckt bei C. Moreck: a.a.O. S.56 (s. Anhang: Abb. X)

ein Hauskonzert (1776)¹⁴²⁾ - das Cello relativ sehr flach gehalten wird, ist auf der Darstellung von Louis Michael van Loo (1707-1771) eine ziemlich senkrechte Lage feststellbar.¹⁴³⁾ Auch der Cellist auf dem Gemälde von John Zoffany (zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts)¹⁴⁴⁾ hält sein Instrument ziemlich steil, ebenso wie der Spieler auf dem Gemälde von Philipp Mercier (1733)¹⁴⁵⁾, während auf der Kreidezeichnung von Georg David Matthieu (1765)¹⁴⁶⁾ der Musiker eine mittlere Position wählt. Auch heute noch ist der Neigungswinkel durch die Verwendung verschiedenartiger Stachel und Stachellängen (vgl. Beginn dieses Kapitels) individuell different.

Erst durch die hohe Lage, die den Abstand zwischen Instrument und Spieler verringert, standen der Bogen- und Grifftechnik alle Möglichkeiten offen. Zuvor konnte man zwar theoretisch bis zur Spitze streichen und auch die hohen Lagen erreichen; tatsächlich war dies jedoch mit ziemlichen Schwierigkeiten, d.h. mit Veränderungen der Körperhaltung verbunden. In der hohen Haltung des Cello zwischen den Knien jedoch kann der Interpret mit Leichtigkeit, d.h. nur durch Änderung der jeweiligen

-
- 142) Januarius Zick: 'Hauskonzert bei der Familie Remy in Bendorf bei Koblenz', abgedruckt bei H.W.Schwab: Konzert. Öffentliche Musikdarbietung vom 17. bis 19. Jahrhundert (Musikgeschichte in Bildern IV/2), Leipzig 1974, Abb.8 (s. Anhang: Abb. XI)
- 143) Louis Michael van Loo: 'Das Konzert', abgedruckt bei C.Moreck: a.a.O. S.104 (bezeichnet fälscherweise das eindeutig als Violoncello zu identifizierende Instrument im Inhaltsverzeichnis als Viola da Gamba) (s. Anhang: Abb. XII)
- 144) John Zoffany: 'Die Cowper und Gore Familie', abgedruckt bei W.Salmen: a.a.O. Abb. 41 (s. Anhang: Abb. XIII)
- 145) Philipp Mercier: 'A Music Party in the garden of Kew Palace. Frederic Lewis, Prince of Wales playing the violoncello', abgedruckt bei E.Van der Straeten: a.a.O. Tafel XXXIV (zwischen S.344 und 345) (s. Anhang: Abb. XIV)
- 146) Georg David Matthieu: 'Musikalische Abendunterhaltung beim Prinzen Ludwig von Schwerin', abgedruckt bei W.Salmen: a.a.O. Abb.54 (s. Anhang: Abb. XV)

Armstellung auch die oberen Griffbrettregionen erreichen und den Bogen in seiner vollen Länge und mit optimaler Krafteinwirkung auf die Saiten verwenden, sodaß der Entwicklung einer virtuosen Spieltechnik nichts im Wege stand.

Abschließend erhebt sich die Frage, in welcher Haltung die ersten fünf Suiten für Violoncello solo von J.S.Bach gespielt wurden. Die auffällige Tatsache, daß der Tonumfang in den ersten vier Suiten nur bis g' reicht und in der fünften Suite die höchste notierte Note ebenfalls g' ist, das durch die vorgeschriebene Skordatur allerdings als f' erklingt,¹⁴⁷⁾ legt die Vermutung nahe, daß in der tiefen Haltung gespielt wurde, in der die höheren Lagen nur unbequem erreicht werden konnten. Aus der in der Handschrift A.M.Bachs angegebenen Artikulation ergibt sich ebenfalls ein mit dieser Haltung in Einklang zu bringendes Bild: lange Bindungen sind genauso wie ausgehaltene kantable Töne eher eine Seltenheit. Es ist aber selbstverständlich nicht ausgeschlossen, daß die Violoncellosuiten bereits in der hohen Haltung gespielt wurden, die den hohen spieltechnischen Anforderungen allgemein gesehen wahrscheinlich adäquater wäre. Es besteht auch die Möglichkeit, daß durch die damals technisch einzigartige Komposition die hohe Haltung sozusagen herausgefordert wurde. Mir persönlich erscheint aufgrund der obengenannten Kriterien eine der tiefen Haltungen (sitzender Spieler mit Instrument auf linkem Fuß, auf kleinem Stachel oder direkt am Boden) wahrscheinlicher, da offensichtlich in der Komposition auf die sich aus diesen Stellungen ergebenden spielpraktischen Möglichkeiten Rücksicht genommen wurde.

147) G.J.Kinney: a.a.O. S.340 behauptet fälschlicherweise, daß das notierte g' als a' erklingt und somit die fünfte Lage erfordert!

Für die moderne Aufführungspraxis hat die damals verwendete Haltung geringere Bedeutung, da heute wohl niemand auf die Vorteile der hohen Haltung verzichten kann und will, die neben spieltechnischen Erleichterungen bei Verwendung eines Stachels nicht zu unterschätzende akustische Vorteile mit sich bringt. Da nicht mit Sicherheit festgestellt werden kann, in welcher Haltung die Bachschen Cellosuiten zu Lebzeiten des Komponisten gespielt wurden - möglicherweise sogar in verschiedenen! - ist es wenig sinnvoll, einer den Vorzug zu geben und zu versuchen, diese anzuwenden. Bei Verwendung eines heute üblichen langen Stachels, der vor dem 19. Jahrhundert noch nicht in Gebrauch war, ist jedoch zu bedenken, daß die bei allen früheren Haltungen durch die große Berührungsfläche von Instrument und Körper hervorgerufene Dämpfung wegfällt und dadurch der klangliche Charakter verändert ist. Daher wäre beim Anstreben uneingeschränkter historischer Klangtreue (allerdings dürfen dabei die Aufführungsräumlichkeiten nicht unberücksichtigt bleiben!) der heute übliche lange Stachel nicht zu verwenden.

c) Spieltechnik der linken Hand - Haltung und Applikatur

Die spieltechnischen Möglichkeiten der linken Hand sind von deren Haltung und der Applikatur bestimmt, wobei die Handhaltung von der Körperhaltung des Spielers und der Instrumentenstellung abhängig und damit einer Entwicklung unterworfen ist, während die Applikatur - als System, welche Finger man aufsetzt - von der Größe und Stimmung des Instruments abhängt und primär von verschiedenen Traditionen geprägt ist und sich erst allmählich den spieltechnischen Anforderungen anpaßt. ¹⁴⁸⁾

148) K.Marx: a.a.O. S.88

Zu Beginn der Entwicklung der Violoncellotechnik, als die Hand noch zum Halten des Instruments verwendet wurde, übertrug man die Haltung der Violine auch auf das Baßinstrument: "Die linke Hand umfaßt den Hals des Instruments, die Richtung der Finger ist schräg von oben nach unten, die Finger fallen nicht senkrecht, sondern etwa im Winkel von 45 Grad. Die innere Handfläche berührt die Rückseite des Halses, der Daumen befindet sich auf der der Hand gegenüberliegenden vom Spieler aus rechten Seite des Halses."¹⁴⁹⁾ Aus dieser Handstellung ergaben sich jedoch einige spieltechnische Nachteile, allerdings erst aus den Anforderungen, die im 18. Jahrhundert an das Violoncello gestellt wurden. So ist der Wechsel von den unteren Positionen in die höheren und die Daumenlagen aufgrund der Größe des Instruments mit starken Haltungsänderungen von Hand und Arm verbunden und daher erheblich behindert. Andererseits beeinträchtigt die schräge Lage der Finger zwar kaum das gewöhnliche Übergreifen von einer Saite zur anderen, obwohl die Bewegungsfreiheit der Spielfinger doch etwas geschmälert ist, "die reine Intonation von Doppelgriffen wird jedoch sehr schwierig oder - sofern es sich um Quinten handelt - unmöglich gemacht."¹⁵⁰⁾

Diese alte, violin-analoge Haltung wurde zwar in fast allen Schulen¹⁵¹⁾ des 18. Jahrhunderts abgelehnt, war je-

149) K.Marx: a.a.O. S.89

150) K.Marx: a.a.O. S.91

151) John Gunn: The Theory and Practice of Fingering the Violoncello, London o.J. (ca. 1793); M.Corrette: a.a.O. (K.Marx: a.a.O. S.89, 91, 186 f.)
In den deutschen Schulen finden sich nur sehr undeutliche Angaben. (K.Marx: a.a.O. S.94, Anm.1)

doch namentlich in Deutschland bis ins 19. Jahrhundert in Gebrauch, wie dies aus ikonographischen Quellen ersichtlich ist.¹⁵²⁾ Tatsächlich verwendete noch der Violoncellovirtuose Bernhard Romberg die violin-analoge Haltung, wie man sehr deutlich einem Portrait¹⁵³⁾ und den Abbildungen in seiner Violoncelloschule entnehmen kann. Diese violin-analoge Haltung hat auch in Rombergs Werk Spuren hinterlassen: einerseits warnt er in seiner Schule (1840)¹⁵⁴⁾ vor der Übung der Doppelgriffe, andererseits vermeidet er in seinen Kompositionen schnelle Passagen mit Übergängen von den unteren Lagen in die Daumenposition, die er, wenn sie einmal erreicht ist, lange beibehält, um den bei der von ihm propagierten Haltung unangenehmen Wechsel zu vermeiden. - Aus den (nicht sehr zahlreichen) ikonographischen Belegen und aus der Tatsache, daß Romberg im 19. Jahrhundert noch mit der schrägen Haltung spielte, schließt Klaus Marx, - obwohl er es unverständlich findet -, "daß in Deutschland die violin-analoge Handhaltung durch das ganze 18. Jahrhundert hindurch in Gebrauch war"¹⁵⁵⁾, während in Frankreich und England bereits eine der unseren heutigen sehr ähnliche Spielhaltung der linken Hand angewendet wurde, die schnelle Passagen mit häufigen Lagenwechseln ermöglichte.

152) Z.B. Januarius Zick (vgl. oben) (Anhang: Abb. XI) oder M.Meiter: 'Francischello', abgedruckt bei E.Van der Straeten, Tafel XXII (zwischen S.168 und 169) (s.Anhang: Abb. XVI)

153) Portrait B.Rombergs, abgedruckt bei E.Van der Straeten S.222 (s. Anhang: Abb. XVII)

154) "Ich schreibe hier ein Beispiel als Probe von Doppelgriffen; will jedoch dem Schüler nicht anrathen, sich damit abzumühen, denn es würde mehr Schaden als Nutzen bringen." (B.Romberg: Violoncellschule S.78, übernommen aus J.Eckhardt: Die Violoncelloschulen von J.J.F.Dotzauer, F.A.Kummer und B.Romberg (Kölner Beiträge zur Musikforschung 51), Regensburg 1968, S.98)

155) K.Marx: a.a.O. S.94

Zieht man nun die Suiten für Violoncello solo von J.S.Bach zum Vergleich heran, so stößt man auf einige unüberbrückbare Gegensätze. Abgesehen von der relativ sehr häufigen Verwendung von Doppelgriffen bis zu drei- und vierstimmigen Akkorden, die auf diese Weise nicht mehr sauber intoniert werden konnten, sollen folgende Notenbeispiele einige Quintdoppelgriffe veranschaulichen und die darunter befindliche Aufstellung aller jener Takte der sechs Suiten, in denen Quintgriffe vorkommen, deren häufige Verwendung beweisen :

Beispiel 89 :

I, All. T. 22 I, All. T. 23/24 I, Sarabande, T. 9 II, Prélude, Schlußakte II, Sarab. T. 1
II, Men. 1, T. 15 II, Men. 1, T. 19 II, Menuett 2, T. 7/8 III, Sar. T. 5 IV, Prél. T. 59/60 etc.

- I. Suite: Sarabande: T. 14;
- II. Suite: Allemande: T. 1, 2, 3, 9, 11, 13; Sarabande: T. 2, 5, 6;
Menuett 1: T. 8, 21;
- III. Suite: Allemande: T. 17; Sarabande: T. 16;
- IV. Suite: Allemande: T. 6; Courante: T. 25, T. 63; Sarabande: T. 1,
2, 3, 4, 6, 10, 13, 15, 18, 19, 21, 22, 23, 26, 29, 31;
Bourrée: T. 2, 5, 9, 12;
- V. Suite (beim Spiel mit Skordatur!): Prélude: T. 8, 16, 17, 79, 217;
Allemande: T. 7, 8, 9, 11, 24, 28; Courante: T. 4, 10, 15, 17,
21, 22; Gavotte 1: T. 9, 10, 11, 16, 20, 21, 22, 24, 33, 34, 35;

VI.Suite (fünfsaitiges Instrument): Prélude: T.99; Allemande:T.2, 4,5,7,9,11,12,13,15,19; Sarabande: T.3,5,7,8,9,12,14, 15,16,17,19,23,24,26,27,28,29,31,32; Gavotte 1: T.1, 3,5,8,9,10,12,16,18,21,23,24,27,28; Gavotte 2: T.2, 10,22; Gigue: T.11,13,16,17,18,19,61.

Daraus ergeben sich folgende Überlegungen: Wenn K.Marx recht hat und zu Beginn des 18.Jahrhunderts mit violin-analoger Haltung gespielt wurde, dann schrieb Bach Doppelgriffe und Akkorde, die zwar auf der Violine ausführbar wären (dort ist der Saitenabstand so klein, daß zwei Saiten ohne Schwierigkeit gleichzeitig mit einer Fingerkuppe gegriffen werden können), auf dem Violoncello in violin-analoger Haltung jedoch nicht möglich sind, d.h. er hätte etwas geschrieben, was praktisch zu seiner Zeit nicht spielbar war. Dazu wäre zu bemerken, daß J.S.Bach mit dem Spiel auf der Violine und Bratsche bestens vertraut war. Wie gut er jedoch über die spieltechnischen Gegebenheiten des Violoncello Bescheid wußte, ist nicht festzustellen; es ist aber anzunehmen, daß ihm die Möglichkeiten des Instruments bekannt waren, wie bereits in Teil I/B/2 festgestellt wurde.¹⁵⁶⁾

Setzt man nämlich die violin-analoge Haltung für die Violoncellosuiten voraus, so ergeben sich zahlreiche mit dem

156) Vgl. C.Ph.E.Bach's Ergänzungen und Berichtigungen. An J.N.Forkel in Göttingen, Hamburg, Ende 1774 III/801, in: J.S.Bach. Leben und Werk in Dokumenten, hrsg. von H.J.Schulze, Kassel (usw.) - München 1976, S.195 (zitiert auf S. dieser Arbeit).
Im Gegensatz dazu schreibt W.J.v.Wasielewski: Das Violoncell und seine Geschichte, 3.vermehrte Auflage von Waldemar v.Wasielewski, Leipzig 1925, S.70 folgendes: "Bach eilte mit dem technischen Vermögen seiner Zeit voraus..... so enthalten sie doch Schwierigkeiten ausgesuchtester Art, die von Bachs Zeitgenossen noch nicht bewältigt werden konnten wobei freilich einerseits berücksichtigt werden muß, daß diese in ihrer Art so bedeutenden Kompositionen nicht durchaus cellomäßig gesetzt sind"

Werk nicht in Einklang zu bringende spieltechnische Schwierigkeiten. Primär wäre daraus zu schließen, daß die Akkorde nur arpeggiert (in Einzeltöne zerlegt) wiedergegeben werden konnten, da die Finger von einer Saite auf die andere übersetzt wurden und ein gleichzeitiges Anstreichen einen häßlichen Klangeffekt zur Folge gehabt hätte, bzw. praktisch unausführbar war. Außerdem müßte man annehmen, daß diese Akkorde unsauber intoniert wurden bzw. die Quintgriffe auf eine andere ungeklärte Weise ausgeführt wurden. Vor allem Quintgriffe, die mit dem kleinen Finger ausgeführt werden müssen und auch mit der modernen Haltung eher unangenehm sind, konnten nicht gespielt werden (z.B. II.Suite, Menuett 1, T.19; III.Suite, Sarabande, T.5; IV.Suite, Prélude, T.60 und etliche Akkorde in der VI.Suite bei fünfsaitigem Instrument). Ich halte es aber auch für unwahrscheinlich, daß beispielsweise der Abschluß des ersten Teils aus dem Menuett 2 der II.Suite oder jener der Bourrée 2 der IV.Suite nicht ausgehalten wurde. Undenkbar waren bei violin-analoger Haltung Quintdoppelgriffe, deren tiefere Note für die Dauer eines Trillers in der Oberstimme liegen bleiben soll (z.B. II.Suite: Sarabande, T.1, IV.Suite: Courante, T.25 und T.63; Sarabande, T.19; V.Suite: Allemande T.28). In der Sarabande der VI.Suite (T.24) ist sogar ein vierstimmiger Akkord zu finden, der aus zwei Quintdoppelgriffen besteht. Die Sarabanden der IV. und VI.Suite wären aufgrund ihres Reichtums an Quint-Akkorden überhaupt nicht spielbar. Praktisch unausführbar sind mit violin-analoger Haltung auch Akkorde, deren Mittelstimme(n) durch leere Saiten zustande kommen sollen, da die Finger durch die Handstellung behindert sind (z.B. III.Suite: Courante, T.77,79,80,85).

Mir persönlich erscheint es daher viel wahrscheinlicher, daß Bachs Violoncellosuiten zu seiner Zeit bereits mit einer der heutigen sehr ähnlichen Handhaltung gespielt

wurden¹⁵⁷⁾, die die Akkorde sowie Quintgriffe ermöglicht und die Bewegungsfreiheit garantierte, die für dieses Werk unumgänglich ist. Dabei soll keineswegs bestritten werden, daß die violin-analoge Haltung auf dem Cello in Deutschland - neben der modernen - im 18. Jahrhundert noch in Gebrauch war. Für die Ausführung der Violoncellosuiten jedoch ist sie als absolut ungeeignet anzusehen, sodaß mit ziemlicher Sicherheit gesagt werden kann, daß diese mit der "neuen" Haltung der linken Hand ausgeführt wurden.

Ebenso wie die Handhaltung vom Diskantinstrument auf das Baßinstrument übertragen wurde, glaubte man, auch die Applikatur der Violine auf das Violoncello transferieren zu können, was sich möglicherweise aus der Spielpraxis ergab, daß ein Spieler alle Instrumente einer Familie beherrschte. "Auf dem Griffbrett der Violine sind zwischen Nachbarfingern Halb- und Ganztonintervalle in beliebiger Folge und in jedem Zeitmaß möglich. Dieses Prinzip läßt sich bei dem Violoncello aber erst in hohen Lagen mit ihren enger liegenden Intervallen anwenden, während in den - damals fast ausschließlich benutzten - tiefen Lagen ein glatter Fingerablauf damit nicht zu erzielen war. Andererseits ließ man vielfach den dritten Finger überhaupt aus, sodaß sich zweiter und vierter im Halbtonintervall folgten."¹⁵⁸⁾ Diese Form der rein diatonischen Applikatur wird beispielsweise von Michel Corrette in seiner 'Méthode' (1741) gelehrt.¹⁵⁹⁾

157) Auf den folgenden, im Anhang befindlichen Abbildungen ist eine zum Griffbrett (fast) senkrechte Handstellung festzustellen: Tafel II, VI, VIII, IX, XII, XIII, XIV.

158) F.Schertel: Das Violoncello, in: Hohe Schule der Musik, Handbuch der gesamten Musikpraxis Bd.III, Potsdam 1935, S.379

159) M.Corrette: a.a.O. S.14

Beispiel 90 :



Die Applikatur J.F.B.C.Majers ('Museum Musicum', 1732)¹⁶⁰⁾ wird von K.Marx als rein "schematisch aufgezeichnet" bezeichnet.¹⁶¹⁾

Beispiel 91 :



Sicherlich ist die Analogie mit der von ihm angegebenen Violin- und Violaapplikatur auffällig. Allerdings wird eine ähnliche Applikatur auch von Bartolomeo Bismantova ('Compendio Musicale', 1677)¹⁶²⁾ für das von ihm sogenannte "Violoncello da spalla" angegeben.

Beispiel 92 :



160) J.F.B.C.Majer: Museum Musicum, Schwäbisch Hall 1732; Neu-eröffneter theoretisch und Practischer Music-Saal, Nürnberg 21741, Faks. hrsg. von H.Becker (Documenta musicologica I,8), Kassel (usw.) 1954, S.79

161) K.Marx: a.a.O. S.104, Anm.1

162) A.Cavicchi: Prassi strumentale in Emilia. Nell'ultimo quarto del Seicento: flauto italiano, cornetto, archi, in: Studi Musicali 1973/1, S.141. Der Autor bringt in dem Artikel einen Neudruck des Werkes Bismantovas mit eigenen Kommentaren.

Nach Bismantova wurde - zumindest fallweise - die tiefste Saite als D und nicht als C gestimmt, wodurch die Ausführung des Fis und F erleichtert wurde¹⁶³⁾, das sonst aufgrund der Haltung des Instruments und der Hand nur mit großen Streckungen der Finger erreicht werden konnte.¹⁶⁴⁾ Die Applikatur der restlichen Saiten stimmt mit jener J.F.B.C.Majers überein, nur daß Bismantova auf der a-Saite noch den vierten Finger einsetzt, um das e' zu erreichen; dies verlangt, obwohl mit einer kleineren Mensur gerechnet werden muß, eine ziemlich große Streckung der Hand. In diesem Zusammenhang ist folgende Bemerkung von Johann Joachim Quantz hervorzuheben, die allerdings mehr als ein Dreivierteljahrhundert später in seinem 'Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen' zu finden ist¹⁶⁵⁾: "Das Solospielen ist auf diesem Instrument eben nicht eine so gar leichte Sache. Wer sich hierinne hervorthun will, der muß von der Natur mit solchen Fingern versehen seyn, die lang sind, und starke Nerven haben um weit auseinander greifen zu können...."

163) A.Cavicchi: a.a.O. S.140, Anm.41

164) Interessanterweise stimmt die Applikatur Bismantovas der obersten Saite des Violoncello da spalla genau mit der Applikatur der höchsten Saite überein, die J.Ph.Eisel für die Violine angibt (vgl. Anm. 167 und das Zitat S. 294 dieser Arbeit). Bei J.F.B.C.Majer wird die oben erwähnte Applikatur gemeinsam für Violoncello 'und' Viola da spalla, die sicherlich gestemmt gespielt wurde, angegeben. Vielleicht ist das ein weiterer Beweis, daß das Violoncello des Bismantova, wie in Kapitel d) ausgeführt werden wird, in gestemmter Haltung gespielt wurde.

165) J.J.Quantz: a.a.O. S.217: "Des XVII.Hauptstücks IV.Abschnitt. Von dem Violoncellisten insbesondere.12.§."

Die interessanteste, (abgesehen von Bismantova) früheste und fortschrittlichste (bis jetzt in der Literatur noch völlig unberücksichtigte) Applikaturanweisung für das Violoncello gibt Johann Philipp Eisel (der sich als Autor selbst nicht nennt) im 'Musicus autodidactos' (1738)¹⁶⁶;

"3. Wie viel hat ein Violoncello Saiten?

Insgemein vier, manchmal auch fünff, dann und wann trifft man ihrer an die wohl gar sechs haben.

4. Wie heissen die Saiten?

Wir wollen nur bei den gemeinen viersaitigen bleiben, und sodann heisset die unterste C. die andere G. die dritte D. und die vierte A.

5. Wie viel hat die unterste Griffe und wie heissen sie?

Drey. Die Saite heisset wie gedacht C, der erste mit dem Zeige=Finger gethane Griff, hat den Ton D. der andere des Gold Fingers E. und der dritte des kleinen oder vierten Fingers F.

6. Wie stehets um die Griffe der Andern?

Die Saite heisset G. der erste auf vorige Weise gethane Griff heisset A. der andere H. der dritte C.

7. Wie um die Griffe des Dritten?

Die Saite ist in den Ton D. gestimmt, und ihr erster Griff mit dem Zeige Finger exprimiret das E. der Mittel=Finger F, der kleine Finger G.

8. Wie um die Griffe der Vierten?

Die Saite stehet im A. der erste auf gleiche Manier gethane Griff heisset H. der andere C. der dritte D.

9. Wie werden die Semitonia gegriffen?

Eben wie auf den vorigen Instrumenten, nemlich die harten, daß man die Finger ein wenig weiter hinauf setzet als bey

166) (Eisel, Johann Philipp): Musicus autodidactos oder der sich selbst informirende Musicus,erläutert von einem der in Praxi erfahren, Erfurt 1738, fotomechanischer Neudruck der Original-Ausgabe, Leipzig 1976, S.45 f.

ordentlichen Tone üblich; die weichen dagegen mit einer mäßigen Heruntersetzung, beyde giebet das Gehör und die Praxis."

Um die Fingerreihung exakt zu bestimmen, mußte primär herausgefunden werden, welcher Finger als Goldfinger bezeichnet wurde. Dazu wurde die Applikaturbeschreibung der Violine des selben Autors herangezogen¹⁶⁷⁾: "Die oberste Saite wird, wie bekannt, ins E.gestimmt, und heisset ihr erster mit dem Zeiger gethaner Griff F. ...; der andere, den der Mittelfinger verrichtet, G., der dritte, welchen der Gold=Finger thut, A. der vierdte mit dem kleinen Finger H."

Da hier alle Spielfinger hintereinander genannt sind, ist die Namensgebung eindeutig. Die von Eisel angegebene Applikatur für das Violoncello sieht demnach folgendermaßen aus:

Beispiel 93 :



Diese Applikatur entspricht vollkommen der heute gebräuchlichen! Sie kommt aus einer Mischung von diatonischer (von der Violine stammender) und chromatischer (von der Familie der Violen stammender) Applikatur zustande und wird den spezifischen Anforderungen des Violoncello in idealer Weise gerecht. Es werden im Gegensatz zu Corrette alle vier Finger der Hand in der uns heute geläufigen Weise eingesetzt. Die erhöhten und erniedrigten Töne kommen durch Hinauf- oder Herunterrücken

167) J.Ph.Eisel: a.a.O. S.27

des jeweiligen Spielfingers zustande. Auch dieses Verfahren erscheint dem heutigen sehr verwandt. Ob er allerdings auch schon die weite Stellung der Hand kannte (z.B.



, bedeutet Streckung zwischen 1. und 2.Finger), läßt sich der kurzen Anweisung Eisels nicht entnehmen. Aus Eisels Ausführungen geht leider nur das Spiel in der ersten Lage hervor. Über die restlichen Halslagen sowie über eventuelle Daumenpositionen sind keine Hinweise zu finden. Das Werk Eisels war jedoch sicher nicht als Virtuosenbehelf, sondern als erste Einführung in die Spielweise der verschiedenen Instrumente gedacht. Die von Eisel beschriebene Violoncelloapplikatur wurde erst fast zwanzig Jahre später in zwei Violoncelloschulen gelehrt, nämlich in jener von Salvatore Lanzetta¹⁶⁸⁾ und von Joseph Bonaventure Tillière¹⁶⁹⁾.

Die Anwendung der Applikatur als System in der Spieltechnik der linken Hand erfolgt im Gebrauch des Lagenwechsels und von Akkorden. Es ergibt sich nun die Frage der zu Bachs Zeiten in den Violoncellosuiten verwendeten Fingersätze. An und für sich findet sich in der Handschrift A.M.Bachs keine einzige Fingersatzangabe. Die Wahl zweckmäßiger Fingersätze war prinzipiell dem Ausführenden überlassen. Der Tonumfang in den ersten fünf Violoncellosuiten reicht nur bis zur 4.Lage und in der VI.Suite bis zur 7.Lage. Heute werden zahlreiche Passagen der sechsten Suite in der Daumenlage gespielt, die sich jedoch vermeiden ließe, verwendete man ein fünfsaitiges Instrument. Es ist anzunehmen, daß zu Bachs Köthener Zeit

168) S.Lanzetta: Principes de l'Application de Violoncelle par tous les tons de la manière la plus facile, Amsterdam o.J. (zwischen 1756 und 1767, nach K.Marx: a.a.O. S.188); vgl. K.Marx: a.a.O. S.108

169) J.B.Tillière: Méthode pour le Violoncelle, Paris o.J. (1764, nach K.Marx: a.a.O. S.188) vgl. K.Marx: a.a.O. S.108

der Daumenaufsatz noch nicht allgemein gebräuchlich war. Der Daumen wurde als Spielfinger wahrscheinlich erst zwischen 1730 und 1740 eingeführt, vereinzelt vielleicht auch schon etwas früher.¹⁷⁰⁾ Die Bachschen Solosuiten sind jedenfalls alle ohne Daumenaufsatz ausführbar, für die VI. Suite ein fünfsaitiges Instrument vorausgesetzt. Diese bringt allerdings im Vergleich mit den ersten fünf Suiten größere griff- bzw. lagentechnische Schwierigkeiten. Um die Spielbarkeit der höchsten Passage des Prélude der VI. Suite zu testen, kann man den betreffenden Ausschnitt um eine Quinte heruntertransponieren, sodaß er auf dem heutigen viersaitigen Cello ausführbar ist. Dabei kann folgender Fingersatz verwendet werden¹⁷¹⁾, der allerdings einige ziemliche Streckungen erfordert, die jedoch wegen der alten kleineren Mensur des Violoncello ursprünglich leichter zu bewältigen waren.

Beispiel 94 :

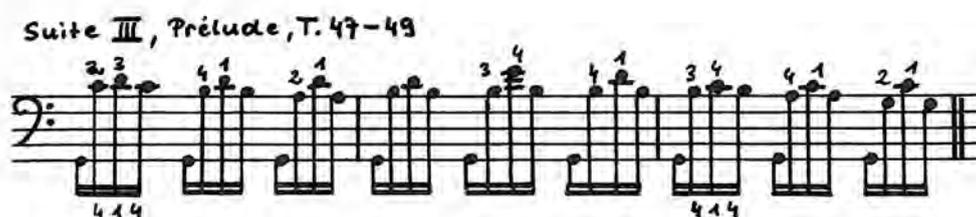
The image shows three staves of musical notation in bass clef with a key signature of one sharp (F#). The notation includes various rhythmic values and fingerings (1-4) above the notes. The first staff has a '3' above the first measure and a '0' above the second measure. The second staff has a '3' above the first measure and a 'I' below the last measure. The third staff has a 'I' below the first measure and a double bar line. To the right of the third staff, the text reads: "Suite VI, Prélude, T. 69-75, ohne Artikulation eine Quinte heruntertransponiert".

170) K.Marx: a.a.O. S.52 und S.138

171) G.J.Kinney: a.a.O. S.341 f. Die Fingersätze des Notenbeispiels wurden leicht modifiziert.

Ebenso können die Arpeggien des Prélude der III.Suite, die heute meist mit Anwendung des Daumenaufsatzes gespielt werden, ohne diesen ausgeführt werden, wobei die relativ sehr weiten Streckungen auf einem kleiner mensurierten Instrument viel leichter zu greifen waren.

Beispiel 95 :



Bereits 1741 gibt Michel Corrette gewisse Anweisungen für das Wechseln der Lagen¹⁷²⁾. Demnach ist der Lagenwechsel abhängig von der Art der Tonfolge, von der Tondauer, vom Metrum¹⁷³⁾ sowie von der Phrasierung, alles Kriterien, die auch heute noch als Grundlage angesehen werden. An und für sich zog man zu Beginn der Lagenwechseltechnik mehrere kleinere Lagenwechsel einem großen vor. Daher sollte man auch bei einer heutigen Aufführung zu große Lagenwechsel vermeiden, die der bewegten, meist scheinpolyphonen Melodik nicht angemessen sind. Besonders wichtig erscheint mir die Koordinierung des Lagenwechsels mit dem Bogenwechsel, d.h. mit den Artikulationsangaben. Leere Saiten wurden häufig verwendet, besonders zur Darstellung von Orgelpunktstimmen oder als Baßtöne von Arpeggienbewegungen. Daher sollte man auch heute nicht krampfhaft versuchen, leere Saiten im Verlauf des Stückes mit umständlichen

172) M. Corrette: a.a.O. S.33 ff. (Vgl. K.Marx: a.a.O. S.139 f.)

173) K.Marx: a.a.O. S.140

Lagenwechseln zu umgehen, da auch zu Bachs Zeit u.a. aufgrund der Instrumentenhaltung bevorzugt in unteren Lagen gespielt wurde und sich damals wohl kaum jemand durch das etwas stärkere klangliche Hervortreten einer leeren Saite gestört gefühlt hätte. Oft ist längeres Klingen der leeren Saiten z.B. aus harmonischen Gründen sogar beabsichtigt (z.B. Suite I, Beginne der Courante und des Menuett 1; Suite III, Beginn der Courante) und dient der klanglichen Vervollkommnung der unbegleiteten Melodiestimme besonders im Bereich der angedeuteten Mehrstimmigkeit. Auch in Akkorden darf man nicht auf leere Saiten verzichten, die erst die Fülle des Klanges - abgesehen von bequemeren Griffkombinationen - ermöglichen. - Ferner wird durch die natürliche Andersartigkeit des Klangcharakters der verschiedenen Saiten oftmals die Polyphonie der einstimmigen Linie besser hervorgehoben, sodaß durch die Wahl eines geeigneten Fingersatzes die Darstellung von Schein- bzw. Randstimmen bei deren Aufteilung auf verschiedene Saiten wesentlich verdeutlicht werden kann. - Zusammenfassend sei nochmals hervorgehoben, daß bei der Festlegung von Fingersätzen bzw. der Verwendung leerer Saiten in den Suiten für Violoncello solo folgender Kompromiß angestrebt werden sollte: einerseits sind komplizierte Fingersatzkonstruktionen beim Vortrag eher zu vermeiden, da sie sich auf den natürlichen Ablauf des Stückes negativ auswirken können, andererseits sollte aber selbstverständlich die Melodielinie im Sinne Correttes durch Lagenwechsel unterstützt und nicht durch den unmotivierten Gebrauch leerer Saiten zerrissen werden.¹⁷⁴⁾

174) Vgl. auch die im Zusammenhang mit der Notation der V.Suite stehenden Ausführungen in Teil III/A/1 bezüglich des Gebrauchs von leeren Saiten und Fingersätzen. - R.R.Efrati: Versuch einer Anleitung zur Ausführung und Interpretation der Sonaten und Partiten für Violine solo und der Suiten für Violoncello solo von J.S.Bach, Zürich/Freiburg i.Br. 1979, widmet der verschiedenen Tonqualität der Saiten (S.146ff.) und dem Fingersatz (S.151ff.) je ein Kapitel, die zwar als Anregung, jedoch nicht als direkter Anhaltspunkt dienen können, da die zitierten Takte aus den

Im Hinblick auf die Akkorde vertritt K.Marx¹⁷⁵⁾ die Ansicht, daß "bis zur Mitte des 18.Jahrhunderts.....in der Violoncell - Literatur nur relativ einfache Doppelgriffe" angewendet werden. Andererseits schreibt er an anderer Stelle¹⁷⁶⁾: "Nachdem die Violoncellapplikatur soweit selbstverständlich geworden war, daß der Spieler eine freie Verfügung über seine linke Hand besaß, war es auch möglich, drei- und vierstimmige Akkorde auf dem Violoncello zu greifen." In den Violoncellosuiten von J.S.Bach finden wir, abgesehen von den bereits besprochenen Quintgriffen - die in violin-analoger Haltung unausführbar sind -, relativ sehr häufig drei- und sogar vierstimmige Akkorde, die in diatonischer Applikatur nicht spielbar sind. D.h. daß die zeitliche Grenze bezüglich der Verwendung der typischen Violoncelloapplikatur (Mischung aus diatonischer und chromatischer) vorverlegt werden muß. Diese Vermutung erhärtet sich, wenn man die Applikaturangaben J.Ph. Eisels heranzieht, die den heutigen vollkommen entsprechen. Es ist daher als sicher anzunehmen, daß analog der Verwendung der heutigen Handhaltung besonders im Hinblick auf die Akkorde und den in diesem Werk erforderlichen glatten Fingerablauf die

Violoncellosuiten mit Viola-Fingersätzen versehen sind, die für den Cellisten von geringerer Bedeutung sind (z.B. ist das dort angeführte Beispiel 483 auf dem Violoncello mit den angegebenen Fingersätzen und Flageolettönen nicht denkbar). Dagegen erscheint mir die Aufforderung, das Fugenthema des Prélude V nach der intendierten mehrstimmigen Anlage auf zwei Saiten aufzuteilen (a.a.O. S.257), als sehr glücklich gewähltes Beispiel, obwohl auch hier die angegebenen Fingersätze für das Violoncello nicht günstig sind. Hier lassen sich diese jedoch relativ leicht an das von Bach gewünschte Instrument (mit oder ohne Skordatur) anpassen.

175) K.Marx: a.a.O. S.147

176) K.Marx: a.a.O. S.151

moderne Violoncelloapplikatur zur Anwendung kam, die wiederum eine fortschrittliche Fingersatztechnik, auch in Mehrfachgriffen, erlaubte.

d) Das für die VI.Suite erforderliche fünfsaitige Instrument

In Kapitel II/B/1/a dieser Arbeit wurde ein Verzeichnis der Köthener Musikinstrumente angeführt¹⁷⁷⁾, in dem nur ein einziges Instrument, (das allerdings nicht aus Bachs dortiger Aufenthaltszeit stammt), nämlich das "Violon Cello Piculo" von Johann Christian Hoffmann, als fünfsaitiges Instrument tituliert ist. Ob die anderen Celli von Hoffmann und Stainer fünf Saiten hatten, läßt sich nicht feststellen, ist aber nicht anzunehmen, da diese Tatsache wahrscheinlich gesondert angeführt worden wäre. Es ist auffallend, daß drei der fünf angeführten Instrumente von dem "Königl.Poln.und Churf./Sächs.Hoff Instrument und/Lautenmacher"¹⁷⁸⁾ J.C.Hoffmann aus Leipzig stammen, der durch Bach zum Bau der Viola pomposa veranlaßt worden sein soll.¹⁷⁹⁾ Die früheste erhaltene Viola pomposa von J.C.Hoffmann stammt aus dem Jahr 1732, d.h. aus Bachs

177) R.Bunge: a.a.O. S.37 ff.

178) Zettel aus der Viola pomposa von J.C.Hoffmann aus dem Jahr 1732, abgedruckt bei G.Kinsky: Katalog des musikhistorischen Museums von Wilhelm Heyer in Cöln, Bd.II, Cöln 1912, S.555, No.918)

179) J.A.Hiller: Lebensbeschreibungen berühmter Musikgelehrten und Tonkünstler neuerer Zeit, Leipzig 1784, S.45: "Der ehemalige Geigenmacher Hofmann hat deren verschiedene, auf Angaben Joh.Seb.Bachs, verfertigt."

Leipziger Zeit¹⁸⁰⁾, obwohl Ernst Ludwig Gerber¹⁸¹⁾ die Erfindung dieses Instruments bereits ca. 1724 ansetzt, wobei sich Bach auch in diesem Jahr bereits in Leipzig aufhielt. Er erklärt in dem Artikel 'Bach' seines 'Historisch-biographischen Lexikons der Tonkünstler'¹⁸²⁾ die Bach'sche Erfindung folgendermaßen: "Die steife Art womit zu seiner Zeit die Violonzells behandelt wurden, nöthigten ihn, bey den lebhaften Bässen in seinen Werken, zu der Erfindung der von ihm sogenannten Viola pomposa, welche bey etwas mehr Länge und Höhe als eine Bratsche zu der Tiefe und den vier Saiten des Violonzells, noch eine Quinte, e, hatte und an den Arm gesetzt wurde; dies bequeme Instrument setzte den Spieler in Stand, die vorhabenden hohen und geschwinden Paßagen, leichter auszuführen."

Bach hat jedoch niemals in seinen Werken ein Instrument als Viola pomposa bezeichnet. Dagegen wird in etlichen Kantaten der Leipziger Zeit ein "Violoncello piccolo" verlangt. H.Husmann¹⁸³⁾ datiert diese Kompositionen mit "in Leipzig in den dreißiger Jahren entstanden", eine Angabe, die er sicherlich aus der älteren Literatur übernommen hat.¹⁸⁴⁾ Diese

180) Dieses Instrument befindet sich heute im Musikinstrumentenmuseum der Karl-Marx-Universität Leipzig. Führer hrsg. von P.Rubardt, Leipzig 1955. (Beschreibung der Viola Pomposa auf S.28 f., Abb. auf Tafel IX; eine größere Abb. und eine detailliertere Beschreibung des Instruments findet sich im Katalog des ehemaligen Aufbewahrungsortes: G.Kinsky: Katalog a.a.O. S.553 und 555.)

181) E.L.Gerber: Historisch-biographisches Lexikon der Tonkünstler, Leipzig 1790-1792, Faks. hrsg. von O.Wessely, Graz 1977, Anhang S.85

182) E.L.Gerber: Historisch-biographisches Lexikon, a.a.O. Sp.90

183) H.Husmann: Die Viola pomposa, in: BJ 1936, S.92 ff. gibt eine genaue Beschreibung dieser Kantaten sowie den verlangten Tonumfang und die jeweilige Schlüsselsetzung.

184) K.Marx: a.a.O. S.51, übernimmt diese Datierung ebenfalls.

Kantaten wurden jedoch, wie neue Forschungen beweisen, schon zwischen 1724 und 1726 komponiert.¹⁸⁵⁾ Vergleicht man diese Zeitangaben mit der Datierung Gerbers bezüglich der Erfindung der Viola pomposa, so liegt die Vermutung sehr nahe, daß es sich bei Viola pomposa und Violoncello piccolo um ein und dasselbe Instrument handelt. Nicht zu erklären sind jedoch die unterschiedlichen Bezeichnungen, sodaß die Möglichkeit bestehen bleibt, daß mit Viola pomposa eine auf dem Arm gespielte Abart der Bratsche und mit Violoncello piccolo ein in senkrechter Lage gespieltes kleines Cello gemeint ist.¹⁸⁶⁾ H.Husmann¹⁸⁷⁾, der Violoncello piccolo und Viola pomposa für identisch hält, glaubt beweisen zu können, daß dieses Instrument in gestemmter Haltung gespielt wurde, egal mit welchem Namen es ausgestattet war. Daß man vom Namen nicht immer auf die Haltung schließen kann, beweist jedoch z.B. der folgende Satz, den J.F.B.C.Majer in seinem 'Museum Musicum'¹⁸⁸⁾ im Artikel über die "Viola di Spala" (Schultervirole), den er ansonsten von Johann Mattheson¹⁸⁹⁾ wörtlich übernimmt, hinzufügt: "...von vielen aber wird sie zwischen beeden Beinen gehalten." Möglicherweise wurde daher, je nachdem ob das Instrument von einem Bratschisten oder einem Cellisten gespielt wurde, in der einen oder anderen Haltung verwendet und in Hinblick darauf auch benannt.

Interessant ist in diesem Zusammenhang die Erwähnung eines "Violoncello da Spalla" durch Bartolomeo Bismarova ('Compendio Musicale', 1677)¹⁹⁰⁾. Der Herausgeber des Neudruckes, A.Cavicchi, vermutet folgendes¹⁹¹⁾: "S'intende ovviamente il

185) A.Dürr: Zur Chronologie der Leipziger Vokalwerke Bachs, in: BJ 1957, S.127 ff.

186) K.Marx: a.a.O. S.51

187) H.Husmann: a.a.O. S.95 f.

188) J.F.C.B.Majer: a.a.O. S.79

189) J.Mattheson: Das Neu=Eröffnete Orchestre, Hamburg 1713, §2, S.282

190) A.Cavicchi: a.a.O. S.140

191) A.Cavicchi: a.a.O. S.140, Anm.1

nostro Violoncello, chiamato 'da Spalla' per probabile derivazione dalla famiglia delle 'viole da Braccio'." Da Bismantova aber nichts über die Haltung des Instruments äußert, kann in Analogie zur Viola da Spalla und bei Berücksichtigung der von ihm gegebenen Applikaturanweisung¹⁹²⁾ meiner Meinung nach durchaus eine Art Schulterhaltung gemeint sein.¹⁹³⁾ Auch Jean Rousseau¹⁹⁴⁾ erwähnt eine in Italien verwendete Haltung des "Basse de Violon", bei der das Instrument mit der Schenkel nach unten zeigend auf dem Arm gehalten wird: "Car de mesme qu'on ne peut pas dire que la Basse de Violon dont on jouë presentement en Italie ne soit une veritable Basse de Violon, de la mesme espece que celle dont on jouë en France, quoy qu'en Italie on la tiennent d'une maniere, que ce qui est icy la Partie Inferieure, est chez les Italiens la Partie Superieure, parce qu'ils la tiennent sur le bras, au lieu qu'en France on l'appuye contre terre." Bemerkenswert ist eine in R.Haas' 'Aufführungspraxis' wiedergegebene Darstellung eines Kammermusikensembles, in dem der bekannte Cellist Salvatore Lanzetti (ca. 1710-ca. 1780) sein Instrument in sehr eigenartiger Weise hält.¹⁹⁵⁾ Ob diese Abbildung wirklichkeitsgetreu ist, kann man nicht mit Sicherheit feststellen. Die anderen Instrumentalisten spielen jedoch in völlig normaler Haltung, sodaß wohl auch der Cellovirtuose sein Instrument, zumindest manchmal, beim Spielen so hielt. - Eine ähnliche Instrumenten-

192) Vgl. Kapitel II/B/1/c, S. 294f. Anm. 162f.

193) In G.Kinskys Katalog (a.a.O.) findet sich als No.938, S.566 ein im Jahr 1825 von Lorenzo Arcangioli gebautes "Violoncello da spalla", "ein seltsames und unschönes Versuchsinstrument" (Abb. S.563).

194) J.Rousseau: Traité de la Violle, Paris 1687, Faks. Amsterdam 1965, S.9

195) R.Haas: a.a.O. S.212, Abb.83 'Satyre auf den Kastraten Gaetano Majorano genannt Caffarelli (1703-1783)' (s. Anhang: Abb.XVIII)

haltung, allerdings einer Violine, ist auf einer Tuschezeichnung in einem Lautenbuch Denis Gaultiers' (1655) zu sehen.¹⁹⁶⁾ - Bei Berücksichtigung der bisher beschriebenen Belege kann man durchaus vermuten, daß kleinere Baßinstrumente der Violinfamilie, wenigstens zeitweise, - nach den Quellen offensichtlich bevorzugt in Italien - auf dem Arm mit der Schenke nach unten gehalten wurden.

Obwohl in der Literatur¹⁹⁷⁾ häufig die Ansicht zu finden ist, daß die VI.Suite für die Viola pomposa geschrieben sei, ist dieser Meinung aus zweierlei Gründen nicht zuzustimmen: erstens wegen der Datierung Gerbers bezüglich der Erfindung, die bereits in Bachs Leipziger Zeit fällt, obwohl mit hoher Wahrscheinlichkeit angenommen werden kann, daß alle Suiten in Köthen, d.h. vor 1723 komponiert wurden und zweitens, weil auf den aus Bachs Zeit erhaltenen Instrumenten, die als Viola pomposa bezeichnet werden (- die Instrumente von Hoffmann wurden zudem erst nach 1730 gebaut! -), wegen der Zargenhöhe von ca. 8 cm die hohen Lagen der VI.Suite nicht mehr gegriffen werden können.¹⁹⁸⁾ Dazu ist zu bemerken, daß der Tonumfang des Violoncello piccolo in den oben erwähnten frühen Leipziger Kantaten mit c" begrenzt ist, während in der VI.Suite diese Grenze noch um eine Quinte überschritten wird und bis zum g" geht. Auch diese Tatsache spricht dafür, daß die sechste Suite nicht für dieses Instrument (Viola pomposa = Violoncello piccolo) geschrieben wurde.

196) D.Gaultier: Lautenbuch 'La Rhétorique des Dieux', Abb.: Der jonische Modus von Abraham Bosse (um 1655), abgedruckt in MGG 4, Tafel 60 (zwischen Sp.1140 und 1441) (s. Anhang: Abb.XIX)

197) Auch in Konzertführern u.a. populärwissenschaftlichen Werken (Programmen, Schallplattenbeilagen etc.) wird häufig die Viola pomposa als das für die VI.Violoncello-suite ursprünglich gedachte Instrument bezeichnet.

198) K.Marx: a.a.O. S.52

Daher vermuten H.Husmann und K.Marx¹⁹⁹⁾, daß Bach in Köthen bereits mit einer flacheren Abart experimentierte, einer Art Viola da Spalla, die schon Johann Mattheson in 'Das Neu=Eröffnete Orchestre' erwähnt²⁰⁰⁾: "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 Maschinen allerhand geschwinde Sachen/Variationen und Mannieren machen kan/insonderheit hat die Viola di Spala, oder Schulter=Viole einen großen Effect beym Accompagnement, weil sie starck durchschneiden/und die Thone rein exprimiren kan Es wird mit einem Bande an der Brust befestigt/und gleichsam auf die rechte Schulter geworffen/ hat also nichts/daß seinen Resonantz im geringsten auffhält oder verhindert." Johann Gottfried Walther übernimmt diesen Artikel wörtlich und ergänzt ihn nur um den folgenden Satz²⁰¹⁾: "Die viersaitigen werden, wie eine Viola C,G, d,a gestimmt und gehen bis ins ā." J.F.B.C.Majer, der ebenfalls vom Artikel Matthesons ausgeht, schreibt jedoch, daß diese Instrumente "...gemeiniglich mit 4.starken Saiten bezogen..."²⁰²⁾ Aus diesen Angaben ist zu schließen, daß der viersaitige Bezug wohl am häufigsten war, jedoch auch Instrumente mit mehr Saiten existierten.²⁰³⁾

199) H.Husmann: a.a.O. S.98 f. und K.Marx: a.a.O. S.52

200) J.Mattheson: a.a.O. S.282, §22

201) J.G.Walther: Musikalisches Lexikon, 1732, Faks. hrsg. v. R.Schaal (Documenta musicologica I,3), Kassel (usw.) 1953, S.637

202) J.F.B.C.Majer: a.a.O. S.79

203) Die Saitenangabe Matthesons geht auf S.de Brossard: Dictionnaire de musique, Amsterdam 1707, zurück, der unter dem Stichwort 'Violoncello', S.247, schreibt: "C'est proprement nôtre Quinte de Violon, ou une Petite Basse de Violon, à cinq ou six cordes." (Vgl. auch K.Marx: a.a.O. S.65 ff. und H.Husmann: a.a.O. S.97 f.)

Bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts wurde die Bratsche in zwei verschiedenen Größen verwendet und zwar in der kleineren Form als Altgeige (entspricht der Bratsche oder Viola im heutigen Sinn) und der größeren Form als Tenorgeige²⁰⁴). Die von Mattheson besprochene Viola da Spalla gehört ebenso zu der Gruppe der Tenorgeigen, wie die Viola pomposa oder die Fagottgeige, die bereits von Daniel Speer (1687)²⁰⁵) erwähnt wird. Diese war wie ein Violoncello gestimmt und hatte überspinnene Saiten "mit silber=oder kúpffernem zarten Draht", welche "hernach im Streichen schnurren/und werden solche Violen/um dieser schnurrenden Saiten halben/Violas di Fagotto tituliret". J.F.C.B.Majer beschreibt dieses Instrument auf folgende Weise²⁰⁶): "Eine Fagott-Geige wird auf dem Arm gehalten, und wie eine Viola tractirt, auch ist die Stimmung also eingerichtet, nur daß sie durchaus um eine völlige Octav tieffer, und dieserhalben die Saiten alle stärker darzu genommen werden. Deren Ambitus und Application der Finger und Buchst. ist wie bey der Französ. Baß=Geige oder Violon cello." Interessanterweise erwähnt auch noch Leopold Mozart in seiner Violinschule die "Fagotgeige", "welche der Größe und Beseytung nach von der Bratsche in etwas unterschieden ist. Einige nennen es auch das Handbaßel; doch es ist das Handbaßel noch etwas größer als die Fagotgeige."²⁰⁷) Der Terminus "Handbaßel" findet sich

204) J.G.Walther: a.a.O. S.336, definiert die "Viola" als "eine Alt=oder Tenor=Geige".

205) D.Speer: Grund=richtiger/Kurtz=Leicht=und Nöthiger jetzt Wol=vermehrter Unterricht der Musicalischen Kunst oder/Vierfaches Musicalisches Kleeblatt, Ulm 1697 (1687), Fotomechanischer Nachdruck Leipzig 1974, S.207

206) J.F.B.C.Majer: a.a.O. S.80

207) L.Mozart: Versuch einer gründlichen Violinschule, Augsburg 1756, Faks. hrsg. von B.Paumgartner, Salzburg 1922, S.2

in abgewandelter Form auch bei Johann Joachim Quantz, der im Kapitel "Von dem Bratschisten insbesondere"²⁰⁸⁾ meint, daß dieser "wie in Concerten üblich ist, zuweilen des Bassisten Stelle vertreten, und das Bassetten spielen muß."

Alle erwähnten Zitate betreffend Viola da spalla, Fagottgeige, Bassetten, Handbaßel usw. beweisen, daß bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts etliche Formen von Tenorergeigen²⁰⁹⁾ existierten, die hinsichtlich der Größe, der Klangfarbe und zum Teil auch der Spielweise verschieden waren. Diese Instrumente waren - offensichtlich zumeist wie ein Cello gestimmt - dem Aussehen nach große Bratschen, die im Gegensatz zur Viola pomposa mit einer geringeren Zargenhöhe ausgestattet waren, so daß sie in gestemmter Haltung oder "auff die rechte Schulter geworffen"²¹⁰⁾ ohne Schwierigkeit gespielt werden konnten. Die Viola pomposa näherte sich der äußeren Form nach aufgrund der hohen Zargen den Violoncelloproportionen und hatte zusätzlich eine fünfte Saite. Sie wurde "mit einem Bande so befestigt,

208) J.J.Quantz: a.a.O. S.207. - Auch bei J.G.Walther (a.a.O. S.78) findet sich unter dem Stichwort "Basset" bzw. "Bassetto" eine Mozart und Quantz analoge Erklärung.

209) Eine Tenorbratsche Antonio Stradivaris aus dem Jahr 1690 ist bei H.Besseler: Zum Problem der Tenorergeige (Musikalische Gegenwartsfragen 1), Heidelberg 1949, Abb.1, abgebildet. Darstellungen von drei erhaltenen Tenorergeigen finden sich ferner im Katalog des musikhistorischen Museums von Wilhelm Heyer in Cöln Bd.II (hrsg. von G. Kinsky, S.541). Bereits in M.Praetorius: Syntagma Musicum Bd.II, 'De Organographia' (a.a.O.) findet sich im 'Theatrum Instrumentorum' (Anhang S.XXI) eine "Tenor-Geige" (Nr.5).

210) J.Mattheson: a.a.O. S.282. Eine Abbildung, worauf die Spielhaltung der Viola da Spalla zu sehen ist, befindet sich in R.Haas: Musik des Barock, Wildpark-Potsdam 1928, Tafel VII (vgl. H.Besseler: a.a.O. Abb.3)

daß man es vor der Brust und auf dem Arm halten kann." Wie erwähnt, können aber in dieser Haltung die hohen Lagen der VI.Suite nicht ausgeführt werden, sodaß man für dieses Werk ein niederzargiges Instrument, eine Art Tenorgeige, annehmen muß, wenn man nicht an ein senkrecht gespieltes Instrument (eventuell auch die Viola pomposa²¹¹⁾) denken will. Da sich im Instrumentenbestand Köthens etliche Instrumente Hoffmanns befinden, könnte man annehmen, daß Bach vielleicht schon vor den Leipziger Jahren mit dem bekannten Instrumentenmacher zusammentraf und Versuche, ein Instrument der Tenorlage zu erfinden, unternahm. In diesem Zusammenhang ist auch bemerkenswert, daß sich in Bachs Nachlaß ein Instrument befand, das als "Bassetgen"²¹²⁾ bezeichnet wurde. Diese Tatsache ist insofern von besonderem Interesse, als bekannt ist, daß Bach mit Vorliebe Bratsche spielte, wie Carl Philipp Emanuel mitteilt.²¹³⁾ Bach hatte demnach offensichtlich großes Interesse an einem Instrument dieser Stimmlage. Vielleicht darf man sogar soweit gehen und daran denken, daß Bach selbst auf einem Instrument der Tenorlage die VI.Suite in D-Dur ausführte; in diesem Fall wäre auf jeden Fall eine gestemnte Haltung anzunehmen.

Trotzdem ist doch noch kurz zu überlegen, ob dieses Werk nicht doch auch auf einem Violoncello mit fünf Saiten in senkrechter Haltung ausführbar war. Leopold Mozart schreibt in seiner Violinschule über das Violoncello²¹⁴⁾: "Vor Zeiten hatte es 5.Seyten; itzt geigt man es nur mit vieren." Dieser Satz

211) G.Kinsky: Ein Schlußwort über die Viola pomposa, in: ZfMW 1931/32, S.178f. vertritt im Gegensatz zu Husmann die Meinung, daß die hochzargigen Violen pompose in Violoncellohaltung gespielt wurden.

212) Ph.Spitta: J.S.Bach II, Leipzig 1880, S.958: "Specificatio der Verlassenschaft des am 28.July 1750 seel.verstorbenen Herrn Johann Sebastian Bachs weyl.Cantoris an der Schule zu St.Thomae in Leipzig.(Archiv des Bezirksgerichts zu Leipzig.Rep.IV.no.1800)"

213) Vgl. S.145 dieser Arbeit!

214) L.Mozart: a.a.O. S.3

beweist, ebenso wie die schon oben erwähnten Zitate Matthesons, Majers und Eisels, daß das Violoncello auch mit mehr als vier Saiten vorkam, die bei dem damaligen Stand der Technik die erforderlichen Erleichterungen des Spiels in den hohen Lagen brachten. Auch wurden sehr kleine Violoncelli gebaut, die, obwohl um ca. 20 cm größer als die Viola pomposa, dieser trotzdem nicht unähnlich waren²¹⁵⁾, jedoch in senkrechter Haltung gespielt wurden.²¹⁶⁾ K.Marx²¹⁷⁾ vertritt dagegen die Ansicht, daß das für die VI.Suite bestimmte Instrument mit der Stimmung CGdae' auf jeden Fall in gestemmter Haltung gespielt wurde, weil selbst auf einem fünfsaitigen Violoncello (in senkrechter Lage) das g" (die höchste auftretende Note) Daumenaufsatz verlangt, der zur damaligen Zeit in Deutschland noch nicht bekannt war. Diese Überlegung hat sicherlich ihre Berechtigung, wenn man bedenkt, daß die fünf anderen Suiten nicht einmal die vierte Lage überschreiten. Andererseits ist zu berücksichtigen, daß das g" - entsprechend dem c" auf dem viersaitigen Instrument - auf dem fünfsaitigen mit der höchsten Saite e' die 7.Lage verlangt, die man, wie bereits im Kapitel Applikatur gezeigt wurde, ohne weiters auch ohne Daumenaufsatz spielen kann. Selbst

-
- 215) G.Kinsky: Katalog a.a.O., S.565, Abb.563 (Er bezeichnet diese kleinen Instrumente als Violoncelli piccoli; diesen Terminus übernehme ich wegen der Problematik bezüglich der Viola pomposa nicht) Vgl. Anm. 211 !
- 216) Vgl. die Abbildung von Bernard Picart (1701) in W.Heinitz: Instrumentenkunde, Wildpark-Potsdam 1929, S.123, Abb.151, (s. Anhang, Abb.XX), auf der ein kleines Violoncello auf einen Hocker gestellt, von einem stehenden Musiker gespielt wird. Eine ähnliche Abbildung - stehender Spieler mit relativ kleinem Cello (mit 5 Saiten!) auf einem Hocker - ist in R.Haas: Aufführungspraxis a.a.O., Tafel XI zu sehen.
Auffällig auch das relativ große, gestemmt gespielte Instrument - Bratsche - am linken Rand. (s.Anhang: Abb.XXI)
- 217) K.Marx: a.a.O. S.52

wenn wir ein fünfsaitiges Cello in Normalgröße voraussetzen, ist durch die ehemaligen baulichen Gegebenheiten der Halspartie eine kleinere Mensur des Instruments als sicher anzunehmen, sodaß die 7.Lage und das g" leichter als auf unseren heutigen Celli ohne Daumenaufsatz spielbar war; umso eher auf einem kleineren Violoncello, das eine entsprechend noch kleinere Mensur aufwies.

Die Ausführung der VI.Suite ist aufgrund der bisher angeführten Überlegungen zu Bachs Zeit sowohl auf einer Art fünfsaitiger Tenorgeige als auch auf einem eventuell kleineren, fünfsaitigen Violoncello denkbar. Die Viola pomposa ist, obwohl sie auf den ersten Blick für dieses Werk geradezu wie erschaffen scheint, aus spieltechnischen Überlegungen (allerdings nur wenn man von einer eventuellen senkrechten Haltung absieht!) und aufgrund chronologischer Gegebenheiten (außer man nimmt die Entstehung der VI.Suite erst in Leipziger Zeit an) auszuschließen. Heute wird die VI.Suite, so wie alle anderen, auf dem viersaitigen Cello in der Normalstimmung gespielt. Daraus ergeben sich vom Komponisten nicht beabsichtigte technische Schwierigkeiten, vornehmlich der linken Hand - aufgrund der fehlenden e'-Saite ausgedehnte und nicht sehr günstig situierte Daumenlagenpassagen, sowie heikle und nicht lagegerechte Akkordgriffe -, die dazu führen, daß diese Suite häufig als "Virtuosentück" aufgefaßt und dementsprechend interpretiert wird. Bei Verwendung des geforderten fünfsaitigen Instruments - egal ob in senkrechter, gestemmter oder sonstiger Haltung - wäre die Spielweise des in moderner Spielart sehr schwierigen Stückes natürlich und ungezwungen, so wie die ersten fünf Suiten.²¹⁸⁾ Erwähnenswert ist abschließend eine Schallplatte²¹⁹⁾

218) P.Rubardt: Vorwort a.a.O.

219) Turnabout Vox TV-S 3443o

auf der man die VI. Suite von Ulrich Koch auf der Viola pomposa gespielt hören kann. Leider wird im Covertext nicht erwähnt, ob der Interpret ein Originalinstrument oder eine Kopie verwendet. Auf einer Photographie auf der Rückseite der Schallplattenhülle sieht man den Spieler während der Aufnahme: er spielt das Instrument praktisch in Violinhaltung (s. Anhang: Abb. XXI). Ich persönlich könnte mir vorstellen, daß diese Haltung auf die Dauer sehr unbequem und ermüdend ist. Der Klang des Instruments ist bratschenähnlich, relativ leise und besonders bei Akkorden weich und durchsichtig. Meiner Meinung nach ist jedoch der kräftige, vollere Klang des Violoncello dem Charakter dieses Werkes adäquater, obwohl zu bedenken ist, daß der Ton der zu Bachs Zeit verwendeten Celli (auch durch den Bogen bedingt) nicht so laut und durchdringend war, wie wir es heute gewöhnt sind.

2. Der Bogen

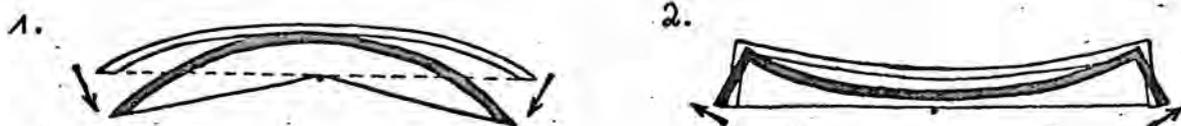
a) Entwicklung und Bauweise

Der Bogen war bis zur verbindlichen Festlegung seiner Formen und Maße durch den zu seiner Zeit berühmten Bogebauer François Tourte um 1780 von dem heutigen durch einige auffällige und bedeutungsvolle Gegebenheiten unterschieden. Im Gegensatz zu dem konkav gebogenen modernen waren die alten Bögen der Violinfamilie konvex, d.h. nach außen gekrümmt. Die Größe der Krümmung war durchaus nicht einheitlich: neben fast geraden Stangen wurden auch stark gebogene Formen verwendet.

Nach H.H.Draeger²²⁰⁾ wurde die konvexe Stange durch die konkave erst in der Mitte des 18.Jahrhunderts ersetzt. E.Melkus²²¹⁾ spricht von einem "allmählichen Übergang von stark gekrümmten zu geraden Formen in der Entwicklung seit dem 16.Jahrhundert." Auch K.Marx ist der Meinung, daß bis in die zweite Hälfte des 18.Jahrhunderts die Stange nach außen gekrümmt war. Das heißt, wir können für Bachs Köthener Schaffensperiode, die Entstehungszeit der Violoncellosuiten, mit ziemlicher Sicherheit den konvexen (unter Umständen auch bereits den geraden) Bogen annehmen.²²²⁾

Die beiden Bogenformen weisen gegensätzliche Spannungsverhältnisse auf, die wesentliche spieltechnische und klangliche Konsequenzen mit sich bringen. Die folgende Darstellung wurde wegen ihrer Klarheit vollständig aus der Arbeit von K.Marx²²³⁾ übernommen: Er zeigt die Spannungsverhältnisse anhand zweier schematischer Skizzen:

Beispiel 95 :



220) H.H.Draeger: Die Entwicklung des Streichbogens und seine Anwendung in Europa. Diss. Berlin 1937, S.82

221) E.Melkus: Zur Frage des Bachbogens, in: ÖMZ 1956, S.99

222) Der Grad der Bogenstangenkrümmung ist auch auf diversen Abbildungen verschieden, oft jedoch aufgrund der Perspektive nicht genau feststellbar.

223) K.Marx: a.a.O. S.171

ad 1) "Durch den Druck, den die Hand auf die Bogenstange ausübt, nähert sich diese den auf der Saite liegenden Haaren. Das geschieht so, daß sich die Stange stärker in der schon begonnenen Richtung krümmt, wodurch die Strecke zwischen den beiden Bogenenden verkürzt und also die Spannung der Bogenhaare geringer wird. Die Haare können auf diese Weise in Richtung der Stange ausweichen, wobei sie an der Stelle, wo sie die Saite berühren, einen leichten Knick bekommen."

ad 2) "Auch hier nähert sich die Bogenstange durch den Druck der Hand den Haaren, indem sie sich stärker in der schon begonnenen Richtung krümmt. Dadurch werden jedoch die beiden Hebel an den Stangenenden, die als Spitze und Frosch ausgebildet sind, nach außen gedrückt, die Entfernung der beiden Bogenenden und also auch die Spannung der Bogenhaare wird vergrößert."

Daraus geht hervor, daß man mit dem älteren Bogen wesentlich leichter drei Saiten zugleich anstreichen konnte: schon bei geringem Druck reduziert sich die Spannung der Bogenhaare so, daß sie sich über mehrere Saiten legen. Beim heutigen Bogen jedoch wird die Bogenspannung beim Spiel vergrößert: drei Saiten können daher nur dann gleichzeitig angestrichen werden, wenn der Druck auf die mittlere so groß ist, daß sie auf die Ebene der benachbarten Saiten heruntergedrückt wird. Um das Ansprechen der Saiten unter solchem Druck zu ermöglichen, muß der Akkord mit sehr schnellem Strich und sehr stark ausgeführt werden, der resultierende Klang ist kurz und laut.

Aus der großen Elastizität der konkaven Stange ergeben sich neue strichtechnische Möglichkeiten wie Staccato und Spiccato. Ein hartes, brillantes Staccato erfordert ziemlich großen Druck, der beim alten Bogen ein sofortiges Berühren mehrerer Saiten mit sich geführt hätte. Ebenso kann ein virtuoseres, schnelles Spiccato nur durch die Elastizität der modernen Bogenstange zustandekommen. Daher ist beim Spiel der Violoncellosuiten Bachs das Spiccato gar nicht und das Staccato nur in modi-

fizierter Form zu verwenden, da damals nur konvexe, bestenfalls gerade Bögen zur Verfügung standen. Das Staccato klang damals viel weicher und weniger akzentuiert. - In den sechs Suiten für Violoncello solo kommen, soweit dies aus dem Manuskript A.M.Bachs eindeutig hervorgeht, Staccatopunkte nur in drei Sätzen vor, auffälligerweise jeweils in der Gigue: I.Suite (T.2 und 7), III.Suite (T.34 und T.38 sowie in den analogen Stellen im zweiten Teil, T.94 und T.98), VI.Suite (T.29). In der Gigue der III.Suite finden sich die Staccatopunkte interessanterweise in einer Doppelgriffstelle, deren tänzerischer Charakter bereits in der Analyse im vorhergehenden Abschnitt hervorgehoben wurde. Vielleicht ergab sich dieses Staccato überhaupt aus der Spielpraxis: Wie bereits erwähnt wurde, klang bei Verwendung eines alten konvexen Bogens beim Staccatospiel, wenn dieses kräftig ausgeführt wurde, leicht eine andere Saite mit. Der Charakter der erwähnten Takte der Gigue aus der III.Suite fordert ein lustiges, akzentuiertes, wohl auch eher lautes Spiel, sodaß die darunterliegende Orgelpunktstimme mittels der leeren Saiten eigentlich automatisch zustandekommt.

Die zweite wichtige Entwicklung bezieht sich auf den sogenannten Frosch des Bogens.²²⁴⁾ Zum Spannen der Haare wurde bis ins letzte Viertel des 17.Jahrhunderts der "Steckfrosch" verwendet, der wie ein Keil als eigener unabhängiger Teil zwischen Bogenhaare und -stange, die miteinander direkt verbunden waren, geschoben und an der gewünschten Stelle durch ein Widerlager an der Stange ("Härpflein") fixiert wurde. Seit ungefähr 1680 kam dann der Zahnstangenbogen in Gebrauch, bei dem die Haare am Frosch selbst befestigt waren, der mit einer Drahtschlinge in eine Zähnenreihe an der Oberseite der Stange be-

224) Das Folgende basiert größtenteils auf den Ergebnissen von E.Melkus: a.a.O. (ÖMZ) und Zur Frage des Bachbogens und der historisch getreuen Wiedergabe der Bäch-Solosonaten, in: NZfM 1962, S.502 ff. mit Abb.

festigt wurde; dadurch war bereits eine feinere Spannungsänderung des Bezuges möglich. Der Schraubenmechanismus, den wir von unserem heutigen Bogen kennen, wurde nach H.H.Draeger²²⁵⁾ um 1700, nach E.Melkus²²⁶⁾ um 1720 eingeführt. Bei dieser Konstruktion wird der Frosch durch eine Schraube am Ende der Stange angezogen, wodurch die an ihm befestigten Haare gespannt wurden. Erst durch die Verwendung der Schraubenkonstruktion konnten die Spannungsverhältnisse der Bogenbehaarung wirklich fein reguliert werden. Wir können für die Entstehungszeit der Violoncellosuiten die Kenntnis des Schraubenmechanismus zwar nicht hundertprozentig voraussetzen, aber mit großer Wahrscheinlichkeit annehmen.

Abschließend noch einige Worte zur klanglichen Seite der ehemaligen Bogenkonstruktion. E.Melkus²²⁷⁾ beschreibt den grundsätzlichen Unterschied des heutigen und damaligen Charakters des bevorzugten Klanges folgendermaßen: "Bis zum Ende des 18. Jahrhunderts war das Klangideal nur auf die Qualität, keineswegs aber auf das Tonvolumen des Instrumentes gerichtet." Auf den viel zarteren Bau des Instrumentes und dessen akustische Auswirkungen wurde bereits in II/B/1/a hingewiesen. Der alte Bogen hatte nur maximal die halbe Behaarung des heutigen. Durch die gerade oder (leicht) konvexe Stange legten sich die Haare, die außerdem weniger stark gespannt waren, ohne großen Druck über die Saiten. Da auch die Saiten, wie erwähnt, eine geringere Spannung aufwiesen, war der Saitenwiderstand viel geringer als heute. Daher klangen nicht nur die einzelnen Töne leiser und viel weicher, sondern auch die Akkorde, die ohne allzu großen Druck angestrichen werden konnten, sodaß sich diese klanglich gut in das Gesamtbild einordnen ließen.

225) H.H.Draeger: a.a.O. S.82

226) E.Melkus: a.a.O. (NZfM) S.502 und (ÖMZ) S.99

227) E.Melkus: a.a.O. (NZfM) S.506

b) Die Bogenhaltung
.....

Die Art der Bogenhaltung steht mit der Richtung des betonten Strichs und damit auch mit der Tonqualität in direktem Zusammenhang, sodaß bei der Besprechung der Bogenhaltung die aus der Bogenbewegung resultierende Strichrichtung mitberücksichtigt werden muß.²²⁸⁾ Über die Bogentechnik im engeren Sinn gibt es bis zum Ende des 19. Jahrhunderts fast keine Quellen, da eine detaillierte Beschreibung des Bewegungsvorganges der echten Hand erst aufgrund der physiologischen Betrachtungsweise möglich wurde. Wohl werden zahlreiche Stricharten und Strichartenkombinationen in den verschiedenen Lehrwerken und Kompositionen angegeben; über deren bogentechnische Ausführung jedoch finden sich praktisch keine Erläuterungen.

Das Baßinstrument der Violinfamilie wurde zuerst in Analogie zur senkrechten Haltung der Violenfamilie mit Unterbogensgriffhaltung gespielt im Gegensatz zu den kleinen Violininstrumenten, die eine Bogenführung im Obergriff verlangen. Die Bogenhaltung stand also zunächst in enger Abhängigkeit von der Instrumentenhaltung bzw. von der Saitenlage. Bei waagrechter Saitenlage (Violinhaltung, bzw. annähernd in der modernen Cellohaltung bei extrem langem oder Knick-Stachel) erweist sich eine Druckbewegung senkrecht nach unten als die natürlichste, die sich beim Streichen im Obergriff durch das Gewicht des rechten Armes von selbst ergibt. Liegen die Saiten jedoch fast oder ganz senkrecht, wie dies bei den frühen Cellohaltungen fast durchwegs der Fall war, dann ergibt sich die Zugbewegung, die beim Untergriff zustande kommt, als die geeignetste.

Von der Bogenhaltung hängt die jeweilige Richtung des betonten und des unbetonten Striches ab. Der betonte Strich

228) Das Folgende vgl. K.Marx: a.a.O. S.20 ff, S.155 ff und S.182, Anm.1

verläuft bei Bogenhaltung im Untergriff von der Spitze zum Frosch (Aufstrich) und bei Bogenhaltung im Obergriff vom Frosch zur Spitze (Abstrich). Die verschiedenen Richtungen der betonten Striche haben neben der spieltechnischen Bedeutung vor allem tonlich musikalische Unterschiede zur Folge, die schließlich bewirkten, daß das Violoncello, das Baßinstrument der Violinfamilie, als einziges in senkrechter Lage gehaltenes Instrument ebenfalls mit Obergriff gespielt wurde. Beim Spiel im Untergriff (Violoncello und ehemals Violoncello) ergibt sich eine große Gleichmäßigkeit des Tones in Klangfarbe und Dynamik, während beim Spiel im Obergriff (Violinfamilie und später Violoncello) die Tongestaltung in hohem Maße dem Einfluß des Spielers unterliegt. Da keine zeitgenössischen Dokumente vorhanden sind, kann der Zeitpunkt, von dem an begonnen wurde, auch das Violoncello im Obergriff zu spielen, nicht genau bestimmt werden. K.Marx²²⁹⁾ vermutet, daß sich der Obergriff in den ersten Jahrzehnten des 18.Jahrhunderts überall durchsetzte, obwohl es während des ganzen 18.Jahrhunderts noch Cellisten gab, die im Untergriff spielten.

Ein ähnliches Bild ergibt sich bei Auswertung der ikonographischen Quellen. Im 17.Jahrhundert wurde, wie man den Abbildungen im Anhang entnehmen kann, durchwegs im Untergriff gespielt (Anhang Abb. I, II, IV, VIII, X). Eine Ausnahme bringt der Kupferstich von Simon de Passe (1612, Anhang Abb. VII), wo der Cellist eine "archaische Vorstufe des Obergriffs", einen "Faustgriff"²³⁰⁾ verwendet. Eine ähnliche Form der Bogenhaltung findet sich noch bei Filippo Bonanni ('Gabinetto armonico', 1723, Nr.101). Auf den Darstellungen der zweiten Hälfte des 18.Jahrhunderts spielen die Cellisten bereits meistens mit

229) K.Marx: a.a.O. S.159

230) A.Planjavsky: Geschichte des Kontrabasses, Tutzing 1970, S.254

Obergriff (Anhang Abb. IX, XI, XII, XIII, XV, XVIII), während in der Übergangszeit beide Griffarten verwendet wurden (Untergriff z.B. Anhang Abb. VI oder Titelkupferstich des 'Modern Musick-Master' (1731) von Peter Prelleur²³¹⁾; Obergriff z.B. Anhang Abb. IX, XIV, XX, XXI.

Als früheste bekannte Quelle, die die Verwendung des Obergriffs auch für das Baßinstrument der Violinfamilie bezeugt, ist Georg Muffats Vorrede zu 'Florilegium Secundum'²³²⁾ anzusehen. "In Angreiffung deß Bogens kommen die meisten Teutschen in den kleinen und mittlern Geigen mit den Lullisten über eins, indeme sie die Haare mit dem Daumen andrucken, und die andere Finger auff deß Bogens Rucken legen. Welche Weise auch bey dem Bass von denen Lullisten ins Gemein gehalten wird, und seynd hierinnen, was die kleine Geigen antrifft, die Welschen, als welche die Haar unberührt lassen wie auch in dem Bass die Gambisten und so die Finger zwischen das Holtz und die Haar legen, unterschieden." G.Muffat kennt neben dem Untergriff, den er als letztes erwähnt und der von Gambisten sowie von Bassisten in Deutschland und Italien verwendet wurde, zwei national unterschiedliche Bogenhaltungen, wobei er ausdrücklich hervorhebt, daß die erstgenannte Obergriffhaltung in Frankreich auch vom Baßinstrument der Violinfamilie verwendet wurde. Muffat unterscheidet hier bereits zwischen einer "französischen" und einer "italienischen" Bogenhaltung²³³⁾. Bei der italienischen Bogenhaltung, die die großzügigere war und der unseren modernen mit dem einzigen Unterschied gleich,

231) P.Prelleur: The Modern Musick-Master or the Universal Musician, London 1731, Faks. hrsg. von A.H.King (Documenta Musicologica I, 27), Kassel (usw.) 1965

232) G.Muffat: Vorwort zu 'Florilegium Secundum', hrsg. von H.Rietsch (DTÖ 2,2), Wien 1895, S.21

233) E.Melkus: a.a.O. (NZfM) S.502 f. und a.a.O. (ÖMZ) S.99 f.

daß die Stange nicht unmittelbar am Frosch, sondern ein Stück weiter der Mitte zu gefaßt wurde, preßte man den Daumen von unten gegen die Stange, die übrigen vier Finger wurden darübergelegt. Bei der französischen Bogenhaltung wurde beim Spiel auf der Violine der Bogen direkt am Frosch gefaßt, wobei der kleine Finger ganz am Stangenende neben diese gesetzt wurde und mit dem Daumen von unten ganz nahe dem Frosch gegen die Haare gedrückt werden konnte, wodurch eine feinere Spannungsregulierung möglich war.²³⁴⁾

Michel Corrette nennt in seiner Violoncelloschule drei verschiedene Obergriffhaltungen²³⁵⁾ (Beispiel 96 bringt eine verkleinerte Fotokopie des betreffenden Absatzes).

Beispiel 96 :

Chapitre II.
De la maniere de tenir et conduire l'Archet.



*Il faut prendre l'Archet de la main droite. On peut le tenir de trois façons différentes: la première qui est la manière la plus usitée des Italiens, est de poser le 2^e. 3^e. 4^e. et 5^e. doigts sur le bois *A B C D*, et le pouce dessous le 3^e. doigt *E*. La seconde manière est de poser aussi le 2^e. 3^e. et 4^e. sur le bois *A B C*. le pouce sur le crin *F*. et le petit doigt posé sur le bois vis à vis le crin *G*. Et la 3^e. manière de tenir l'Archet est de poser le 2^e. 3^e. et 4^e. doigts du côté de la hausse *H I K*. le pouce dessous le crin *L*. et le petit doigt a côté du bois *M*. Ces trois façons différentes de tenir l'Archet sont également bonnes, et il est bon de choisir celle avec laquelle on a plus de force: Car pour jouer du Violoncelle il faut de la force dans le bras droit pour tirer du son.*

234) M. Corrette: École d'Orphée, Paris 1738, Faks. der entsprechenden Stelle bei D.D. Boyden: Die Geschichte des Violinspiels von seinen Anfängen bis 1761, Mainz 1971, S. 423; Übersetzung bei E. Melkus: a.a.O. (NZfM) S. 507

235) M. Corrette: Méthode, a.a.O. S. 8

Die erste Haltung, die, wie Corrette schreibt, von den Italienern bevorzugt wurde, ist mit der obengenannten italienischen Haltung identisch, während die beiden anderen Möglichkeiten scheinbar Varianten der französischen Haltung darstellen. Die erste von Corrette genannte (italienische) Bogenhaltung ist deutlich auf dem Gemälde von Meiter zu sehen, das den Cellisten Francischello zeigt.²³⁶⁾ Eine sehr ähnliche Bogenhaltung ist meiner Meinung nach auch auf dem Gemälde von John Zoffany (Anhang: Abb. XIII) zu sehen. Bei den meisten Obergriffabbildungen ist jedoch die Handhaltung nicht eindeutig zu identifizieren, da der Daumen nicht zu sehen ist und aus der Haltung der übrigen Finger, die oft nicht charakteristisch wiedergegeben ist, keine Rückschlüsse gezogen werden können. Aus (für heutige Begriffe ungewöhnlicher) Kantung des Bogens zum Steg hin könnte man auf eine französische Haltung schließen, weil das von unten gegen die Haare Drücken des Daumens durch das Wenden der Bogenstange Richtung Steg erleichtert wird.²³⁷⁾ Für die dritte Correttesche Obergriffhaltung, bei der der Bogen direkt am Frosch gehalten wurde, konnte kein ikonographischer Beleg gefunden werden. Möglicherweise wurde diese Haltung nur in Analogie zur französischen Violinbogenhaltung übernommen.²³⁸⁾

Der Bogen wurde demnach, außer beim Untergriff, nicht direkt am Frosch gehalten, sondern mehr oder weniger weit davon entfernt mehr der Mitte zu. So war es rein technisch nicht möglich, die ganze Bogenlänge zu verwenden. Michel Correttes Anweisung in der Violoncelloschule "il faut joüer du milieu de l'arche"²³⁹⁾ deutet sogar darauf hin, daß

236) Abgedruckt bei E. Van der Straeten: a.a.O. Tafel XXX
(Anhang: Abb. XVI)

237) K. Marx: a.a.O. S. 160

238) Vgl. Anm. 234.

239) M. Corrette: a.a.O. S. 9

überhaupt nur mit dem Mittelteil des Bogens gestrichen wurde. Erst ab der Mitte des 18. Jahrhunderts wurde immer mehr der ganze Bogen zum Streichen verwendet.²⁴⁰⁾ Das heißt, daß zu Bachs Zeit weitgespannte Artikulationsbögen und sehr lange ausgehaltene kantable Töne praktisch unausführbar waren. Aus dieser Tatsache erklären sich auch die relativ sehr kurzen Bindungen in der Handschrift A.M.Bachs der Violoncellosuiten. J.S.Bach hat demnach bei der Komposition dieses Werkes Rücksicht auf instrumenten- und bogentechnische Gegebenheiten, sowie auf die sich daraus ergebenden spieltechnischen Möglichkeiten des Violoncello seiner Zeit genommen.

Die Frage, mit welcher Bogenhaltung nun zur Zeit J.S.Bachs gespielt wurde, ist wieder etwas schwierig, da es sich, wie auch in Bezug auf Spieltechnik und Instrument, um eine Umstellungsperiode handelt, in der sowohl noch Untergriff als auch bereits Obergriff verwendet wurde. Ich persönlich neige eher zu der Annahme, daß in Obergriffhaltung gespielt wurde. Abgesehen von der Möglichkeit der Regulierung der Spannung durch den Daumen (bei der französischen Bogenhaltung) ergeben sich durch den Obergriff viel individuellere klangliche Gestaltungsmöglichkeiten als im Untergriff, bei dem nur ein sehr gleichmäßiger Strich im Hinblick auf Klangfarbe und Dynamik erreicht werden kann. In Anbetracht der musikalischen Reichhaltigkeit der Violoncellosuiten ist ein Verzicht auf eine differenzierte Klanggestaltung durch den Bogen in Untergriffhaltung kaum vorstellbar. Auch die Verwandtschaft mit den Kompositionen für Violine solo läßt eher an eine Obergriffhaltung denken, die eine den Violinsolowerken analoge Ausführung zuläßt.

240) K.Marx: a.a.O. S.164

c) Der sogenannte "Bachbogen"
.....

Die Bachbogen-Theorie²⁴¹⁾ nahm ihren Anfang im Jahre 1904, als sich A.Schering in seinem Aufsatz 'Verschwundene Traditionen des Bachzeitalters'²⁴²⁾ zur Praxis des älteren Violinspiels äußerte: "Die Haare des Violinbogens waren zu Bachs Zeiten nur locker (ohne Schraube) an der Stange befestigt und wurden vom Daumen der rechten Hand nach Belieben fester oder lockerer gespannt. ...Akkordverbindungen ... werden heute mühsam durch Zurückwerfen des Bogens auf die tieferen Saiten hervorgebracht, während ihnen früher durch augenblickliches Lockerlassen der Haare - so daß sie sich über dem dünnen Saitenbezug wölbten - jegliche Härte genommen wurde." Schering geht dabei primär von der alten konvexen Bogenform aus und bezieht sich einerseits auf die bereits im vorhergehenden Kapitel zitierte Stelle bezüglich der französischen Bogenhaltung in Georg Muffats Vorrede zu 'Florilegium Secundum'²⁴³⁾ und andererseits auf folgende Bemerkung im 'Museum Musicum' von J.F. B.C.Majer²⁴⁴⁾: "Soll der Bogen also gefaßt/ und beede Arme vom Leib gehalten werden/ daß der rechte Daum die Haar nechst bey dem Härpflein etwas eindrucke/ damit die Haar an selbigem wohl angezogen bleiben und man einen langen Strich und Klang von denen Saiten zuwegen bringen könne."

241) Die Frage nach dem modernen Bachbogen wurde allgemein nur in Hinblick auf die Violine theoretisch abgehandelt und praktisch ausprobiert. Da aber zwischen den Violinsolowerken und den Suiten für Violonsolowerken und den Suiten für Violoncello solo kompositorisch und musikalisch eine relativ sehr nahe Verwandtschaft besteht, wäre diese Theorie auch auf die solistischen Cellokompositionen auszudehnen.

242) A.Schering: Verschwundene Traditionen des Bachzeitalters, in: NZfM 1904, S.675 ff. und in etwas erweiterter Form in: BJ 1904, S.104 f.

243) Vgl. S. 318 dieser Arbeit

244) J.F.B.C.Majer: a.a.O. S.76

Die frappierende Theorie Scherings wurde bereits kurz darauf von A.Schweitzer²⁴⁵⁾ aufgegriffen, der die Ausführung der Violinsolowerke klanglich unbefriedigend fand: "Daß der reale Genuß dieser Werke hinter dem Idealen merklich zurückbleibt, ist eine Erfahrung, die wohl keinem Hörer erspart geblieben ist. Vieles in diesen Sonaten kann auch der beste Spieler nicht ohne Härten wiedergeben. Besonders störend wirkt das Arpeggieren der Akkorde. Auch die vollendetste Kunst ist unvermögend, hier ein gewisses Mißbehagen zu bannen. Ein arpeggiertes Spiel ist und bleibt eben ein Unding." Als mögliche Lösung dieses Problemes bezüglich der Wiedergabe sieht Schweitzer die spezielle Konstruktion des alten Bogens und bezieht sich auf die bereits von Schering genannten Theoretikerzitate. - Es sei bereits hier bemerkt, daß die Bachbogen-Theorie aus einer irrtümlichen Interpretation der Quellen zustandekam, denn sowohl Muffat als auch Majer sprechen nur vom "An"drücken der Haare, um die Spannung zu verbessern, nicht aber vom Lockerlassen, um das Akkordspiel zu erleichtern! - Schweitzer war von der Möglichkeit der seiner Meinung nach vollkommenen Wiedergabe so begeistert, daß er auch späterhin sämtliche Einwände von musikwissenschaftlicher und spieltechnischer Seite zurückwies und im Jahre 1950²⁴⁶⁾ nochmals seine Forderung nach dem Bachbogen wiederholte.

In seiner Bach-Monographie (1908) beschreibt Schweitzer die Andersartigkeit des Klangergebnisses bei Verwendung des alten Bogens²⁴⁷⁾: "Aber auch der Ton erleidet eine

245) A.Schweitzer: Johann Sebastian Bach, Leipzig 1908, S.36off. u. S.192 f. (Neudruck Wiesbaden 1976, S.182 f. u. S.340 ff.)

246) A.Schweitzer: Der für Bachs Werke für Violine erforderte Geigenbogen, in: Bach-Gedenkschrift 1950, hrsg. von K.Matthaei, Zürich 1950, S.75

247) A.Schweitzer: J.S.Bach, a.a.O. S.363 (Neudruck S.343)

Veränderung. Er bekommt eine merkwürdige Weichheit. Wenn man die Akkorde mit dem ganz entspannten Bogen spielt, erzielt man einen fast orgelartigen Klang..." Er erkannte zugleich die Problematik seiner Forderung: "Aber auch wenn man auf dem imitierten alten Bogen für die einstimmigen Passagen die Haare durch das Andrücken des Daumens so stark als möglich spannt, gelingt es nicht, den intensiven Ton des modernen mechanisch angezogenen Bogens zu erzielen. Man erkaufte also die Tonschönheit durch eine Einbuße an Tonstärke." Diese Tatsache war der erste Ausgangspunkt der Konstruktion eines neuartigen Bogens: Die meisten Geiger und Schweitzer waren nämlich der Ansicht, "daß der mit dem alten nur mäßig gespannten Bogen hervorgebrachte Ton unser durch intensiven Geigenton verwöhntes Ohr nicht befriedigen könne."²⁴⁸⁾ Die zweite Ursache für den Bau eines mit mechanischen Einrichtungen versehenen Bogens war die begrenzte Muskelkraft des Daumens, der den enormen Spannungsveränderungen des Bezuges auf die Dauer nicht gewachsen war. Mit der Konstruktion des modernen Bachbogens wollte Schweitzer, der seinen zugrundeliegenden Ideen eigentlich widersprechend meinte, "daß es sich nicht um eine einfache Rückkehr zum alten Bogen handeln kann"²⁴⁹⁾, die Vorzüge des modernen und alten Bogens vereinigen: klanglich intensives einstimmiges Spiel und orgelartig ausgehaltene Akkorde.

Die Bachbogen-Theorie erlangte durch ihre auf den ersten Blick sehr einleuchtenden Argumente große Popularität, die durch die Tatsache, daß Schweitzer sich dafür einsetzte, gefördert wurde. Nach frühen Versuchen durch Ernst Hahnemann (Elsaß), Hans Baumgart (Rastatt) und Ernst Berkowski (Berlin)²⁵⁰⁾

248) A.Schweitzer: Bachgedenkschrift, a.a.O. S.79

249) A.Schweitzer: Bachgedenkschrift, a.a.O. S.79

250) A.Schweitzer: Bachgedenkschrift, a.a.O. S.80

konstruierte der Konzertmeister Rolf Schroeder in Kassel einen Bogen, den er 1933 vorführte. Dieser war am Frosch mit einem Hebel versehen, der durch den Daumen herauf- und heruntergedrückt wurde, wodurch der Bezug mehr oder weniger gespannt oder entspannt werden konnte. Der Bogen Schroeders hatte eine sehr starke Krümmung, sodaß auch bei der größten Entspannung der Haare die Stange keine Behinderung des mehrstimmigen Spiels darstellte. Rolf Schroeder meinte zu seiner Erfindung, "er sei wohl von Schweitzer und Schering angeregt worden, sich mit dem Problem zu beschäftigen, aber gelöst habe er es nicht durch die Rekonstruktion historischer Gegebenheiten, sondern durch die Kombination des zu verwirklichenden Bachschen Klangbildes mit passenden klangerzeugenden Mitteln."²⁵¹⁾ A.Schweitzer war vom klanglichen Ergebnis Schroeders fasziniert und beschrieb in seinem Aufsatz 1950²⁵²⁾ begeistert dessen Bogenkonstruktion sowie dessen Spiel, das er als ideale Interpretation empfand.

Emil Telmányi²⁵³⁾, der Schroeder in Kassel hörte, war zwar von dessen Spiel beeindruckt, fand aber folgende zwei Punkte ungeklärt: "1.intensiver Ton im Spiel auf einer Saite... 2.eine Bogenhaltung, die so wenig wie möglich von normaler Haltung abweicht." Daraufhin ließ Telmányi von dem Kopenhagener Geigenmacher Arne Hjorth einen Bachbogen bauen, der allerdings den Daumen aufgrund des andauernden nötigen Druckes in eine unbequeme Stellung versetzte, die sich als stark ermüdend und sogar schmerzhaft erwies. "Um dem abzuhelpen war es nötig, die

251) B.Ständer: Ein neuer Bach-Geigenbogen, in: Allgemeine Musikzeitung 1938, S.216. In diesem Artikel findet sich auch eine Photographie Schroeders, die ihn beim Spiel mit dem von ihm konstruierten Bogen zeigt.

252) A.Schweitzer: Bachgedenkschrift, a.a.O. S.80 ff.

253) E.Telmányi: Lösung der Probleme der Soloviolinwerke von Bach, in: Schweizerische Musikzeitung 1955, S.43off. Derselbe Aufsatz in englischer Sprache: Some Problems in Bach's Unaccompanied Violin Music, in: The Musical Times 1955, S.14 ff. (bereichert durch eine Abbildung)

Haare auf mechanischem Weg in Spannung halten zu können. Es ist dem Geigenbauer Knud Vestergaard (Viby, Jütland, Dänemark) gelungen, den Mechanismus zu erfinden, der den Spieler in den Stand setzt, dieses Wechseln zwischen gespannten und losen Haaren selbst während des Spielens zu bewerkstelligen. Seine nach ganz untraditionellen Richtlinien durchgeführten Versuche ergaben den 'Vega-Bach-Bogen', dessen Frosch einen patentierten Mechanismus enthält: ein kleiner Druck mit dem Daumen setzt die Haare in straffer Spannung fest, und ein ähnlicher Druck stellt auf Wunsch die Haare wieder lose."²⁵⁴⁾ Probleme ergeben sich, wie Telmányi selbst erkannt hat, vor allem bei der Technik der linken Hand, besonders bei der Akkordausführung, da alle Akkordtöne während der ganzen Dauer ihrer Werte ausgehalten werden und daher liegen bleiben müssen sowie bei einem unmittelbar anschließenden anderen Akkord, da manchmal alle Finger gleichzeitig genötigt sind, ihren Platz zu wechseln.

Mit dem modernen Bachbogen beschäftigten sich ferner Georges Frey²⁵⁵⁾, Otto Büchner²⁵⁶⁾, der Konzertmeister des Münchner Staatsorchesters, von dessen Spiel auch eine Schallplatte existiert²⁵⁷⁾, sowie Rudolf Gutmann²⁵⁸⁾, der sich mit den verschiedensten ungewöhnlichen Bogenkonstruktionen auseinandersetzte, die ein mehrstimmiges Violinspiel ermöglichen sollten.

254) E.Telmányi: a.a.O. S.431. Eine Abbildung des "Vega-Bach-Bogens" ist in MGG 13, Sp.1757 (D.D.Boyden: Violinspiel) zu sehen.

255) A.Schweitzer: Bachgedenkschrift, a.a.O. S.431

256) J.Hermann: Bach mit dem Rundbogen gespielt (Konzertbericht), in: Musica 1959, S.187 f.

257) J.S.Bach: Partita d-moll und E-Dur, Calig-Schallplatte (Freiburg/Breisgau): CAL 30403

258) R.Gutmann: Zur Frage des Bachbogens, in: Instrumentenbauzeitschrift 1964, S.250 ff.

Schon bald nach dem Auftreten der Bachbogen-Theorie wurden kritische Stimmen laut, die die spieltechnische und historische Unmöglichkeit der von Schering und Schweitzer aufgestellten Ansichten widerlegten. Bereits 1916 wandte sich G.Beckmann²⁵⁹⁾ gegen die Meinung der beiden Forscher. 1920 widerlegte A.Moser²⁶⁰⁾ ausführlich unter Heranziehung derselben Quellen (Muffat, Mejer), die Schering nannte, sowie aus einigen anderen Tatsachen die Existenz eines konvexen Bogens, dessen Bezug bei Bedarf mit dem Daumen gespannt oder gelockert wurde und für die Ausführung der Violinsolowerke zu Bachs Zeit angeblich verwendet wurde. Interessanterweise modifizierte A.Schering, der Herausgeber des Bach-Jahrbuches, in einer Anmerkung zu A.Mosers Aufsatz seine frühere Meinung weitgehend²⁶¹⁾, während Schweitzer beharrlich weiterhin seinen Standpunkt vertrat, obwohl er die anatomische Unmöglichkeit erkannte und daher für eine "verbesserte" Form eintrat. Einige zeitgenössische Geiger versuchten einen modernen Bogen zu schaffen, der die von Schering ursprünglich angegebene Spielpraxis und dessen Klangeffekt ermöglichte, die Bachs Notation scheinbar forderte. Die Konsequenz war die Erfindung eines Bogens, der im 18.Jahrhundert nicht annähernd existierte. "Die Befürworter des 'Bach'-Bogens behaupten entweder, daß die Violine im 18.Jahrhundert so geklungen habe oder - selbst wenn sie das nicht tat - daß Bach diesen Klang seiner Sonaten vorgezogen haben würde, wenn er sie mit dem 'Bach'-Bogen gespielt gehört hätte."²⁶²⁾ Diese Argumentation ist einerseits historisch und spielpraktisch unhaltbar, andererseits

259) G.Beckmann: Die Entwicklung des deutschen Violinspiels im 17.Jahrhundert, Diss. Berlin 1916, S.52 ff.

260) A.Moser: Zu Joh.Seb.Bachs Sonaten und Partiten für Violine allein, in: BJ 1920, S.52 ff.

261) A.Schering: Anmerkung 2 auf S.57/58 des Aufsatzes von A.Moser: a.a.O.

262) D.D.Boyden: Die Geschichte des Violinspiels von seinen Anfängen bis 1761, Mainz 1971, S.489

in höchstem Maße spekulativ und daher unwissenschaftlich.²⁶³⁾

Der deutsche Bogen des 18. Jahrhunderts war zwar etwas stärker gekrümmt als der französische oder italienische²⁶⁴⁾, so daß bei der damaligen geringeren Spannung des Bezuges bis zu dreistimmige Akkorde viel leichter als heute zugleich erklingen konnten, von einem Spannen und vor allem Lockern der Behaarung, um die Ausführung zu erleichtern, wird jedoch in keiner Instrumentalschule und keinem Lehrbuch gesprochen, wogegen sonstige Teilgebiete der musikalischen Praxis ausführlich beschrieben werden und eine derartige spieltechnische Besonderheit sicher hervorgehoben worden wäre. Die von Muffat und Mejer erwähnte Spannung der Bogenhaare bedeutet lediglich die Beschreibung der französischen Bogenhaltung, wie sie auch Corrette sowohl in seiner 'Ecole d'Orphée' als auch in seiner Violoncelloschule erwähnt. Abgesehen davon ist es anatomisch betrachtet nur schwer möglich, die Spannung der Haare nur durch den Daumen so stark zu verändern, daß tatsächlich ein Wechsel zwischen ein- und mehrstimmigem Spiel die Folge war. Beim raschen Wechsel von Einstimmigkeit und Akkorden hat die Bogenstange durch das pausenlose Spannen und Entspannen des Bogens die Tendenz, auf- und ab-

263) Gegen den neukonstruierten "Bachbogen" sprachen sich u.a. E.Melkus (a.a.O.), D.D.Boyden (a.a.O.), W.Kolneder (Das Buch der Violine, Zürich 1972, S.331 ff.), N.Harnoncourt (Das Musizieren mit alten Instrumenten-Einflüsse der Spieltechnik auf die Interpretation, in: Musica antiqua, Colloquium Brno 1967, S.36 f.) und S.Babitz (Das Violinspiel im 18. Jahrhundert und heute, in: Kongressbericht Kassel 1962, S.313f.) und R.R.Efrati (a.a.O. S.199ff.) aus.

264) D.D.Boyden: a.a.O. S.491

zuschellen, was zu großer Unsicherheit und Unexaktheit führt.²⁶⁵⁾ Aber auch die Grifftechnik ist durch das Aushalten der Akkorde wesentlich erschwert; manche Akkorde in den Bach'schen Solostreicherwerken sind auf diese Weise sogar unausführbar.

Wie der alte Bogen nun tatsächlich aussah und welche spieltechnischen Möglichkeiten sich daraus ergaben, wurde bereits in den beiden vorhergehenden Kapiteln besprochen (Zur Ausführung der Akkorde vgl. das entsprechende Kapitel in Teil III/B/9 dieser Arbeit!). Abschließend zur Frage der Bachbogen-Theorie ein Zitat E.Melkus'²⁶⁶⁾, der sehr richtig erkannte, daß die modernen "Bach-Bögen mehr als Neukonstruktionen und interessante Beiträge zur Interpretationsgeschichte der Bach-Solosonaten in unserem Jahrhundert denn als Rekonstruktion von historischer Belegkraft gewertet werden müssen."

265) Eine ausführliche Beschreibung der spieltechnischen Probleme gibt E.Melkus: a.a.O. NZfM S.503 f.

266) E.Melkus: a.a.O. NZfM S.503 u. ÖMZ S.101

III. AUFFÜHRUNGSPRAXIS

=====

A. Der Notentext

1. Problematische Stellen und Schreibfehler im Notentext

A.M.Bachs

Da das Autograph als die am besten die Idee des Komponisten repräsentierende Grundlage zu gelten hat, ist dieses prinzipiell als Ausgangspunkt aller weiteren aufführungspraktischen Überlegungen heranzuziehen. Da uns kein Autograph von J.S.Bach selbst der Violoncellosuiten überliefert ist, muß jene dem Komponisten am nächsten stehende Abschrift als primäre Quelle angesehen werden, die den Willen desselben am ehesten wiederzugeben imstande ist. Dies trifft in unserem Fall sicherlich auf das Manuskript der Abschrift durch seine Gattin Anna Magdalena zu, das daher in der Folge als Basis der aufführungspraktischen Untersuchungen verwendet wird.

Das Faksimile dieser Handschrift ist sehr leicht zugänglich und sollte daher von jedem Ausführenden verwendet werden. Es findet sich als Beilage zu der Edition von Paul Grümmer und E.H.Müller von Asow (Wien: Doblinger 1944), ferner etwas verkleinert im ersten Teil der Ausgabe von Diran Alexanian (Paris: Editions Salabert 1929), sowie als eigenes Heft (ohne Neudruck) in ziemlich starker Verkleinerung (München-Basel: Edition Reinhardt o.J.). Ausserdem ist das Faksimile in die Edition von Alexander Stogorski (Moskau: Musgis 1957) aufgenommen und wird in der Ausgabe von Kazimierz Wiłkomirski (Krakau: Polskie

Wydawnictwo Muzyczne 1972) dem gedruckten Notentext jeweils seitenweise gegenübergestellt (Faksimilie grün gedruckt); die beiden letztgenannten Ausgaben sind jedoch in Österreich sowohl im Handel als auch in Bibliotheken nicht erhältlich.

Doch neben sehr zahlreichen unklaren und fehlenden Artikulationsangaben in der Abschrift A.M.Bachs, die in Kapitel III/A/2/d gesondert besprochen werden, finden sich auch im Notentext mancherlei undeutliche Stellen sowie offensichtliche Schreibfehler, die zu berücksichtigen und zu verbessern sind. Zu diesem Zweck wurde in der Folge die Abschrift J.P.Kellners, die anonyme Abschrift aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, sowie für die V.Suite die Bearbeitung J.S.Bachs für Laute, die im Autograph überliefert ist,¹⁾ herangezogen.

Das Ziel der folgenden Darstellung soll jedoch nicht die Erstellung eines kompletten Revisionsberichts sein - wie er wohl mit zahlreichen zusätzlichen Erkenntnissen in der Neuen Bach-GA erscheinen wird -²⁾, sondern der Versuch, jenen Musikern, die die Abschrift A.M.Bachs als primäre Quelle anerkennen und sich mit dieser auseinandersetzen wollen, eine Grundlage zur Verfügung zu stellen, die als Ausgangspunkt der aufführungspraktischen Auseinandersetzung anzusehen ist. Daher werden die Abweichungen J.P. Kellners und der anonymen Abschrift nur dann angegeben, wenn die notierte Stelle bei A.M.Bach unvollständig oder offensichtlich falsch wiedergegeben ist, d.h. nicht als endgültige Lösung angesehen werden kann (genauere Angaben in dieser Hinsicht sind vor allem im Revisionsbericht der

-
- 1) Das Faksimile des Autographs findet sich als Beilage der transponierten Edition dieses Werkes für Gitarre, hrsg. von Karl Scheit, Wien: Universal-Edition 1979.
 - 2) Der Revisionsbericht der ABGA, Bd. XXVII/1, hrsg. von A. Dörffel, Leipzig 1879, ist relativ unvollständig.

Edition von Paul Rubardt³⁾ zu finden), da die sonstigen geänderten Stellen bei J.P.Kellner bzw. in der anonymen Abschrift, die ja erst als sekundäre Quellen Bedeutung haben, für die Aufführungspraxis von geringerer Wichtigkeit sind. Weit größere Bedeutung kommt dagegen der Fassung J.S.Bachs für die Laute zu, da diese ja die Auffassung des Komponisten direkt wiedergibt. Bei Besprechung der V.Suite wurden daher Abweichungen der Lautenfassung von der Handschrift A.M.Bachs der Violoncelloversion immer zitiert, allerdings abgesehen von spezifischen Schreibweisen für die Laute (z.B. zusätzlicher Mehrstimmigkeit), die nicht auf das Violoncello zu übertragen sind. Schließlich wurden Fehler und problematische Stellen in der Handschrift A.M.Bachs im Vergleich mit J.P. Kellner und der Abschrift des Westphalschen Sammelbandes nicht nur, wie in den meisten Revisionsberichten, ohne Kommentar angeführt (im Notentext wird meist ohne nähere Erläuterung eine der Lösungen gewählt), sondern der Versuch unternommen, zu erklären, warum die eine oder andere Version vorzuziehen ist und als wahrscheinlicher angenommen werden kann. Zusätzliche Verzierungen bei Kellner, in der anonymen Abschrift und in der Lautenfassung sowie vereinzelte Dynamik- und Tempoangaben, die bei A.M.Bach nicht zu finden sind, werden in den entsprechenden Spezialkapiteln in Teil III/B berücksichtigt und werden daher in der anschließenden Darstellung nicht angeführt.

Aufgrund der folgenden Untersuchung liegt die Vermutung nahe, daß der Abschrift A.M.Bachs und jener J.P. Kellners zwei verschiedene Urschriften - von J.S.Bach

3) J.S.Bach: Sechs Suiten für Violoncello solo. Nach den Quellen hrsg. von P.Rubardt, Leipzig: Edition Peters 1965.

selbst?⁴⁾ - als Vorlage dienten. Es seien hier als Beispiel zwei besonders markante Fälle aufgezeigt, die für diese Annahme sprechen (vgl. auch Beispiel 9, T.19 der Gigue III).
Beispiel 1:

The image shows two musical examples, T.7 and T.53, comparing the notation of Anna Magdalena Bach (A.M.Bach) and Johann Peter Kellner (J.P.Kellner).
Example T.7: Labeled 'II, Menuett 1'. It shows two staves. The left staff is for A.M.Bach, and the right staff is for J.P.Kellner. Both are in 3/4 time with a key signature of one flat (B-flat). The notation shows differences in the right-hand part, with Kellner's version being more ornate.

Example T.53: Labeled 'VII, Courante'. It shows two staves. The left staff is for A.M.Bach, and the right staff is for J.P.Kellner. Both are in 3/4 time with a key signature of one sharp (F-sharp). The notation shows differences in the right-hand part, with Kellner's version being more ornate.

P.Rubardt führt in seinem Revisionsbericht sämtliche Abweichungen des Manuskripts J.P.Kellners von der Abschrift A.M.Bachs an (abgesehen von zahlreichen Verzierungen, die er ohne Hinweis der Entlehnung von J.P.Kellner im Notentext übernimmt, sodaß bei Unkenntnis der Kellnerschen Abschrift der Autor unklar ist). Die relativ große Zahl der Abweichungen Kellners unterstreichen ebenso wie die Ergänzungen von Verzierungen die Annahme einer anderen Vorlage. Interessanterweise stimmt andererseits die Lautenfassung im Autograph J.S.Bachs eher mit dem Notentext J.P.Kellners überein als mit jenem A.M.Bachs, sodaß man hier unter Umständen an die selbe Vorlage denken könnte. Da in der Handschrift A.M.Bachs einige Fehler im Hinblick auf die Notierung der Skordatur

4) G.Hulshoff: De zes suites voor violoncello-solo van Johann Sebastian Bach, Amhem²1962, S.18 vermutet ein von J.S.Bach verbessertes Exemplar.

feststellbar sind, ist der Gedanke, daß die Gattin Bachs die Abschrift von einem Exemplar, das normal notiert war, herstellte, nicht ganz von der Hand zu weisen. Es ist in diesem Zusammenhang bemerkenswert, daß J.P.Kellner die V.Suite klingend notiert und keine Skordatur verlangt. In seiner Abschrift bringt er ferner keinen Hinweis, daß die VI.Suite für ein fünfsaitiges Instrument gedacht war. Dagegen findet sich in der anonymen Abschrift aus der zweiten Hälfte des 18.Jahrhunderts abgesehen von sehr weitgehender Übereinstimmung in der Notation und besonders in der Vorzeichensetzung sowohl die Forderung nach Skordatur und transponierende Notation in der V.Suite als auch der Hinweis "A cinque cordes" am Beginn der VI.Suite, sodaß hier eher die Abhängigkeit von der Abschrift A.M.Bachs bzw. von deren Vorlage gegeben scheint.⁵⁾

Bei der anschließenden Darstellung problematischer Stellen bzw. Fehler im Notentext A.M.Bachs wurden, abgesehen vom Vergleich mit der Abschrift J.P.Kellners sowie der anonymen Abschrift und der Bearbeitung für Laute, einer-

5) R.R.Efrati: Versuch einer Anleitung zur Ausführung und zur Interpretation der Sonaten und Partiten für Violine solo und der Suiten für Violoncello solo, Zürich 1979, S.7, vertritt die Ansicht, daß A.M.Bach eine Fassung für ein kleineres Instrument - vielleicht die von J.S. Bach geschätzte Viola - allen Suiten als Vorlage diente. (Diese Ansicht wurde bereits von H.Husmann in BJ 1936 vertreten, entbehrt aber jeglichen Beweises.) Ferner schließt der Autor aus der autographen Lautenfassung, daß in der Abschrift A.M.Bachs Akkorde fehlen und meint, daß die Unterstimme stellenweise unterbrochen scheint (vgl. auch ebenda: S.267 f.). Dieser Auffassung kann ich mich nicht anschließen, da J.S.Bach eben offensichtlich die Komposition den Möglichkeiten des Instruments anpaßte. Es ist selbstverständlich, daß die Laute viel eher zu akkordischem bzw. mehrstimmigen Spiel geeignet ist als das Violoncello, das zur damaligen Zeit derartigen Schwierigkeiten noch viel weniger gewachsen war, als die Violine.

seits jene Neudrucke herangezogen, denen das Faksimile beigegeben ist, d.h. die sich für eine intensivere Auseinandersetzung mit dem Manuskript A.M.Bachs besonders eignen (hrsg. von Grümmer, Alexanian⁶⁾, Wiłkomirski⁷⁾, Stogorski⁸⁾; vgl. Beginn dieses Kapitels), andererseits der entsprechende Band der ABGA sowie die Ausgaben von August Wenzinger⁹⁾ und Paul Rubardt, die einen Revisionsbericht im Anschluß an ihre Edition bringen.

Der Einfachheit halber werden in diesem Kapitel folgende Abkürzungen verwendet:

- AMB = Abschrift Anna Magdalena Bachs
JPK = Abschrift Johann Peter Kellners
Anon. = Anonyme Abschrift aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts
ABGA = Alte Bach-GA
Alex. = Edition von Diran Alexanian
Gr. = Edition von Paul Grümmer (und E.H.Müller von Asow)
Rub. = Edition von Paul Rubardt
Stog. = Edition von Alexander Stogorski
Wenz. = Edition von August Wenzinger
Wil. = Edition von Kazimierz Wiłkomirski

-
- 6) D.Alexanian setzt alle Noten A.M.Bachs, die er in seinem Neudruck verändert, d.h. zumeist korrigiert (auch ergänzte Vorzeichen) in Klammer.
7) K.Wiłkomirski bringt in seinem ausführlichen Vorwort eine Diskussion einiger der zu korrigierenden Takte in der Primärquelle.
8) A.Stogorski und K.Wiłkomirski sehen die Abschrift A.M. Bachs als Originalhandschrift J.S.Bachs an. Vgl. Teil IV !
9) J.S.Bach: Sechs Suiten für Violoncello solo, hrsg. von A.Wenzinger, Kassel (usw.): Bärenreiter 1950.

I.Suite

Prélude:

- T.22: ABGA liest als fünftes Sechzehntel in AMB h und gibt bei JPK a. ABGA setzt im Notentext h, alle hier herangezogenen gedruckten Ausgaben halten sich an die Originalangabe von AMB. In einigen Editionen des 19. Jahrhunderts ist jedoch wahrscheinlich nach ABGA h zu finden.
- T.26: Alle handschriftlichen Quellen geben im dritten Viertel die Notenfolge cis'-h-a-b an. ABGA ändert diese jedoch auf cis'-b-a-b ab, d.h. führt eine übermäßige Sekunde ein, die als "romantisches Intervall" anzusehen ist. In zahlreichen Editionen ist die letztgenannte Version anzutreffen, z.B. auch bei Gr. und Wenz. Rub., Alex., Wil und Stog. führen die Originalfassung an.

Allemande:

- T.14: Das dritte Sechzehntel des zweiten Viertels ist bei AMB relativ unleserlich und wird von ABGA, Rub., Wenz. als h gedeutet. JPK und Anon. geben ein a an, das als richtiger anzunehmen ist, da eine Wendung nach D-Dur wahrscheinlicher erscheint als nach h-moll. Alle hier genannten gedruckten Ausgaben, inklusive ABGA, schreiben im Notentext a.
- T.23: Das dritte Sechzehntel des ersten Viertels lautet nach AMB b, die beiden anderen handschriftlichen Quellen setzen vor diese Note ein Auflösungszeichen, d.h. geben h an. Wenn man das b beibehält, dann wäre beim letzten Sechzehntel des dritten Viertels ein Auflösungszeichen zu ergänzen. ABGA und die genannten Editionen des 20. Jahrhunderts geben die korrigierte Fassung, d.h. h an; nur Stog. behält b nach AMB bei.

Sarabande:

T.4: ABGA, Rub. und Wenz. lesen das vierte Sechzehntel des ersten Viertels als a.¹⁰⁾ Ich persönlich finde, daß die Note durchaus auch bei AMB als g identifiziert werden kann. Für das g spricht außerdem die herausragende Unterstimme (siehe Beispiel 2). Zieht man jedoch die anonyme Abschrift heran, in der sich eine kleine Vorschlagsnote g vor dem Triller fis findet, dann wäre prinzipiell die angedeutete Unterstimme trotzdem fortgesetzt, auch wenn man die vierte Sechzehntel als a ansieht. Für die Notengruppe fis-c'-h-a spricht ferner, daß es sich um eine Umkehrung der Notengruppe des ersten Viertels des Vortaktes handelt. Allerdings geben sowohl JPK als auch Anon. als letzte Sechzehntel in T.4 ein g an. Wil. und Stog. führen im Notentext a, Gr., Rub., Alex. und Wenz. dagegen die bessere Version g an.

Beispiel 2:



10) R.R.Efrati: a.a.O.S.259 setzt sich ebenfalls für das a (bei ihm a') ein, allerdings ohne Kenntnis von JPK und Anon. "Der diesem Ton folgende Triller auf der Viertelnote Fis'" (gemeint ist fis) "sollte durch eine lange appoggiatura eingeleitet werden, wodurch die absteigende Tonleiter vervollständigt wird."

In zahlreichen Editionen wird als zweites Viertel der Akkord D-A-fis angeführt; dieser ist wohl in Anon., jedoch nicht bei AMB und JPK zu finden.

T.13: In AMB lautet der Takt folgendermaßen:
Beispiel 3:



Da keine speziellen Vorzeichen angegeben sind, müssen die dritte und fünfte Note hier als fis angesehen werden. Anon. und JPK lösen das erste fis zu f auf. Sowohl ABGA als auch Alex., Rub. und Wenz. geben diese Version an. Stog. behält die Fassung von AMB bei. Unverständlich ist die Darstellung von Gr., der sich einerseits der Meinung von JPK anschließt, andererseits das folgende g zu gis erhöht (vielleicht als Annäherung an den nächsten Takt?). Wil. gibt dagegen beide Male f an, obwohl er in seinem Vorwort auch die Möglichkeit von JPK anerkennt.

Menuett 1:

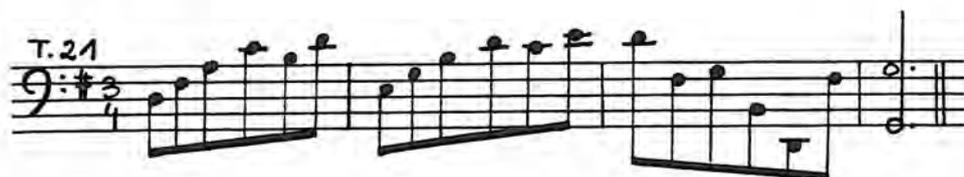
T.17-19: In T.18 ist vor dem ersten Achtel ein Auflösungszeichen zu ergänzen; dieses soll bei AMB offensichtlich aus dem Vortakt weiterwirken. Daher ist allerdings in T.19 ein Kreuz vor dem vorletzten Sechzehntel hinzuzufügen.

Beispiel 4 (T.17-20 bei AMB):



T.22: Die letzte Achtelnote lautet e', wie allgemein, mit Ausnahme von Stog., angenommen wird, jedoch abweichend von AMB, in dem d' zu finden ist. Hier handelt es sich eindeutig um einen Schreibfehler von AMB; JPK und Anon. bringen e'. Außerdem steht das e' in Zusammenhang mit der Sequenzbildung zum vorhergehenden Takt, woraus sich eine obere Randstimme ergibt, die der Schlußsteigerung zugrundeliegt. Ferner würden bei Annahme des d' zwei gleiche Noten aufeinanderfolgen. (Bei Rub. findet sich in T.21 ein Druckfehler: das letzte Achtel dieses Taktes lautet dort ebenfalls wie in T.22 e' statt d'!)

Beispiel 5:



II.Suite

Prélude:

- T.19: Das dritte Sechzehntel ist bei AMB und Anon. eindeutig als g zu identifizieren, während JPK a anführt. In allen gedruckten Ausgaben (mit Ausnahme von Stog., der die Fassung von AMB angibt und von Alex., der das g in Klammer setzt), findet sich, zum Teil mit Hinweis im Revisionsbericht, jedoch ohne Kommentar, das a von JPK. Dies ist auch, vor allem aus harmonischen Gründen (gis des Vortaktes führt als Leitton zum a, C-Dur-Dreiklang erscheint in diesem Zusammenhang wenig passend), die viel wahrscheinlichere Lösung, sodaß ein Schreibfehler A.M.Bachs angenommen werden kann, der von Anon. übernommen wurde.
- T.30: Das Vorzeichen der drittletzten Note ist bei AMB nicht eindeutig festzulegen; die Form läßt auf ein Auflösungszeichen schließen. JPK und Anon. geben jedoch ein b an. Zieht man zum Vergleich die analog gestaltete letzte Sechzehntelgruppe aus T.33 heran, dann erscheint das b in T.30 wahrscheinlicher, obwohl ja prinzipiell das b, da es ja dem ganzen Satz vorgezeichnet ist, nicht noch extra vor die Note gesetzt werden müßte.¹¹⁾ (Das Auflösungszeichen vor dem f in T.33 müßte jedoch auch nicht angegeben sein, da in den Vortakten kein einziges Mal fis auftritt.) Vielleicht sollte durch die zusätzliche Vorzeichensetzung das übermäßige Intervall hervorgehoben wer-

11) Vgl. G.Hulshoff: a.a.O. S.95

den. ABGA, Rub., Alex., Gr., Wenz. geben ein b an, Stog. und Wil. nach AMB ein h.¹²⁾

T.6o: AMB gibt den Akkord so wie jenen des Folgetaktes a-e-d' an. Da sich in den anderen handschriftlichen Quellen übereinstimmend als mittlere Note f findet und die Wiederholung des gleichen Akkordes sehr unwahrscheinlich ist, kann hier ebenfalls ein Schreibfehler bei AMB angenommen werden. (Zur Ausführung der Akkordfolge siehe Teil III/B/9.)

Allemande:

T.8: Bei AMB fehlt vor dem g des dritten Viertels das Kreuz, das in den anderen handschriftlichen Quellen vorhanden ist. Es ist hier jedoch auf jeden Fall gis zu vermuten, da sonst der Leittoncharakter, der offensichtlich im Rahmen dieses a-moll Abschnittes gemeint ist, verloren geht.

Courante:

T.21: Das erste Sechzehntel lautet bei AMB nur a, bei JPK f-a. Der Doppelgriff ist seit dessen Aufscheinen in ABGA in zahlreichen Editionen zu finden.

12) R.R.Efrati: a.a.O. S.264 vertritt die Ansicht, daß in T.5o ein Schreibfehler A.M.Bachs vorliegt, indem sie vor das zweite Sechzehntel des dritten Viertels irrtümlich ein Kreuz anstatt eines Auflösungszeichens setzt. Er schließt dies sowohl aus einer ähnlich gebauten Stelle in T.25, als auch aus der Tatsache, daß im Folgetakt (T.51) das Auflösungszeichen fehlt. Da das fis jedoch nicht nur bei AMB zu finden ist, sondern auch in den beiden anderen, vom Autor unberücksichtigt gebliebenen handschriftlichen Quellen, erscheint mir eine Korrektur nicht gerechtfertigt. Abgesehen davon weist die zweite von ihm herangezogene Analogiestelle in T.26 ebenfalls einen Halbtonschritt auf und beweist daher die gegenteilige, hier geäußerte Ansicht.

T.27: Das vorletzte Sechzehntel lautet bei AMB und in den beiden anderen handschriftlichen Quellen g. Dieses wurde seit der ABGA in etlichen Editionen, wahrscheinlich in Analogie zur letzten Sechzehntelgruppe des Folgetaktes, in ein f abgeändert. Man sollte jedoch das g der drei handschriftlichen Vorlagen beibehalten.

Sarabande:

T.8: Während AMB im ersten Viertel nur e angibt, notiert Anon. den Doppelgriff c-e und JPK C-G-e; die letztgenannte Version findet sich nach deren Aufnahme in ABGA in einigen Ausgaben des 19. und 20. Jahrhunderts.

T.23: Das folgende Beispiel zeigt zuerst die rhythmische Gestaltung bei AMB; JPK und Anon. bringen die daran anschließend wiedergegebene Fassung. ABGA, Rub., Wenz. und Wil. halten sich an den letztgenannten Vorschlag, während Stog., Alex. und Gr. die Rhythmik nach AMB wählen.

Beispiel 6:



T.25: AMB bringt vor dem zweiten Sechzehntel h ein Auflösungszeichen, vor dem vierten ein b sowie vor dem vorletzten Sechzehntel wieder ein Auflösungszeichen, während JPK und Anon. für den ganzen Takt h notieren, indem sie vor jedes h ein Auflösungszeichen setzen; da die Wendung a-h-c'-b-c' eher unwahrscheinlich ist, kann hier abermals ein Schreibfehler von AMB angenommen werden. Mit Ausnahme von Stog. geben alle hier herangezogenen Editionen die Fassung von JPK bzw. Anon. an. Die Deutung von Stog. mutet etwas merkwürdig an: er behält die Vorzeichensetzung von AMB bei und ändert die analoge Stelle im anschließenden Takt in dieser Hinsicht ab, indem er die Folge h-cis'-d-c'-d anführt, da er hier das Kreuz vor dem vierten Sechzehntel als Auflösungszeichen interpretiert.

Menuett 1:

- T.6: Als drittes Viertel geben AMB und Anon. nur c' an, während JPK e-c' notiert. Der Doppelgriff wurde häufig in die gedruckten Ausgaben übernommen, so auch von Rub.
- T.9: Während JPK und Anon. als erste Note den Doppelgriff a-e' angeben, notiert AMB c'-(bzw. cis')-e. Alle Editionen, mit Ausnahme von Stog. (Doppelgriff c'-e), beginnen den zweiten Teil des Satzes mit dem Doppelgriff a-e'.

Menuett 2:

In diesem Satz sind bei AMB wieder zwei offensichtliche Irrtümer in der Vorzeichensetzung passiert. Dem ersten Teil, der auf der Vorderseite eines Blattes steht, wurde, obwohl offensichtlich in D-Dur stehend sowie in T.18 und 19 mit Auflösungszeichen vor c(is) versehen, nur ein Kreuz vorgezeichnet. Dem zweiten Teil auf der

Rückseite des Blattes hat die Schreiberin fälschlich ein b, wie den übrigen Sätzen der Suite, vorgezeichnet. Anon. und JPK weisen die richtige Vorzeichensetzung von zwei Kreuzen auf.

Gigue:

- T.28: AMB notiert als letztes Sechzehntel h, sodaß die Figuration der drei vorhergehenden Takte erhalten bleibt. Anon. und JPK setzen jedoch ein e', sozusagen als Überleitung zum f' des Folgetaktes, im Sinne einer oberen Randstimme. Abgesehen von ABGA geben alle hier herangezogenen gedruckten Ausgaben die Fassung von AMB an, der als Primärquelle der Vorrang gebührt, obwohl auch die Angaben der beiden anderen handschriftlichen Quellen nicht gänzlich abzulehnen sind.
- T.44: AMB führt als letztes Sechzehntel ein a, während JPK und Anon. ein b setzen, das im harmonischen Zusammenhang eher anzunehmen ist. Außer Stog. geben alle gedruckten Ausgaben das b an.
- T.69: JPK und Anon. geben als erstes Sechzehntel es an, bei AMB findet sich in T.69 kein Vorzeichen, daher e, und erst in T.71, der T.69 wiederholt, wird das e zum es erniedrigt. Vergleicht man jedoch die entsprechende Stelle im ersten Teil (T.21-23), dann erscheint die analoge Vorzeichensetzung im zweiten Teil, wie sie die beiden anderen handschriftlichen Quellen bringen, gerechtfertigt. Außer Stog. geben alle Ausgaben in T.69 als erstes Sechzehntel es an.

III.Suite

Prélude:

- T.27: Bei AMB lautet das letzte Sechzehntel wie im anschließenden Takt f (auch bei Anon.), während JPK e anführt.

Beide Möglichkeiten sind prinzipiell möglich; für die Fassung von JPK, die von ABGA, Rub., Gr., Alex. und Wenz. übernommen wird, spricht, daß bei den Angaben von AMB zwei völlig gleichlautende Takte hintereinander zu stehen kommen (von Stog. und Wil. übernommen).

T.30: AMB gibt den Takt folgendermaßen an (ebenso Anon.):
Beispiel 7 (T.29/30):



Als zweites Sechzehntel des zweiten Viertels bringt JPK, wahrscheinlich in Analogie zu den vorhergehenden und nachfolgenden Takten, die die Sechzehntelgruppe jeweils unverändert wiederholen, ein H. Außer Rub. und Stog. geben alle hier herangezogenen gedruckten Ausgaben die Version von JPK wieder. Denkbar sind allerdings beide Fälle, wobei meiner Meinung nach AMB als Primärquelle berücksichtigt werden sollte.

T.55: Das dritte Sechzehntel des ersten Viertels lautet bei AMB irrtümlich a statt h.

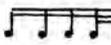
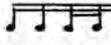
Allemande:

T.21: Das dritte Viertel fehlt bei AMB und wird aus JPK bzw. Anon. ergänzt.

Beispiel 8:



Ergänzung nach JPK und Anon.

T.22: Das erste Viertel ist bei AMB nicht richtig rhythmisiert: es findet sich dort als erste Note ein Sechzehntel, gefolgt von vier Zweiunddreißigstel. ABGA, Alex., Wenz. und Stog. notieren, zum Teil basierend auf JPK (bzw. Anon.), . Gr. und Wil. geben die Folge  an. Mir persönlich erscheint die Kombination  nach motivischen Vergleichen (drei melodisch fallende Noten treten hier immer in dieser rhythmischen Abfolge auf) am ehesten entsprechend, da im gesamten Satz niemals die Kombination einer Achtel- mit vier anschließenden Zweiunddreißigstel aufscheint, und sich daher besser in den Gesamt- ablauf einfügen läßt.

Courante:

T.16: Dem letzten Achtel ist in keiner der handschriftlichen Quellen ein Vorzeichen vorangestellt. Entweder haben alle Abschriften ein F gemeint, ohne das eigentlich nötige Auflösungszeichen hinzusetzen, oder das fis des vorhergehenden Taktes soll weiterhin Wirksamkeit haben, sodaß ein Kreuz zu ergänzen wäre. Da jedoch an analoger Stelle in T.12 ebenfalls kein Auflösungszeichen vor

dem G zu finden ist und Gis hier sicher nicht passend erscheint, kann auch in T.16 F mit zu ergänzendem Auflösungszeichen angenommen werden. (In einigen Editionen des 19. Jahrhunderts wird allerdings auch das Fis angegeben; die hier herangezogenen Editionen des 20. Jahrhunderts bringen durchwegs F.)

Sarabande:

- T.7: AMB gibt als letztes Sechzehntel des zweiten Viertels ein b an (übernommen von Wil., Stog.), wogegen JPK und Anon. c' anführen, das als wahrscheinlichere Lösung von ABGA, Rub., Alex., Gr. und Wenz. wiedergegeben wird.
- T.9: Als oberste Note des zweiten Akkordes ist - bei AMB irrtümlich a - in Analogie zum folgenden Takt h anzunehmen. (Nur Stog. behält diesen offensichtlichen Schreibfehler im Notentext bei.) Bei JPK schließt an T.12 ohne Unterbrechung T.18 an; T.13-17 sind irrtümlich ausgelassen.

Bourrée 2:

- T.4: Das letzte Achtel ist bei AMB und Anon. ein a, bei JPK ein as (wie im folgenden Takt). ABGA, Gr., Rub. schreiben im Notentext as, Alex., Wil., Wenz. und Stog. setzen a. Prinzipiell sind beide Versionen möglich; es empfiehlt sich jedoch, AMB den Vorrang einzuräumen.

Gigue:

- Rub. gibt irrtümlich 3/4- statt 3/8-Takt an!
- T.19: AMB bringt im Gegensatz zu JPK und Anon., deren Version in fast allen gedruckten Ausgaben aufscheint (ABGA, Gr., Rub., Wenz.), sechs Sechzehntel; Alex., Wil. und Stog. geben die originale Fassung an.

Beispiel 9:



T.33 u.T.37: Das dritte Achtel lautet bei AMB eigentlich f'. Vergleicht man jedoch die entsprechenden Takte im zweiten Teil des Satzes (T.92 und T.96), dann kommt man zu dem Schluß, der auch von den beiden anderen handschriftlichen Quellen bestätigt wird, daß auch im ersten Teil d' gemeint ist; die Hilfslinie von der ersten Note c' ist zwar durchgezogen, jene vom es' gilt jedoch scheinbar nur für diese Note und das d', obwohl höher gesetzt als das es', steht daher nur über einer Hilfslinie.

Beispiel 10:



- T.99: Bei AMB ist dieser Takt irrtümlich doppelt notiert, und zwar am Ende der einen und am Beginn der folgenden Zeile.
- T.105: Dieser Takt beinhaltet einen Schreibfehler der Gattin Bachs, den sie mit darübersetzten Buchstaben korrigieren wollte. Bei der Verbesserung ist ihr jedoch höchstwahrscheinlich nochmals ein Fehler unterlaufen (zweites Sechzehntel c statt d!). Die Stelle soll in Analogie zu T.45 wahrscheinlich so lauten, wie der zweite Teil des anschließenden Beispiels zeigt. Diese

Fassung entspricht auch den Angaben in JPK und Anon.
Beispiel 11 (T.104-106):



(Wil. und Stog. geben als einzige die Notenfolge von
AMB an. Auch G.Hulshoff¹³⁾ spricht sich für diese Ver-
sion aus, indem er hervorhebt, daß sich in diesem Fall
die untere Randstimme des Vortaktes fortsetzen könne:
f-e-d/C-H-A-G-F.)

IV. Suite

Prélude:

T.16: AMB und Anon. setzen vor das zweite Achtel d' ein b,
vor das sechste Achtel jedoch kein Vorzeichen. JPK
gibt für den ganzen Takt keine Vorzeichen, d.h. d'
und d. Die Fassung von AMB wird von Wenz. für höchst
unwahrscheinlich gehalten, "da von T.1-20 u. 25-40
eine streng zweitaktige Harmoniefolge herrscht."¹⁴⁾

13) G.Hulshoff: a.a.O. S.101

14) Kritischer Bericht, S.66

Es besteht allerdings auch die Möglichkeit, das b vor dem zweiten Achtel beizubehalten: in diesem Fall sollte jedoch vor dem sechsten Achtel das b ergänzt und das d zu des erniedrigt werden.

- T.31: AMB gibt wahrscheinlich irrtümlich als viertes Achtel b statt as an, da in vergleichbaren Takten jeweils viertes und siebtes Achtel die gleiche Tonhöhe aufweisen. Andererseits ist zu bemerken, daß T.31 und 32 allgemein etwas aus dem Rahmen fallen, indem in T.32 die Baßnote am Beginn des Taktes fehlt und zum ersten Mal zwischen viertem und fünftem Achtel ein Sekundschritt verwendet wird. Aus diesem Grund meint G.Hulshoff¹⁵⁾, daß auch in T.31 der Sekundschritt b-c' nach AMB gerechtfertigt ist. Außer Stog. geben jedoch alle Editionen die Fassung von JPK wieder, die auch bei Anon. aufscheint.
- T.59: Der Akkord lautet bei AMB (auch bei Anon.) D-c-fis-es' und ist überhaupt nur bei ungewöhnlicher Streckung der Finger zu greifen (bei Alex., Wil. und Stog. angeführt). Der Akkord bei JPK D-A-fis-es' (eigentlich fehlt das Auflösungszeichen zum A!) ist grifftechnisch zwar auch nicht einfach, jedoch immer noch eher möglich als der bei AMB angegebene Mehrfachgriff. Daher findet sich auch in zahlreichen Editionen (ABGA, Gr., Rub., Wenz.) die Fassung von JPK. (Vgl. Beispiel 12!)
- T.60: AMB und Anon. geben den Akkord als D-d-g-d' an; dieser ist grifftechnisch gesehen unausführbar, sodaß jener von JPK, D-B-g-d', als richtig anzusehen ist. Außer von Stog. wurde in allen hier herangezogenen Editionen der Akkord von JPK in den Notentext aufgenommen.

15) G.Hulshoff: a.a.O. S.102

Beispiel 12 (T.59/60):



T.80: Das in diesem Takt im dritten und vierten Viertel auftretende b vor dem bereits durch die Vorzeichnung gegebenen b bedeutet höchstwahrscheinlich eine nochmalige Erniedrigung, d.h. bb. Im Gegensatz zu dieser von Rub., Wenz., Wil., ABGA und Gr. vertretenen Ansicht, meint R.R.Efrati¹⁶⁾, daß das nochmalige Hinsetzen des b eine pure Vorsichtsmaßregel sei, ebenso wie in T.56, wo auch niemand auf die Idee käme, ein bb zu verlangen: "Der Lauf ist ... auf dem sogenannten neapolitanischen Sextakkord basiert, der hier die Stelle der Subdominante vertritt. Darauf folgt die Dominante (hier ein 'Be'), welche ihrerseits zur Tonika führt. Ein 'Bes' würde daher aus dem Rahmen fallen und dem neapolitanischen Sextakkord sein ihm eigenes Kolorit nehmen." (Vgl. auch Alex.! Stog. gibt als vierte Sechzehntel der dritten Viertel nur b an, sonst bb.)

T.82: Die erste Achtel lautet bei AMB fälschlich C statt Es.

Allemande:

T.23/24: Die Vorzeichensetzung dieses Taktes wurde in den Editionen häufig verschieden interpretiert. Das fol-

16) R.R.Efrati: a.a.O. S.259 f.

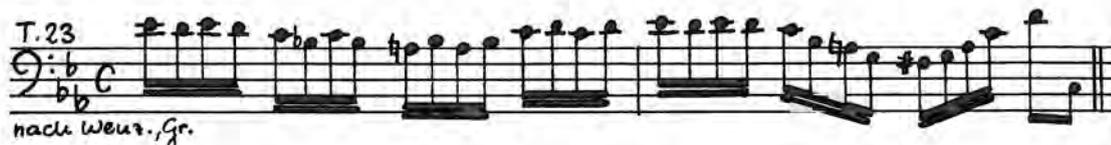
gende Beispiel zeigt das Faksimile von AMB, das mit Anon. übereinstimmt. JPK stellt vor das dritte Viertel in T.23 kein b; gemeint ist daher as.

Beispiel 13 (ab T.22):



Während ABGA die Meinung vertritt, daß das Vorzeichen vor dem as nur zur besonderen Hervorhebung dient, vermutet Wenz.¹⁷⁾ einen Schreibfehler, indem statt eines Auflösungszeichens irrtümlich ein b notiert wurde. Er schließt dies aus der Parallelität der Modulation von c nach g in T.22-26 und jener von g nach f in T.27-28. ABGA, Alex., Rub. und Stog. halten sich genau an die Angaben von AMB (Wil. setzt das Auflösungszeichen in T.24 bereits vor die dritte Sechzehntel des zweiten Viertels), während Wenz. und Gr. die folgende Version wählen, der jedoch geringere Berechtigung zukommt.

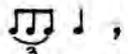
Beispiel 14:



17) Kritischer Bericht, S.66

T.30: Das letzte Achtel ist bei AMB ein g, bei JPK und Anon. ein f. Alle hier genannten gedruckten Ausgaben mit Ausnahme von Stog. geben als wahrscheinlichere Lösung f an.

Courante:

T.4: In AMB findet sich eine rhythmisch fehlerhafte Notierung. Wahrscheinlich schrieb A.M.Bach, verleitet durch die Gruppe der drei fallenden Achtel, die Triolenbezeichnung darunter. Vier gewöhnliche Achtel sind als richtig anzunehmen. Diese Lösung findet sich in allen Editionen, nur Stog. gibt folgende rhythmische Lösung an: ♩ , die jedoch nicht günstig scheint.

T.53: Das letzte Achtel muß as lauten, da dieser Ton ein Bestandteil der durch Sequenz gebildeten oberen Randstimme ist.

Sarabande:

T.22: AMB scheint auch in diesem Takt hinsichtlich der Hilfslinien ein Irrtum unterlaufen zu sein; gemeint ist höchstwahrscheinlich f', das auch von JPK und Anon. angegeben wird, anstatt as', das sowohl aus spieltechnischen als auch aus musikalischen Erwägungen (anschließend Oktavsprung) als unrichtig anzusehen ist.

T.28: JPK und Anon. geben die fallenden beiden Sechzehntel im zweiten Viertel analog den beiden steigenden im ersten Viertel an, während AMB als zweites Sechzehntel des zweiten Viertels as schreibt. Diese Version wird nur von Stog. angeführt, alle anderen Editionen notieren die wahrscheinlichere Fassung der beiden anderen handschriftlichen Quellen.

Bourrée 1:

T.19: Das über den Notenkopf gesetzte Vorzeichen des vierten Sechzehntels des zweiten Viertels ist bei AMB eher undeutlich und könnte unter Umständen auch ein b darstellen. Da JPK und Anon. ein Auflösungszeichen verwenden, könnte auch das bei AMB notierte Vorzeichen dahingehend gedeutet werden.

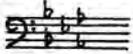
Gigue:

T.42: Das fünfte Achtel soll in Analogie zum Abschluß des ersten Teils (T.10) wahrscheinlich G lauten, wie auch JPK und Anon. notieren. Das bei AMB angeführte As hat jedoch insofern ebenfalls Berechtigung, als vielleicht die Schlußkadenz verstärkt werden sollte: As(IV) - B(V) - Es(I). Gr. und Stog geben die durchaus akzeptable Tonfolge von AMB wieder, Rub., Wil., Wenz., Alex. und ABGA setzen die Angaben der zwei anderen handschriftlichen Quellen.

V.Suite

Die Notation der V.Suite bringt aufgrund der Skordatur (Herunterstimmen der a-Saite nach g) einige Notationsschwierigkeiten mit sich.¹⁸⁾ Das Manuskript A.M.Bachs ist so notiert, daß jene Noten, die auf der ersten Saite gespielt werden sollen, einen Ton höher geschrieben sind als sie klingen. Man kann daher aus dieser Notierungsweise bis zu einem gewissen Grad ablesen, auf welcher Saite gespielt werden sollte, was wiederum Rückschlüsse auf die Fingersätze, die ja im Notentext nicht angegeben sind, zuläßt. Vorausgeschickt muß ferner werden,

18) Vgl. G.Hulshoff: a.a.O. S.109 und die Revisionsberichte von Rub., Stog., Wenz. und ABGA.

daß die Vorzeichensetzung in der Abschrift A.M.Bachs (und auch J.S.Bachs, dessen Autograph ja Vorlage gewesen war) in allen Suiten nicht konsequent durchgehalten ist, vor allem bezüglich des Weiterwirkens innerhalb des Taktes und über den Taktstrich hinausgehend. Die Vorzeichnung ist bei A.M.Bach in der ganzen Suite . Die Note a ohne Vorzeichen bedeutet hier immer die leere Saite (=g), während die Noten g und as (manchmal, allerdings nur aus dem Zusammenhang, auch h und b) immer auf der d-Saite zu spielen sind und so klingen, wie sie notiert sind.

Beispiel 15:

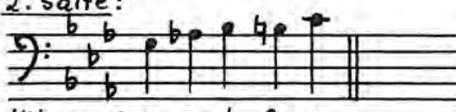
Notierung A.M.Bach

1. Saite:



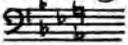
Klingend: g as b c des d es

2. Saite:



Klingend: g as b h c

Während ABGA die originale Notierungsweise genau wiedergibt, verdeutlichen Gr., Rub., Wenz. und Stog. die Notation mittels Vorzeichensetzung.¹⁹⁾

19) Interessanterweise findet sich bei Anon. eine verbesserte Vorzeichensetzung im Hinblick auf die Angaben von AMB, nämlich , eine Version, die den modernen Editionen nahekommt.

Beispiel 16:

1. Saite

Klingend: g a s & c des d es

Daher klingen z.B. folgende Takte des Prélude auf die unter die Originalnotierung gesetzte Weise:

Beispiel 17:

d-Saite g-Saite d-Saite

T. 84

Prélude
Originalnotation

T. 84

Prélude
Übertragung f. Normalstimmung (ohne Artikulation)

Die Notierungsweise geht in diesem Fall mit dem sich aus der Notenfolge konsequenterweise ergebenden Fingersatz konform, d.h. mit dem Spiel in verschiedenen Positionen der Halslage, wobei von der d- zur g-Saite übergegriffen wurde und nur kleine Lagenwechsel zur Anwendung kamen, eine Technik, die der heutigen vollkommen entspricht. Auch in dem folgenden Beispiel, das einige Akkorde aus der Allemande bringt, kann die Übereinstimmung von Notentext und gefordertem Spiel auf einer Saite festgestellt werden, da die Teiltöne der Mehrfachgriffe nicht auf einer Saite liegen dürfen.

Beispiel 18:

T. 12
Allemande, Originalnotation

T. 12
Allemande
Übertragung f. Normalstimmung

T. 19

T. 19

(ohne Artikulation)

Ferner kann aus der Notierungsart auf die Verwendung leerer Saiten geschlossen werden. Betrachtet man das Manuskript unter diesem Gesichtspunkt, d.h. sucht man jene Takte, in denen das a (entspricht der leeren g-Saite) ohne Vorzeichen auftritt, so gelangt man zu dem Schluß, daß häufig in der ersten Lage gespielt und die leere Saite miteinbezogen wurde. Andererseits ergibt sich aus der Setzung des b vor das a das Spiel auf der d-Saite unter Vermeidung der leeren Saite, das meist bei Tonfolgen in Sekundschritten zur Anwendung gelangt, jedoch allgemein gesehen relativ selten verlangt wird. Das folgende Beispiel bringt zwei Takte aus der Courante, sowie zwei Takte aus der Gigue, die das Zuleztgesagte veranschaulichen sollen. (Vgl. auch z.B. den Auftakt, sowie T. 2, 5 und 8 der Gavotte 2!)

Beispiel 19:

T. 17
Courante
Originalnotation

T. 17
Courante
Übertragung f.
Normalstimmung

T. 10
Gigue
Originalnotation

T. 10
Gigue
Übertragung f.
Normalstimmung

Der erstgenannte Fall, nämlich das Spiel in der ersten Lage unter Mitverwendung der leeren Saite, ist so häufig, daß es nicht nötig ist, ein gesondertes Beispiel zu nennen. Um das Gesagte nachzuprüfen, muß nur die geforderte Skordatur tatsächlich ausgeführt und z.B. nach Rub. oder Wenz., die die Originalfassung neben der Version für Normalstimmung bringen, gespielt werden. Bei dieser Gelegenheit wird man auch feststellen, welche Erleichterungen das Spiel mit heruntergestimmter a-Saite im Vergleich zur Ausführung auf dem gewöhnlich gestimmten Instrument besonders im Hinblick auf die Akkorde mit sich bringt.

Wenden wir uns nun einigen problematischen Stellen bzw. falsch notierten Tonhöhen zu. So ist z.B. in den im anschließenden Beispiel wiedergegebenen zwei Takten des Prélude das g irrtümlich als a notiert, sodaß eigentlich die leere Saite gefordert wäre; man kann diese jedoch unmöglich verwenden, da es sich um Doppelgriffe handelt, deren oberer Teilton auf dieselbe Saite zu liegen käme, wie der untere.

Beispiel 20:

The image displays musical notation for Example 20, comparing two versions of a passage from J.S. Bach's Prélude. At the top, two staves show the original notation for measures T. 42 and T. 182, with the name 'A.M. Bach' written to the left. Below these are two larger staves. The middle staff is labeled 'Prélude richtige Notierung' and shows the correct notation for measures T. 42 and T. 182. The bottom staff is labeled 'Prélude klingende Notierung' and shows an alternative notation for the same measures, where the notes are written as if the strings were tuned down, despite the original notation being incorrect.

Problematisch ist auch die Ausführung des Beginns der Fuge (Prélude T.27). Der Akkord kann, so wie er notiert ist, nicht ausgeführt werden, da das g auf der d-Saite liegt und das d ebenfalls einen Teilton des Mehrfachgriffes darstellt. Daher müßte die oberste Note des Akkordes wie die darauffolgende Achtel notiert sein. Wenn man jedoch den klanglichen Unterschied zwischen oberstem Akkordton und folgender Achtel durch die Notierung und den sich daraus ergebenden Griff hervorheben will, dann muß der Akkord arpeggiert wiedergegeben werden. - In diesem Zusammenhang ist in folgenden beiden Fällen auch die klangliche Komponente von Bedeutung: Der Abschlußtakt des ersten Teils der Courante (T.12) und T.8 der Gavotte 2 verlangen die Kombination von gegriffenem Ton und leerer Saite der gleichen Tonhöhe g, was eine Tonverstärkung bewirkt (vgl. auch T.1 der Sarabande II). Diese Klangwirkung kann beim Spiel auf einem Instrument in Normalstimmung natürlich nicht zustandekommen.²⁰⁾ - Hingewiesen sei ferner auf folgende problematische Stelle²¹⁾: Es handelt sich um die erste Achtel des Taktes 170 des Prélude:

20) R.R.Efrati: a.a.O. S.149, der die ursprüngliche Skordatur unberücksichtigt läßt, spricht nur von zwei Notenhälsen (in Wirklichkeit auch zwei Notenköpfe, notiert auf a und g!), verlangt die Ausführung dieser Stellen mittels gegriffenem Ton und Flageolett, eine Möglichkeit, die erstens auf der Viola noch eher denkbar ist als auf dem Cello (Efrati bezieht sich ja prinzipiell auf eine Viola-Adaption des Werkes) und zweitens stilistisch in keiner Weise adäquat ist, da auf dem Violoncello zu Bachs Zeit noch kein Flageolett verwendet wurde und ferner der Klang einer leeren Saite demjenigen des Flageolett nicht gleich ist.

21) Vgl. G.Hulshoff: a.a.O. S.115 f.

Beispiel 21:

The image shows two staves of musical notation. The top staff is labeled 'T. 166' and 'Prélude Originalnotation'. The bottom staff is labeled 'T. 166' and 'Prélude Übertragung f. Normalstimmung'. Both staves show a sequence of notes with slurs and fingerings, illustrating a specific musical passage.

Diese Note müßte laut in dieser Suite üblicher Notierungsweise als leere Saite g gespielt werden; dieser Ton ergibt sich auch als konsequente Fortsetzung der unteren Randstimme. Unverständlich ist jedoch, wieso bei AMB in T.168, der T.170 vollständig gleich ist, das g auf der d-Saite gegriffen verlangt wird - dies ist noch dazu grifftechnisch einleuchtender - und in T.170 die leere Saite. Man könnte daher unter Umständen vermuten, daß die erste Note in T.170 eigentlich as heißen sollte und A.M.Bach nur das Vorzeichen vergaß bzw. annahm, daß dieses aus T.168 weiterwirke. (Vgl. auch weiter unten die Angabe von Lau.!))

Wie bereits im ersten Teil dieser Arbeit kurz erwähnt, gibt es von der fünften Cellosuite eine Transkription Bachs für Laute, die im Autograph erhalten ist. Da es für die Aufführungspraxis der Cellosuiten von geringerem Interesse ist, alle Abweichungen der Lautenfassung detailliert wiederzugeben, zudem wo diese in der Neuen Bach-Ausgabe im Druck vorliegt und daher leicht zugänglich ist, wird nur in Zweifelsfällen die Bearbeitung für Laute herangezogen.²²⁾

22) In der Edition von Dimitry Markevitch, Bryn Mawr, Pennsylvania: Theodore Presser Company 1964, wurde die Lautenfassung mit all ihren zusätzlichen Verzierungen und andersartig bzw. stärker polyphon gestalteten Teilen zurück auf das Violoncello übertragen.

Ulrich Siegele²³⁾ beschreibt die Veränderungen in der Lautenfassung gegenüber der Urfassung für Violoncello folgendermaßen: "...die Sätze behalten durchweg die gleiche Taktzahl, Baßtöne und den Satz akkordisch füllende Mittelstimmen werden hinzugefügt, an mehrstimmigen Stellen auf dem Violoncelle nur kurz angespielte Töne werden länger ausgehalten, latente Zweistimmigkeit wird in reale verwandelt. Darüber hinaus werden im Presto des Präludiums gelegentlich Zwischentöne, vermutlich zur Aufrechterhaltung durchgehender Sechzehntelbewegung in die Linie eingefügt, die Oktavlage wird hin und wieder zur klareren Hervorhebung von Korrespondenzbildungen geändert, die Figuration differenziert und vor allem der Satz stellenweise um eine nicht nur harmonisch füllende, sondern einigermaßen selbständig geführte zweite Stimme bereichert; auch in der Gigue wird eine solche zweite Stimme eingeführt, die dort einigemal die erste Stimme imitiert." Das folgende Beispiel des Beginns der Gigue zeigt deutlich das Herauslösen, ab T.15 die Ergänzung der zweiten, zum Teil imitatorisch gestalteten Stimme.

Beispiel 22:



23) U.Siegele: Kompositionsweise und Bearbeitungstechnik in der Instrumentalmusik Johann Sebastian Bachs, Neuhausen-Stuttgart 1975, S.85

Dagegen ist z.B. der Beginn der Sarabande vollkommen unverändert übernommen; aus der Notierung auf zwei Liniensysteme wird die angedeutete Mehrstimmigkeit klar zum Ausdruck gebracht.

Beispiel 23:



In der folgenden Darstellung unklarer Stellen bei AMB wurde bei Vergleichen mit der Lautenfassung (abgekürzt: Lau.) eine vereinfachte Zitierweise gewählt. Da nämlich die Lautenfassung eine Transposition der Celloversion um eine Quinte hinauf darstellt (von c-moll nach g-moll) und die obere der im Autograph Bachs in Klaviernotation geschriebenen Stimmen im Tenorschlüssel ausgeführt ist, kommt bei Ersetzen des Tenorschlüssels durch den Baßschlüssel die ohne Skordatur notierte Stimme der Cellosuite zustande, die eine Quint unter der Lautenfassung liegt, sodaß der Vergleich erleichtert ist. Daher ist auch bei der folgenden Beschreibung (außer es ist gesondert angeführt) immer die transponierte Lautenfassung zitiert. Es sei nochmals hervorgehoben, daß es sich nicht um die originale Tonhöhe der Bearbeitung für Laute handelt, sondern um die als Hilfsmittel gedachte Zurückversetzung von g-moll in die Urfassungstonart c-moll.²⁴⁾ - Zu bemerken ist abschlies-

24) Auch Rub. zitiert ebenso wie Wenz. die nach c-moll zurücktransponierte Fassung, wobei dem ersteren offensichtlich nicht das Original zur Verfügung stand, da er sich auf die Ausgabe von H.D.Bruger in Denkmäler alter Lautenkunst, Bd.1 bezieht. Stog. erwähnt die Lautenfassung überhaupt nicht.

send, daß in der Kellnerschen Abschrift, die außerdem nicht skordiert notiert ist, die Sarabande sowie fast die ganze Gigue (bis auf 9 Takte) fehlen. Alex. und Wil. bringen keine Fassung in Originalnotation, d.h. mit Forderung nach Skordatur, sondern nur eine Fassung für normal gestimmtes Instrument, während Wenz., Rub. und Stog. sowohl die Original- als auch die Notation für normal gestimmtes Instrument angeben.²⁵⁾ Die Herausgeber schlagen hier für die auf den heutigen Instrumenten in Normalstimmung unspielbaren Akkorde modifizierte Formen vor, d.h. Umstellungen (Versetzung der Teiltöne in andere Stimmlagen) und Reduktionen der ursprünglichen Akkorde um ein bis zwei Töne.

Prélude:

- T.1: Das zweite Sechzehntel des zweiten Viertels hat bei AMB und JPK kein Auflösungszeichen und heißt daher As. Lau. und Anon. weisen jedoch ein Auflösungszeichen auf. Dies entspricht der analogen Stelle in T.10, wo sich auch bei AMB vor dem e ein Auflösungszeichen findet. ABGA und Alex. bringen im ersten Takt A, Rub. und Gr. die Note As. Wil. setzt das Auflösungszeichen in Klammer und überläßt damit dem Interpreten die Wahl (ähnlich auch bei Wenz.). Stog. spricht sich zwar in seinem Kommentar für das As aus, schreibt aber im Notentext A.
- T.4: Vor dem dritten Viertel fehlt bei AMB höchstwahrscheinlich abermals ein Auflösungszeichen vor dem e, während Lau., JPK und Anon. dieses notieren. Außer Stog. geben alle hier herangezogenen Editionen das e mit Auflösungszeichen an.

25) ABGA und Gr. führen nur die Notation für skordiertes Instrument an.

- T.13: In der letzten Note weicht AMB von den übrigen handschriftlichen Quellen ab und schreibt a (ohne Vorzeichen), das klingend g entspricht. Die gedruckten Ausgaben geben, mit Ausnahme von Stog. und Alex., nach den restlichen Vorlagen f an.
- T.19: Abweichend von AMB und JPK setzt Lau. und Anon. vor dem vierten Sechzehntel des zweiten Viertels und dem punktierten Achtel des vierten Viertels ein Auflösungszeichen, daher A statt As.
- T.30: Das zweite Achtel lautet bei AMB und JPK As, bei Lau. und Anon. jedoch A (mit Auflösungszeichen). In Analogie zu T.38 bringen mit Ausnahme von Stog. alle gedruckten Ausgaben im Notentext ein Auflösungszeichen.
- T.43: Lau. löst das vierte Sechzehntel es bereits in diesem Takt zu e auf; die drei anderen handschriftlichen Quellen bringen jedoch es, das auch in allen Editionen zu finden ist.
- T.103: Das erste Achtel ist bei AMB irrtümlich ein Sechzehntel statt elf Achtel.
- T.112: Vor dem vierten Sechzehntel steht bei AMB ein Auflösungszeichen, während Lau., Anon. und JPK ein b als Vorzeichen setzen, das wahrscheinlicher erscheint.
- T.116: Das letzte Sechzehntel ist bei AMB irrtümlich als g statt f notiert, wahrscheinlich als Fortsetzung der von Skordatur betroffenen Noten. Da die übrigen Quellen f anführen und bei AMB dadurch zwei gleiche Noten hintereinander zu stehen kämen, ist das f als richtig anzunehmen.
- T.164: AMB notiert das zweite Sechzehntel als b (klingend as), während JPK, Anon. und Lau. klingend b angeben. Der letztgenannten Auffassung, die auch ich wahrscheinlicher finde, schließen sich außer Stog. alle hier herangezogenen Editionen an.

T.170: Lau. bringt abweichend von den drei anderen handschriftlichen Quellen als erstes Sechzehntel nicht die Tonika g, sondern fis. Diese Version wird von R.R.Efrati²⁶⁾ als die einzig richtige Möglichkeit und die Angabe von AMB als Schreibfehler angesehen, weil seiner Meinung nach die Tonika zu früh erreicht wird. D.Markevitch²⁷⁾ hat allerdings bei Rückübertragung der Lautenfassung für Violoncello diese korrigiert und das g von AMB beibehalten. Sämtliche gedruckten Ausgaben halten sich an die Angabe von AMB, JPK und Anon., die wegen der Übereinstimmung in allen drei Quellen der Violoncellofassung als richtig anzusehen ist.

T.218: Lau. gibt als zweites Sechzehntels ein as an, die Abschriften der Violoncellosuiten sowie die Editionen des 19. und 20. Jahrhunderts notieren klingend a (mit Auflösungszeichen).

T.220: AMB gibt ein Sechzehntel zu viel an; aus Lau., JPK und Anon. läßt sich die richtige Notenfolge wiederherstellen: G-es'-d'-h-c'-g (klingend), die auch von ABGA, Gr., Rub. und Wenz. angeführt wird. Wil. und Alex. geben ebenso wie Stog. eine unter Beibehaltung des zusätzlichen Tones bei AMB rhythmisch abgeänderte Fassung an.

Beispiel 24:

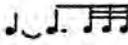


26) R.R.Efrati: a.a.O. S.112

27) D.Markevitch: a.a.O.; vgl. Anm.22

T.223: Die handschriftlichen Violoncellofassungen geben den Schlußakkord mit picardischer Terz an, d.h. C-G-e-c', während das Lautenautograph mit einem Mollakkord abschließt. Auch dies deutet auf eine spätere Entstehung der Lautenversion hin, da der Abschluß eines Mollstückes mit einem Durakkord eher früheren Zeiten angehört.²⁸⁾

Allemande:

Dieser Satz wurde von A.M.Bach fälschlich als Courante bezeichnet. Der Auftakt der beiden Teile ist in den verschiedenen Quellen nicht einheitlich gestaltet. AMB gibt am Anfang ein Sechzehntel, zu Beginn des zweiten Teils ein Achtel als Auftakt an (ebenso Anon.); JPK notiert zweimal ein Achtel, Lau. beide Male ein Sechzehntel. ABGA, Alex. und Stog bringen in ihren Editionen in beiden Auftakten ein Achtel, Gr., Rub., Wenz. und Wil. jeweils ein Sechzehntel, die wohl die bessere Lösung im Sinne J.S.Bachs darstellen. - Lau. bringt in folgenden Takten eine von AMB abweichende rhythmische Gestaltung, nämlich , zu spielen  : T.1,2,6,7,22,(23), 27 und 29. (Rub. gibt irrtümlich auch T.10 an). Zu dieser Frage vgl. Kapitel III/B/5!

- T.4: Lau. bringt im Gegensatz zu den drei anderen Abschriften im ersten Viertel H-A anstatt H-As.
- T.5: AMB gibt als erstes Viertel nur es; in den gedruckten Ausgaben des 19. und 20. Jahrhunderts findet sich häufig nach JPK, Anon. und Lau. der Akkord C-G-es (Wil., Gr., Stog. nur es).

28) Vgl. R.R.Efrati: a.a.O. S.222

- T.9: AMB notiert irrtümlich im zweiten Viertel das dritte Sechzehntel in falscher Weiterführung der von Skordatur betroffenen vorhergehenden Noten als g; gemeint ist offensichtlich f, da sonst zwei gleiche Noten hintereinander zu stehen kämen.
- T.13: Das zweite Achtel löst AMB versehentlich in vier Sechzehntel anstatt in vier Zweiunddreißigstel auf.
- T.15: Im Akkord ist sowohl A nach Lau. als auch As nach JPK und AMB sowie Anon. möglich. Aus grifftechnischen Erwägungen - der Akkord erfordert eine sehr weite Streckung der Finger - ist A der Vorzug zu geben, da dieser Ton etwas leichter gegriffen werden kann als As, das eine Streckung des ersten Fingers nach unten - neben der sehr weiten Dehnung zwischen dem zweiten und vierten Finger - erforderlich macht. Dieser Akkord ist mit großer Wahrscheinlichkeit arpeggiert wiedergegeben worden, obwohl er auf dem kleiner mensurierten Instrument der damaligen Zeit leichter auszuführen war.
- T.21: Bei AMB fehlt in der Folge  der Punkt; richtig .
- T.22: In der gleichen rhythmischen Floskel am Ende des Taktes fehlt bei AMB ebenfalls der Punkt.
- T.25: Gr., Alex., Wenz. und ABGA geben den Akkord B-d-as a, während Rub. und Stog. nach AMB (JPK und Anon.) G-d-as notieren. Lau. weist den Akkord G-B-d-f-as auf, sodaß beide Fassungen ihre Berechtigung haben. Im Zweifelsfall haben jedoch die drei übereinstimmenden Abschriften der Violoncellofassung eher Berechtigung. (Wil. gibt fälschlich F-d-as an.) Die rhythmische Anordnung variiert im zweiten Viertel. ABGA, Gr., Wenz., Alex., Wil. und Stog. geben nach AMB die Folge  an (auch bei Anon. zu finden), während Rub. der Fassung von JPK und Lau. folgt, die  notieren.

Courante:

- T.3: AMB (und Anon.) bringt als erstes Viertel den Doppelgriff C-G, während Lau. und JPK Es-G angeben; außer Stog. schließen sich alle Editionen der letztgenannten Auffassung an.
- T.5: Das vorletzte Achtel des Taktes lautet richtig notiert d' (klingend c'); AMB notiert jedoch klingend d' (Anon. ebenso). JPK und Lau. schreiben c' (Notation ohne Skordatur). Dieser Meinung schließen sich außer Stog. alle hier genannten Editionen an. - AMB gibt irrtümlich als zweite Halbe vier Sechzehntel anstatt vier Achtel an. (Dieser Fehler wird von Stog. unter Wechsel in einen 5/4 Takt beibehalten: ein typisches Beispiel von falsch verstandener Texttreue, wie sie in dieser Edition immer wieder auftritt.)
- T.12: Das zweite Sechzehntel des zweiten Viertels muß bei AMB f und nicht g heißen. Die Note ist in den anderen handschriftlichen Quellen richtig notiert.
- T.16: Bei AMB findet sich als erstes punktiertes Viertel nur e ohne G (Alex., Wil., Gr., Stog.), bei JPK und Anon. (Lau. noch zusätzlich erweiterter Akkord) der Doppelgriff G-e (ABGA, Rub., Wenz.).

Gavotte 1:

- T.1: Die zweite Viertel fehlt im Ms. A.M.Bachs und wird allgemein nach JPK, Anon. und Lau. ergänzt:

Beispiel 25:

The image shows three musical staves. The top staff is handwritten and labeled 'Gavotte d. re' in the left margin. It features a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 3/4 time signature. The notation includes various note values, rests, and ornaments. Below this are two printed staves. The first printed staff is labeled 'Gavotte 1' and 'f. skordiertes Sastrument' in the left margin. It has a bass clef, a key signature of one flat, and a 3/4 time signature. The second printed staff is labeled 'Klingquod' in the left margin and has the same clef, key signature, and time signature. Both printed staves show a sequence of notes and rests.

T.7/8: Diese beiden Takte lauten bei AMB folgendermaßen:
Beispiel 26:

A single staff of handwritten musical notation. It features a treble clef, a key signature of one flat, and a 3/4 time signature. The notation consists of several notes, some with stems pointing upwards and some downwards, and rests. The notes are written in a somewhat shorthand style.

Das vierte Achtel müßte eigentlich, da das b innerhalb des Taktes normalerweise seine Wirkung beibehält, als as klingen. Lau. und JPK sowie Anon. geben jedoch g an, sodaß ich vermute, daß durch die Notation ohne Vorzeichen einfach leere Saite g gemeint ist, da die Setzung eines Auflösungszeichens nicht g, sondern den Ton a auf der d-Saite meint, so wie das letzte Achtel des Taktes. Eindeutiger wäre die Notierung von AMB sicherlich, wenn sie den Ton g tatsächlich als g notiert hätte; vielleicht sollte aber die Forderung der leeren Saite hervorgehoben werden. Das siebte Achtel des folgenden Taktes 8 ist als b notiert,

klingt also as; Lau. und JPK sowie Anon. geben jedoch klingend a an. Abschließend sei bemerkt, daß das zweite Achtel von T.8 als b notiert ist und ebenso klingt, d.h. ebenso wie das letzte Achtel von T.7, notiert und klingend a, auf der d-Saite zu spielen ist.

- T.12: Bei AMB irrtümlich punktierte Halbe statt Halbe.
- T.13: Im Gegensatz zu Lau. und JPK, die als erstes Achtel des letzten Viertels c' angeben, notieren AMB und Anon. f', klingend es'. Der verminderte Oktavsprung sowie der erforderliche weite Griff sind jedoch eher unwahrscheinlich, sodaß sich alle gedruckten Ausgaben der ersten Version anschließen. Stog. hält sich zwar an das f' von AMB, ergänzt jedoch ein Kreuz, sodaß der klingende Ton e' sowie anschließend die reine Oktave zustandekommt.
- T.15: Die oberste Note des dritten Viertels lautet bei AMB as (klingend) - auch in ABGA, Gr., Rub. und Stog. - während Lau. und JPK g angeben - von Wil. und Alex. übernommen.
- T.16: Das vierte Achtel f ist bei AMB irrtümlich als g notiert.
- T.17: AMB gibt als sechstes Achtel B an, Lau. sowie Anon. und alle gedruckten Ausgaben außer Stog. As.
- T.20: Hier ist AMB wiederum ein Fehler bei der Notation von Skordatur betroffener Noten, bzw. bei jenen, die daran anschließen, unterlaufen. Das folgende Beispiel zeigt zuerst die Originalschreibweise, anschließend die korrigierte Notierung für skordiertes Instrument sowie die Übertragung für Normalstimmung.

Beispiel 27:

T.20 R.M. Bach falsche Notation Korrigierte Fassung für skordiertes Instrument Fassung für Normalstimmung

- T.26: Das dritte Viertel ist nur bei JPK als Doppelgriff notiert (f-as); dieser ist jedoch in allen Editionen (außer Stog.) zu finden. - Die zweite Gruppe von vier Achteln weicht in Lau. überhaupt von AMB ab.²⁹⁾ AMB bringt klingend a-g-h-a und Lau. original f'-e'-g'-fis', transponiert b-a-c'-h.
- T.27: AMB notiert das dritte Achtel als d', klingt daher c'; Lau., Anon. und JPK geben (klingend) d' an, das auch außer bei Stog. in den gedruckten Ausgaben Aufnahme gefunden hat.
- T.29: AMB schreibt als letztes Achtel es, während Lau., JPK und Anon. d angeben. Der zweiten Möglichkeit, die auch von fast allen gedruckten Ausgaben aufgegriffen wurde, ist insoferne zuzustimmen, weil die zweite Vierachtelgruppe offensichtlich die Sequenz der ersten darstellen soll.

Gayotte 2:

- Lau. betitelt diesen Satz als "Gavotte 2^{de} en Rondeau".
- T.10: Vor dem ersten Achtel fehlt bei AMB in Analogie zu T.2 das Auflösungszeichen, daher richtig H, wie bei Lau. und JPK. (Anon. setzt das Auflösungszeichen erst vor das fünfte Achtel.)
- T.12: Wie sich aus der dreiklangsartigen Melodik ergibt, ist als sechstes Achtel bei AMB irrtümlich F statt G notiert.
- T.13: Als letztes Achtel schreibt AMB irrtümlich in Fortsetzung der Skordatur g anstatt f.
- T.15: In den drei handschriftlichen Quellen der Violoncellofassung findet sich das b erst vor dem fünften Achtel,

29) Rub. weist im Revisionsbericht (S.41) nur darauf hin, daß Lau. und JPK als siebte Achtel b anstatt h bei AMB (notiert cis') angeben.

während in Lau. bereits das dritte Achtel erniedrigt ist. Die letztgenannte Version findet sich in allen gedruckten Ausgaben mit Ausnahme von Stog.

T.22: Bei AMB findet sich eine Fermate über dem ersten Viertel, die jedoch in den meisten Fällen nicht in die Editionen aufgenommen wurde.

Gigue:

T.1: Die rhythmische Gestaltung ist in Lau. gegenüber allen drei Violoncello-Handschriften durch das Einfügen einer Durchgangsnote leicht variiert. (Vgl. das Faksimile in Beispiel 22).³⁰⁾

T.16: Nach Lau. könnte man vor dem ersten Sechzehntel ein b ergänzen, sodaß der Ton zu des' erniedrigt wird.³¹⁾

T.21: Letztes Achtel nach Lau. f, bei AMB g, wo allerdings zwei g hintereinander zu stehen kommen, daher besser f.

T.36: Bei AMB ist irrtümlich vor f' ein Kreuz notiert (notiert fis', klingend e); gemeint ist jedoch offensichtlich es'.

T.47: AMB schreibt a-g-f-es, klingt g-g-f-es; gemeint ist, wie man auch Anon. und Lau. entnehmen kann, klingend g-f-es-d, wobei bei AMB das g als a richtig notiert ist und die folgenden drei Noten irrtümlich noch weiterhin in Skordatur geschrieben sind; richtige Notierung: a-f-es-d.

30) R.R.Efrati: a.a.O. S.231 vertritt die Ansicht, daß A.M.Bach den ersten Takt ebenso wie T.29 irrtümlich doppelt notierte. Dieser Ansicht ist insoferne nicht zuzustimmen, da beim Beiseitelassen der beiden Takte die gerade Taktanzahl der beiden Teile verlorenginge. Abgesehen davon ist der Takt ja auch in Lau., wenn auch leicht abgeändert, anzutreffen.

31) R.R.Efrati: a.a.O. S.8

VI. Suite

AMB ist großteils im Altschlüssel, teilweise im Baßschlüssel und im Prélude T.71-78 im Sopranschlüssel notiert. ABGA und Rub. geben die Originalnotation an; Gr., Wil., Stog. und Wenz. verwenden nur den Tenorschlüssel neben dem Baßschlüssel, während Rub. im Anhang an seine Edition, der die Suite in moderner Schreibweise wiedergibt, im Prélude auch den Violinschlüssel einsetzt.

Bezüglich der Forderung nach einem fünfsaitigen Instrument vgl. Teil II/B/1/d!

Prélude:

T.5: AMB ergänzt die letzte vergessene Notengruppe über dem Notensystem und verbessert mit Hilfe eines Buchstabens einen Verschreibfehler.

Beispiel 28:



- T.54: Als sechstes Achtel schreibt AMB irrtümlich G; Anon. und JPK notieren richtig H, das sich auch aus den analogen Stellen klar ergibt.
- T.61: Das zwölfte Achtel lautet nach AMB fis; JPK und Anon. geben e an, das außer von Stog. von allen gedruckten Ausgaben als wahrscheinlichere Lösung übernommen wurde.
- T.68: AMB notiert fälschlich als letztes Achtel cis'; da nämlich der folgende Takt mit der gleichen Note beginnen würde, ist die Lösung von JPK und Anon., die auch mit

Ausnahme von Stog. von allen hier verwendeten Editionen angeführt wird, vorzuziehen, die ein h setzen.

T.80: Das erste Achtel muß richtig fis lauten, anstatt d bei AMB, da die fünf vorhergehenden und zwei nachfolgenden Takte mit dem gleichen Intervall beginnen und dieser Takt sonst aus dieser konsequenten Abfolge herausfiele. Die beiden anderen handschriftlichen Quellen bringen die korrekte Version fis.

T.90: Wie aus dem folgenden Beispiel ersichtlich ist, unterließ AMB in diesem Takt ein Schreibfehler (sechstes Achtel), den sie korrigierte. Die Note muß richtig cis' lauten. Sie scheint jedoch den ab diesem Takt gesetzten Altschlüssel bei der Bezeichnung der Note mit einem Buchstaben übersehen zu haben, da sie den Ton als d (Kurrentschrift) bezeichnet; dies wäre jedoch die Tonhöhe im Baßschlüssel.

Beispiel 29:



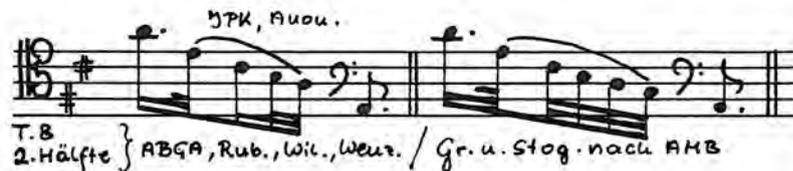
T.91: Das letzte Achtel ist ebenfalls als Schreibfehler bei AMB zu korrigieren; sie schreibt g', richtig ist jedoch a'.

T.95: Als letztes Achtel des Taktes gibt AMB cis'-e' an; in Analogie zum vorhergehenden Takt ist die Notenfolge a-e', die auch von JPK, allerdings nicht von Anon., angegeben wird, die wahrscheinlichere Lösung, die auch von allen gedruckten Ausgaben (Ausnahme Stog.) im Notentext angeführt wird.

Allemande:

- T.2: Das zweite und dritte Viertel weisen bei AMB und JPK keine Unterstimme(n) auf. In ABGA, Rub. und Wenz. findet sich ebenso wie bei Anon. als Unterstimme des zweiten Viertels die Achtelnote h und unter dem dritten Viertel das punktierte Sechzehntel e-h. Gr., Alex., Wil. und Stog. halten sich an die Angaben von AMB.
- T.4: Sowohl AMB als auch JPK geben das erste Viertel rhythmisch falsch an: AMB  ; JPK  . In den gedruckten Ausgaben findet sich eine Kombination aus diesen beiden Fassungen, die jedoch außerdem mit der Notierungsweise von Anon. übereinstimmt und auch im Hinblick auf das zweite Viertel des Taktes wahrscheinlich ist:  . (Nur Stog. gibt eine andere rhythmische Variante an, die jedoch aufgrund der Angabe von Anon. nicht relevant ist.)
- T.6: AMB schreibt als erstes Viertel irrtümlich neun Zweiunddreißigstel; bei JPK und Anon. ist diese Notengruppe auf sieben Zweiunddreißigstel und anschließend zwei Vierundsechzigstel korrigiert.
- T.8: Das dritte Viertel ist bei AMB rhythmisch und notenmäßig unklar. ABGA, Rub., Wil. und Wenz. führen die Version von JPK an, die mit jener von Anon. übereinstimmt und die beste Lösung darstellt, da sich diese Notenfolge auch aus Analogie mit T.20 ergibt; es wird dabei jedoch eine Note von AMB nicht berücksichtigt (Alex. die gleiche Fassung mit Vorschlag d' vor cis'). Gr. und Stog. geben dafür alle Noten von AMB rhythmisch korrigiert wieder (Gr. vergißt die letzte Note A (punktiertes Viertel) im Baßschlüssel).

Beispiel 30:

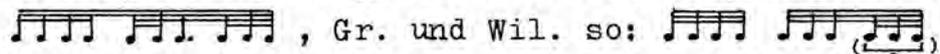


T.10: Das dritte Viertel schreibt AMB als ein Sechzehntel mit anschließenden sieben Zweiunddreißigstel, bei JPK ist diese Notengruppe überhaupt undeutlich. Anon. gibt folgende rhythmische Gestalt an, die von allen gedruckten Ausgaben ebenfalls im Notentext angeführt wird:

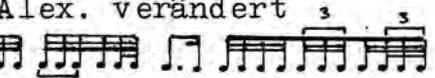
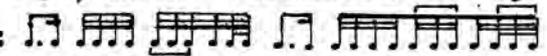


Im vierten Viertel fehlt bei AMB der Punkt nach der ersten Sechzehntel fis'.

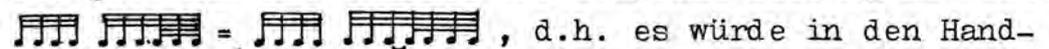
T.11: Das letzte Viertel lautet in allen drei handschriftlichen Quellen  (übernommen von Rub.), das bedeutet jedoch einen Überschuß von einem Zweiunddreißigstel. ABGA gibt die Stelle folgendermaßen an:



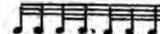
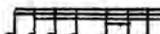
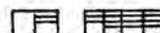
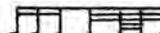
, Gr. und Wil. so: , (Überschuß von einem Vierundsechzigstel), Stog. gibt folgende Variante: ,

Alex. verändert  die Rhythmik des ganzen Taktes: 

Mir persönlich erscheint die folgende Fassung am besten:



, d.h. es würde in den Handschriften nur ein Balken fehlen.

- T.12/13: Im letzten Viertel von T.12 und im ersten Viertel von T.13 sind jeweils die beiden letzten Noten irrtümlich als Zweiunddreißigstel notiert und nach JPK bzw. Anon. durch Vierundsechzigstel zu ersetzen, wie dies in allen Editionen, mit Ausnahme von Stog., der eine Quintole verwendet, geschieht.
- T.15: Bei AMB fehlt der Punkt nach dem cis' des zweiten Achtels des ersten Viertels. Das zweite Viertel ist in allen drei handschriftlichen Quellen unklar:
AMB:  , JPK:  , Anon:  ,
Gr. und Wenz.:  , Alex. und Wil.:  ,
Stog.:  , ABGA, Rub.: 
(beste Lösung, weil rhythmisch richtig).

Courante:

- T.9: Das fünfte Achtel muß in Analogie zu T.1 A lauten, wie bei JPK und Anon. angegeben, und nicht H, wie bei AMB zu finden ist.
- T.14: Als drittes Achtel geben die gedruckten Ausgaben, mit Ausnahme von Stog., so wie bei JPK, E an, während bei AMB und Anon. Fis notiert ist.
- T.51: AMB schreibt als erstes Sechzehntel des dritten Viertels a; wahrscheinlicher ist jedoch das g von JPK und Anon., das auch in Hinblick auf den folgenden Takt richtiger erscheint (Sequenz).
- T.66: Das letzte Sechzehntel heißt bei AMB irrtümlich H. Da das erste Achtel des Folgetaktes ebenfalls H ist, scheint A nach JPK und Anon. wahrscheinlicher.
- T.67: Das Original lautet folgendermaßen:

Beispiel 31 (beginnt mit T.64):



Die gedruckten Ausgaben geben meistens die Fassung von JPK bzw. Anon. an, die sich in die Sequenz der beiden anschließenden Takte gut eingliedert. (Gr. und Stog. halten sich an die Angaben von AMB).

Beispiel 32:



Sarabande:

T.2: Im ersten Akkord schreibt AMB irrtümlich cis', gemeint ist in Analogie zum Folgetakt e', das auch bei Anon. zu finden ist. JPK gibt überhaupt einen falschen Akkord an (Gis-fis-a-e').

Gavotte 1:

T.7: Bei AMB irrtümlich ein Kreuz vor e.

T.8: Der Akkord lautet nach JPK und Anon. A-e-cis' und wurde in dieser Form mit Ausnahme von Stog. in die Editionen des 19. und 20. Jahrhunderts übernommen. AMB gibt dagegen den Akkord A-e-e' an, der u.a. aus grifftechnischen Gründen unwahrscheinlich ist.

Gavotte 2:
Beispiel 33:



Die durch die Anordnung der Takte und die geforderten Wiederholungen geforderte Form zeigt in allen gedruckten Ausgaben eine Abänderung zu AMB und den beiden anderen handschriftlichen Quellen, die in keinem Revisionsbericht angegeben ist. Richtige Aufführungsweise: T.1-4 (wiederholt), T.5-20 (wiederholt), T.1-4 (nicht wiederholt). Diese Reihenfolge ergibt sich eindeutig

aus der bei AMB, JPK und Anon. angeführten Dal-Segno-Wiederholungsangabe. Daraus erklärt sich auch die Fermate in T.4, die ebenfalls in allen drei Handschriften aufscheint, die selbstverständlich erst nach dem zweiten Teil bei der Wiederkehr der T.1-4 zur Anwendung kommen soll. - Sämtliche mir bekannte Editionen geben an: T.1-4 wiederholt, T.1-4 als T.21-24 nochmals notiert und anschließendes Wiederholungszeichen, d.h. T.5-24 (= T.5-20 + T.1-4) wiederholt.

- T.5: Bei AMB fehlt die Unterstimme d im zweiten Viertel, bei JPK das d im vierten Viertel (außerdem setzt er im dritten Viertel g anstatt fis). In den gedruckten Ausgaben findet sich meist die Kombination der beiden Fassungen, d.h. Unterstimme d im zweiten und vierten Viertel.³²⁾
- T.10: JPK gibt den Akkord D-A-fis-d' an (ebenso Anon.), bei AMB fehlt das fis. Alle gedruckten Ausgaben führen den vierstimmigen Akkord an.
- T.16: AMB gibt als erstes und drittes Achtel d', während JPK und Anon. als drittes Achtel h anführen, welches auch in vielen Editionen zu finden ist, da es die abwechslungsreichere Fassung darstellt. Alex., Wil. und Stog. halten sich an die Angaben von AMB.

Gigue:

- T.18: AMB bringt als vierte bis sechste Achtel e'-cis'-e' (auch von Anon. so notiert), während JPK - auch in Analogie zu T.2 - die im folgenden Beispiel angeführte Variante angibt, die in ABGA, Rub. und Wenz. Eingang gefunden hat, während Gr., Alex., Wil. und Stog. die Notenfolge von AMB berücksichtigen.

32) R.R.Efrati: a.a.O. S.262, spricht sich aus Phrasierungsgründen gegen das Hinzufügen der Unterstimme des zweiten Viertels aus. (Bei Stog. ebenfalls nicht zu finden.)

Beispiel 34:



- T.21: Bei AMB fehlt offensichtlich das Kreuz zur ersten Achtel g, JPK und Anon. geben richtig gis an.
- T.29: Die beiden bei AMB als viertes Achtel notierten Sechzehntel sind als Verzierung aufzufassen, da sonst ein Achtel in diesem Takt zuviel wäre. Der Schleifer mußte bei AMB korrekt mit kleinen Noten notiert werden. Bei JPK findet sich dagegen eine rhythmisch richtige Notierung, wobei der Schleifer in den Notentext integriert ist. Anon. gibt andererseits nur eine kleine Vorschlagsnote an. In den gedruckten Ausgaben fanden die Notierungsweisen von AMB (korrigiert) und JPK Aufnahme.

Beispiel 35:



- T.30: Das sechste Sechzehntel h fehlt bei AMB.

- T.38: AMB gibt als erstes Achtel irrtümlich d' an, während JPK und Anon. richtig h notieren. In der analogen Stelle in T.40 ist auch bei AMB h zu finden, sodaß hier ein Schreibfehler angenommen werden muß.
- T.47: Das erste Achtel heißt nach AMB fis, JPK und Anon. geben eis an. Dieser Auffassung schließen sich außer Alex. und Stog. alle gedruckten Ausgaben an, da es sich offensichtlich um den Dominantseptakkord von fis-moll handelt, der im nächsten Takt in die Tonika übergeht.

2. Artikulation

a. Unterschied und Bedeutung von Phrasierung und Artikulation

H.Keller³³⁾, der von der Voraussetzung ausgeht, daß die Musik als Tonsprache aufzufassen ist, d.h. daß man wie in der Sprache auch in der Musik zwischen Sinn und Ausdruck unterscheiden kann, grenzt die für den musikalischen Vortrag überaus bedeutungsvollen Gebiete Artikulation und Phrasierung - Bezeichnungen, die im alltäglichen Sprachgebrauch oft ohne Differenzierung eingesetzt und durcheinandergeworfen werden - folgendermaßen von einander ab: "Phrasierung ist soviel wie Sinngliederung, ihre Aufgabe ist es, musikalische Sinngehalte (Phrasen) zusammenzufassen und gegeneinander abzugrenzen: sie hat also dieselbe Aufgabe, wie in der Sprache die Interpunktionen Die Aufgabe der

33) H.Keller: Phrasierung und Artikulation, Kassel 1955, S.12

musikalischen Artikulation dagegen ist die Bindung oder Trennung der Töne: sie läßt den gedanklichen Sinn einer melodischen Linie unangetastet, bestimmt aber ihren Ausdruck. Es gibt also in der Regel nur eine einzige mögliche sinngemäße Phrasierung, aber verschiedene Möglichkeiten der Artikulation." Als Grenzgebiet von Phrasierung und Artikulation bezeichnet H.Keller die "Gruppenbildung durch Artikulation"³⁴⁾. Es handelt sich dabei um die Frage, ob "motivische Bildungen, die innerhalb einer Phrase durch Zusammenschluß einzelner Töne zustandekommen, zur Artikulation oder zur Phrasierung gerechnet werden." Besonders in der Musik J.S.Bachs, wo durch den gleichmäßigen Rhythmus und den Fortspinnungscharakter der Melodielinie manchmal prinzipiell mehrere Deutungen möglich sind, können sich durch Artikulationsangaben - an erster Stelle natürlich durch jene des Komponisten - Motive bzw. Motivgruppen herauslösen. In diesem Fall weist die Artikulation auch Merkmale der Phrasierung auf, da bei Änderung des Zusammenschlusses bzw. der Trennung von Tönen auch der Sinn der Melodielinie bis zu einem gewissen Grad beeinflußt wird.³⁵⁾ Daher hat vor allem in der Musik J.S.Bachs die Artikulation nicht nur für den musikalischen Ausdruck, sondern auch sehr oft für den Sinn eine nicht zu unterschätzende Bedeutung.

34) H.Keller: a.a.O. S.47 ff.

35) H.G.Hoke: Phrasierung, in: MGG 10, Sp.1221, meint dagegen: "Zusammenschlüsse innerhalb einer Phrase bleiben auch Phrasierung, wenn Phrasierungs- und Artikulationsbögen einander zufällig decken." H.Keller widerspricht sich an anderer Stelle (Artikulation, in: MGG 1, Sp.745) selbst, wenn er meint: "Stets bleibt der gedankliche Zusammenhang einer Phrase oder eines Motivs durch die Artikulation unberührt." Im Riemann-Lexikon, Sachteil: Artikulation, S.56f., findet man Phrasierung als "strukturelle Sinngliederung der Komposition in Motive, Motivgruppen usw." definiert, sowie den Hinweis, daß sich Artikulation oft mit Phrasierung deckt.

Die Phrasierung stellt im Gegensatz zur Artikulation die im Werk selbst implizierte Strukturgliederung dar. In der Sprache werden, um Sätze und Satzteile voneinander abzugrenzen, Interpunktionszeichen verwendet, die die Stellen bezeichnen, wo geatmet werden soll, wodurch Zusammengehöriges zur Einheit zusammengefaßt und vom Folgenden getrennt wird. Die gleiche Bedeutung kommt der Phrasierung in der Musik zu, wie bereits Johann Mattheson im 'Kern melodischer Wissenschaft' (1737)³⁶⁾ im "fünften Hauptstück ...Von den Einschnitten der Klangrede" feststellt; er bezieht sich allerdings nur auf die Vokalmusik, da dort ja die Abhängigkeit von Musik und Sprache deutlich hervortritt. In der Instrumentalmusik finden sich zu Beginn des 18. Jahrhunderts die frühesten Angaben zur Phrasierung, während in der Vokalmusik schon bedeutend früher Zeichen zu deren Verdeutlichung verwendet wurden. In der nicht wortgebundenen Musik war François Couperin³⁷⁾ der erste, der eine Art Komma über der obersten Notenlinie der Melodiestimme setzte, das die Phrasierung verdeutlichen sollte.³⁸⁾ In Johann Georg Sulzers

36) J. Mattheson: Kern melodischer Wissenschaft, Hamburg 1737, Faks. Hildesheim-New York 1976, S. 71 ff.

37) F. Couperin: Vorrede zum 'Troisième Livre de Pièces de Clavecin', Paris 1722, hrsg. von M. Cauchie (F. Couperin: Oeuvres complètes 4.), Paris 1932, S. 5

38) R. R. Efrati: a. a. O. S. 128 weist dem "Comma" eine etwas geänderte und verstärkte Bedeutung im Vergleich zur Phrasierung zu: "Im Gegensatz zum Phrasierungszeichen, welches die Aufgabe hat, die Struktur zu erhellen, wobei die Kontinuität der melodischen Linie gewahrt bleibt, steht das Comma an einem Schnittpunkt, an welchem sich eine vom Vorhergehenden verschiedene Figuration anschließt." Seiner Meinung nach bewirkt das Comma, das in den Handschriften natürlich nicht aufscheint und nur der Herausgeber als Interpretationshilfe angeben kann, eine deutliche Atempause und tritt bevorzugt nach der diatonisch fallenden Figur  (oder ) auf.

'Allgemeine Theorie der schönen Künste'³⁹⁾ wird im Artikel 'Vortrag' vorgeschlagen, den Beginn einer Phrase mit einem kleinen Kreuz und das Ende mit einem kleinen Kreis zu kennzeichnen. Daniel Gottlob Türk⁴⁰⁾ propagiert in seiner Klavierschule als Verdeutlichung der Phrasierung die Balkentrennung, das einzige Zeichen, das auch von den Komponisten zum Teil (z.B. Bach oder Beethoven), allerdings nicht konsequent, verwendet wurde. Meistens bevorzugten jedoch sowohl die Komponisten als auch die Herausgeber älterer Musik im 19. Jahrhundert den Phrasierungsbogen, der Phrasen durch Überspannen zusammenfaßt. Dadurch ergab sich jedoch eine Überschneidung mit dem ursprünglich fast ausschließlich der Artikulation vorbehaltenen Bogen, der in dieser Bedeutung folglich häufig in den Hintergrund gedrängt wurde. Die Verwendung des gleichen Zeichens für zwei verschiedene Dinge ist als Ursache der Verwirrung der Terminologie und im Anschluß daran der Begriffe Artikulation und Phrasierung überhaupt anzusehen.

Im Manuskript A.M.Bachs der sechs Suiten für Violoncello solo sind nur sehr selten phrasierungsartige Bindbögen festzustellen. Bis auf wenige Ausnahmen beziehen sich alle Bögen der Handschrift auf die Artikulation. Der relativ eindeutigste Phrasierungsbogen findet sich in T.49-51 des Prélude IV, da hier weit mehr Töne durch einen Bogen überspannt werden als in den übrigen Sätzen der Suiten. Achtunddreißig Noten konnten aufgrund der damaligen Bogenverhältnisse sowie der Haltung des Instruments sicher nicht auf einen Bogenstrich gespielt werden, sodaß der Bogen hier eindeutig als Phrasierungs- und nicht als Artikulationsangabe zu gelten hat.

39) J.G.Sulzer: Allgemeine Theorie der schönen Künste, Leipzig² 1794, S.703 ff.

40) D.G.Türk: Klavierschule, 1789, Faks. hrsg. von E.R.Jacobi (Documenta musicologica 1, XXIII), Kassel (usw.) 1962, S.344 ff.

Beispiel 36:



Höchstwahrscheinlich ist auch der Bogen in T.58 der Handschrift A.M.Bachs ein Phrasierungsbogen. In diesem Takt setzen sich die Gruppen von vier Sechzehnteln (jeweils steigende und fallende Terz und anschließender fallender Sekundschritt), die in T.56 und 57 mit einer spezifischen Artikulation ausgestattet sind, fort (hier jedoch pro Viertel auf einer anderen Tonstufe), sodaß konsequenterweise auch die Artikulation (erste Sechzehntel abgesetzt, zweite bis vierte gebunden) in T.58 weitergeführt werden sollte. J.P.Kellner gibt vollkommen andere Bindungen an: T.56/57 jeweils vierzehn Sechzehntel gebunden, die letzten beiden abgesetzt und T.58 erste Hälfte, acht Sechzehntel, gebunden, zweite Hälfte ohne Bogen - zu ergänzen?). Der Bogen in der Handschrift A.M.Bachs in T.58 ist jedenfalls "über" der Artikulation (entweder jener J.P.Kellners oder besser der aus den Vortakten ergänzten A.M.Bachs) zu denken. - Als Phrasierungsbogen zu deuten ist ferner der Bogen in T.80/81 sowie T.88/89, da - außer als Haltebogen - fast nie⁴¹⁾ ein Artikulationsbogen über Taktstriche hinausgeführt wird (vgl. auch die oben besprochenen Takte 49ff.). Phrasierungsartigen Charakter haben ferner einige Bögen am Beginn des Prélude der V.Suite (T.1, 10, 17, 21, 22ff.) sowie etliche der Allemande der VI.Suite, wobei in diesen Fällen die Phrasierung mit der Artikulation sozusagen übereinstimmt und daher

41) Ausnahme: Prélude II, T.54-56, vgl. weiter unten!

die Bögen jeweils auf einen Bogenstrich auszuführen sind. Heute können selbstverständlich auch die extrem langen Bögen des Prélude IV ohne Bogenwechsel gespielt werden, obwohl dies an und für sich dort ursprünglich nicht gefordert war.

Nur in zwei Fällen wird eine Fermate zur Verstärkung eines Phrasenabschlusses eingesetzt: im I.Prélude T.22 und im II.Prélude T.48. Im letztgenannten Fall werden außerdem zwei Viertelpausen, die deutlich den vorhergegangenen Abschnitt vom nachfolgenden trennen, gesetzt. Diese beiden Fermaten zeigen jedoch nicht nur das Ende einer Phrase an, sondern bringen einen deutlichen Einschnitt in den Ablauf des gesamten Satzes und haben daher fast formalen Charakter (vgl. Analyse Teil II/A/2/a). Als Hilfe der Phrasierung dienen in den sechs Violoncellosuiten zum Teil auch rhythmische Hervorhebungen durch längere Notenwerte, sowie - nur in der Fuge des Prélude V - eingeschobene Achtelpausen.

Wie bereits erwähnt, finden sich jedoch, abgesehen von den oben beschriebenen Ausnahmefällen, keine Phrasierungsangaben. Die Phrasierung richtet sich, allgemein gesehen, nach den Bauprinzipien der Melodielinie. Bei dem periodischen Prinzip unterworfenen Abschnitten (meistens in den Anfangstakten der Tanzsätze) ergeben sich keinerlei Phrasierungsprobleme. Der weit größere Anteil der Sätze (besonders die Préludes) gehört aber dem linearen Prinzip an, d.h. ist von Fortspinnungsmelodik geprägt. Hier lassen sich die einzelnen Phrasen nicht mehr immer eindeutig voneinander abgrenzen, da sie sich meist überlagern, sodaß das Ende einer Phrase bereits zugleich den Beginn der folgenden darstellt. Diese von H.Keller⁴²⁾ als "Phrasenverschränkung" bezeichnete Technik kommt in den sechs Suiten für Violon-

42) H.Keller: a.a.O. S.26

cello solo Bachs sehr häufig zur Anwendung. Sehr wesentlich für die sich überschneidenden bzw. nicht genau abzugrenzenden Phrasen ist ferner die Berücksichtigung der oft über diese hinausgreifenden, meist sehr weitläufig aufgebauten linearen Steigerungen im Kurthschen Sinn (vgl. Teil II/A/3).⁴³⁾ Teilweise sind auch Abschnitte, besonders in stärker stilisierten Tanzsätzen, festzustellen, in denen die an sich rein äußerlich durch zwei oder vier teilbare Taktzahl, d.h. der ursprünglich periodische Bau, im Untergrund der fortspinnungsartigen Melodik spürbar bleibt und dementsprechend in der musikalischen Ausführung zum Ausdruck kommen muß.⁴⁴⁾

-
- 43) R.R.Efrati: a.a.O. S.129f. fordert im Zusammenhang mit der Besprechung des "Comma" (vgl. Anm.38), daß bei der Ausführung von Oktavpassagen die Tetrachorde auf verschiedenen Saiten zu spielen sind. Der daraus abgeleiteten Phrasierung der Takte 37 und 38 des Prélude I kann ich mich jedoch nicht anschließen. Abgesehen von den für die Viola gedachten und daher für das Violoncello ungünstigen Fingersatzangaben, stehen meiner Meinung nach die von Efrati geforderten crescendi und decrescendi in krassem Gegensatz zum Aufbau der Melodielinie. Den beiden Takten ist viel eher ein durchgehendes crescendo vom p bis zum f des Arpeggienbeginns in T.39 angemessen. Die Aufteilung in ein zweimaliges crescendo-decrescendo und erst daran anschließendes crescendo in der Mitte des zweiten Taktes zerstört die großartig angelegte Steigerung, die man durch "einen" Phrasierungsbogen überspannen kann. Auch in sämtlichen Editionen mit Vortragshinweisen findet sich der auch von mir vorgeschlagene dynamische Aufbau einer durchgehenden Steigerung (vgl. E. Kurth).
- 44) R.R.Efrati: a.a.O. S.110ff. unterstreicht unter Heranziehung von Beispielen die Bedeutung des Auftaktes (bzw. der Anakrusis) für das Auffinden der richtigen musikalischen Phrasierung. - Diese muß, wie man den weiteren Ausführungen des Autors entnehmen kann, in Einklang mit der scheinpolyphonen Anlage der Melodielinie stehen - eine sehr wesentliche Forderung für den Vortrag der unbegleiteten Streicherkompositionen Bachs. R.R.Efrati nennt in diesem Zusammenhang "Füllstimmen" (S.120f.) und "Nebenstimmen" (S.122ff.) sowie Nachspiele (S.126f.). (Vgl. auch Teil II/A/3/b) Als Anregung für die Phrasierung kann ferner die Lautenfassung dienen, die in zwei Liniensystemen notiert ist und daher die Zusammengehörigkeit der einzelnen Stimmen der angedeuteten Polyphonie deutlicher hervortreten läßt (R.R.Efrati: a.a.O. S.112).

Von nicht zu unterschätzender Bedeutung ist die schon oben genannte Gruppenbildung durch Artikulation. Besonders die in Fortspinnungsabschnitten gleichsam unter den Phrasen(-verkettungen) liegende artikulatorische Gestaltung hat nicht nur auf den nuancenreichen Ausdruck und den Charakter der melodischen Linie, sondern auch auf den Bau bzw. die Abgrenzung und Überlagerung der Phrasen an sich sehr wesentlichen Einfluß.

Musikalische Artikulation bedeutet, allgemein gesprochen, Verbindung oder Trennung der einzelnen Töne. Während sich Tempo und Dynamik auf die Musik als Ganzes beziehen, "ist die Artikulation als eine Funktion der Melodie anzusehen".⁴⁵⁾ Die melodische Linie wird durch Einsetzen von Artikulationsangaben (Zeichen oder Worte) - vom durchgehenden Legato bis zum härtesten Staccato - entweder gewahrt oder zerrissen. Durch die verschiedenen Zwischenstufen und Kombinationen, die meist mit speziellen Spieltechniken verknüpft sind, wird der musikalische Ausdruck wesentlich geprägt. Durch Zusammenfassung einzelner melodischer Beziehungen und Abgrenzung anderer hat die Artikulation zudem großen Einfluß auf den Zusammenschluß von Motiven (Gruppenbildung durch Artikulation). Daher ist vor allem in Werken, die ausschließlich aus einer Melodielinie bestehen, wie die Kompositionen für Violine und Violoncello solo J.S.Bachs, die Artikulation von besonderer Bedeutung.

Wenn man jedoch die Artikulation als wesentliches Element für die Darstellung der Melodie ansieht, gerät man in Konflikt mit der Auffassung der Melodielinie von E.Kurth (vgl. Teil II/A/3/a), der von der Annahme ausgeht, daß diese nur als Bewegung durch die Töne ("Melodie als strömende Kraft") und nicht als Folge von Einzeltönen zu verstehen sei.

45) H.Keller: a.a.O. S.31f.

H.Keller⁴⁶⁾ äußert sich dazu im Hinblick auf die Artikulation folgendermaßen: "Der Auffassung der Melodie als eines bloßen Bewegungszuges widersetzt sich der einzelne Melodieton, der als etwas Einmaliges, um seiner selbst Gesetztes genommen werden will. Nicht in der bedingungslosen Überlegenheit des einen Prinzips, wie Kurth will, sondern im Wettstreit 'zweier Prinzipien' ist das Wesen der Melodie zu fassen. In dem einen Grenzfall kann das Eigenleben des Einzeltones fast gänzlich ausgelöscht sein ... im anderen Grenzfall, in einem lapidaren, gewichtigen Thema kann das Eigenleben der Töne stärker empfunden werden als der sie durchfließende Strom der Melodie ... Zwischen diesen Extremen liegen unendlich viele Zwischenstufen; auf jeder wird der Kampf zwischen Linie und Einzelton neu ausgetragen, oft genug tritt die Artikulation in diesen Kampf ein und entscheidet ihn." E.Kurth schenkt der Artikulation tatsächlich keine Bedeutung, wie dies aus seiner Ausgabe der Suiten für Violoncello solo⁴⁷⁾ sehr deutlich hervorgeht, da er hier jegliche Artikulationsangaben beiseite läßt. Im Vorwort findet sich folgende zum Teil etwas merkwürdige Feststellung⁴⁸⁾: "In den erhaltenen nur teilweise auf Bach zurückgehenden handschriftlichen Vorlagen finden sich einzelne (!) kürzere Bogenzeichen, die jedoch aller Wahrscheinlichkeit nach durchwegs von fremder Hand (!) eingetragen sein dürften; doch wenn vereinzelt davon wirklich von Bach herrühren sollten, so waren sie als Fingerzeig für die Bogenstrichführung gedacht, berühren aber nicht die viel wesentlichere Frage, wieweit die Töne den Linienphasen nach, auch über vielfachen Bogenwechsel, sogar über Pausen hinweg zusammengehören, wie dies die Phrasierungs-

46) H.Keller: a.a.O. S.32

47) J.S.Bach: Sechs Sonaten und sechs Suiten für Violine und Violoncello solo, hrsg. und eingeleitet von E.Kurth, München: Drei Masken Verlag 1921

48) J.S.Bach: Sonaten, hrsg. und eingeleitet von E.Kurth, a.a.O. S.XII

bezeichnungen der neueren Ausgaben darstellen wollen."⁴⁹⁾ E.Kurth verkennt offensichtlich die Stellung und Bedeutung der Artikulation überhaupt als auch besonders im Hinblick auf die Phrasierung. Während nämlich die Artikulation ihre Funktion als Verbindung oder Trennung der Töne sozusagen im Kleinen zu erfüllen hat, schafft die Phrasierung, indem sie eine kleinere oder größere Anzahl artikulierter Tongruppen überspannt, übergreifende Zusammenhänge, die ihrerseits durch die Steigerungen der Melodielinie geprägt sowie überlagert sind.

Auf den Instrumenten ergibt sich die Artikulation aus Tonbegrenzung und -intensität. Bei den Bläsern wird durch spezielle Atemgebung, beim Spiel auf Tasteninstrumenten durch Tondauer, Anschlag sowie Fingersätze und bei den Streichern durch die Bogenführung artikuliert. Abschließend sei kurz auf die Divergenz von Artikulationsangabe und von bei der Ausführung zustandekommenden Klangeffekt hingewiesen: einerseits können trotz verschiedenartiger Zeichen bei deren Realisation im Klang gleiche oder zumindest sehr ähnliche Wirkungen entstehen, andererseits besteht die Möglichkeit,

49) Die von Kurth so bezeichneten "Phrasierungsangaben" neuerer Editionen stellen nicht die Steigerungen der melodischen Linie dar, sondern ebenfalls "nur" Bogenstrich- (= Artikulations-) Bezeichnungen. Phrasierende Ausgaben der Solowerke für Violoncello von J.S.Bach erschienen erst nach E.Kurths Edition (z.B. hrsg. von D.Alexanian oder P.Tortelier). Es ist meiner Meinung nach unerklärlich, daß Kurth mit dieser Bogensetzung der älteren Editionen als Phrasierung im Sinn der linearen Steigerungen der Melodielinie einverstanden war. Wahrscheinlich kamen jedoch die damals beliebten weitläufigen Legato-Bögen seinen Intentionen scheinbar näher als die differenzierte Artikulation, wie sie in den Originalmanuskripten zu finden ist.

daß sowohl durch die Andersartigkeit (Bau, Haltung etc.) von ehemaligen und heute verwendeten Instrumenten als auch durch nicht bis ins letzte Detail festgelegte Ausführungsanweisung der verschiedenen Zeichen trotz Verwendung der gleichen Artikulationsangaben unterschiedliche Ergebnisse zustandekommen. Diese beiden Gesichtspunkte müssen bei der theoretischen Betrachtung und praktischen Anwendung der Artikulation in den sechs Suiten für Violoncello solo J.S. Bachs, mit der sich die folgenden Kapitel auseinandersetzen, berücksichtigt werden.

b. Die Streicherartikulation zur Zeit J.S.Bachs unter besonderer Berücksichtigung der sechs Suiten für Violoncello
.....
.....

Nachdem sich bereits im 16.Jahrhundert in theoretischen Schriften und Lehrwerken Hinweise auf artikulatorische Vortragsgestaltung fanden (z.B. bei Agricola, Ganassi, Rognoni usw.)⁵⁰⁾, wurden seit Beginn des 17.Jahrhunderts in Kompositionen für Streichinstrumente Artikulationsanweisungen notiert, die in engster Abhängigkeit zur Bogentechnik standen, während die übrige Musik nahezu unbezeichnet blieb. Interessant ist in diesem Zusammenhang die Bemerkung Samuel Scheidts in dessen 'Tabulatura nova' (1624)⁵¹⁾, der die ursprünglich nur für Streicher übliche Artikulation auf Tasten-

50) Vgl. H.Keller: a.a.O. S.37ff.

51) S.Scheidt: Tabulatura nova, 1624, hrsg. von Ch.Mahrenholz (S.Scheidt: Werke Bd.VI), Hamburg 1953, Anhang des I.Teils

instrumente anwenden möchte: "Wo die Noten/wie hier/
(erg.= ) /zusammengezogen seind/ist solches eine
besondere art/gleichwie die Violisten mit dem Bogen schleif-
fen zu machen pflegen. Wie dann solche Manier bey fürnehmen
Violisten Deutscher Nation/nicht ungebrauchlich/gibt auch
auff gelindschlägigen Orgeln/Regalen/Clavicymbeln und In-
strumenten/einen recht lieblichen und anmutigen concentum/
derentwegen ich solche Manir mir selbst gelieben lassen/
und angewehnet."

Bevor man um ca. 1600 begann, zwei oder auch
mehr Noten auf einen Bogenstrich zu nehmen, wurde mit ab-
wechselndem Bogen gespielt, wozu keine spezielle Bezeich-
nung nötig war. Die Artikulation, die dem Geschmack des Aus-
führenden überlassen war und mündlich weitergegeben wurde,
bestand damals nur aus Abstufungen im Maß der Trennung der
einzelnen Striche beim Bogenwechsel. Aber auch im 17. Jahr-
hundert sind die notierten Artikulationshinweise eher be-
scheiden: neben dem meist nur relativ wenige Noten verbind-
enden Artikulationsbogen finden sich Punkt, Strich und
Keil als Zeichen, die die Trennung der Noten andeuten. Wie
sehr damals noch der stete Wechsel von Auf- und Abstrich
als die normale Ausführung galt, beweist die Auffassung
Christopher Simpsons, der das Binden mehrerer Noten auf
einen Bogen als "Verzierung" betrachtet⁵²⁾: "Gracing of
Notes is performed two wayes, viz. by the Bow, and by the
Fingers. By the Bow, as when we play Loud or Soft, according
to our fancyTo this may be added that of Playing two,
three, four or more Notes with one motion of the Bow, which
would not have that Grace or Ornament if they were play'd
severally."

52) Ch. Simpson: The Division-Viol, London ²1665, Faks. hrsg.
von N. Dolmetsch, London 1955, S. 10, § 15: "Concerning
the Gracing of Notes"; deutsche Übersetzung bei Ch.
Döbereiner: Zur Renaissance alter Musik, Tutzing 1960,
S. 68

Seit dem 18. Jahrhundert nehmen die Artikulationsanweisungen in der Musik für Streichinstrumente in Verbindung mit der Entwicklung des Bogens sowie gemeinsam mit den Vorschriften für Tempo und Dynamik in den Kompositionen immer mehr zu. Aber auch in den theoretischen Schriften wird die Bedeutung von gebundenen und gestoßenen Noten in zunehmendem Maß berücksichtigt und in den Dienst der Affektenlehre gestellt. Bereits 1687 äußert sich Jean Rousseau in seiner 'Traité de la Violle'⁵³⁾ in diesem Sinn: "Si la Violle touchée de la main gauche avec ses Agrémens est un corps, on peut dire que l'Archet en est l'ame, puisque c'est luy qui l'anime, & qui exprime toutes les passions qui conviennent avec la Voix, & qui marque les differents mouvements du Chant; c'est pourquoy il est d'une grande consequence de s'en servir avec ordre, & ce qui doit encore prouver cette necessité, est l'exactitude avec laquelle les Maistres marquent les Coups d'Archet dans leurs Pieces." Leopold Mozart gibt in seiner Violinschule, "Das siebende Hauptstück. Von den vielen Veränderungen des Bogenstriches."⁵⁴⁾, über zwanzig Seiten Hinweise zur Artikulation und stellt ebenfalls die Verbindung zur Affektdarstellung her: "Das gegenwärtige wird uns gänzlich überzeugen, daß der Bogenstrich die Noten belebe; daß er bald eine ganz modeste, bald eine freche, bald eine scherzhafte, itzt eine schmeichelnde, itzt eine gesetzte und erhabene, itzt eine traurige, itzt aber eine lustige Melodie hervor-

53) J.Rousseau: Traité de la Violle, Paris 1687, Faks. Amsterdam 1965, S.107

54) L.Mozart: Versuch einer gründlichen Violinschule, Augsburg 1756, Faks. hrsg. von B.Paumgartner, Wien 1922, S.122ff.

Vgl. dazu die sehr ähnliche Definition von J.J.Quantz: Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen, Berlin 1752, S.187

bringe, und folglich dasjenige Mittelding sey, durch dessen vernünftigen Gebrauch wir die erst angezeigten Affecten bey den Zuhörern zu erregen in den Stand gesetzt werden." Und in seinem letzten Kapitel, "Das zwölfte Hauptstück. Von dem richtigen Notenlesen und guten Vortrag überhaupt.", führt er näher aus⁵⁵⁾: "Gleichwie man das Schleifen und das Stoßen, das Schwache und das Starke nach Erforderung des Ausdruckes genauest beobachten muß; eben so muß man auch nicht beständig mit einem schleppenden schweren Strich fortspielen, sondern sich nach dem bey ieder Passage herrschenden Affekte richten. Lustige und tändelnde Passagen müssen mit leichten und kurzen Bogenstrichen erhoben, fröhlich und geschwind weggespielt werden: gleichwie man langsame und traurige Stücke mit langen Bogenzügen, nahrhaft, und mit Zärtlichkeit vortragen muß." Ähnliche Angaben macht auch Carl Philipp Emanuel Bach in seinem 'Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen'⁵⁶⁾: "Die Lebhaftigkeit des Allegro wird gemeiniglich in gestossenen Noten und das Zärtliche das Adagio in getragenen und geschleiften Noten vorgestellt." Am Ende des Absatzes aber fügt er hinzu: "Ich setze oben mit Fleiß gemeiniglich, weil ich wohl weiß, daß allerhand Arten von Noten bey allerhand Arten der Zeit=Maasse vorkommen können." Die Worte C.Ph.E.Bachs treffen zum Teil recht gut auf die Artikulation der sechs Suiten für Violoncello solo seines Vaters zu: meist ist der Charakter der einzelnen Sätze durch die Artikulationsangaben nicht hinlänglich bestimmt, da die Abwechslung von gebundenen und gestoßenen Noten im Vordergrund steht, die dem Wesen der stilisierten Tänze entspricht. Es gibt jedoch auch einzelne

55) L.Mozart: a.a.O. S.262

56) C.Ph.E.Bach: Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen, Leipzig 21780, S.104

Sätze mit relativ ausgeprägten, mit dem Affekt des Stückes offensichtlich in Einklang zu bringenden Anweisungen, so z.B. die Courante der III. und die Gigue der V.Suite mit relativ sehr wenigen Bindungen, die auf den Allegrocharakter hinweisen, oder die Allemande der VI.Suite mit den viele kleine Notenwerte überspannenden Bögen, wodurch sich eindeutig die Adagiostimmung ergibt. Aber auch in Sätzen mit vermischter Artikulationssetzung lassen sich oft gewisse Tendenzen in die eine oder andere Richtung feststellen.

Aufgrund der nicht unwesentlichen Beeinflussung des Ausdrucks sind unbedingt die Artikulationsanweisungen des Komponisten zu berücksichtigen. So schreibt Leopold Mozart⁵⁷⁾: "Jede Figur läßt sich durch die Strichart vielmal verändern; wenn sie auch nur in wenigen Noten bestehen. Diese Veränderung wird von einem vernünftigen Componisten mehrentheils angezeigt, und muß bey Abspielung eines Stückes genau beobachtet werden ... ist es ... in einem Solo; so will der Componist seine Affecte dadurch ausdrücken, oder wenigstens eine beliebte Abwechslung machen." Auch Johann Joachim Quantz äußert sich dahingehend⁵⁸⁾: "Man muß sich hüten, die Noten zu schleifen, welche gestoßen werden sollen, und die zu stoßen, welche man schleifen soll. ...den Bogenstrich auf Bogeninstrumenten, muß man jederzeit, der Absicht, und der vermitteltst der Bogen und Striche geschehenen Anweisung des Componisten gemäß, brauchen: denn hierdurch bekommen die Noten ihre Lebhaftigkeit." Aber auch bezüglich völlig unbezeichneten Stücken äußert sich Mozart⁵⁹⁾: " ... wenn in mancher Composition gar nichts angezeigt ist, so

57) L.Mozart: a.a.O. S.110

58) J.J.Quantz: a.a.O. S.104

59) L.Mozart: a.a.O. S.259

muß man das Schleiffen und Stossen selbst schmackhaft und am rechten Orte anzubringen wissen."

Nun gehören die Suiten für Violoncello solo gemeinsam mit den Kompositionen für Violine solo zu den am meisten bezeichneten Werken Bachs überhaupt, d.h. wir müssen prinzipiell von den Artikulationsangaben des Komponisten ausgehen, wie dies bereits im 18. Jahrhundert eindeutig gefordert wurde. Probleme ergeben sich allerdings insofern, da einerseits die Bogensetzung nicht überall eindeutig vorgenommen wurde, d.h. daß Anfangs- und Endpunkt des Bogens nicht überall feststellbar ist (vgl. Teil III/A/2/c), und andererseits aus der noch im 18. Jahrhundert weit verbreiteten Notierungsweise, analoge Stellen im Verlauf eines Satzes nicht zu bezeichnen und deren Ergänzung dem Ausführenden zu überlassen. Von dieser scheinbaren Inkonsequenz in der Bogensetzung leiteten zahlreiche Herausgeber der Violoncellosuiten in Unkenntnis der damaligen Tradition ihre Ansicht ab, daß die originale Artikulation unspielbar sei (vgl. Teil IV). Bezüglich der Ergänzung durch den Ausführenden (im übertragenen Sinn natürlich auch durch den Herausgeber) meint Leopold Mozart⁶⁰): "Viele Herren Componisten setzen dergleichen Zeichen gemeiniglich nur bey dem ersten Tacte, wenn viele solche gleiche Noten folgen: man muß also so lang damit fortfahren, bis eine Veränderung angezeigt wird." Detaillierter schreibt Johann Joachim Quantz⁶¹): "Man merke hier beyläufig, daß, wenn viele Figuren in einerley Art nacheinander folgen, und nur die erste davon mit Bogen bezeichnet ist, man auch die übrigen, so lange keine andere Art der Noten vorkömmt, eben so spielen müsse. Auf gleiche Art verhält sichs mit den Noten,

60) L.Mozart: a.a.O. S.44, Anm.i

61) J.J.Quantz: a.a.O. S.188ff.

worüber Striche stehen. Wenn nur etwa drey oder vier Noten damit bezeichnet sind: so werden doch die übrigen Noten, die darauf folgen, und von selbiger Art und Geltung sind, ebenfalls staccato gespielt. Ohne dieses würde nicht allein die verlangte Wirkung nicht hervorgebracht werden, sondern auch die Gleichheit des Vortrages niemals zu einer Vollkommenheit kommen." Auch C.Ph.E.Bach⁶²⁾ gibt diesbezüglich klare Anweisungen: "Man pflegt zuweilen der Bequemlichkeit wegen bey Stücken, wo viele gestossene oder gezogene Noten hintereinander vorkommen, nur am Anfange die ersten zu bezeichnen, und es versteht sich, daß diese Zeichen so lange gelten, bis sie aufgehoben werden." Diese Forderung von C.Ph.E.Bach und Quantz sollte als Ausgangspunkt für etwaige Ergänzungen angesehen werden. Allerdings muß man sich hüten, allzu viele "Vervollkommnungen" vorzunehmen, da ja zum Teil nicht mit Sicherheit gesagt werden kann, welche Artikulation nun tatsächlich vorgesehen war. Obwohl es nicht möglich ist, die Artikulation Bachs in ein System zu pressen, so herrscht doch meist innerhalb einer Entwicklung eine ganz spezielle - wenn auch auf den ersten Blick vielleicht ungewöhnlich scheinende - Artikulation vor, die niemals unterbrochen oder geändert werden sollte, jedoch im Fall einer offensichtlichen Auslassung an analoger Stelle der Ergänzung bedarf.

Beim Begriff der Artikulation muß an und für sich berücksichtigt werden, daß ein gleicher oder ähnlicher Klangeffekt durch verschiedene Angaben zustandekommen kann. In dieser Hinsicht ist auch die unterschiedliche Bauweise und Handhabung des Bogens von wesentlicher Bedeutung, die das Klangergebnis beeinflussen. Auch wenn wir heute die gleichen Artikulationsangaben wie zu Bachs Zeit verwirklichen,

62) C.Ph.E.Bach: a.a.O. S.111

wird dies trotzdem oftmals nicht das gleiche klangliche Resultat zur Folge haben. So ist es heute z.B. möglich, durch Handgelenks- und Fingertechnik den Bogenwechsel praktisch unhörbar zu machen, sodaß die einzelnen Striche nicht getrennt gehört werden, sondern wie gebunden gespielt. Andererseits wurden schon früher, um der Abstrichregel (siehe weiter unten) gerecht zu werden, zwei Noten auf den selben Bogen, jedoch so abgesetzt gespielt, daß der gleiche Klangeindruck, wie bei einem Bogenwechsel zustandekam.

Die gewöhnliche Aufführungsart der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts war das nicht speziell bezeichnete Spiel mit wechselndem Bogen, das sogenannte non legato-Spiel. So schreibt Friedrich Wilhelm Marpurg in seiner 'Anleitung zum Clavierspielen'⁶³⁾: "Sowohl dem Schleifen als Abstoßen ist das ordentliche Fortgehen entgegen gesetzt, welches darinnen besteht, daß man ganz hurtig kurz vorher, ehe man die folgende Note berührt, den Finger von der vorhergehenden Taste aufhebet. Dieses ordentliche Fortgehen wird, weil es allezeit vorausgesetzt wird, niemahls angezeigt." Auch Michel Corrette meint in seiner Violoncelloschule (1741)⁶⁴⁾: "Ordinairement on joue les notes en tirant et poussant alternativement quand les notes sont de même valeur."

Über die Ausführung des einzelnen Bogenstriches und die sich daraus ergebende Artikulierung schreibt Corrette in der Folge nicht sehr ausführlich: "Il faut jouer du milieu de l'Archet, aller et venir sur les Cordes sans roidir le bras, tîret et pousser de grans coups d'Archet fermes, et que le son soit net." Beim Bogenstrich der Italiener und

63) F.W.Marpurg: Anleitung zum Clavierspielen, Berlin ²1765, S.29

64) M.Corrette: Méthode, théorique et pratique. Pour apprendre en peu de tems le Violoncelle dans sa Perfection, Paris 1741, S.9

Franzosen entstand vor allem im 17. Jahrhundert, aber auch noch im 18. Jahrhundert ein unterschiedlicher Klangeindruck, auf den noch J.J.Quantz⁶⁵⁾ aufmerksam macht: "Überhaupt ist anzumerken, daß ... insonderheit bey lebhaften Stücken, ein, nach Art der Franzosen geführter, kurzer und articulirter Bogenstrich, viel bessere Wirkung thut, als ein italiänischer, langer und schleppender Strich." Auch Hubert le Blanc beschreibt in seiner Schrift 'Defense de la Basse de Viole...' (1740)⁶⁶⁾ auf pointierte Weise den von den Italienern hervorbrachten Geigenklang im Gegensatz zum früheren in Frankreich üblichen sowie zu jenem der Viola da Gamba. J.J.Quantz⁶⁷⁾ äußert sich an anderer Stelle ausführlich zum Vortrag der französischen Tanzmusik, wobei diese Beschreibung wenigstens teilweise bei der Ausführung der Bach'schen Violoncellosuiten (bei stark stilisierten Sätzen eher im Hintergrund) zum Ausdruck zu bringen ist. Er meint, "daß die französische Tanzmusik nicht so leicht zu spielen ist ..., und daß der Vortrag sich von der italiänischen Art sehr unterscheiden muß, so fern er jedem Charaktere gemäß seyn soll. Die Tanzmusik muß mehrentheils ernsthaft, mit einem schweren, doch kurzen und scharfen, mehr abgesetzten, als geschleiften Bogenstriche, gespielt werden. Das Zärtliche und Cantable findet darinne nur selten statt. Die punktierten Noten werden schwer, die darauf folgenden aber sehr kurz und scharf gespielt. Die geschwinden Stücke müssen lustig, hüpfend, hebend, mit einem ganz kurzen, und immer durch einen Druck markierten Bogenstriche, vorgetragen werden."

65) J.J.Quantz: a.a.O. S.199

66) H.Le Blanc: Defense de la Basse de Viole Contre les Entréprises du Violon et les Prétentions du Violoncel, Amsterdam 1740, Übertragung aus dem Französischen von A.Erhard, Kassel-Basel 1951, S.52, 71, 99 etc.

67) J.J.Quantz: a.a.O. S.269

Den zustandekommenden Klang sowohl am Beginn des Bogenstrichs als auch beim Bogenwechsel beschreibt nur Mozart⁶⁸⁾ in seiner Violinschule; inwieweit sich dies auch auf das Violoncello übertragen läßt, ist fraglich, da die Bogentechnik der Cellisten damals wahrscheinlich auf einer anderen Entwicklungsstufe stand. Trotzdem sind seine Erläuterungen für den damals gebräuchlichen Streicherton von Bedeutung: "Jeder auch auf das stärkste ergriffene Ton hat eine kleine obwohl kaum merkliche Schwäche vor sich: sonst würde es kein Ton, sondern nur ein unangenehmer und unverständlicher Laut seyn. Eben diese Schwäche ist an dem Ende jedes Tones zu hören. Man muß also den Geigebogen in das Schwache und das Starke abzuteilen, und folglich durch Nachdruck und Mässigung die Töne schön und rührend vorzutragen wissen." Und etwas weiter unten führt er weiter aus: "Wenn nun eine Seyte öfter nacheinander gestrichen, folglich jedesmal aus der vorigen Erzitterung in eine neue, oder gleiche, oder langsamere, oder auch noch geschwindere Bewegung gesetzt wird; nachdem nämlich die aufeinander folgenden Striche sind: so muß nothwendig ieder Strich mit einer gewissen Mäßigung gelind angegriffen, und mit solcher Art genommen werden, daß auch der stärkste Strich die bereits schon in die Erzitterung gebrachte Seyte ganz unvermerkt aus der wirklichen in eine andere Bewegung bringe. Dieß will ich durch jene Schwäche verstanden haben, von welcher §.3.schon etwas ist erinnert worden." Das von Mozart erwähnte Nachgeben am Beginn jedes Bogenstrichs ergibt sich vor allem aus der Bauweise und Handhabung des alten Bogens; dieses ist jedoch auch beim modernen zu finden, allerdings wegen der modernen konkaven Bogenstange viel geringer⁶⁹⁾

68) L.Mozart: a.a.O. S.102; vgl. dazu die ausführlichen Erläuterungen von D.D.Boyden: Die Geschichte des Violinspiels von seinen Anfängen bis 1761, Mainz 1971, S.445ff.

69) D.D.Boyden: a.a.O. S.446

und aufgrund der durchgebildeten Technik praktisch unhörbar. D.h. jedoch ferner, daß ein moderner martelé-Strich mit plötzlichem Ansatz damals nicht verwendet werden konnte. D.D.Boyden⁷⁰⁾ hebt hervor, "daß der Unterschied zwischen dem Ansetzen des 'normalen' Bogenstrichs von heute und dem des frühen 18.Jahrhunderts im wesentlichen ein gradueller ist, der nur die Energie des Anfangs und des Bogenwechsels betrifft." Die Eigentümlichkeit des alten Bogens führte dazu, daß bei raschen und mit wechselndem Bogen gespielten Passagen die einzelnen Töne klarer getrennt und artikuliert waren als heute, wo man bestrebt ist, den Bogenwechsel möglichst unhörbar zu machen und eine Legato-Verbindung der einzelnen Töne herzustellen.

Bei langsamen Noten wirken sich die besonderen Klangnuancen des alten Bogens noch stärker aus. Mozart⁷¹⁾ gibt vier "Abtheilungen" an, die den Ausdruck eines langsamen Bogenstriches bedingen; an erster Stelle nennt er einen Strich in der Art der messa di voce, d.h. ein Anschwellen des Tones bis zur Mitte des Bogens und ein anschließendes Abschwellen bis zum Ende (im Ab- und Aufstrich ausführbar).⁷²⁾ Mozart⁷³⁾ rät dem Violinisten, diesen Strich gut zu üben "um sich hierdurch in den Stand zu setzen in einem Adagio eine lange Note zu der Zuhörer großem Vergnügen rein und zierlich auszuhalten." Die zwei-

70) D.D.Boyden: a.a.O. S.447

71) L.Mozart: a.a.O. S.102ff.

72) Diese aus der italienischen Gesangkunst stammende Technik wurde außer von Mozart auch von Quantz und Tartini auf Melodieinstrumente angewendet und beschrieben.

73) L.Mozart: a.a.O. S.102f.

te und dritte "Abtheilung" nennt einen Crescendo- und einen Decrescendo-Strich, jeweils in beiden Richtungen ausführbar, die vierte "Abtheilung" zeigt durch doppeltes An- und Abschwellen zwei aufeinanderfolgende *mesure di voce*. Erst anschließend meint Mozart⁷⁴⁾: "Es läßt sich aber noch ein sehr nützlicher Versuch machen. Man bemühe sich nämlich einen ganz gleichen Ton in einem langsamen Bogenstriche hervor zu bringen. Man ziehe den Bogen von einem Ende zum andern mit einer vollkommen gleichen Stärke." Daraus kann man schließen, daß der nuancierte Ton (im langsamen Tempo) den Normalfall und der gleichmäßig ausgehaltene die Ausnahme repräsentierte, während heute der letztgenannte als Ideal gilt. Man sollte jedoch berücksichtigen, daß nicht nur aus technischen Gesichtspunkten der nuancierte Bogenstrich gefordert wurde, sondern als Ausdrucksmittel zur Belebung des Klanges.

Schließlich werden jedoch nicht nur der einzelne Bogenstrich und dessen klangliche Nuancen bei den verschiedenen Theoretikern beschrieben, sondern auch die Aufeinanderfolge der Bogenstriche, die gewissen Gesetzen unterworfen ist. Michel Corrette⁷⁵⁾ meint im Anschluß an seine bereits oben zitierte Bemerkung, daß im gewöhnlichen Fall Auf- und Abstrich jeweils abwechseln: "Cependant il y a de certaines occasions ou il faut pousser deux notes du même coup d'Archet; et d'autres ou il faut tirer deux fois; mais cette dernière est moins fréquente." Er meint jedoch in diesem Fall nicht die Bindungen, die er an anderer Stelle bespricht, sondern das abgesetzte Spiel zweier Noten auf einen Bogen, wie dies aus seinen Formulierungen sehr deutlich her-

74) L.Mozart: a.a.O. S.105

75) M.Corrette: a.a.O. S.9

vorgeht, um den Folgetakt wieder mit Abstrich beginnen zu können. Corrette beschreibt in der Folge, wie man der sogenannten Abstrichregel⁷⁶⁾ gerecht werden kann, bzw. bei welchen musikalisch-rhythmischen Gelegenheiten ausgleichend einzugreifen ist, indem zwei Abstriche oder Aufstriche hintereinander - auf einen Bogen - gesetzt werden sollen.

Seit dem 16. Jahrhundert beschäftigten sich die Musiker und Theoretiker mit der Regelung der Auf- und Abstriche⁷⁷⁾ im Violinspiel. Mit der Betonung des ersten Taktteils steht das dafür geeignete Ziehen vom Frosch zur Spitze des Bogens, der Abstrich als die von Natur aus durch das Gewicht des Armes schwerere, d.h. akzentuierte Strichrichtung, im Einklang. Die Abstrichregel hat jedoch nur für im Obergriff gespielte Instrumente Gültigkeit, da bei Verwendung des Untergriffs (Viola da Gamba, Violoncello vor und zum Teil auch noch im 18. Jahrhundert), der Aufstrich die betonte Strichrichtung darstellt. Auf diese Tatsache weist Michel Corrette⁷⁸⁾ speziell hin: "Ceux qui savent jouer du Violon apprennent aisément le Violoncelle, le coup d'Archet étant le même; mais pour ceux qui jouent de la Viole, ils ont un peu plus de peine dans les commencemens le coup d'Archet étant le contraire de celui de la Viole: C'est adire, ce que la Viole fait en tirant le Violoncelle le fait en poussant: et ce que le Violoncelle fait en tirant la Viole le fait en poussant." - Besonders stark ausgebildet waren die Strichregel, die durch Lullys Orchesterdisziplin konsequent angewendet wurden, in Frankreich, wo

76) Der Terminus "Abstrichregel" wurde damals noch nicht verwendet!

77) D.D.Boyden: a.a.O. S.178ff.

78) M.Corrette: a.a.O. S.9

die dort im Vordergrund stehende Tanzmusik eine klare Akzentuierung und Artikulation erforderte.⁷⁹⁾ In Deutschland herrschte vor dem 18. Jahrhundert noch relativ große Willkür in der Bogenführung⁸⁰⁾; es gab zwar verschiedene Ansichten, jedoch keine feststehende Regel für die Folge von Auf- und Abstrich. Erst Leopold Mozart gibt im vierten Hauptstück seiner Violinschule ausführliche Anregungen und zahlreiche Beispiele zum Gebrauch der Abstrichregel.⁸¹⁾

Für das Violoncellospiel ist wohl Michel Corrette der erste, der die Strichordnung schriftlich festsetzte. Vorausgeschickt muß werden, daß der Autor von dem Spiel im Obergriff ausgeht, wie man seinen Ausführungen über die Bogenhaltungen und dem Titelbild⁸²⁾ entnehmen kann. Seine Ausführungen sind im Vergleich zu Mozarts recht komplizierten Anweisungen, relativ einfach. Während bei Mozart und seinen Zeitgenossen die Stricheinteilung bei zwei- und dreiteiligem Takt, das Verhalten bei einer ungeraden Anzahl von Noten in einem Takt, Unterschiede der Bogenführung im raschen und langsamen Tempo, der Effekt von Pausen und die Gegebenheiten, wann jeweils zwei aufeinander folgende Ab- oder Aufstriche zu verwenden sind, ausführlich behandelt werden⁸³⁾, bringt Corrette⁸⁴⁾ auf knapp zwei Seiten zwei

79) Vgl. G. Muffat: Vorrede zu 'Florilegium Secundum', hrsg. von H. Rietsch (DTÖ 2,2), Wien 1895, S. 21ff.

80) D. D. Boyden: a. a. O. S. 294

81) L. Mozart: a. a. O. S. 70ff.; "Von der Ordnung des Hinaufstrichs und Herabstrichs"; vgl. auch J. J. Quantz: a. a. O. S. 187ff.

82) s. Anhang: Abb. IX

83) D. D. Boyden: a. a. O. S. 456

84) M. Corrette: a. a. O. S. 10ff.

Kapitel mit den Überschriften "Des Coups d'Archet que l'on fait de suite en poussant" und "Des Coups d'Archet que l'on fait de suite en tirant", wobei gerader und ungerader Takt sowie die Notenzahl und deren Dauer, Auftakte, Pausen und Abschlußnoten berücksichtigt werden, der Einfluß des Tempo aber nicht in Betracht gezogen wird. Bei Corrette werden nur maximal zwei Töne auf dem gleichen Bogenstrich hintereinandergesetzt (mit Unterbrechung). Er erwähnt jedoch, daß bei den italienischen Künstlern auch mehr Noten auf jeweils einen Ab- oder Aufstrich genommen werden⁸⁵⁾: "D'autres au contraire font quelque fois sept ou huit notes du même coups d'Archet soit en tirant soit en poussant comme fait Lancetti, célèbre Violoncelle, tout cela fait voir qu'il n'y a point de Règle sans exception." Corrette bemerkt ferner, daß die Abstrichregel in Italien nicht berücksichtigt wird⁸⁶⁾: "...j'ai même entendu des Italiens qui jouoient comme les coups d'Archet se trouvoient, sans s'embarasser de pousser deux fois et tirer deux fois, selon les Règles que nous venons de donner." Tatsächlich hielten sich die Italiener zum Teil nicht an die Abstrichregel, wie man folgender Äußerung Giuseppe Tartinis entnehmen kann⁸⁷⁾: "Was den Bogen betrifft, so gibt es keine bestimmte Regel, ob man mit Auf- oder Abstrich beginnt; es ist hingegen notwendig, für alle Passagen den richtigen und umgekehrten Strich zu üben, um sowohl beim Auf- wie beim Abstrich den Bogen mit der gleichen Gewandtheit zu beherrschen."

85) M. Corrette: a.a.O. S.12

86) M. Corrette: a.a.O. S.12

87) G. Tartini: 'Anweisungen zur Bogenführung' ('Regole per arrivare a saper ben suonar il Violino'), Anfangskapitel des italienischen Originaltextes, in der 'Traité des Agréments de la Musique' (1771) nicht enthalten, hrsg. und übersetzt von E.R. Jacobi (italienischer Originaltext als Faks. im Anhang), Celle-New York 1961, S.56

Es fragt sich nun, inwieweit die Abstrichregel beim Spiel der Violoncellosuiten Bachs zu deren Entstehungszeit berücksichtigt wurde. Primär muß Obergriffbogenhaltung angenommen werden, wie dies im II. Teil meiner Arbeit aus verschiedenen Umständen vermutet wurde, da ansonsten eine umgekehrte Abfolge von Auf- und Abstrich zustande käme. Aufgrund der Tatsache, daß es sich um - wenn auch zum Teil sehr stark stilisierte - Tänze handelt, die zudem alle französische Bezeichnungen haben, ist die Anwendung einer geregelten Folge von Ab- und Aufstrich im Sinne der Abstrichregel beim Spiel im Obergriff auf jeden Fall anzunehmen und dem Gesamtcharakter angepaßt. Sicherlich wird man bei einer heutigen Aufführung ebenfalls kaum auf diese allgemein auch im 20. Jahrhundert übliche Spielart verzichten. Andererseits besteht seit dem Gebrauch einer modernen Bogentechnik, in der Ab- und Aufstrich klanglich völlig gleichartig gespielt werden können, die Möglichkeit, strichtechnische "Ausgleichsmanöver" unhörbar zu machen. So ist zum Beispiel in schnellen Sätzen mit gleichbleibenden Notenwerten, wenn sich gleichgestaltete Takte mit ungerader Notenzahl (bzw. Bogenzahl bei Bindungen) sozusagen komplettieren, im Sinne Mozarts⁸⁸⁾ der Beginn jedes zweiten Taktes mit Aufstrich durchaus gerechtfertigt. Im allgemeinen wird man jedoch bei der Festlegung der Artikulationsangaben in den handschriftlichen Quellen von der Abstrichregel ausgehen müssen, um besonders in den wenig stilisierten, d.h. eher tanzmäßigen Sätzen, wie z.B. den Intermezzi, der nötigen rhythmischen Akzentuierung gerecht werden zu können.

Als weitere ungebundene Strichart wurde neben dem unbezeichneten non-legato Spiel das Staccato verwendet,

88) L.Mozart: a.a.O. S.84f.

das durch Punkte, Striche oder auch Keile angezeigt wurde. Sebastien de Brossard⁸⁹⁾ definiert in seinem 'Dictionnaire' diese Spielart folgendermaßen: "Staccato, ou Stoccatto. Veut dire à peu près la même chose que Spiccato. C'est à dire que, sur tout, les Instrumens à Archet, doivent faire leurs coups d'Archet secs, sans traîner & bien détachez ou separez les uns des autres, c'est presque nous apellons en François, Piqué ou Pointé." Johann Gottfried Walther⁹⁰⁾ übernimmt in seinem Musicalischen Lexicon (1732) die Beschreibung Brossards, fügt aber hinzu: "Die marque dieser Art ist, wenn das Wort staccato oder stoccatto nicht dabey stehet, ein kleines über oder unter den Noten befindliches Strichelgen." Zu obigen Zitaten ist zu bemerken, daß mit dem erwähnten Spiccato keinesfalls der heute verwendete Sprungbogen gemeint war; Spiccato war mit staccato völlig identisch. Interessant ist ferner, daß Walther nur den Strich und nicht den Punkt als Zeichen erwähnt. Allerdings findet sich unter einem anderen Schlagwort folgende Beschreibung⁹¹⁾: "Punctus percutiens heißt der, welcher sowohl in Sing= als Kling=Stücken über oder unter die Noten gesetzt wird, anzuzeigen, daß selbige abgestoßen werden sollen. Wenn nebst den Puncten auch Bogen sich über oder unter den Noten in Instrumental=Sachen befinden, müssen selbige mit einem Strich absolvirt werden." Der letzte Satz dieser Definition beschreibt eine dem modernen Streicherstaccato ähnliche Spielpraxis, die auch von Corrette⁹²⁾ in seiner Celloschule angeführt und mit Beispielen bedacht wird: "Toutes les notes

89) S.de Brossard: Dictionnaire de Musique, Amsterdam 3 1707, S.135

90) J.G.Walther: Musicalisches Lexicon, Leipzig 1732, Faks. hrsg. von R.Schaal (Documenta musicologica 1,III), Kassel-Basel 1953, S.575

91) J.G.Walther: a.a.O. S.504

92) M.Corrette: a.a.O. S.36

dessous ou dessus d'une liaison se font d'un même coup d'Archet, et les points audessus ou audessous des notes marquent qu'ils faut bien articuler et détacher du même coup d'Archet." Bei Corrette wird interessanterweise jedoch weder Punkt noch Strich als Zeichen für einen mit wechselnden Bogen ausgeführten abgesetzten Strich erwähnt.

An und für sich bestand meist zwischen den verwendeten Zeichen Punkt, Strich und Keil, wenn sie nicht nebeneinander verwendet wurden, kein gradueller Unterschied⁹³⁾. Allerdings trifft Quantz⁹⁴⁾ folgende Unterscheidung: "Denn, wie zwischen den Strichen und Puncten, wenn auch kein Bogen darübersteht, ein Unterschied zu machen ist, daß nämlich die Noten mit den Strichen abgesetzt, die mit den Puncten aber, nur mit einem kurzen Bogenstriche, und unterhalten gespielt werden müssen: so wird auch ein gleicher Unterschied erfordert, wenn Bogen darüber stehen. Die Striche aber kommen mehr im Allegro als im Adagio vor." Nach Quantz ist der Strich im Gegensatz zum Punkt offensichtlich schärfer zu akzentuieren und richtiggehend abzusetzen. Das Absetzen, erläutert Quantz⁹⁵⁾ weiter, kann jedoch nicht im allzu schnellen Zeitmaß geschehen, sodaß die Achtel im Allegro und die Sechzehntel im Allegretto, wenn etliche aufeinanderfolgen, ausgenommen sind: "...denn sie müssen zwar mit einem ganz kurzen Bogenstriche gespielt, der Bogen aber niemals abgesetzt, oder von der Saite entfernt werden. Denn wenn man ihn allezeit so weit aufheben wollte, als zum sogenannten Absetzen erfordert wird, so würde nicht genug Zeit übrig seyn, ihn wieder zu rechter Zeit darauf zu bringen; und diese Noten würden klingen, als wenn sie gehacket oder gepeitschet würden." Aus diesen Worten geht außerdem hervor, daß ein Spic-

93) D.D.Boyden: a.a.O. S.466

94) J.J.Quantz: a.a.O. S.193f.

95) J.J.Quantz: a.a.O. S.201

cato, d.h. ein Springbogen im heutigen Sinn, abgesehen davon, daß er damals aus bogenbautechnischen Gründen schlecht möglich war, nicht gewünscht und negativ beurteilt wurde. Für die Aufführungsart des Staccato war, wie Quantz hervorhebt, das Tempo von wesentlicher Bedeutung. Er führt die Spielpraxis folgendermaßen weiter aus⁹⁶⁾: "Man muß sich aber bey diesen Noten nach dem Zeitmaaße, ob das Stück sehr langsam, oder sehr geschwind gespielt wird, richten, und die Noten im Adagio nicht ebenso kurz, als die im Allegro, abstoßen: sonst würden die im Adagio allzutrocken und mager klingen. Die allgemeine Regel, so man davon geben kann, ist diese: Wenn über etlichen Noten Strichelchen stehen, müssen dieselben halb so lange klingen, als sie an und vor sich gelten. Steht aber nur über einer Note, auf welche etliche von geringerer Geltung folgen, eine Strichelchen: so bedeutet solches, nicht nur daß die Note halb so kurz seyn soll; sondern daß sie auch zugleich, mit dem Bogen, durch einen Druck markirt werden soll."

Doch nicht immer war das Staccato durch Zeichen gesondert angeführt. Es gab auch Fälle, die aus Tradition im Staccato gespielt wurden. So schreibt Quantz⁹⁷⁾ im Hinblick auf punktierte Noten: "Die nach dem Punkte kommenden doppelt geschwänzten Noten, müssen sowohl im langsamen als geschwinden Zeitmaaße, allezeit sehr kurz und scharf gespielt werden: weil die punctierten Noten, überhaupt etwas Prächtiges und Erhabenes ausdrücken, daher eine jede Note, sofern keine Bogen darüber stehen, ihren besonderen Bogenstrich erfordert, weils sonst nicht möglich ist, die kurze Note nach dem Punkte, durch einen Ruck des Bogens so scharf aus-

96) J.J.Quantz: a.a.O. S.201

97) J.J.Quantz: a.a.O. S.194f.

zudrücken: als es durch einen neuen Hinauffstrich geschehen kann." Es ist auffällig, daß in der Handschrift A.M.Bachs so gut wie niemals punktierte Noten mit einem Bogen versehen sind.⁹⁸⁾ Man sollte daher auf jeden Fall die Aufführungsanleitung von Quantz berücksichtigen und nicht durch das Zusammenbinden von punktierter und nachfolgender kurzer Note, wie sie in modernen Editionen häufig zu finden ist, eine Glättung dieser als markant gedachten Stellen vornehmen, die in diesem Fall sicher nicht den Intentionen des Komponisten entspricht.

Bevor wir uns nun der Ausführung des Staccatos zuwenden, wobei vor allem die von A.M.Bach gemachten Angaben in den Violoncellosuiten berücksichtigt werden sollen, nochmals kurz zur Ausführung und zum Klang des unbezeichneten Strichs mit wechselndem Bogen.⁹⁹⁾ Während man heute einen möglichst glatten Bogenwechsel anstrebt und der gewöhnliche Strich als legato Strich bezeichnet werden muß (heute recht unpassend meist als detaché bezeichnet!), war der normale Strich des 18. Jahrhunderts ein non-legato Strich, bei dem die einzelnen Striche ein wenig von einander getrennt waren, was durch das bogenbaulich und spieltechnisch bedingte Nachgeben am Beginn und Ende des Striches verstärkt zum Ausdruck kam. Das mit Punkten oder Strichen (Keilen) bezeichnete Staccato bedeutete eine schärfere Artikulation der einzelnen Striche als beim unbezeichneten non-legato Spiel. Quantz¹⁰⁰⁾ unterscheidet die Ausführung von Punkten und mit Strichen bezeichneten Noten: "Wenn über den Noten Punkte stehen, so müssen solche mit einem kurzen Bogen tockiret, oder gestoßen, aber nicht abgesetzt werden." Bei mit Strichen versehenen

98) Vgl. Teil III/B/5 !

99) Vgl. D.D.Boyden: a.a.O. S.467ff.

100) J.J.Quantz: a.a.O. S.201

Noten ist der Bogen jedoch "abzusetzen", d.h. ein wenig abzuheben bzw. aufzuheben, wodurch sich eine noch größere Trennung der einzelnen Töne ergibt, was allerdings nur in gemäßigttem Tempo möglich ist.¹⁰¹⁾

A.M.Bach verwendet nur an sehr wenigen Stellen Staccatopunkte; Striche kommen überhaupt nicht vor. Die Staccatoabschnitte in A.M.Bachs Abschrift wurden bereits im Kapitel über die Entwicklung und Bauweise des Bogens (II/B/2/a) angeführt und erläutert. Im Gegensatz dazu finden sich in der anonymen Abschrift aus der zweiten Hälfte des 18.Jahrhunderts relativ viele Zeichen, und zwar sowohl Punkte als auch Striche, die hier meist einen einzelnen Ton von einer vorhergehenden oder nachfolgenden Bindung deutlich abtrennen sollen, jedoch auch allgemein absetzenden Charakter haben.¹⁰²⁾ Als aufführungspraktische Hinweise seien die entsprechenden Takte angeführt (vgl. auch die entsprechenden Hinweise in Kapite d):

I.Suite: Allemande: T.1 und 2: Striche jeweils über dem neunten Sechzehntel, T.5: Strich über dem vierten und achten Sechzehntel, T.8 und 9: Strich jeweils auf dem letzten Sechzehntel, T.14: Strich über dem ersten Sechzehntel, T.19 und 20: Strich über dem fünften Sechzehntel, T.21: Strich über dem achten Sechzehntel, T.25: Strich über dem zwölften Sechzehntel, T.27 und 28: Striche jeweils über den ersten beiden Achteln. Courante: T.11 und T.12: Punkte jeweils über dem vierten Sechzehntel. Gigue: T.2 und T.7: Punkte über den ersten drei Achteln.

101) Vgl. weiter oben.

102) Da, wie erwähnt, der mir zur Verfügung stehende Mikrofilm der Kellnerschen Abschrift ziemlich undeutlich ist und daher Punkte und Striche irrtümlich gesehen werden könnten, wurde auf eine detaillierte Angabe der dortigen Staccatozeichen verzichtet. Allgemein gesehen ist jedoch festzustellen, daß sich nur wenig mehr Zeichen als bei A.M.Bach finden.

II.Suite: Gigue: T.73 und 74: Striche jeweils über dem ersten Sechzehntel.

III.Suite: Allemande: T.2: Striche über dem vierten und achten Sechzehntel, T.4: Strich über dem vierten Sechzehntel, T.13: Strich über dem vierten und achten Sechzehntel.

Courante: T.17, 21, 22, 25, 26, 67, 69: jeweils ein Strich über dem ersten Achtel (in analogen Takten offensichtlich zu ergänzen!), T.15 und T.61: Strich über dem vierten Achtel (wahrscheinlich nur als Bogenabgrenzung gedacht!). Bourrée 1: T.13 und 14: Strich über dem ersten Achtel. (Bis hierher geschrieben von Anonymus 402, ab Bourrée 2 unbekannter Schreiber.) Bourrée 2: T.3: Strich über dem ersten und fünften Achtel, T.10: Strich über dem vierten Achtel. Gigue: T.34, 38 und T.94, 98: Punkte jeweils über allen drei Achteln, T.41 und 42: Striche unter dem dritten Achtel, T.53 und 54: Strich über dem vierten Sechzehntel (nur als Bogenabgrenzung?).

IV.Suite: Prélude: T.70, 71, 72, 73: Strich jeweils über dem ersten und fünften Achtel, T.76: Strich über dem ersten Sechzehntel des dritten und vierten Viertels (im Folgetakt eventuell aus Analogie zu ergänzen!). Allemande: T.3: Punkte über dem vierten bis achten Achtel, T.7: Punkt über dem dreizehnten Sechzehntel, T.8: Punkte über dem ersten und dreizehnten Sechzehntel, T.9 und 10: Punkte über dem ersten und neunten Sechzehntel (im Folgetakt eventuell aus Analogie zu ergänzen), T.13: Punkte über dem vierten, achten, neunten und dreizehnten Sechzehntel, T.38: Striche über dem neunten und dreizehnten Sechzehntel (bei Kellner finden sich an dieser Stelle Punkte!; in T.39 eventuell aus Analogie zu ergänzen).

V.Suite: Prélude: T.22: Strich über dem ersten Sechzehntel des dritten Viertels (nur als Bogenabgrenzung!).

VI.Suite: Gigue: T.27: Striche über dem ersten und siebenten Sechzehntel, T.29: Punkte über dem vierten, fünften und sechsten Achtel, T.54: Punkt über dem letzten Achtel, T.55: Punkt über dem dritten Achtel.

Auffällig ist das viel häufigere Vorkommen von Staccatozeichen in Dur- als in Moll-Suiten, d.h. daß auch hier die Artikulationsangaben mit dem Charakter der Stücke im Einklang stehen. Ferner sei hervorgehoben, daß die bei A.M.Bach angegebenen Punkte in beiden anderen Handschriften ebenfalls zu finden und daher auf jeden Fall zu berücksichtigen sind. Die Striche und Punkte der anonymen Abschrift sollen dagegen nur als Anregung dienen und können nach Belieben ergänzt oder auch weggelassen werden.

Abschließend wenden wir uns nochmals den Bindebögen zu, auf deren Bedeutung für die Affektdarstellung sowie deren Schwierigkeit bei der Ergänzung bereits hingewiesen wurde. Bevor in den folgenden beiden Kapiteln Festlegung und Ausführung in den Bachschen Suiten für Violoncello solo ausführlich besprochen werden, noch einige grundlegende Bemerkungen und Überlegungen zum Bindebogen, den Leopold Mozart¹⁰³⁾ folgendermaßen erklärt: "Unter den musikalischen Zeichen ist kein geringes das Verbindungszeichen: Obwohl es von manchen oft sehr wenig beobachtet wird. Es hat die Gestalt eines halben Cirkels, welcher über oder unter die Noten gezogen wird. Die Noten, welche unter oder ober solchem Cirkel stehen, es seyn hernach 2, 3, 4 oder auch noch mehr, werden alle in einem Bogenstriche zusammen genommen, und nicht abgesondert, sondern ohne Aufheben oder Nachdrucke des Geigebogens in einem Zuge aneinander geschliffen." Zur Ausführung der Bögen meint Mozart¹⁰⁴⁾ ferner, daß "der Componist ... solche Noten nicht abgesondert sondern in einem Schleifer singbar vorgetragen wissen" wolle: "so muß man die erste solcher vereinbarten Noten etwas stärker angrei-

103) L.Mozart: a.a.O. S.42f.

104) L.Mozart: a.a.O. S.135, Anm.3

fen, die übrigen aber ganz gelind und immer etwas stiller daran schleiffen." Dies entspricht nicht unbedingt der heutigen Spielpraxis, wo meist getrachtet wird, alle auf einen Bogen gespielten Noten möglichst gleichmäßig auszuführen. Am ehesten zur Anwendung gelangt die Beschreibung Mozarts heute in jenen Fällen, wo der Beginn des Bogens mit dem betonten Takteil zusammenfällt. Man sollte bei der Aufführung von Musik aus der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts immer bedenken, daß nicht Gleichförmigkeit und Glätte, sondern vor allem Abwechslung und Differenziertheit im Detail angestrebt wurde.

Interessant ist ferner die Bemerkung Mozarts¹⁰⁵⁾, die besagt, welche Noten in einem unbezeichneten Stück zu binden und welche mit wechselndem Bogen zu spielen sind: "Nun ist die Frage Ob, und wann man sie schleifen oder abstoßen müsse? Beydes kömmt auf das Singbare eines Stückes an und hängt von dem guten Geschmacke, und von einer richtigen Beurtheilungskraft des Spielenden ab, wenn es der Componiste anzumerken vergessen, oder selbst nicht verstanden hat. Doch kann einigermaßen zur Regel dienen: Daß man die nahe beysammen stehenden Noten mehrentheils schleifen, die von einander entfernten Noten aber mehrentheils mit dem Bogenstriche abgedondert vortragen, und hauptsächlich auf eine angenehme Abwechslung sehen solle." Giuseppe Tartini¹⁰⁶⁾ äußert sich auf ähnliche Weise: "Beim Spielen ist zwischen kantabler und lebhaft-instrumentmäßiger¹⁰⁷⁾ Musizierweise zu unterscheiden, wobei das Kantable mit einer so vollkommenen Bindung einer Note an die andere gespielt werden muß, daß nicht die geringste Unterbrechung zu hören ist, während beim Lebhaft-Instru-

105) L.Mozart: a.a.O. S.83

106) G.Tartini: a.a.O. S.55

107) Im Original "sonabile" im Gegensatz zu "cantabile".

mentmäßigen eine Note von der anderen etwas abgesetzt ('détaché') werden muß. Um zu unterscheiden, was kantabel und was lebhaft-instrumentmäßig ist, beachte man, daß die stufenweisen Tonfolgen kantabel und folglich gebunden, d.h. ohne 'détaché' vorzutragen sind; die sprungweisen Tonfolgen sind die instrumentmäßigen, die mit ihrem 'détaché' ausgeführt werden sollen."¹⁰⁸⁾ Johann Joachim Quantz¹⁰⁹⁾ stellt abermals die Beziehung zum Affekt in den Vordergrund: "Die ausgehaltenen und schmeichelnden Noten müssen miteinander verbunden, die lustigen und hüpfenden aber abgesetzt, und von einander getrennt werden."

Versucht man nun dieses Schema - nämlich, daß nahe beisammenliegende eher zu binden sind als größere Intervalle - in den Artikulationsangaben A.M.Bachs der Violoncellosuiten ebenfalls zu entdecken, so muß man feststellen, daß es nur zum Teil verwirklicht ist. Zum Großteil wird eine reichhaltige Bogensetzung verwendet, die sich keinem starren

108) Obwohl heute insbesondere die instrumentale Musik J.S.Bachs als eher nicht "kantabel" gilt, sollte der Anweisung J.S.Bachs Rechnung getragen werden, der, wie er im Titel seiner Inventionen schreibt, "denen Lehrbegierigen aufrichtige Anleitung" geben wollte, ... am allermeisten aber eine cantable Art im Spielen zu erlangen " (Unterstreichung hinzugefügt). Die Forderung nach kantabler Spielart ist bei einem Instrument der Violinfamilie eigentlich selbstverständlich, da dieses von Natur aus dazu bestimmt und viel geeigneter ist als Cembalo oder Orgel. (Vgl. R.Steglich: Über die "kantable Art" der Musik Johann Sebastian Bachs, Zürich 1957 und A.G.Huber: Bach-Studien, Zürich 1964, S.10ff. mit zahlreichen Theoretikerzitatzen.)

109) J.J.Quantz: a.a.O. S.105

Reglement unterwirft¹¹⁰⁾. Trotzdem soll nun versucht werden, gewisse Tendenzen in der Bogensetzung A.M.Bachs festzustellen. Hermann Keller¹¹¹⁾ hebt hervor, daß "besonders in der älteren Musik, bei der die Linienführung das Primäre darstellt, die natürlichste Artikulation, die Sekunden zu binden, mittlere Intervalle portato abzusetzen und große Intervalle (die man bezeichnenderweise 'Sprünge' nennt) abzustößen" sind. Diese mit den obigen Theoretikermeinungen in Einklang zu bringende Anschauung trifft, wie erwähnt, nur teilweise zu, da sich im Gegenteil dazu einerseits gebundene weite Intervalle finden, besonders in Arpeggien (z.B. Beginn Prélude I), und andererseits mit wechselndem Bogen zu spielende diatonische und figurative Abschnitte (z.B. Beginn Prélude III). In diesem Zusammenhang sei ferner darauf hingewiesen, daß Passagen mit Bariolage-Wirkung nach den Angaben A.M.Bachs manchmal gebunden (d.h. mit Zweierbindungen versehen) ausgeführt werden sollen (z.B. Prélude VI), manchmal aber auch mit wechselndem Bogen (z.B. Prélude I, T.33ff.). Die charakteristische Artikulation Bachs steht nun insofern mit der melodischen Gestaltung in Einklang, als der Wechsel von gebundenen und ungebundenen Noten mit dem Wechsel von melodisch-diatonischer zu akkordlicher Wendung bzw. umgekehrt konform geht. Dabei ist die Artikulation jedoch durch keine bestimmten Notenfolgen bzw. Abstände festgelegt, sodaß entweder die diatonische Folge gebunden und die Akkordtöne abgesetzt oder die skalenartigen bzw. figurativen Noten mit

110) Vgl. zu diesem Themenkreis: W.S.Newman: Is there a rationale for the articulation of J.S.Bach's string and wind music?, in: Essays in the History, Style and Bibliography of Music in Memory of Glen Haydon, ed. by J.W.Pruett, Chapel Hill²1976, S.229. Der Autor widerlegt in diesem Aufsatz anhand von Beispielen die in der Sekundärliteratur aufgestellten Schematisierungsversuche.

111) H.Keller: a.a.O. S.35

wechselndem Strich und die Akkordfolgen mit Bindungen zu spielen sind. Abschließend sei bemerkt, daß die Bögen oft mit dem Vorhandensein einer latenten Mehrstimmigkeit übereinstimmen, indem sie Randstimmen absetzen oder durch Bindungen zusammenfassen. Das folgende Kapitel beschäftigt sich mit der Bogensetzung A.M.Bachs¹¹²⁾, der speziellen Schreibweise und deren Interpretation, sowie mit den in den Violoncellosuiten auftretenden charakteristischen Kombinationen von gebundenen und ungebundenen Noten.

c) Die Bogensetzung A.M.Bachs

.....

Das Manuskript der Violoncellosuiten A.M.Bachs (sowie J.P.Kellners und in P 289) im Vergleich zum Autograph J.S.Bachs und dessen Abschrift A.M.Bachs der Violin-solowerke.

Wie bereits mehrfach hervorgehoben wurde, ist von den Suiten für Violoncello solo kein Autograph, sondern nur die Abschrift A.M.Bachs erhalten geblieben. Da nun die drei handschriftlichen Quellen (A.M.Bach, J.P.Kellner und anonyme Abschrift in P 289) in den Artikulationsangaben, d.h. in der Setzung der Bindebögen zum Teil sehr starke Divergenzen aufweisen (vgl. Anm.225 in Teil I dieser Arbeit!), wurde hier erstmalig der Versuch unternommen, aus

112) Es sei an dieser Stelle bemerkt, daß die von R.R.Efrati, a.a.O. S.172-183, wiedergegebenen Beispiele der Bindebögen in den Violoncellosuiten zum Teil nicht mit den Angaben A.M.Bachs konform gehen und daher nicht als Beweis für die vom Autor angegebenen Anwendungskategorien dienen können. Die Artikulationsangaben J.P.Kellners bzw. der anonymen Abschrift werden überhaupt nicht berücksichtigt.

dem Vergleich des Autographs der Werke für Violine solo¹¹³⁾ mit deren Abschrift durch seine Gattin Anna Magdalena¹¹⁴⁾ Besonderheiten in der Schreibung der Artikulationsbögen bzw. gewisse konsequente Abänderungen im Hinblick auf die Urschrift festzustellen, um dann vom Manuskript der Violoncellosuiten von der Hand A.M.Bachs Rückschlüsse auf das verlorengegangene Autograph des Komponisten ziehen zu können.

Die Abschrift A.M.Bachs der Violinsolowerke benutzt eindeutig das Autograph Bachs als Vorlage, wobei sich die Gattin J.S.Bachs sehr genau an die Vorlage hält. Im Kritischen Bericht der Violinsolowerke in der Neuen Bach-Ausgabe wird bezüglich der Artikulation folgendes vermerkt¹¹⁵⁾: "In der Phrasierung¹¹⁶⁾ verfährt Anna Magdalena großzügiger und weniger genau, als die Vorlage sie angibt. So kommt eine flüchtigere Bogensetzung zustande, die Inkonsequenzen aufweist."¹¹⁷⁾ Denselben Eindruck gewinnt man auch bei Betrachtung ihrer Abschrift der Suiten für Violoncello solo. Da das Titelblatt der Abschrift A.M.Bachs der Violinsolowerke (P 289) auf die Zusammengehörigkeit mit der Abschrift der Suiten für Violoncello solo (P 269) hinweist, ist die große Ähnlichkeit der beiden Manuskripte nicht weiter verwunderlich (vgl. dazu Teil I/B/1). Da sich jedoch die Abschrift der Violinsolowerke bis ins Detail, abgesehen von der ungenaueren Bogensetzung, an die autographe Vorlage hält und das Autograph J.S.Bachs der Violinsolowerke als "Libro Primo" bezeichnet ist, kann für die Abschrift A.M.Bachs der Cellosuiten der zweite Teil des Bachschen Autographs als ziemlich gesicherte Vorlage gelten.

113) Faksimile in der Edition von Ivan Galamian, New York: International Music Company 1971

114) Zur Verfügung stand mir der Mikrofilm des Originals, das sich in der Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz in Berlin befindet (P 268).

115) G.Hausswald-R.Gerber: Kritischer Bericht der Werke für Violine, NBA Serie VI/Bd.1, Kassel (usw.) 1958, S.34

116) Gemeint ist Artikulation!

117) Genaue Angaben der Abweichungen bringt der überaus detaillierte Revisionsbericht auf S.67ff. (G.Hausswald-R.Gerber: a.a.O.)

Die erste auffällige Eigenart der Bogensetzung A.M.Bachs bezieht sich auf die Form der Artikulationsbögen. Diese sind im allgemeinen flacher und bezeichnen daher den Beginn und das Ende der Bindung nur ungenau, während J.S. Bach die Bögen stärker abrundet und dadurch die erste und letzte Note genau definiert. Als Beispiel diene hier ein Ausschnitt aus der Ciaccona der zweiten Partite (T.64-73):
Beispiel 37:

A.M.Bach:



J.S.Bach:



Überdies sind die Bögen A.M.Bachs, besonders die längeren, häufig zu kurz, so z.B. im Presto der ersten Sonate T.70ff. Bei A.M.Bach unterscheiden sich die Bögen in T.70/71 und T.76 ff. kaum voneinander, obwohl zuerst nur drei Noten zu binden sind und in den Folgetakten (ab T.75) jeweils der ganze Takt (sechs Noten) überspannt werden sollen, wie dies aus der Schreibung J.S.Bachs eindeutig hervorgeht. Beispiel 38:

A.M.Bach:



J.S.Bach:



Eine weitere Angewohnheit A.M.Bachs ist das Verrutschen, vor allem kürzerer Bögen, nach rechts, das sich offensichtlich aus der Flüchtigkeit der Notierung ergibt. Das anschließende Beispiel bringt zuerst einen Ausschnitt aus dem Allegro der zweiten Sonate, T.14ff. und anschließend T.33-49 aus der Corrente der ersten Partita.

Beispiel 39:

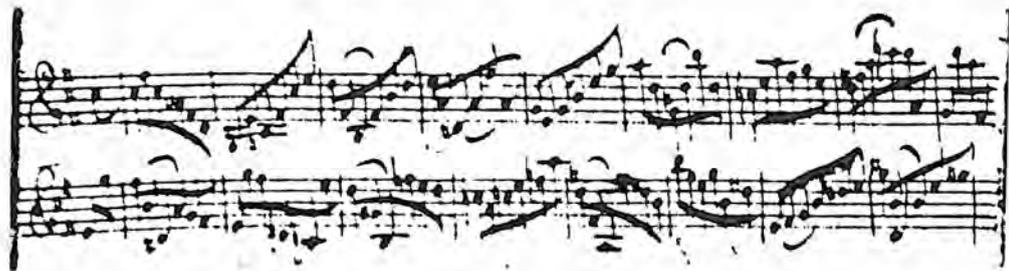
A.M.Bach:



J.S.Bach:



A.M.Bach:



J.S.Bach:



Das folgende Beispiel (T.47) aus dem Allegro der zweiten Sonate beweist, daß manchmal Bögen auch nach links verrutschen können. Dieser Fall ist jedoch viel seltener und tritt nur bei der Folge von mehreren kurzen Bindungen auf, die unmittelbar aneinander anschließen.

Beispiel 40:

A.M.Bach:



J.S.Bach:



Als abschließendes Beispiel für die Uneinheitlichkeit der Bogensetzung A.M.Bachs sei hier der zweite Teil der Bourrée der dritten Partita angeführt (T.13-30 bei A.M.Bach, T.14-31 bei J.S.Bach). Der Bogen in der zweiten Hälfte von T.14 fehlt bei A.M.Bach. Während J.S.Bach in T.15 eindeutig je vier Noten bindet, ist bei A.M.Bach eher die Bindung  angegeben, d.h. der Bogen ist zu kurz und zu weit rechts. Viel zu kurz ist auch der Bogen A.M.Bachs in T.17. Nach rechts gerutscht, d.h. zu spät beginnend und zu kurz sind ferner die Bindungen in T.20, 21, 22 bei A.M.Bach, während der Bogen in T.23 zu lang ausgefallen ist. Die Bindung in T.24 ist wiederum viel zu weit rechts, während die Bögen in T.27 zu kurz sind und eher  als alle vier Achtel binden, wie dies bei J.S.Bach eindeutig zu erkennen ist.

Beispiel 41:

A.M.Bach:



J.S.Bach:



Interessanterweise sind im Autograph J.S.Bachs alle Takte, auch jene, die Sequenzen oder Wiederholungen darstellen, immer genau bezeichnet, während A.M.Bach an analogen Stellen zum Teil die Bögen beiseite läßt, d.h. daß die einmal gewählte Artikulation auch in analog gestalteten Takten Gültigkeit hat und vom Ausführenden zu ergänzen ist. Bemerkenswerterweise werden bei Fortsetzung der gleichen Figur mit der gleichen Artikulation in der darauffolgenden Zeile

die Bögen wieder angegeben, nachdem sie in der vorhergehenden Zeile nicht angeführt und zu ergänzen waren, da die Kontinuität durch den Zeilenwechsel unterbrochen scheint. Folgende Takte aus dem Presto der ersten Sonate sollen dies verdeutlichen (A.M.Bach: ab T.100, J.S.Bach: ab T.101).

Beispiel 42:

A.M.Bach:



J.S.Bach:



Versucht man nun diese aus dem Vergleich der Manuskripte J.S.Bachs und seiner Gattin A.M.Bach gewonnenen Erkenntnisse auf die sechs Suiten für Violoncello anzuwenden, so ergeben sich insofern Probleme, da ja im speziellen Fall nicht immer mit Sicherheit festgestellt werden kann, ob der Bogen nun zu kurz, zu lang oder nach rechts verrutscht ist. Meistens sind daher zu den oben herausgearbeiteten Tendenzen in der Schreibung der Bögen A.M.Bachs die beiden anderen hand-

schriftlichen Quellen, die Abschriften J.P.Kellners und Anonymus' in P 289 heranzuziehen. Dabei zeigt besonders die Handschrift J.P.Kellners sehr weitgehende Abweichungen in den Artikulationsangaben, sodaß ebenso wie bei der Kellnerschen Abschrift der Violinsolowerke mit ihrer eigenwilligen, aber auch ungenauen Bogensetzung auf eine andere Vorlage geschlossen werden kann¹¹⁸⁾, als bei der Abschrift A.M.Bachs. Die Bogensetzung J.P.Kellners ist außerdem zum Teil ziemlich schlampig, sodaß die Länge und Zuordnung der Bögen oft unklar und schwierig zu bestimmen ist und daher zur Klärung der undeutlichen Stellen im Manuskript A.M.Bachs relativ wenig zu brauchen ist.

Bezüglich der Abschrift in Sammelband P 289 kann festgestellt werden, daß die Artikulationsbezeichnungen in dem von Anonymus 402 stammenden Teil genauer ausgeführt sind, als bei dem Rest der Handschrift, wo ähnlich wie im Manuskript A.M.Bachs einige Ungenauigkeiten bezüglich der Länge der Bögen zu finden sind. Allgemein gesehen sind die Artikulationsangaben in der anonymen Abschrift reicher bzw. zum Teil auch konsequenter gesetzt als bei A.M.Bach, sodaß sich bei der Bestimmung ihrer Bögen mancherlei Rückschlüsse ziehen lassen. Viel stärker als bei A.M.Bach ist hier die Tendenz zu bemerken, nahe beisammen liegende hauptsächlich kleine Notenwerte zu binden, teilweise auch über Taktstrich hinausgreifend d.h. mit synkopischem Charakter. An und für sich weist jedoch die anonyme Abschrift aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts mit jener A.M.Bachs viel mehr Gemeinsamkeiten auf, als zwischen dem Manuskript J.P.Kellners und A.M.Bachs bestehen, sodaß hier auch im Hinblick auf die Artikulation eher an eine gemeinsame Vorlage gedacht werden kann. (Auf Abweichungen hinsichtlich Verzierungen und Dynamik in den beiden

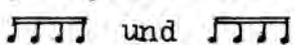
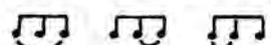
118) G.Hausswald-R.Gerber: a.a.O. S.34

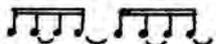
handschriftlichen Quellen Kellners und in P 289 wird in den speziellen Kapiteln in Teil III/B hingewiesen werden.)

Nach dem Studium der Artikulationsangaben A.M. Bachs gelangt man zur Einsicht, daß in den Violoncellosuiten einerseits das non-legato d.h. das Spiel mit wechselndem Strich (vgl. vorhergehendes Kapitel) im Vordergrund steht, andererseits in den mit Bögen versehenen Abschnitten die Artikulation von einer unglaublichen Differenziertheit und Mannigfaltigkeit ist, die kaum in ein System gepreßt werden kann. Die zur Zeit Bachs im allgemeinen am häufigsten verwendete Bindung von je zwei Noten wird in den Violoncellosuiten zwar verwendet, jedoch keinesweg vorrangig. Die Gruppierung von je zwei Sechzehnteln oder Achteln tritt hier bei der Folge von Sekundsritten (z.B. Allemande II, T.1), bei Vorhaltbildungen und häufig in dem Fall auf, wenn das zweite und dritte Sechzehntel (oder Achtel) auf dem gleichen Ton steht (z.B. Allemande I, T.4). Zweierbindungen sind jedoch auch in zahlreichen anderen Kombinationen mit größeren Intervallen (bevorzugt Terzen, zum Teil auch Quarten) anzutreffen, wodurch meist harmonische Wirkungen unterstrichen oder Liegestimmen dargestellt werden sollen (z.B. Gigue III, T.21ff.). Bei der Ausführung der Zweierbindungen ist zu beachten, daß jeder Musiker die Regel¹¹⁹⁾ kannte, daß bei der Bindung von zwei Noten die zweite abgezogen zu spielen ist, d.h. weniger akzentuiert und in rhythmischer Hinsicht etwas verzögert.

In den sehr häufig in den Violoncellosuiten verwendeten Gruppen von vier Sechzehntel treten neben der Zweierbindung folgende Artikulationsvarianten auf: , wobei die letztgenannte Bindung von vier Sechzehnteln ,

119) L.Mozart: a.a.O. S.135, Anm.3, zitiert auf S.414f. dieser Arbeit.

relativ am wenigsten verwendet wird und auch die Bindung der zweiten und dritten Sechzehntel eher selten ist. Am beliebtesten ist in den Violoncellosuiten bei weitem die Kombination einer abgesetzten mit drei gebundenen Noten, wobei die drei mit einem Bogen versehenen Töne oft durch ein bestimmtes musikalisches Kriterium zusammengehörig erscheinen, wie z.B. eine Wechselnote (z.B. Courante I, T.14f.) oder eine Sekundfortschreitung (Beispiele fast in jedem Satz) gegenüber einem größeren Intervall, das abzusetzen ist, oder aber eine Akkordzerlegung gegenüber einem nicht dazugehörigen Ton (z.B. Beginn Prélude I). Besonders reizvolle Wirkungen, die besonders im Zusammenhang mit der Verdeutlichung der Polyphonie der einstimmigen Linie bedeutungsvoll sind, ergeben sich bei der Aufeinanderfolge der beiden Gruppen  (z.B. Prélude II, T.25f.). In den ungeraden Taktarten sowie bei Triolen finden sich bei Gruppen von drei Achteln folgende Möglichkeiten:  . Selbstverständlich sind auch hier, wie bei den Gruppen von vier Sechzehnteln bzw. Achteln die verschiedensten Kombinationen möglich.

Neben diesen am meisten auftretenden Artikulationsgruppen finden sich solche mit synkopischem Charakter, wie z.B.  (Allemande II, T.14f., ähnliche Form in Prélude III, T.21ff.). Mehr als drei bzw. vier Töne umfassende Bindungen finden sich bezüglich Länge und Stellung in allen denkbaren Möglichkeiten, wobei auch hier häufig eine Note (manchmal auch mehrere Noten) abgesetzt der Mehrzahl der gebundenen Töne gegenübergestellt ist(sind). Relativ sehr selten sind über den Taktstrich hinausreichende Bögen (z.B. Prélude II, T.54-56). Jene Bögen mit phrasierendem Charakter (Prélude IV) können ohne Bedenken auf mehrere Bögen gespielt werden, da ja der legato-Charakter erhalten bleibt. Allerdings ist in diesem Fall von der Mozartschen

Aufführungsanweisung bezüglich des Hervorhebens des ersten Tones unter einem Bogen abzusehen!

Ferner sei darauf hingewiesen, daß aus der Notierung der auszuhaltenden Akkordtöne gewisse Rückschlüsse auf die Artikulation der darüber oder darunterliegenden Noten gezogen werden können. So meint George Whitman¹²⁰⁾, daß die Länge der Note den Bogenstrich bestimmt: Wenn z.B. über einer Halben vier Achtel stehen, sind diese zu binden, wobei es seiner Meinung nach egal ist, ob die tiefe Note spieltechnisch tatsächlich ausgehalten werden kann oder nicht, da es sich um eine Art Ersatz des Bindebogens handelt. Ich bin jedoch der Meinung, daß gerade aus der Spielbarkeit Rückschlüsse auf die Artikulation gezogen werden können: Kommt nämlich eine Note der Oberstimme und ein auszuhaltender Teilton des darunterliegenden Akkordes auf dieselbe Saite zu liegen, dann kann der Akkord nicht in seiner tatsächlich notierten Dauer erklingen und die Länge der Bindung in der Oberstimme muß modifiziert werden, wie dies in Kapitel III/A/2/d auch geschehen ist (vgl. auch das Kapitel Akkordausführung III/B/9). In einigen Fällen ist jedoch, prinzipielle Spielbarkeit vorausgesetzt, tatsächlich die Möglichkeit gegeben, aus den auszuhaltenden Notenwerten einer zweiten Stimme die Bindungen der Oberstimme abzulesen; dies wurde im folgenden Kapitel d) ebenfalls berücksichtigt.

120) G. Whitman: J.S. Bach: Meister der Bogentechnik, in: Musica 1969, S. 347ff.

- d) Festlegung, Ergänzung und Ausführung der Artikulation
.....
in den einzelnen Sätzen der sechs Suiten für Violon-
.....
cello solo
.....

Als primärer Ausgangspunkt der folgenden Überlegungen wurde die von Paul Rubardt nach den Quellen herausgegebene Edition (Leipzig 1965) verwendet. Der Herausgeber beschreibt das Verfahren seiner Artikulationssetzung im Vorwort folgendermaßen: "In unserer Ausgabe ist zu beachten, daß an Stellen, an denen gleichzeitig zwei verschiedene Artikulationen angegeben sind, die an den Köpfen bzw. bei unterschiedlicher Stielung über den Noten Bögen aus der Abschrift A.M.Bachs, die anderen aus der Abschrift J.P.Kellners stammen. Es bleibt dem Ausführenden überlassen, die oft unvollständige Artikulation der Quellen zu ergänzen und widersprechende Artikulationen nach seinem Geschmack auszugleichen." Ergänzungen des Herausgebers sind gestrichelt angegeben. Der Vergleich mit der anonymen Handschrift aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts wurde von Rubardt zwar durchgeführt und ist im 'Anhang zum Revisionsbericht' besprochen, im Notenbild jedoch nicht berücksichtigt. Dabei ist zu bemerken, daß durchaus nicht alle Artikulationsangaben Kellners in dieser Edition angegeben sind. Dies ist zum Teil auch tatsächlich nicht nötig, da die Abschrift A.M.Bachs - wenn sie eindeutig zu lesen ist - als primäre Quelle den Vorzug verdient. Außerdem sind die Bögen J.P.Kellners häufig noch nachlässiger gesetzt als bei A.M.Bach und stellen daher keine große Hilfe dar. Andererseits ergänzt Rubardt häufig die Angaben A.M.Bachs mit den von Kellner verwendeten Bögen, wobei diese Ergänzungen nicht kenntlich gemacht sind. Dagegen hat meiner Meinung nach die anonyme Abschrift, obwohl

sie zum Teil eine reichhaltigere Bogensetzung aufweist und vor allem wegen der späten Entstehungszeit erst als Quelle dritten Grades zu gelten hat, für die Klarstellung einiger Stellen im Manuskript sehr wesentliche Bedeutung und könnte in der Ausgabe Rubardts in einigen Fällen zu deren Klärung beitragen. Allgemein gesehen gibt Rubardt manchmal Lösungen an, die zwar aus der handschriftlichen Fixierung wörtlich genau übernommen scheinen, sich spielpraktisch jedoch nicht bewähren.

In der anschließenden Darstellung der Artikulationsprobleme in den sechs Suiten für Violoncello solo wurden neben der Berücksichtigung der bereits besprochenen Tendenzen in der Artikulationssetzung A.M.Bachs (vgl. Kapitel c) die beiden anderen handschriftlichen Quellen (J.P.Kellner, anonyme Abschrift aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts) als klärende Faktoren bei der Festlegung der Bögen im Manuskript A.M.Bachs herangezogen. Es sei nochmals hervorgehoben, daß den Angaben A.M.Bachs immer der Vorrang eingeräumt wurde. Trotzdem konnte bei einigen Bögen in der Handschrift A.M. Bachs nicht eindeutig festgestellt werden, wieviele und welche Noten sie genau verbinden, sodaß in einigen Fällen bis zu einem gewissen Grad subjektive Entscheidungen getroffen werden mußten.¹²¹⁾ Dies geschah jedoch nicht willkürlich, sondern aus spieltechnischen Erwägungen, nachdem durch praktisches Ausprobieren am Instrument die am besten ausführbare Fassung in Hinsicht auf eine sinnvolle Strichartensetzung gewählt wurde.

121) F.Dorian: *The History of Music in Performance*, New York 1942, S.28: "... from the very start the interpreter has to supplement the material of the score with his own good judgement. Consequently even the interpreter for truly objective spirit is bound to find himself occasionally on subjective terrain..." Vgl. auch G.von Dadelsen: *Die Crux der Nebensache. Editorische und praktische Bemerkungen zu Bachs Artikulation*, in BJ 1978, bes. S.96. In letztgenanntem Aufsatz finden sich besonders auf S.102-104 grundlegende Feststellungen bezüglich der Problematik der Artikulationsfestsetzung in den Werken J.S.Bachs.

Im Hinblick auf die Schwierigkeit der Artikulationsfestlegung werden die einzelnen Sätze der sechs Suiten für Violoncello solo ausführlich und mit zahlreichen Beispielen besprochen. Eine detaillierte Fixierung und Darstellung der Artikulation ist vor allem durch deren Wichtigkeit für den Vortrag gerechtfertigt. Da außerdem bis heute, wie in der Editions-geschichte in Teil IV dieser Arbeit erläutert wird, fast 50 Ausgaben dieses Werkes erschienen sind, die die ursprüngliche Bogensetzung großteils zu wenig oder gar nicht beachten und meist sehr willkürlich verändern und ergänzen, scheint eine genaue Behandlung dieses Themas geboten. Es ist unumgänglich, bei der folgenden Untersuchung das Faksimile der Handschrift A.M.Bachs als Basis zur Überprüfung und zum Vergleich heranzuziehen.

I.Suite

Prélude

Bereits am Beginn dieses Satzes findet sich eines der schwierigsten Probleme in der Bogensetzung. In den meisten Editionen sowie in der überwiegenden Mehrzahl der heutigen Aufführungen wird praktisch der ganze Satz durchgehend gebunden gespielt, wobei im ersten Teil bis zur Fermate in T.22 meist halb- oder ganztaktige Bindungen verwendet werden, die einerseits einen etüdenhaften, andererseits einen pseudoromantischen, klangverschmelzenden Charakter hervorrufen. Im Manuskript A.M.Bachs und den beiden anderen handschriftlichen Quellen sind jedoch mindestens ebensoviele Noten mit wechselndem Strich auszuführen wie sich gebundene Noten finden. Daraus ergeben sich jedoch auch Rückschlüsse auf das Tempo. Während bei durchgehender Bindung aufgrund der ehemaligen Bogenverhältnisse eher ein sehr schnelles als ein sehr langsames Tempo denkbar ist, sollte beim ständigen Wechsel von gebundenen und abgesetzten Noten ein mittleres Zeitmaß gewählt

werden, das einerseits die Arpeggienbildungen als zusammengehörig erkennen läßt (d.h. nicht zu langsames Spiel) und andererseits beim non legato-Strich nicht überhitzt wirkt. Das Hauptproblem liegt jedoch in der Angabe der Artikulationsbögen in der Handschrift A.M.Bachs, die überaus undeutlich und wie zufällig hingesetzt erscheinen. Während man in T.2,3,4 und 6 noch vermuten kann, daß die Bögen nur nach rechts verschoben gesetzt sind - was deren Krümmung vermuten läßt -, sodaß jeweils erste bis dritte und neunte bis elfte Sechzehntel zu binden sind, ist im ersten Takt offensichtlich die dritte und vierte sowie elfte und zwölfte Sechzehntel gebunden. Nun ist es reichlich unwahrscheinlich, daß nur der erste Takt anders gebunden sein sollte. Offensichtlich war sich A.M.Bach im ersten Takt überhaupt noch nicht über die Schreibung im Klaren, wie man aus der Kaudierung ersehen kann, die von jener der Folgetakte abweicht und etwas gezwungen wirkt. Zieht man die beiden anderen Handschriften heran, so erweist sich Kellners Bogensetzung als ebenfalls nicht eindeutig: hier scheinen teilweise die ersten und dritten vier Sechzehntel verbunden, eine strichtechnisch unwahrscheinliche Variante, teilweise die Artikulation eine abgesetzte - drei gebundene Noten, die zwar durch das Herausheben der Baßlinie nicht ohne Reiz, jedoch zu unkonsequent eingesetzt ist, als daß man diese Kombination tatsächlich als Artikulationsprinzip des ganzen Satzes anerkennen könnte. Der größte Teil der Bögen ist überhaupt nicht genau zuzuordnen. Am deutlichsten ist die Artikulation in der anonymen Abschrift. Hier ist auch in T.3 und T.8 die bei A.M.Bach fehlende Bindung ergänzt. Alle jene Ausgaben, die sich auf das Manuskript stützen, geben diese Version als gültig an, d.h. jeweils Bindung der ersten bis dritten und neunten bis zwölften Sechzehntel.

Beispiel 43:

A.M.Bach:



Anonyme Abschrift:



In T.11 finden sich in allen drei handschriftlichen Quellen unterschiedliche Angaben, wobei Kellner in diesem Takt überhaupt keine Bindung angibt. Im Manuskript A.M.Bachs ist das dritte und vierte sowie elfte und zwölfte Sechzehntel gebunden, wobei Rubardt den Bogen bei A.M.Bach offensichtlich als zu kurz und nach rechts verschoben annimmt und zweites bis viertes sowie zehntes bis zwölftes Sechzehntel bindet. Sehr logisch scheint auch die Bindung der anonymen Abschrift, die

das dritte bis fünfte und elfte bis dreizehnte Sechzehntel als Wechselnoten bindet. Die Version Rubardts erscheint mir in diesem Fall weniger adäquat, besser ist die Fassung A.M. Bachs oder unter Umständen jene der anonymen Abschrift.

Ähnliche Probleme wie zu Beginn des Satzes ergeben sich in den Takten 12-22. Es stellt sich nämlich die grundsätzliche Frage, inwieweit alle ähnlichen Stellen des Satzes durch die gleiche Artikulation ausgezeichnet sein sollen. In dieser Hinsicht konsequent erweist sich die anonyme Abschrift; hier sind tatsächlich in allen vergleichbaren bzw. analog gebauten Stellen das erste bis dritte und neunte bis elfte Sechzehntel gebunden. Bei A.M. Bach ist jedoch in T. 20, 21, 22 deutlich das erste und neunte Sechzehntel, d.h. die Baßnote der Arpeggien abgesetzt (diese Takte sind auch bei Kellner eindeutig). Problematisch bleiben die Takte 15-18. Aus der Bogensetzung A.M. Bachs und J.P. Kellners ergeben sich in T. 15 und 17 prinzipiell zwei Möglichkeiten, während in T. 16 und 18 die mit der anonymen Abschrift übereinstimmende Bogensetzung erste bis dritte und neunte bis elfte Sechzehntel als Baß abgesetzt und die darauffolgenden drei Noten gebunden werden, wie dies Rubardt in seiner Edition tut. Mir persönlich erscheint diese Bogensetzung jedoch nicht konsequent, da die Takte 15 und 17 in keiner Weise anders gestaltet sind, als die vorhergehenden und nachfolgenden; außerdem ist T. 15 die genaue Wiederholung von T. 6 auf einer anderen Tonstufe, den Rubardt jedoch wie die Anfangstakte artikuliert. (Eine einzige Artikulationsmöglichkeit halte ich aus spieltechnischen Erwägungen noch für denkbar, die jedoch aus den handschriftlichen Quellen nicht (!) abzulesen ist. In allen jenen Arpeggien, bei denen der Baßton die leere G-Saite ist, werden jeweils erstes bis drittes und neuntes bis elftes Sechzehntel gebunden, da sich grifftechnisch keine Schwierig-

keiten ergeben und die leere Saite mitschwingt. Bei den Arpeggien in T.6, 8 und 15 ist der Baßton keine leere Saite und würde daher insgesamt drei greifende Finger fordern. In diesen Fällen wäre abgesehen vom grifftechnischen Standpunkt auch aus klanglichen Gründen, da der gegriffene Baßton besser hervortritt, wenn er abgesetzt gestrichen wird, die Bindung zweites bis viertes und zehntes bis zwölftes Sechzehntel möglich.)

In T.18 und T.20 muß im Manuskript A.M.Bachs der Bogen in der zweiten Takthälfte analog zur ersten ergänzt werden. Nach der Fermate in T.22 finden sich bei A.M. Bach bis zu T.24 (inkl.) überhaupt keine Bindebögen; auch in der anonymen Abschrift sind in T.22/23 keine Bindungen, während Kellner etliche Bögen angibt, die allerdings nicht eindeutig sind. Vergleicht man jedoch in der Handschrift A.M.Bachs die Takte 26/27, in denen die melodisch gleiche Sechzehntelgruppe wie in T.24 dreimal hintereinander, jeweils mit Artikulationsbögen, auftritt, so können in T.24 entsprechende Bindungen ergänzt werden. Da Rubardt die Bögen bei A.M.Bach offensichtlich für zu weit nach rechts gerutscht hält, bindet er jeweils die ersten drei Sechzehntel und setzt das letzte ab. Diese Auffassung stimmt mit der anonymen Abschrift überein, während J.P.Kellner eindeutig die erste Note absetzt und die übrigen drei als Wechselnote bindet. Betrachtet man die Schreibweise A.M.Bachs, so sind beide Varianten möglich. T.22/23 sowie T.28 sollten meiner Meinung nach wie im Manuskript A.M.Bachs ungebunden bleiben, ebenso wie T.25 ab dem zweiten Viertel, obwohl Kellner für diese Takte z.T. Bindungen angibt. Problematisch sind ferner die Takte 29-31, wobei die Kellnersche Fassung mit der Setzung etlicher kürzerer Bögen von den Angaben A.M.Bachs und der anonymen Abschrift stark abweicht. Leider ist hier

die Länge der Bögen bei A.M.Bach nicht völlig zu klären. Zieht man die anonyme Abschrift heran, dann ergibt sich eindeutig die im folgenden Beispiel dargestellte Artikulation, während Rubardt ohne zwingenden Grund jeweils die letzte Note der Skalen dazubindet, wodurch die fallende Baßlinie, diesonst durch das Absetzen deutlich hervortritt, verschleiert wird. (In der anonymen Abschrift ist die letzte Skala ohne Bogen.)

Beispiel 44:



Hingewiesen sei ferner auf die Takte 31 (ab dem zweiten Viertel) bis 38: in keiner handschriftlichen Quelle sind in diesen zum Teil durch Haltestimmen, zum Teil durch Bariolage geprägten Takten irgendwelche Bindebögen zu finden, die jedoch in zahlreichen späteren Editionen immer wieder anzutreffen sind. Die anschließenden Schlußarpeggien sind nicht in allen Quellen gleich artikuliert. Während die anonyme Abschrift ihr Bogenschema beibehält (erstes bis drittes und neuntes bis elftes Sechzehntel gebunden), sind bei A.M.Bach und J.P.Kellner jeweils zweites bis viertes und zehntes bis zwölftes Sechzehntel gebunden. Der letztgenannten Version ist der Vorzug zu geben und bei A.M.Bach die Bindung in der zweiten Takthälfte zu ergänzen.

Allemande

Die Anfangstakte 1 und 2 differieren in den handschriftlichen Quellen sehr stark in der Bogensetzung, sodaß es praktisch unmöglich ist, aus diesen drei Varianten eine Lösung

zu konstruieren. Dazu kommt noch, daß die Bögen A.M.Bachs nicht eindeutig sind: möglich wäre die Bindung von je vier Sechzehntel, aber auch die Gruppierung drei gebundene gegen eine abgesetzte Note. Fraglich ist ferner, ob in T.2, der bei A.M.Bach völlig unbezeichnet ist, Ergänzungsbögen anzubringen sind. Der dritte Takt ist dagegen wieder eindeutig bezeichnet. Hervorzuheben ist ferner die Setzung von Keilen in der anonymen Abschrift (T.1 und T.2 jeweils auf dem neunten Sechzehntel).

Beispiel 45:

The image shows three musical staves of a piece titled "Allemande" by J.S. Bach. The first staff is the original manuscript by A.M. Bach, showing a specific bowing pattern. The second staff is an anonymous copy, showing a different bowing pattern with some annotations. The third staff is a reconstruction by Kellner, showing a different bowing pattern with annotations like "naach Kellner" and "oder".

In der Handschrift A.M.Bachs fehlt in T.4 ein Bogen vom fünften zum sechsten Sechzehntel, der zu ergänzen ist. Bei A.M.Bach sind die vier Sechzehntel, die jeweils dem punktierten Achtel mit Sechzehntel folgen, in T.4, 5 und 6 ungebunden, während Kellner in T.5 und die anonyme Abschrift in T.4 Zweierbindungen anführen. Man kann in diesem Fall die Angaben A.M.Bachs berücksichtigen oder in Analogie zu T.11 und 12 Zweierbindungen ergänzen. Undeutlich bzw. nicht in allen Quellen einheitlich sind die Bögen in T.7-10, wobei A.M.Bach relativ wenige, jedoch konsequent setzt, die vom Ausführenden beibehalten werden sollten.

Beispiel 46:

The image shows a musical score for the first part of the Allemande in G major, BWV 99 by Johann Sebastian Bach. It consists of two staves of music in bass clef, G major, and 3/4 time. The top staff is labeled 'Allemande I' and 'nach A.M. Bach' with a bracket. It shows measures 7 and 12. The bottom staff shows measures 11 and 12. Handwritten annotations in German are present: 'stichlierte Bögen nach anonymen Abschrift' (staccato bows according to anonymous manuscript) with dotted lines above notes in measures 7, 11, and 12; and 'untere Bögen nach G. P. Kellner' (lower bows according to G. P. Kellner) with brackets under notes in measures 7 and 12. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4.

In T. 11 und 12 sind die Quellen wiederum übereinstimmend, bei A.M. Bach sind im zweiten Viertel des T. 12 in Analogie zum vorhergehenden Takt zwei Bindebögen zu ergänzen. Die Bindung in T. 13, die, wie bereits erwähnt, vielleicht phrasierenden Charakter hat, reicht entweder bis zum e', bis zum a oder bis zum g'. Um nicht zu einem unmotivierten Bogenwechsel zu gelangen, sowie aus musikalischen Gründen erscheint die auch von Rubardt gewählte Lösung, den Bogen bis zum a reichen zu lassen, am günstigsten.

Im zweiten Teil der Allemande ergeben sich weit weniger Probleme als im ersten. Abweichend zur Auffassung Rubardts erscheinen mir in T. 17 (drittes Viertel) und 18 (erstes Viertel) u.a. aus strichtechnischen Erwägungen die Bindebögen jeweils nur über die ersten drei Sechzehntel gehend wahrscheinlicher. Möglich wäre bei A.M. Bach in Analogie zum Vortakt in T. 21 die Ergänzung eines Bogens über den letzten drei Sechzehnteln. Schwieriger ist die Festlegung des Bogens in T. 27, der bei A.M. Bach unbestimmte Länge aufweist; Kellner setzt zwei Bögen. Musikalisch logisch erscheint die Version der anonymen Abschrift, die die in eine Richtung laufenden skalenartigen Noten mit einem Bogen überspannt. Die Bindung in T. 31 (erstes Viertel) soll meiner

Meinung nach nur die ersten drei Sechzehntel umfassen (Rubardt vier). Allgemein gesehen kann auch bei diesem Satz festgestellt werden, daß sowohl Kellner als auch Anonymus viel mehr Noten binden als A.M.Bach, die längeren Absätzen im non-legato den Vorzug gibt. Rubardt gibt sehr oft von Kellner entlehnte Bögen an, deren Länge mir jedoch oft etwas willkürlich festgelegt erscheint.

Courante

Die ungenaue Länge des Bogens im ersten Takt der Abschrift A.M.Bachs läßt sich mit Hilfe der anderen handschriftlichen Quellen leicht fixieren: es sollen alle sechs Sechzehntel verbunden werden. Auch in Analogie zu T.19 (Beginn des zweiten Teils), wo bei A.M.Bach deutlich sechs Noten verbunden sind, ergibt sich diese Bogensetzung in T.1. T.2 und T.3 scheinen zwar offensichtlich bei A.M.Bach eindeutig artikuliert, sind aber nicht ganz unproblematisch. Erstens würde sich in Analogie zum Beginn die Fortsetzung der Bindung von jeweils allen Sechzehntel anbieten, zweitens kommt man bei Beachtung der originalen Angaben am Beginn von T.4 mit Aufstrich an, was eher ungünstig ist (allerdings gleicht sich diese Unregelmäßigkeit im Verlauf des Taktes wieder aus, so daß man T.5 wieder mit Abstrich beginnen kann). Kellner und Anonymus geben jeweils Sechserbindungen an, sodaß in diesem Fall dem Ausführenden die Wahl freigestellt werden kann. In T.5 und 6 sollen bei A.M.Bach augenscheinlich die Bögen jeweils im zweiten Viertel ergänzt werden. Die letzten drei Sechzehntel sind nur in der anonymen Handschrift gebunden. Da A.M.Bach jedoch an analoger Stelle im zweiten Teil, allerdings nur ein einziges Mal in T.40, die letzten drei Sechzehntel des Taktes bindet, kann unter Umständen auch der in

T.5/6, sowie in T.39 diese Bindung ergänzt werden. In der anonymen Abschrift sind in allen entsprechenden Takten (außer in T.40) die letzten drei Sechzehntel gebunden; Kellners Angaben sind dagegen sehr ungenau. Eine ähnliche Stelle findet sich auch in T.11/12, die Rubardt in Anlehnung an Kellner gebunden angibt. Meiner Meinung nach sollten auch hier nur jeweils die ersten drei Sechzehntel der ersten beiden Viertel gebunden werden. In T.13 sollte man im ersten Viertel, obwohl der Bogen durchaus auch länger gesehen werden kann (Rubardt) nur drei Sechzehntel (zweite bis vierte) binden, um die darauffolgenden Takte 14/15 mit Abstrich beginnen zu können, was bei der orgelpunktartigen Gestaltung (erste bis dritte Sechzehntel gebunden) mit der sich jeweils aus dem vierten Sechzehntel (abgesetzt) bildenden Oberstimme, die zum Teil Saitenwechsel verlangt, strich-technisch viel vorteilhafter ist. Aus den gleichen Gründen sind auch in T.14 im ersten Viertel nicht vier Sechzehntel zu binden (wie bei Rubardt), sondern nur das zweite bis vierte, wie dies auch in der anonymen Abschrift zu finden ist. T.15 paßt ebenfalls mit den bei A.M.Bach angegebenen Bindungen nicht ins Abstrich-Aufstrich-Schema. Es gibt hier zwei Möglichkeiten der Ausführung: entweder man bindet auch die ersten beiden Sechzehntel (entlehnt von Kellner, auch bei Rubardt angeführt) oder man spielt die letzten beiden Achtel zwar mit einem Bogen, aber nicht legato, sondern in der Mitte des Bogens abgesetzt, sodaß der Eindruck von zwei getrennten Strichen entsteht. In T.21 erhebt sich wieder die Frage der Ergänzung im Manuskript A.M.Bachs. In diesem Takt wird die figurative Sechzehntelgruppe der beiden Vortakte um ein Sechzehntel erweitert, während bei A.M.Bach keinerlei Bindung zu finden ist, setzt J.P.Kellner jeweils zwei Bögen. Meiner Meinung nach sollte man gemäß dem musikali-

schen Sinn der Vortakte die Bindung der zweiten bis achten Sechzehntel ergänzen, wie dies auch bei Rubardt (jedoch ohne Hinweis auf die Hinzufügung) zu sehen ist. In den folgenden drei Takten (22-24) ergibt sich das gleiche Problem wie in T.3. Die drei handschriftlichen Quellen weisen eine differierende Bogensetzung auf, die jedoch alle strichtechnisch gesehen nicht übermäßig günstig erscheinen:

Beispiel 47:



Die Bögen A.M.Bachs sind über dem Notensystem, jene von Kellner darunter angeführt, während die Bindungen der anonymen Abschrift strichliert gezeichnet sind. Da es sich bei allen drei Varianten um verschiedene Möglichkeiten handelt, die sechs (bzw. sieben) Sechzehntel gebunden (legato) wiederzugeben, kann außer der Berücksichtigung einer der oben angeführten Artikulationsangaben praktisch die gleiche Artikulationswirkung durch das Setzen je einer Bindung, die alle Sechzehntel zusammenfaßt, erreicht werden (vgl. T.1, 19, 20). In T.25 kann eventuell eine Bindung der ersten drei Noten der letzten Sechzehntelgruppe erfolgen, die bei A.M. Bach fehlt, in den übrigen Quellen jedoch vorhanden ist. (Zu T.29/30 vgl. T.22-24 !) Problematisch sind ferner die Takte 31 und 32, die melodisch verwandt sind, bei A.M.Bach jedoch uneinheitliche Artikulation aufweisen:

Beispiel 48:



Die im Manuskript A.M.Bachs aufgezeichneten Bögen sind normal notiert; der strichlierte Bogen in T.31 ist zu ergänzen, jene in T.32 sind in Analogie zum Vortakt mögliche Varianten (vgl. Rubardt). Die Sechzehntel in T.33 und 34 sind jeweils  zu gestalten. In T.35 sind bei A.M.Bach im zweiten Viertel in Analogie zu T.22 zwei Bögen zu ergänzen (). Hinzugefügt werden muß ferner der Bogen in der zweiten Viertel von T.39, möglich sind außerdem Ergänzungen im vorletzten Takt aufgrund der Angabe Kellners:



Sarabande

Der Beginn dieses Satzes ist durch zwei dreistimmige Akkorde ausgezeichnet. Will man die beiden unteren Akkordtöne des zweiten Akkordes wirklich als halbe Note aushalten, dann muß das h dazugebunden werden. Eine weitere Möglichkeit besteht darin, beide Akkorde im Abstrich zu spielen. Das folgende Beispiel zeigt die verschiedenen Strichvarianten: mit welchem Strich man auch beginnt, auf jeden Fall müssen Änderungen in der Bogensetzung oder in der Dauer des auszuhaltenden Akkordes vorgenommen werden.

Beispiel 49:



The image shows three staves of musical notation for the beginning of the Sarabande I by A.M. Bach. The top staff is the original manuscript, showing a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. The second staff is a transcription labeled 'Sarabande I' in bass clef, showing the same key signature and time signature. It includes bowing directions (V for up-bow, v for down-bow) and a 'T.1' marking. The third staff is labeled 'Ausführung:' and shows an alternative bowing approach for the same passage.

In T.3 ist folgende Bindung am wahrscheinlichsten (bei A.M.Bach und Kellner nicht völlig klar, in der anonymen Abschrift deutlich):  . In T.4 sind bei A.M. Bach die letzten beiden Achtel ergänzend (nach Kellner und der anonymen Abschrift) mit einer Bindung zu versehen. Unklar sind ferner die Bögen in T.5: aus strichtechnischen Gründen sind die beiden Sechzehntelgruppen gleich zu artikulieren, d.h. entweder jeweils  oder  bzw.  . - Da die handschriftlichen Quellen keine eindeutigen Angaben machen, sei die Wahl dem Ausführenden freigestellt, wobei das erste Viertel in Analogie zum Folgetakt eher zu binden ist. Undeutlich und in den Quellen differierend ist auch die Bindung des ersten Viertels in T.7: bei A.M.Bach am ehesten  , bei Kellner  und in der anonymen Abschrift  , wobei Rubardt die letztgenannte Version angibt, die auch mir in musikalischer Hinsicht am ehesten zusagt. Im Abschlußtakt des ersten Teils kann in Analogie zum zweiten Teil ein Bogen ergänzt werden, wobei die Bindung des zweiten bis vierten Sechzehntels aufgrund der anderen beiden handschriftlichen Quellen am wahrscheinlichsten ist. In T.9 sind jeweils die beiden Sechzehntel zu binden, um die nachfolgenden beiden Akkorde im Abstrich nehmen zu können. In T.10 ist die Dauer des Akkords mit einem Sechzehntel festgelegt, sodaß die folgenden drei Sechzehntel nicht dazugebunden werden dürfen. In T.11 (erstes Viertel) scheint die Bindung  musikalisch und strichtechnisch günstiger (Kellner und Anonymus) als eine viergebundene Ausführung (Lesart Rubardts bei A.M.Bach). In T.12 können aufgrund der zwei anderen handschriftlichen Quellen bei A.M.Bach zwei Bindungen im ersten Viertel ergänzt werden. (Bei Rubardt fehlt in T.13 die in allen Quellen aufscheinende Bindung der Zweiunddreißigstel des ersten Viertels.) Im zweiten Viertel ist aufgrund der Akkordnoten-

länge eine Bindung über dem punktierten Achtel und anschließenden Sechzehntel zu ergänzen, die folgenden vier Sechzehntel sind viergebunden zu spielen.

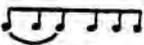
Menuett 1

Auch in diesem Satz ergeben sich in Bezug auf die Länge der Bögen A.M.Bachs einige Schwierigkeiten. Die Lösung des Problems gestaltet sich umso schwieriger, als auch die übrigen Quellen nicht eindeutig sind. Im Prinzip geht es um die Bindung des ersten Taktes, bzw. von T.5 (ferner T.9, 17 und 19). Da die beiden Achtel des ersten Viertels in allen Takten außer in T.1 bei A.M.Bach eine Bindung aufweisen, ist diese höchstwahrscheinlich am Beginn des Satzes zu ergänzen. Der Bogen ist zudem in den beiden übrigen handschriftlichen Quellen enthalten. Aus der Setzung dieses Bogens ergibt sich die Lösung der Artikulation des Achtels und der beiden Sechzehntel des dritten Viertels praktisch von selbst; um nämlich den Akkord in T.4 im Abstrich spielen zu können, bleibt nur die Bindung , die meiner Meinung nach auch von A.M.Bach in der Handschrift - wohl nicht immer sehr eindeutig - gefordert wird. (Die Version Rubardts () ist spielpraktisch ungeeignet, da zuerst der Akkord mit Aufstrich zu spielen ist und auch T.5 mit Aufstrich "verkehrt" beginnt.)

Beispiel 50:



In T.7 können die Artikulationsangaben von J.P. Kellner hinzugefügt werden:   (bei A.M.Bach ist die erste Bindung nicht eindeutig und die folgenden Achtel

unbezeichnet). In T.10 ist die Bindung über den letzten beiden Achtel bei A.M.Bach zu ergänzen. T.11 ist bei A.M. Bach völlig unbezeichnet; man kann aus den beiden anderen Abschriften die Bindung  entlehnen, durch die bei A.M.Bach auch die Takte 13 und 14, sowie eventuell 15 ausgezeichnet sind. Auch in den Takten 18, 20, 21 und 22 findet sich diese Artikulation.

Menuett 2

Der erste Teil des Satzes weist eine charakteristische Artikulation auf, die darin besteht, daß drei gebundenen drei abgesetzte Noten gegenübergestellt sind. In der Handschrift A.M.Bachs ist überdies durch die verschieden gerichtete Kau- dierung die Zusammengehörigkeit der Dreiergruppen evident. Diese Bindungsart wird auch in T.9 und 11 fortgesetzt, während in T.10 und 12 jeweils die ersten vier Achtel zu binden sind. In T.13 und 14 sind jeweils die Wechselnoten verbunden, daher , während T.15 und 16 unbezeichnet sind. In den folgenden vier Takten sind höchstwahrscheinlich Ergänzungen vorzunehmen. Da jedoch auch die anderen Quellen nicht einheitlich sind, muß die günstigste Lösung auch in spielpraktischer Hinsicht gefunden werden. Vergleicht man T.17 mit T.9 oder T.11, so ergeben sich gewisse Ähnlichkeiten, sodaß die Artikulation drei gebundene - drei abgesetzte Achtel am ehesten zu vermuten ist (ebenso T.19). Die Bindung in T.18 und T.20 ist sowohl über vier als auch über drei Achtel denkbar, da sich bei der letztgenannten Lösung durch die Wiederholung der Strich wieder ausgleicht. In T.22 muß der Bogen A.M.Bachs sehr weit nach rechts verrutscht angenommen werden, wenn man die in diesem Satz typische Artikulation beibehalten will. Möglich wäre meiner Meinung nach auch die folgende Bindungsweise:

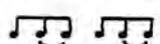
Beispiel 51:



A.M. Bach



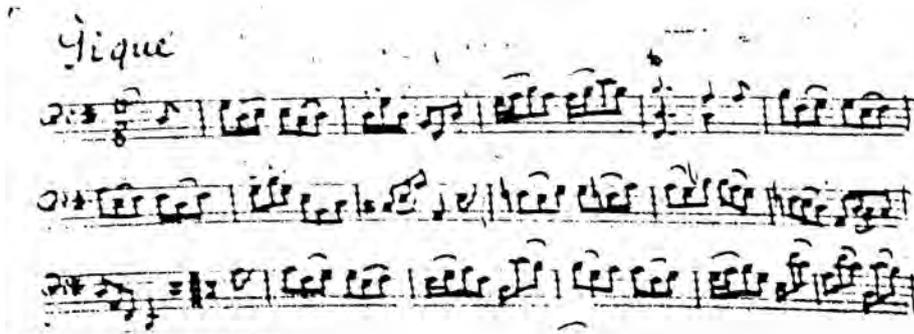
Gigue

Die Bogensetzung in diesem Satz ist abermals in den handschriftlichen Quellen zum Teil sehr undeutlich, wobei die anonyme Abschrift aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts am genauesten bezeichnet ist. Die Frage richtet sich dahin, wieviele und welche Noten der Dreiergruppen zu binden sind. Beim Vergleich des Manuskripts A.M.Bachs mit der anonymen Abschrift können wenigstens T.1, 2, 5 und 6 geklärt werden: , während in T.9, 10 und 11 sowohl die Bindung von je drei Achteln, als auch die Artikulation denkbar ist, bzw. auch Kombinationen aus beiden Möglichkeiten.

Beispiel 52:



A.M. Bach



Anonyme Abschrift

Der zweite Teil ist in allen Quellen genauso undeutlich artikuliert wie der erste. Meiner Meinung nach ergibt sich die Artikulation des ganzen Satzes in Zusammenhang mit der Melodiebildung. Die Gruppen, die aus drei Achtelnoten bestehen, setzen sich jeweils aus einem größeren Intervall und einem steigenden bzw. fallenden Sekundschrift bzw. umgekehrt zusammen, sodaß der in der Mitte stehenden Note bis zu einem gewissen Grad Vorhaltcharakter zukommt und daher die Bindung zur folgenden dritten Achtel musikalisch gerechtfertigt erscheint. Dieses Artikulationsschema ist zum größten Teil in der anonymen Abschrift verwirklicht. Mein Artikulationsvorschlag für den zweiten Teil lautet daher folgendermaßen: Beispiel 53:



Ferner sei noch darauf hingewiesen, daß eine artikulatorische Gestaltung, die die Noten gleicher Tonhöhe, auch über Taktstriche hinweg bindet, ähnlich dem Allegro des VI. Brandenburgischen Konzerts, hier nicht angewendet werden sollte, wie dies z.B. in den Editionen von Paul Tortelier, Frits Gaillard, Paul Bazelaire etc. (vgl. Teil IV dieser Arbeit) mit kleinen Varianten versucht wurde. So schreibt auch J.J. Quantz¹²²⁾: "Wenn zwei Noten auf demselben Tone vorkommen und kein Bogen darüber steht ... so müssen solche nicht zusammen gebunden, sondern durch den Bogenstrich unterschieden werden."

Beispiel 54:

V. Brandenburgisches 3. Allegro

Konzert
Viola I da
braccio



Abschließend sei nochmals erwähnt, daß dieser Satz an zwei Stellen mit Staccatopunkten versehen ist, im Rahmen der Abschrift A.M.Bachs der sechs Violoncellosuiten eine Seltenheit.

II. Suite

Prélude

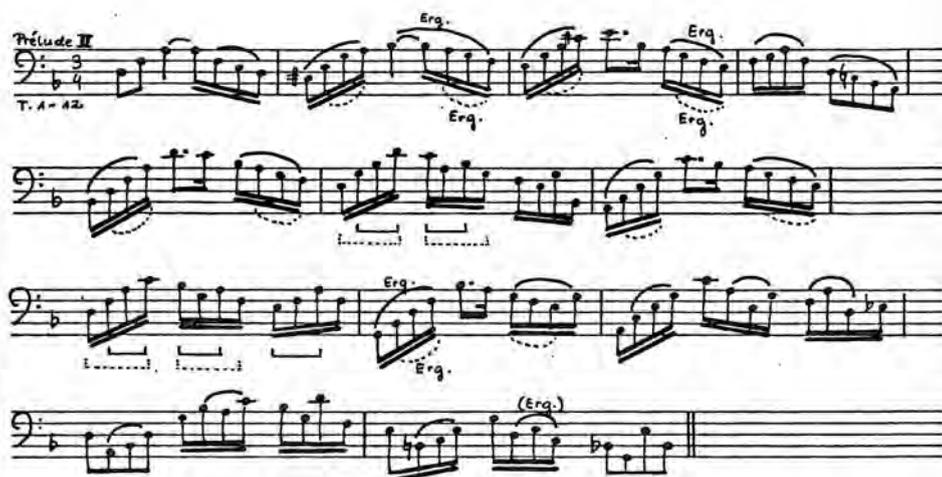
Die Problematik der ersten zwölf Takte dieses Satzes ergibt sich abermals aus der mehrdeutigen Bogensetzung A.M.Bachs, insbesondere jener der jeweils ersten Sechzehntelgruppe in

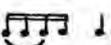
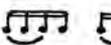
122) J.J. Quantz: a.a.O. S.190

den Takten 2, 3, 5, 7 und 9. Es sind die Bögen in diesen Fällen nämlich sowohl als  (besonders bei Annahme zu kurzer nach rechts verrutschter Schreibweise) als auch als  zu deuten. Strichtechnisch gesehen sind beide Varianten akzeptabel, wobei in T.3, 5, 7 und 9 die letzte Sechzehntelgruppe dann ebenfalls als viergebunden oder als  analog zur ersten Sechzehntelgruppe gespielt werden muß, um der Abstrichregel gerecht zu werden. Leider sind auch die anderen Quellen ungenau bezeichnet, sodaß sich beim Versuch der Festlegung von dorthier keine Lösungen anbieten. Bei A.M.Bach sind ferner einige Bögen zu ergänzen. Schwierigkeiten bieten in dieser Hinsicht die Takte 6 und 8, die bei A.M.Bach gänzlich unbezeichnet sind. In der Ausgabe von Rubardt finden sich von Kellner entlehnte Bindungen; auch die anonyme Abschrift bringt in diesen Takten etliche Artikulationsbögen. Mir persönlich erscheint auch die Version A.M.Bachs, die nur ungebundene Noten verlangt, nicht unmöglich, wenn man bedenkt, daß T.5 und 6 bzw. T.7 und 8 jeweils musikalisch zusammengehören, sodaß sich damit die Abwechslung gebundener - ungebundener Takt ergibt, die nicht ohne Reiz ist. Allerdings bringt A.M.Bach in T.10 im Anschluß an T.9, der den Takten 5 und 7 entspricht, drei Bindungen, sodaß die Ergänzung von Bögen in den Takten 6 und 8 ebenso vertretbar ist. Das folgende Notenbeispiel bringt die beiden möglichen Lesarten, wobei die erste Lösung () mit durchgehender Linie und die zweite () strichliert wiedergegeben ist. Ich ziehe in den Takten 5, 7 und 8 insoferne die Artikulation  vor, weil sich jeweils aus den ersten Sechzehnteln eine fallende Baßstimme ergibt, die durch das abgesetzte Spiel besser zum Ausdruck kommt. Wählt man in den Takten 2 und 3 die Viererbindung, so muß in T.2 eine kleine Korrektur vorgenommen werden, um den Strich auszugleichen (Verlängerung des Bogens), die sich

klanglich jedoch nicht konkretisiert. Ergänzungen im Hinblick auf fehlende Bögen bei A.M.Bach werden mit Erg. gekennzeichnet. Die in T.6 und T.8 symbolisch mit  bezeichneten Bindungen sind von Kellner übernommen.

Beispiel 55:



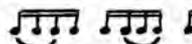
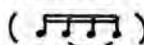
Die Artikulation des T.14 lautet , ebenso T.16, in dem die Bindung der letzten Sechzehntelgruppe zu ergänzen ist. Folgende Bögen sind als Ergänzungen im Ms. A.M. Bachs anzubringen: T.15  und T.17 . Die Takte 18-21 sind analog zu der für die ersten zwölf Takte gewählten Artikulation zu binden, da auch hier beide Lösungen spielbar sind (Ergänzung in T.19). Die Takte 21-32 gehören zu den wenigen längeren Abschnitten in den sechs Suiten für Violoncello solo, die konsequent nach einem bestimmten Artikulationsschema gestaltet sind. Sämtliche Sekundschritte - jeweils drei steigende bzw. drei fallende oder Wechselnoten - sind gebunden, während die vierte Sechzehntel jeder Vierergruppe durch ein größeres Intervall getrennt ist. Diese vorspringenden Punkte, die abgesetzt zu

spielen sind, vereinigen sich zu Randstimmen.¹²³⁾ In diesem Zusammenhang sei auf die Anweisung Leopold Mozarts hingewiesen, der rät, nahe beisammen liegende Noten zu binden und weiter entferntere extra zu nehmen (vgl. das vorhergehende Kapitel III/R/2/l). Die Angaben A.M.Bachs sind in diesen Takten relativ eindeutig, obwohl etliche Bindungen zu ergänzen sind, was allerdings in diesem Fall nicht sehr schwierig ist. Kellners Bögen sind zwar wiederum ziemlich schlampig gesetzt, deuten aber ebenfalls auf das erwähnte Schema. Die anonyme Abschrift zeichnet sich durch die konsequenteste Artikulationsangaben aus. Aus diesem Grund sei diese hier wiedergegeben, da sich daraus im Hinblick auf A.M.Bachs sämtliche Ergänzungen sozusagen von selbst ergeben, bzw. undeutliche Bogen-
setzungen leicht korrigieren lassen. Zu ergänzen ist in der anonymen Abschrift nur ein einziger Bogen, der sich jedoch bei A.M.Bach auch nicht findet: die letzte Sechzehntelgruppe in T.32 muß folgende Bindung aufweisen:  .
Beispiel 56 (beginnt mit T.19):



Anonyme Abschrift

123) E.Kurth: Grundlagen des linearen Kontrapunkts.
Bachs melodische Polyphonie, Bern 1917, S.287

Auch die folgenden drei Takte weisen konsequente Bindungen auf () , wobei bei A.M.Bach in T.33 im ersten Viertel und in T.35 im zweiten Viertel der Bogen hinzuzufügen ist. In T.36 ist die Ergänzung einer Bindung der letzten drei Sechzehntel nach J.P.Kellner möglich. In T.37-39 sind jeweils nur die drei ersten Sechzehntel zu binden (Ergänzung in T.38). In T.42 sollte man analog zu T.40, aber auch zu T.1 und T.13, die Bindung über den letzten drei Sechzehntel ergänzen. Der Bogen in T.41, obwohl bei A.M.Bach scheinbar alle vier Sechzehntel überspannend, muß aus strich-technischen Gründen als Dreierbindung angesehen werden, wobei sich die Lösung aus der anonymen Abschrift ergibt (). T.43-45 sind bei A.M.Bach völlig unbezeichnet, in T.46 und 47 nehmen die Bindungen zu. In den meisten Editionen wird der Sekundakkord als Höhepunkt dieser Steigerung auch in dynamischer Hinsicht angesehen. Da jedoch gebundene Noten zwangsläufig weniger laut klingen und daher einen ruhigeren Affekt hervorrufen als gestrichene (vgl. die Hinweise der Theoretiker im vorhergehenden Kapitel), könnte man vermuten, daß der Höhepunkt der dynamischen Steigerung gemeinsam mit jenem der melodischen in T.44 bereits erreicht ist und die Spannung sowie die Dynamik bis zur Fermate in T.48 wieder nachläßt. Neben dieser Auffassung kann jedoch auch eine die Bindungen ergänzende Lösung unter Umständen akzeptiert werden. Da in T.41 und T.47 die Wechselnoten des ersten Viertels mit Bögen versehen sind, können diese auch in T.43 bis 46 ergänzt werden. Denkbar wäre in Analogie zu T.46 die Bindung  des zweiten Viertels in T.44 und 45 zu ergänzen. In T.47 ist der Bogen bei A.M.Bach bei Vergleichung mit dem vorhergehenden Takt ebenso anzunehmen. T.49 und 51 sind außer der Wechselnotenbildung im erstgenannten Takt mit keinerlei Bogen versehen. In T.50 ist ebenso wie in T.25 die Artikulation  zu verwenden. In T.52, zweites Viertel,

sind bei A.M.Bach eindeutig das zweite bis vierte Sechzehntel gebunden. In T.53 kann die Bindung der Wechselnote im ersten Viertel ergänzt werden. Das folgende Beispiel zeigt die Artikulation der Takte 54-58, wobei in T.56 bei A.M.Bach zwar scheinbar zwei Viererbindungen der letzten beiden Viertel zu finden sind, die man jedoch korrigieren kann. Es ist viel wahrscheinlicher, daß die einmal gewählte Bindungsweise beibehalten wird, wie dies im übrigen in der anonymen Abschrift geschieht. Berücksichtigt man allerdings die Akkordnotenlänge in T.58 und bindet das punktierte Achtel und anschließende Sechzehntel, dann müssen aus strichtechnischen Gründen die beiden Viererbindungen A.M.Bachs in T.56 beibehalten werden. In T.58 kann in Hinblick auf den vorhergehenden Takt eine Bindung des zweiten bis vierten Sechzehntels im ersten Viertel ergänzt werden. (Zur Ausführung der Schlußakkorde siehe III/B/9.)

Beispiel 57:

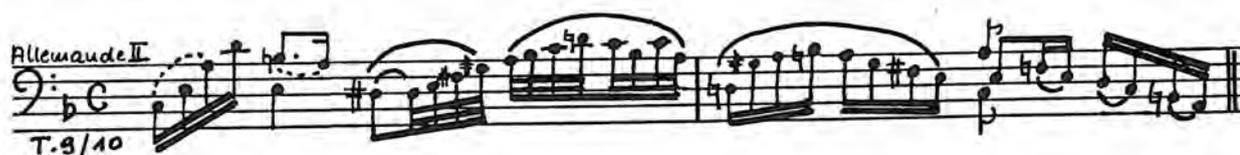
Allemande

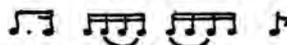
Die Artikulation des ersten Taktes weicht in den drei handschriftlichen Quellen voneinander ab. In diesem Fall ist der relativ eindeutig bezeichneten Fassung A.M.Bachs der Vorzug zu geben. Der Takt ist an und für sich mit Zweierbindungen ausgestattet, wobei die letzten beiden Sechzehntel unbezeich-

net sind. Um der Abstrichregel gerecht werden zu können, muß jedoch eine kleine Korrektur vorgenommen werden. Entweder ist das zweite Viertel viergebunden zu spielen, eine Möglichkeit, die sich in den beiden anderen handschriftlichen Quellen findet, oder die letzten beiden Sechzehntel sind auf einen Bogen (abgesetzt) zu nehmen. T.2 ist völlig unbezeichnet; da jedoch die meisten folgenden diatonischen Viersechzehntelgruppen Zweierbindungen aufweisen, könnte man diese im letzten Viertel ergänzen. Aus strichtechnischen Erwägungen sind ferner die beiden Sechzehntel des ersten Viertels in T.3 zu binden (vgl. T.6, drittes Viertel). Aus Analogiegründen sind ferner Zweierbindungen im dritten Viertel von T.4 hinzuzufügen. Möglich ist ferner das Setzen einer Bindung über der Wechselnote des zweiten Viertels in T.5; das vierte Viertel weist ebenfalls die Bindung  auf, genauso wie die ersten beiden Sechzehntelgruppen des Folgetaktes (auch die letzte in T.6). Die Dreiklangszerlegungen der ersten beiden Viertel in T.7 sind ungebunden zu spielen, die dritte Viertel hat die Bindung , wie dies der anonymen Abschrift deutlich zu entnehmen ist. Auch die Artikulation des anschließenden Taktes ist mit Hilfe der anonymen Handschrift bei A.M. Bach festzulegen: , wobei die bereits im Manuskript etwas dünn geratene Bindung (vielleicht später hinzugefügt?) des punktierten Achtels und anschließenden Sechzehntels, die an vergleichbaren Stellen niemals aufscheint, beiseite zu lassen ist, um nicht mit dem Strich durcheinander zu kommen. Unter Umständen kann in T.9 über der Akkordzerlegung analog zu T.7 eine Bindung ergänzt werden, die in der anonymen Abschrift vorhanden ist. Das folgende Beispiel zeigt die Artikulation der Takte 9 und 10. Um die Viertel e in T.9, zweites Viertel, tatsächlich aushalten zu können, ist das darüberliegende punktierte Achtel und anschließende Sechzehntel auf

einen Bogen zu nehmen. In T.11 muß die Viererbindung des zweiten Viertels in zwei Zweierbindungen zerlegt werden, damit der Akkord des dritten Viertels mit Abstrich gespielt werden kann. Im dritten Viertel sollten die ersten beiden Sechzehntel wegen des auszuhaltenden Achtels des Akkordes gebunden werden; um den Folgetakt mit Abstrich beginnen zu können, wären daher auch die beiden anschließenden Sechzehntel mit einer Bindung zu versehen.

Beispiel 58:

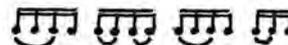


Der Schlußtakt des ersten Teils hat keine Bindungen (in Analogie zu T.24 - Abschluß des zweiten Teils - könnte man eventuell folgende Bindung ergänzen: ).

T.13-15 sind artikulationsmäßig in den handschriftlichen Quellen wiederum relativ ungenau bzw. mehrdeutig bezeichnet. Das folgende Beispiel zeigt die mir am wahrscheinlichsten scheinende Bogensetzung, wobei die aus der anonymen Abschrift und jener Kellners übernommenen Bindungen strichliert wiedergegeben sind.

Beispiel 59:



In T.16 ist folgende Bogensetzung aus Analogiebildungen festzusetzen: . Die zweite Hälfte von T.17 weist keine Bögen auf; unter Umständen können die Sechzehntel ge-

bunden werden. T.18 mit Abschlußcharakter ist wie in allen handschriftlichen Quellen ohne Bindungen zu spielen. Die Artikulation des Taktes 19 läßt prinzipiell zwei Deutungen zu:

Beispiel 60:



A.M. Bach



In T.20 sind die zweite und vierte Sechzehntelgruppe zweige-
bunden; die erste und dritte kann bei A.M.Bach als  ge-
deutet werden; wahrscheinlicher ist jedoch eine Viererbin-
dung, da die anderen Quellen Zweierbindungen angeben, die
dieser näherstehen. In T.21 finden sich bei A.M.Bach außer
im letzten Viertel durchgehende Zweierbindungen, während T.22
am ehesten die Bindungen  aufweist (Kellner
undeutlich, anonyme Abschrift Zweierbindungen).

Courante

In diesem Satz ergeben sich fast keine Artikulationsprobleme.
Den ersten drei (bis auf die Wechselnote in T.3) mit wechseln-
dem Strich zu spielenden Takten folgen zwei Takte, in denen
jeweils die sieben Töne der Skala zu binden sind. Rubardt bin-
det in beiden Takten nur sechs Noten, wodurch sich ein unmo-
tivierter Strichwechsel ergibt; ferner sind die beiden bei

ihm ergänzten Bindungen über der letzten Sechzehntelgruppe in T.5 meiner Meinung nach nicht nötig. In den beiden einander entsprechenden Takten 7 und 9 ist jeweils nur die Wechselnote des ersten Viertels gebunden. In T.8, 10, 11 und 12 sind jeweils die ersten drei Noten der ersten Sechzehntelgruppe zu binden (T.8: Bogen bei A.M.Bach offensichtlich nach rechts verrutscht - anonyme Abschrift richtige Lösung), im übrigen aber unbezeichnet, d.h. mit wechselndem Strich zu spielen. Rückwirkend von den beiden Bögen über der letzten Sechzehntelgruppe in T.10 könnte man prinzipiell in T.1, 2 und 8 an den jeweils analogen Stellen Bindungen vermuten; trotzdem erscheint mir diese "Komplettierung" als überflüssig, vor allem deshalb, weil A.M.Bach diese Bindungen, hätte sie sie gewünscht, wohl am Anfang angegeben hätte. In den einander sehr ähnlichen Takten 13, 14 und 15 (sowie 29, 30 und 31, wobei in den beiden letztgenannten der Bogen unbedingt zu ergänzen ist) sind bei A.M.Bach jeweils das zweite bis achte Sechzehntel mit einer Bindung versehen, die dem figurativen Charakter dieser Notengruppe angemessen ist. Auch im zweiten Teil finden sich keine wesentlichen Schwierigkeiten: in T.17 zwei Bindungen über der letzten Sechzehntelgruppe, in T.18 keine Bögen, in T.19, zweites Viertel . In T.20 ist die steigende Skala (drittes bis neuntes Sechzehntel), in T.21 die fallende (zweites bis achtes Sechzehntel) zu binden. Möglich wäre in T.22 die Ergänzung eines Bogens über dem skalenmäßigen Anstieg vom sechsten bis zwölften Sechzehntel. In T.23 - erste Bindung zweites bis viertes Sechzehntel) - ist die bei A.M.Bach scheinbar nur zwei Töne (C und G) umfassende Bindung wegen des sich ergebenden verkehrten Strichs auf drei Töne (f) zu erweitern (in der anonymen Abschrift so zu finden), T.24 entspricht artikulationsmäßig den Takten 13-15 und 29-31. Die Takte 25 und 26 sind laut Angabe A.M. Bachs mit wechselndem Strich zu spielen. In T.27 ist der Bo-

gen A.M.Bachs meiner Meinung nach zu weit rechts gesetzt; gemeint ist wahrscheinlich die Bindung der ersten drei Sechzehntel (vgl. auch oben), während T.28 unbezeichnet ist.

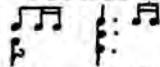
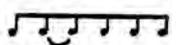
Sarabande

In den Anfangstakten dieses Satzes ergibt sich das gleiche Problem wie in der G-Dur Sarabande und zwar die Ergänzung von Bindungen im Hinblick auf das Aushalten der unteren Akkordtöne. Dem zweiten Ausführungsvorschlag ist jedoch der Vorzug zu geben.

Beispiel 61:



Die gleichen Lösungen ergeben sich auch in T.5. Von Interesse sind ferner die Takte 9/10 und 21/22. Hervorzuheben ist hier die spieltechnisch genaue Notationsweise der Akkorde, während die Unterstimme der Doppelgriffe des ersten Viertels in allen Fällen bei Berücksichtigung des angegebenen Bogens zu lang notiert ist. Während in T.9 der Akkord nicht länger gehalten werden kann, weil die Oberstimme auf dieselbe Saite zu liegen kommt wie die Mittelstimme und in T.22 die sich fortsetzende Oberstimme auf die nächsthöhere Saite übergeht, sodaß eine Saite dazwischenliegt, die jedoch nicht klingen soll, ist in

T.10 und 21 ein Aushalten technisch möglich. Die notierten Bindungen stimmen jedoch mit den Akkordnotenwerten nicht überein, da jeweils nur die Sechzehntel mit Bögen versehen sind. Aus strichtechnischen Gründen ist es in den hier angeführten Fällen, sowie im ersten Viertel von T.14 empfehlenswert, die angegebene Akkord- bzw. Doppelgriffdauer unberücksichtigt zu lassen, d.h. zu verkürzen, und daher allgemein folgenderweise zu spielen: . In T.3 verbindet der Bogen die Gruppe von sechs Sechzehntel. In T.17 und T.18 finden sich bei A.M.Bach keine Bögen. Rubardt gibt in Anlehnung an Kellner (dort jedoch ungenau) jeweils die Bindung der ersten drei Achtel an. Diesem Vorschlag ist insofern nicht zuzustimmen, da, wenn überhaupt Bögen anzubringen sind, diese in Konkordanz mit der Polyphonie der einstimmigen Linie zu setzen sind, wie dies in der anonymen Abschrift eindeutig geschieht (). In T.19 können die Sechzehntel in Analogie zu den übrigen paarweisen Sechzehntel des Satzes gebunden gespielt werden. Die Strichartengestaltung der letzten Takte zeigt das folgende Beispiel.

Beispiel 62:



Sarabande II
T. 23

Erg. Erg. Erg.

Erg.

Erg. = Ergänzung zu den Ausgaben A.M. Bachs

Menuett 1

Auch in diesem Satz bereiten die Artikulationsbögen relativ geringe Schwierigkeiten. Nicht eindeutig ist der Bogen in T.3; Kellner bindet den ganzen Takt, die anonyme Abschrift vom zweiten oder dritten bis vierten Achtel und A.M.Bach zweites bis drittes oder viertes Achtel. Die Akkorde am Ende des ersten Teils sind wohl alle im Abstrich zu nehmen, da sonst ein zu uneinheitlicher Klangeindruck zustandekäme. Im folgenden Beispiel werden Aufführungsvarianten angegeben. Beispiel 63:

The image shows a musical score for Menuett 1, T. 1-15. The notation is in 3/4 time with a key signature of one flat (B-flat). The score includes various articulation and bowing markings such as 'v' (accents), 'v n' (down-bow), and 'v n v' (up-bow). There are also slurs and phrasing slurs. The notation is written on a single staff with a treble clef. The first measure is marked 'T. 1' and the last measure is marked 'T. 15'. The score ends with a double bar line and repeat dots.

In T.9 ist der Bogen über dem dritten Viertel bei A.M.Bach zu kurz geraten; es sind alle drei Noten zu binden. In T.10 sind nach den Angaben A.M.Bachs offensichtlich das dritte bis fünfte Achtel zu binden; in Analogie dazu könnte man die gleiche Bindung in T.12 ergänzen. In T.11 und 13 sind die ersten beiden Viertel auf einen Bogen zu nehmen, da sonst die darunter bzw. darüberliegende halbe Note nicht durchgehend klingen könnte. Problematisch ist die Abstrich-Aufstrichfolge in T.14 und 15, sowie in T.19, da hier Akkorde unmittelbar aufeinanderfolgen. (In T.21 soll, obwohl die ersten beiden Viertel der Oberstimme gebunden zu spielen sind, die Unterstimme g nur ein Viertel lang klingen, wahrscheinlich um den Tritonus zu vermeiden.) Die Aufführungsmöglichkeiten von T.14 bis 24 zeigt das anschließende Beispiel.

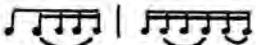
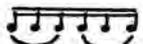
Beispiel 64:

Menuett 2

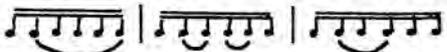
Die ersten vier Takte sind bei A.M.Bach mit keinerlei Bindungen versehen und daher mit wechselndem Strich zu spielen, (in T.2: Aufstrich, Abstrich, Aufstrich) in T.5 sind die ersten drei Achtel zu binden, in T.6 das zweite bis sechste Achtel. Unklar ist der Bogen in T.7: mir persönlich erscheint die Bindung des ersten bis fünften Achtels bei Vergleichung aller Quellen und aus strichtechnischen Gründen am wahrscheinlichsten. Im ersten Takt des zweiten Teils ist die Achtelgruppe im Gegensatz zum Beginn des ersten Teils gebunden zu spielen, ebenso die Achteln in T.11. Bei genauer Beachtung der Angaben A.M.Bachs ergeben sich in der Folge keine strichtechnischen Probleme. In diesem Fall können die von Rubardt wiedergegebenen Bögen als richtige Lösung angesehen werden; nur in T.19 sind die ersten beiden Achtel nicht zu binden und die vier Achtel in T.21 sind ebenfalls ohne Bindung zu spielen.

Gigue

Die ersten vier Takte sind in allen drei handschriftlichen Quellen ohne Bindungen zu finden und daher auch dementsprechend auszuführen. Schwierigkeiten ergeben sich jedoch bei der Abstrich-Aufstrich-Folge. Rubardt begegnet diesem Problem,

indem er die Sechzehntelgruppe in T.3 bindet, die wohl am weitesten verbreitetste Lösung dieser Frage. Meiner Meinung nach ändert sich jedoch durch diese Bindung nicht unwesentlich der Charakter der Anfangstakte. Daher erachte ich das Hintereinandersetzen zweier Abstriche (a-d, T.3/4) für günstiger. In T.5 und 6 ist jeweils die Gruppe  zu binden, während T.7 wiederum nur gestrichen zu spielen ist. In T.9, 11, 13 und 16 sind jeweils die ersten beiden Achtel gebunden und das dritte abgesetzt zu spielen. In T.10 ist es günstig, die Artikulation des Taktes 12 vorwegzunehmen und die Bindung der ersten beiden Noten zu ergänzen:  . In T.14 sollen offensichtlich die vier Sechzehntel gebunden werden. In allen real zweistimmigen Takten des Satzes ergibt sich die Bogenlänge aus den darunterliegenden, länger auszuhaltenden Noten. Daher sind T.15, 17 und 19 ganztaktig zu binden (in T.19 kann die Unterstimme nur um ein Sechzehntel verkürzt gehalten werden), während sich in T.21-23 Zweierbindungen ergeben, die A.M.Bach eigentlich überflüssigerweise notiert. Nicht ausgehalten werden können dagegen aus grifftechnischen Gründen die in T.18 und 20 über einer zweiten Stimme liegenden Viertel b und a. Die Takte 25-28 sind durchgehend mit Zweierbindungen zu spielen. In den vier Abschlußtakten kann insofern eine kleine Korrektur der bei A.M.Bach angegebenen und durchaus auch spielbaren Bindungen vorgenommen werden, als das C in T.30 mit dem Aufstrich zusammenfällt und die Melodielinie auf der a-Saite mit Abstrich fortsetzt, was bogentechnisch nicht sehr günstig ist; mögliche Abänderung in T.30/31:  . Der Beginn des zweiten Teils ist analog zu T.1-4 zu lösen (vgl. oben). T.37 und T.39 bringen jeweils zwei Bindungen, die jedoch nicht eindeutig sind. Denkbar sind für T.37 folgende Lösungen:  oder  (weniger wahrscheinlich); für T.39 wäre neben der T.37 analogen ersten Bindungsvariante auch

 möglich. (In T.38 ist unter Umständen die Ergänzung von zwei Dreierbindungen denkbar, wenn auch die beiden Nachbartakte dreige bunden gespielt werden.) Die Takte 41-45, 49-51, 53-55 und 57-59 stellen jeweils drei gebundene drei gestrichenen Noten gegenüber. Ähnlich ungenau wie T.39 ist T.47 bezeichnet: es ergibt sich neben der Möglichkeit zweier Dreierbindungen die auch für T.39 vorgeschlagene Lösung:

 . Auf jeden Fall sollte in T.46 eine kleine strich-technische Korrektur vorgenommen werden, die nicht hörbar wird, aber die Strichfolge ausgleicht:  . In T.61-64 sind die Sechzehntel durchwegs zweige bunden zu spielen, obwohl jeweils die ersten beiden unbezeichnet sind; diese Bindung ergibt sich zwangsweise aus den darunterliegenden Ach- teln. Die von A.M.Bach für die Takte 65-67 angegebene Arti- kulation lautet folgendermaßen:  . T.68 ist unbezeichnet, daher mit wechselndem Strich zu spie- len. (Zu T.69-71 vgl. T.21-23.) In T.73 und T.74 ist die un- genaue Länge der Bögen A.M.Bachs mit Hilfe der anonymen Ab- schrift zu lösen, in der zur deutlichen Abgrenzung Keile ge- setzt sind, d.h. jeweils erste Sechzehntel gestoßen, zweite bis sechste gebunden.

III.Suite

Prélude

Die ersten zwanzig Takte dieses Satzes sind sowohl bei A.M. Bach als auch in den anderen beiden Handschriften ziemlich undeutlich bezeichnet. Auf den ersten Blick scheinen alle Bögen A.M.Bachs recht willkürlich gesetzt, sodaß Rubardt diese vereinheitlicht und überall (außer dem ersten Viertel in T.7, 9, 11, 12, 13, 15, 16, 17, 19, 20: ) Vierer- bindungen setzt, eine Lösung, die besonders im Hinblick auf die Bogensetzung Kellners Berechtigung hat. Auch die anonyme

Abschrift läßt sich mit dieser Bogensetzung zum Teil in Einklang bringen. Meiner Meinung nach ist aber bei genauer Beachtung der Angaben A.M.Bachs sowie durch Vergleichung der Bogenform an analogen Stellen eine differenziertere Artikulation möglich, obwohl nicht behauptet werden kann, daß mit dieser Fassung hundertprozentig die Intentionen Bachs verwirklicht wurden. So haben z.B. die Takte 3 und 5 eine vollkommen identische Melodieführung und offensichtlich auch die gleiche Bogensetzung, nämlich . Aber auch die Takte 7, 9 und 11 bzw. 8, 10 und 12 sowie 15, 16 und 17 entsprechen einander in Melodie und Artikulation. Das folgende Beispiel zeigt zuerst das Faksimile der Handschrift A.M. Bach und anschließend den Versuch einer für die Ausführung geeigneten Lösung anhand der Quelle (Ergänzungen sind mit Erg. gekennzeichnet).

Beispiel 65:

Seite 3.

Prelude



A.M. Bach

Da sich in den späteren Editionen zahlreiche Artikulationsvarianten der Takte 21-26 finden, sei hier die Urfassung A.M.Bachs angegeben, die hier im Gegensatz zu zahlreichen anderen Stellen sehr genaue Bindungen verzeichnet. In T.25 und 26 können jeweils über den letzten drei Sechzehnteln Bögen ergänzt werden (symbolisiert mit —).

Beispiel 66:

Die Takte 27-29 und 31/32 sind in allen drei handschriftlichen Quellen unbezeichnet, d.h. mit wechselndem Strich zu spielen; in T.30 finden sich Bögen vom vierten zum fünften und achten zum neunten Sechzehntel. Die Länge der Bögen in den Takten 33 und 34 variiert in den Quellen. Rubardt gibt sie jeweils vom zweiten bis zum neunten Sechzehntel an;

mir kommt, auch strichtechnisch gesehen, die Bindung vom dritten bis zum neunten Sechzehntel (e-d' und d-c'), d.h. das Überspannen des skalenartigen Aufstiegs, wahrscheinlicher vor. Im Gegensatz zu den oben zitierten Takten 21-26 ist die ähnliche Stelle in T. 35/36 bei A.M.Bach recht ungenau bezeichnet. Nimmt man die anonyme Abschrift zur Hand (vgl. Beispiel 67), so kann man eine den Takten 21-26 analoge Artikulation feststellen (Rubardt gibt scheinbar in Anlehnung an Kellner Dreierbindungen der Wechselnoten an).

Beispiel 67:



Anonyme Abschrift

Problematisch ist ferner die Artikulation der Takte 37-43, die A.M.Bach recht spärlich bezeichnete. Es ergeben sich nach den drei Handschriften drei Aufführungsmöglichkeiten, wobei mir die Fassungen A.M.Bachs und der anonymen Abschrift im klanglichen Ergebnis der Arpeggien eher zusagen als die Version Kellners, in der jeweils die zweite Sechzehntel, d.h. die mittlere Akkordnote zu sehr hervortritt. Da die Version Kellners von Rubardt angeführt wird, seien hier bloß die beiden anderen Möglichkeiten angeführt, wobei man bei A.M. Bach an gleichlautenden Stellen zahlreiche Ergänzungen vornehmen muß. Die anonyme Abschrift ist komplett bezeichnet.

Beispiel 68:

The image displays a musical score for 'Prélude III' in G major, BWV 1008, by Johann Sebastian Bach. The score is presented in five systems, each with a treble clef and a 3/4 time signature. The first system is labeled 'Prélude III nach R.M. Bach T. 37' and includes several bowing markings ('Erg.') under the notes. The second system continues the piece with more 'Erg.' markings. The third system is labeled 'Prélude III nach anonymen Abschrift T. 37' and also features 'Erg.' markings. The fourth and fifth systems show further musical notation without additional 'Erg.' markings. The score illustrates different articulation and bowing practices across various editions of the piece.

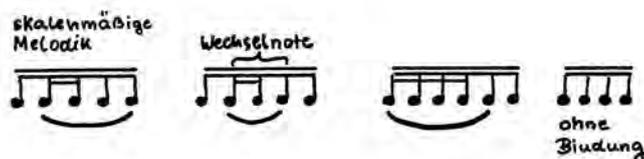
Die Artikulation der Takte 45-60 ist in den drei handschriftlichen Quellen eindeutig mit  angegeben. Die Bindung in T.61 muß aus strichtechnischen Erwägungen das zweite bis achte Sechzehntel umfassen. Die Takte 62 und 64 bringen im Gegensatz zu T.21ff. die Artikulation  , während in T.68 die Bögen recht ungenau gesetzt sind, sodaß auch die Bindungsart vom Beginn des Satzes möglich scheint. In der anonymen Abschrift ist auch in T.62 und 64 die Bindung vierte-fünfte, achte-neunte und zwölfterste Sechzehntel angewendet, während Kellner die Bindungen A.M.Bachs angibt. Ich halte es daher für günstiger, auch in T.66 und 68 die von A.M.Bach für T.62 und 64 vorgeschlagene Artikulation beizubehalten. In T.63 ist analog zu T.65 über der zweiten Sechzehntelgruppe eine vier Noten umfassende Bindung zu ergänzen. Die Takte 69 bis 71 sind wiederum völ-

lig unbezeichnet, während in T.72, 73 und 74 jeweils die Skala zu binden ist, d.h. das dritte bis neunte Sechzehntel, wobei im letzten Takt der Bogen bei A.M.Bach wegen dem Zeilenwechsel zu kurz ausgefallen ist und der Verlängerung bedarf. In T.76 sind die ersten beiden Wechselnoten bei A.M. Bach gebunden angegeben (), die dritte kann ergänzt werden. In T.78 ist nur das zweite bis vierte Sechzehntel gebunden, der Rest mit wechselndem Strich zu spielen. In T.81 ergibt sich die Bindung vom zweiten zum dritten Viertel durch die halbe Note im Baß. In T.82 und 83 sind bei A.M.Bach folgende Bindungen angeführt  , während in T.84 abermals die Wechselnoten zu binden sind. Der Triller in T.86 ist mit Abstrich zu nehmen, sodaß der mit dem Beginn identische T.87 mit Aufstrich begonnen werden kann und keine strichausgleichende Bindung erfolgen muß.

Allemande

In der Artikulation dieses Satzes ist ähnlich der G-Dur-Gigue ein bestimmtes System feststellbar, durch das ungenaue Bezeichnungen relativ leicht geklärt werden können (bei Rubardt nicht durchgehend konsequent verwirklicht, in der anonymen Abschrift zum Teil andere Bindungen). Die immer wiederkehrenden rhythmischen Gruppierungen weisen immer die gleiche artikulatoische Gestaltung auf:

Beispiel 69:



Nur wenige Takte passen rein rhythmisch gesehen nicht in dieses Schema. Aber auch hier ergibt sich eine Übereinstimmung: T.9 (ab dem zweiten Viertel) bis T.10 (bis zum zweiten Viertel) entspricht genau T.22/23 (jeweils zweites bis zweites Viertel).

Beispiel 70:



(In T.6 und 7 können über den Sechzehnteln keine Bindungen ergänzt werden, da ein Aushalten wegen der jeweils dazwischenliegenden Saite unmöglich ist, obwohl dieses prinzipiell durch die Achtelfortschreitung der Oberstimme gefordert wäre. Es empfiehlt sich, mit wechselndem Strich zu spielen, da durch das Weiterklingen der Oberstimme(n) sowieso ein dem Notenbild adäquater Klang zustandekommt.) Auch in den übrigen Takten, die nicht in das erstgenannte Schema einzuordnen sind, ist prinzipiell die Notengruppe  zu binden (T.12, 14, 17/18, 19, 21, 24). In der zweiten Hälfte des Taktes 5 und 16 sind folgende Bindungen zweckmäßig:

  (in T.5 ist die Zweierbindung zu ergänzen, in T.16 der große Bogen zu unterteilen). Abschließend sei noch darauf hingewiesen, daß auch hier großteils die Anweisung L.Mozarts zum Tragen kommt, nach der näher zusammenliegende Töne eher zu binden sind als größere Intervalle. Die Notengruppen, auf die diese Empfehlung nicht zutrifft, haben in diesem Satz zumeist Arpeggiencharakter, d.h. sind zerlegte Dreiklangsfiguren (z.B. T.7 oder T.19).

Courante

Die Artikulation dieses Satzes ist in den drei Manuskripten recht divergierend angegeben. Besonders der erste Teil ist bei A.M.Bach mit viel weniger Bögen versehen als bei Kellner und der anonymen Abschrift. Aus Vergleichung der drei Quellen ergibt sich für die ersten acht Takte am ehesten folgendes Bild.

Beispiel 71:

The image shows a musical score for 'Courante III' in bass clef, 3/4 time. The first measure is labeled 'T. 1'. The notation consists of two staves. The first staff contains measures 1 through 8, with two measures (measures 5 and 7) featuring long horizontal lines above the notes, indicating bowings or slurs. The second staff continues the notation from measure 9 to 16. The notes are primarily eighth and sixteenth notes, with some rests and accidentals.

In den Takten 9 bis 22 bringt A.M.Bach nur sehr sporadisch Bögen an: T.12 und T.16 Bindung der ersten drei Achtel (analoge Takte), T.15 ebenfalls Bindung der ersten drei Achtel (in Analogie zu diesem Takt könnte man in T.11 einen Bogen ergänzen); der Bogen in T.17 ist offensichtlich zu kurz geraten, wie man aus dem Vergleich mit der anonymen Abschrift entnehmen kann, analog dazu ist die Bindung in T.19 zu ergänzen, d.h. jeweils Bindung der zweiten bis sechsten Achtel (vgl. T.2). Alle übrigen Noten sind laut A.M.Bach mit wechselndem Strich zu spielen. Die über zwei Takte reichende Bindung in T.23/24 reicht bei A.M.Bach von e' bis f (fünftes Achtel), in der anonymen Abschrift von e'-e und bei J.P. Kellner fehlt sie überhaupt. In T.25-28 ist jeweils das zweite bis fünfte Achtel zu binden, während die Takte 29-35 mit

wechselndem Strich zu spielen sind (übereinstimmend in allen Quellen). In T.38 ist bei A.M.Bach analog zu T.37 eine Bindung über den ersten drei Achteln hinzuzufügen. (Unter Umständen wäre auch eine Ergänzung in T.18 und T.20, jeweils zweites bis sechstes Achtel, denkbar; vgl. T.4). Problematisch ist der Bogen in T.42, der in der anonymen Abschrift das dritte bis sechste Achtel, bei J.P.Kellner das erste bis vierte Achtel, bei A.M.Bach am ehesten das zweite bis fünfte Achtel umfaßt. Alle drei Varianten sind jedoch strichtechnisch ungünstig, weil sich automatisch ein Wechsel des Strichs ergibt, dessen Ausgleich in der Folge jedoch nicht zustandekommt (außer in der anonymen Abschrift durch Bindung der zweiten bis fünften Achtel in T.43). Ich würde als Lösung entweder die Bindung des ersten bis fünften oder zweiten bis sechsten Achtels vorschlagen, da ja immer mit zu kurzen oder nach rechts verrutschten Bögen bei A.M.Bach gerechnet werden muß, aber aber die Version der anonymen Handschrift des Westphalischen Sammelbandes wählen. In T.44 und 45 sind jeweils die ersten drei Achtel zu binden, während die Takte 46 bis 52 keinerlei Bindungen aufweisen. In T.53 ist in Vorwegnahme der Artikulation von T.54 (sowie in Analogie zu T.4 u.a.) das zweite bis sechste Achtel zu binden. In T.55 findet sich ebenfalls die Bindung des zweiten bis sechsten Achtels, in T.56 die Bindung der Sechzehntelgruppe. Von T.65-72 stimmen alle drei handschriftlichen Quellen genau überein. Aus der ersten Achtel jedes dieser Takte (außer dem letzten) setzt sich eine steigende Baßstimme zusammen. Jeder zweite Takt bringt über dem jeweiligen Baßton eine Sextakkordzerlegung - mit wechselndem Strich zu spielen -, während jeder erste Takt nach dem Baßton - Abstrich - mit der darüberliegenden Septime beginnend, aus fünf absteigenden Tönen besteht, die jeweils auf einen Bogen - Aufstrich - zu nehmen sind. Eine nicht so konsequente und logisch scheinende Artikulation

findet sich in den davorliegenden Takten 57-64. Da jedoch die Angaben A.M.Bachs mit jenen der anonymen Abschrift genau übereinstimmen, sind diese auf jeden Fall zu berücksichtigen: T.57, T.60 und T.63 ohne Bindung, T.58 Bindung des zweiten bis sechsten, T.59 des zweiten bis vierten, T.61 des ersten bis dritten, T.62 und T.64 des vierten bis sechsten Achtels. T.73-80 sind wie die entsprechenden Takte des ersten Teils mit wechselndem Strich zu spielen, während in T.81 und T.82 so wie in T.37 und T.38 jeweils die ersten drei Achtel gebunden werden sollen. (Der Bogen A.M.Bachs in T.82 ist offensichtlich zu lang geraten.)

Sarabande

In T.1, 2 und 5 müßte eigentlich jeweils auf der zweiten Viertel eine Bindung über dem punktierten Achtel und Sechzehntel ergänzt werden, da das darunterliegende Viertel auszuhalten ist. Aus zweierlei Gründen können die beiden Noten jedoch abgesetzt gespielt werden: erstens, weil ansonsten der Akkord des jeweiligen Folgetaktes mit Aufstrich zu spielen ist und zweitens, weil in T.2 das Aushalten des f bei gleichzeitigem Greifen des Sechzehntel g auf derselben Saite unmöglich ist, wodurch sich hier klanglich die Dauer der Viertel auf jeden Fall auf ein punktiertes Achtel verkürzen muß. Die eigentlich erforderlichen Bindungen sind jedoch spielbar, wenn man jeweils zwei Abstriche in der ersten und zweiten Viertel aufeinanderfolgen läßt. In T.3 sind die beiden Sechzehntel des ersten Viertels bei A.M.Bach mit einer Bindung versehen, was Rubardt offensichtlich übersehen hat. Diese ergibt sich jedoch aus strichtechnischen Gründen gleichsam von selbst. In der Sechzehntelgruppe des Taktes 4 sind nach A.M.Bach und der anonymen Abschrift nur die ersten drei Sechzehntel (Wechselnote) mit einem Bogen überspannt, der sich auch besser in

die Strichfolge einbauen läßt. In T.5 sind im letzten Viertel das zweite bis vierte Sechzehntel zu binden. Die Strichfolge der Takte 6 bis 8 gestaltet sich wegen der unmittelbaren Aufeinanderfolge von Akkorden etwas schwieriger. Der Bogen über der letzten Sechzehntelgruppe in T.6 ist mehrdeutig, umfaßt aber am ehesten bei Vergleichung der Quellen alle vier Noten. Fraglich ist auch die Ergänzung der Bindung über den Sechzehntel des zweiten Viertels in T.7, da im Abschlußtakt 8 besser die Folge Aufstrich-Abstrich wäre, der der speziellen rhythmischen Abschlußtaktgestaltung der Sarabande angemessener wäre. Es ergeben sich daher folgende Aufführungsvarianten:

Beispiel 72:

In den beiden sehr ähnlich gebauten Takten 9 und 10 müßte prinzipiell aufgrund der Akkordnotation folgende Artikulation der Mittelstimme in den ersten beiden Vierteln gewählt werden:  ; die vier Sechzehntel des dritten Viertels sind nach der Handschrift A.M.Bachs als viergebunden anzunehmen. In diesem Fall würden jedoch zwei Akkorde mit Aufstrich zu spielen sein. Um diese ungünstige Strichfolge zu vermeiden, spielt man am günstigsten im ersten Viertel in T.9 und T.10 den Akkord und die anschließenden gebundenen beiden Sechzehntel jeweils mit wechselndem Strich. In T.11 und 12 sind jeweils die Teilnoten des ersten und zweiten Viertels zu binden; in T.12 ist zweckmäßigerweise ein Bogen

über den letzten beiden Sechzehnteln zu ergänzen. Die Sechzehntel des Taktes 14 sind bei A.M.Bach völlig unbezeichnet, bei Kellner fehlen diese Takte, in der anonymen Abschrift sind die Bögen nicht eindeutig, jedoch am ehesten als  zu identifizieren. Im Folgetakt 15 ist die von A.M.Bach angegebene Bindung unbedingt einzuhalten, d.h. die Achtel mit wechselndem Strich und die Sechzehntel auf einen Bogen zu spielen, sodaß T.16, der einschnittmarkierenden Charakter hat, mit Aufstrich begonnen und der Akkord mit Abstrich genommen werden kann; T.17 ist abermals mit Abstrich zu beginnen. In T.17 und T.18 können die Akkorde des ersten Viertels aus fingersatztechnischen Gründen nicht tatsächlich ausgehalten werden. Die in T.17 angegebene Bindung der beiden Zweiunddreißigstel (in T.18 aus Analogie zu ergänzen) deutet ebenfalls auf eine getrennte Artikulation von Akkord und anschließenden beiden Noten. Da die restlichen Sechzehntel der beiden Takte viergebunden zu spielen sind, erweist sich die genannte Ausführungsart als die beste. In T.19, letztes Viertel, und T.20, erstes Viertel (ausgeschriebener langer Vorschlag!), muß, um den Akkordnotenwert wirklich aushalten zu können, wie er notiert ist, die Bindung der beiden Achtel ergänzt werden. Um eine günstige Abstrich-Aufstrich-Folge unter Einbeziehung des Akkordes zu erreichen, sind folgende zwei Ergänzungen empfehlenswert, obwohl sie nicht im Manuskript stehen:  Die Sechzehntel über dem zweiten Viertel der Takte 21 und 22 sind aufgrund der darunterliegenden auszuhaltenden Note und der Bogensetzung A.M. Bachs viergebunden zu spielen. In T.22-24 gibt es analog zum Abschluß des ersten Teils zwei Möglichkeiten, den Schlußtakt zu gestalten und vorzubereiten. Entweder werden in T.22 die beiden Sechzehntel des ersten Viertels nicht gebunden, wie in allen handschriftlichen Quellen, dann ergibt sich für den

Schlußtakt die Folge Aufstrich-Abstrich. Bindet man diese beiden Sechzehntel, dann müssen im Schlußtakt zwei Abstriche aufeinanderfolgen.

Bourée_1

Die beiden Achtel in T.1 spielt man aus strichtechnischen Gründen gebunden - obwohl bei A.M.Bach ohne Bindung notiert -, erstens aus Analogie zu T.3 und zweitens weil beide anderen Handschriften diesen Bogen anführen. In T.4 ergibt sich wiederum eine Diskrepanz zwischen auszuhaltenden unteren Akkordtönen und Artikulation. Mir persönlich erschiene die Lösung, zwei mal zwei Achtel zu binden, am günstigsten, da hier die Baßtöne des ersten Viertels tatsächlich im vorgegebenen Wert gehalten werden können. Die handschriftlichen Quellen führen, obwohl alle sehr ungenau bezeichnet sind, die Bindung  an, bei der der Doppelgriff nur als Achtel erklingt. Diese beiden Varianten sind auch aufführungs- bzw. strichtechnisch gesehen empfehlenswert. Rubardt deutet den Bogen in den handschriftlichen Quellen offensichtlich als über vier Achtel reichend, eine wegen der Unterbrechung der Abstrich-Aufstrich-Folge weniger günstige Lösung, obwohl hier ja prinzipiell die Oberstimme viergebunden gespielt werden kann, während der Akkord nur eine Viertel lang klingt. In T.5 und der ersten Hälfte von T.6 sind jeweils drei gebundene einem gestrichenen Achtel gegenübergesetzt; der Rest des ersten Teils ist mit wechselndem Strich zu spielen. Die Bindung in T.10 differiert in allen drei Manuskripten: Kellner bindet alle vier Viertel, die anonyme Abschrift die ersten drei und A.M.Bach die ersten zwei oder drei Achtel. Strichtechnisch und musikalisch gesehen scheint die Lösung A.M.Bachs, die nur die ersten beiden Achtel bindet, durchaus vertretbar. Denkbar ist auch die Dreierbindung, die jedoch an irgendeiner anderen Stelle zwischen T.9 und 11 eine Strichkorrektur mittels Bindung verlangt, die ja

allerdings nicht hörbar zu werden braucht (z.B. Bindung in T.9 des dritten und vierten Viertels mit Absetzen zwischen den beiden Tönen). In T.12 kann analog zum Vortakt die Bindung des zweiten bis vierten Viertels bei A.M.Bach ergänzt werden, die zudem in den übrigen handschriftlichen Quellen aufscheint. Die folgenden Takte 13 bis 17 sind bei A.M.Bach eindeutig bezeichnet, sodaß sich keine Probleme ergeben. In T.18 differieren wiederum alle drei Quellen in der Artikulation: Kellner bindet alle vier Achtel, die anonyme Abschrift das erste bis dritte Achtel und A.M.Bach das dritte und vierte Achtel. Auch hier ist abermals der Auffassung A.M.Bachs zuzustimmen, wobei abgesehen von der günstigen Strichabfolge auch aus motivischer Zusammengehörigkeit (die Folge ♩ ♪ ♪ ♪ wird dadurch eher zum Ausdruck gebracht) diese Fassung als beste zu bezeichnen ist. T.19 und 20 sind bei A.M.Bach unbezeichnet, d.h. mit wechselndem Strich gedacht, während Kellner und die anonyme Abschrift zum Teil kürzere Bögen anbringen. Die Artikulation der Takte 21 bis 28 ist in den drei herangezogenen Quellen sehr unterschiedlich angegeben, wie das folgende Beispiel zeigt.

Beispiel 73:

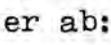
Bourrée III, 1

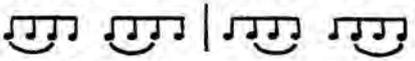
nach
A.M.
BACH
T. 21

Ano-
nyme
Abschrift
der 2.
Hälfte
des 18. Jhdts.

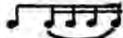
nach
J.P.
Kellner

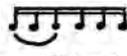
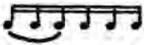
Bourrée 2

Dieser Satz ist relativ wenig bezeichnet. Bei A.M.Bach finden sich im ersten Teil nur in T.2 und 3 Bindungen, wobei die Bögen zum Teil nicht eindeutig sind. Die erste Bindung in T.2 soll wahrscheinlich vier Achtel umfassen, wie man aus dem Vergleich mit den beiden anderen Handschriften feststellen kann. Fraglich ist bereits die Ergänzung eines Bogens über der zweiten Takthälfte, den nur Kellner andeutet. In T.3 bindet Kellner abermals je vier Achtel, während in der anonymen Handschrift deutlich die Artikulation  zu finden ist. Die Bögen A.M.Bachs können sowohl auf die erste als auch auf die zweite Art gedeutet werden, wobei mir die Version der anonymen Abschrift fast wahrscheinlicher erscheint. Auch hier muß, um die Abstrich-Aufstrich-Folge regelmäßig zu gestalten, in den ersten beiden Takten eine Korrektur vorgenommen werden; entweder die zweite Hälfte des zweiten Taktes wird, wie bei A.M.Bach angegeben, mit wechselndem Strich gespielt oder die beiden letzten Viertel sind in T.1 abgesetzt auf einen Strich zu nehmen. Die Strichfolge ist in T.5-8 durch die sich ergänzenden Takte 5 und 7 regelmäßig. (Bezüglich des Beginns des zweiten Teils und dem Strichausgleich vgl. das oben Gesagte.) T.10 und die erste Hälfte von T.11 weisen bei A.M.Bach Zweierbindungen auf. In T.12 und T.13 weichen die Angaben von A.M.Bach und J.P.Kellner voneinander ab: A.M.Bach: , J.P.Kellner: , wobei aus strichtechnischen Gründen in beiden Fällen die Bindung der ersten beiden Achtel in T.12 zu ergänzen wäre. In T.15 können unter Umständen bei A.M. Bach nach den beiden anderen Manuskripten analog zum ersten Teil des Taktes Zweierbindungen hinzugefügt werden. Die Achtel des letzten Viertels in T.16 sind, wie es sich von selbst ergibt, mit Aufstrich zu beginnen. Die Achtel in der zweiten Hälfte von T.17 weisen bei A.M.Bach keinen Bogen auf, in den

anderen beiden Handschriften Zweierbindungen. Der Bogen in T.18 ist bei A.M.Bach wieder sehr undeutlich, die übrigen Abschriften sind hier zweigebunden. Aus strichtechnischen Gründen ist, will man die Zweierbindung nicht akzeptieren, die Artikulation drei gebundene gegen eine abgesetzte Note zu verwenden. T.19 ist mit wechselndem Strich zu spielen im Gegensatz zu T.20, wo je vier Noten auf einen Bogen zu nehmen sind, ebenso wie in T.22 und 23, obwohl in den beiden letztgenannten nach A.M.Bach und der Handschrift des Westphalschen Sammelbandes auch folgende Artikulation denkbar wäre: . Daran schließen sich in T.21 Zweierbindungen.

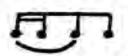
Gigue

Die Artikulation dieses Satzes ist wiederum ziemlich einheitlich gestaltet. In den immer wieder auftretenden Gruppen bzw. Takten  und  ist jeweils die Gruppe von vier Sechzehnteln zu binden. In den Takten, die aus drei Achteln bestehen, ist immer das kleinere Intervall gebunden dem größeren gegenübergestellt, sodaß sich teils die Bindung  und teils die Bindung  ergibt. In dieses Schema nicht einordnen lassen sich nur drei Takte: T.2 besteht aus drei diatonisch steigenden Noten, die A.M.Bach gebunden angibt; J.P. Kellner verlangt wechselnden Strich und die anonyme Abschrift die Artikulation . Aus strichtechnischen Gründen ist die Lösung von Anonymus zu wählen, möglich ist auch die Bindung . T.52 ist insofern ohne Bindung zu spielen, als die Töne (e'-C-e') sehr weit auseinanderliegen (zwei Saiten sind zu überspringen!). T.71 bringt eine Dreiklangszerlegung und gestaltet damit den Einschnitt des zweiten Teils (T.71/72). Obwohl der abgesetzte Strich in diesem Fall beibehalten werden soll, muß wegen der Abstrichregel ein Bogen ergänzt werden,

wobei allerdings die Noten mit Unterbrechung auf einen Bogen genommen werden müssen, sodaß sich klanglich in der Artikulation kein Unterschied ergibt (). T.21-31 und T.81-91 sind durchgehend zweigebunden zu spielen, wobei die fehlenden Bindungen bei A.M.Bach zu ergänzen sind. Die Artikulation der Takte 33-39 und 93-99 ist ebenfalls analog gestaltet. Die Bindungen ergeben sich hier außer aus den Angaben der Handschriften auch aus der Dauer der unter der Melodiestimme auszuhaltenden Töne. Da während der Dauer von zwei Sechzehnteln ein Achtel klingen soll, müssen diese gebunden werden, ebenso muß, wenn unter zwei Achtel eine Viertelnote liegt, diese mit einer Bindung versehen werden. Wie bereits früher erwähnt, finden sich in diesen Takten auch einige der wenigen Staccatopunkte, die sich in der gesamten Suitensammlung feststellen lassen (T.34, 38, 94, 98). Durch das bisher besprochene Artikulationssystem ist ein Großteil des Satzes bereits geklärt. T.41/42 und T.101/102 haben die Artikulation , T.45/46 und T.105/106  |  . T.43 und T.103 sind nach A.M.Bach mit wechselndem Strich ohne Bindung zu spielen, während die Bögen in T.33 und 104 nicht eindeutig gesetzt scheinen. Stellt man diese Takte ebenso wie die übrigen der korrespondierenden Abschnitte der beiden Teile des Satzes in Analogie, dann ist die folgende Artikulation wohl die wahrscheinlichste  . Der Beginn des zweiten Teils (T.48/49) hat durchgehend Zweierbindungen, ebenso T.55 und T.69. Die Bögen der Takte 51, 53 und 54 sind bei A.M.Bach völlig unklar. Das folgende Beispiel zeigt die Fassung der anonymen Abschrift, jene J.P.Kellners und A.M.Bachs, sowie einen meiner Meinung nach A.M.Bach am nächsten kommenden Ausführungsvorschlag.

Beispiel 74:

The image displays four staves of musical notation. The first staff, labeled 'A.M. Bach', shows a melodic line with slurs and ties. The second staff, labeled 'Anonyme Abschrift', shows a similar melodic line but with different articulation. The third staff, labeled 'J.P. Kellner', shows a more complex melodic line with slurs and ties. The fourth staff, labeled 'Gigue III, T. 49', shows a bass line with slurs and ties.

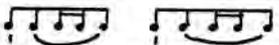
In T.67 kann bei A.M.Bach über den ersten drei Noten eine Bindung (analog T.41/42, 101/102) ergänzt werden, die sich in der anonymen Abschrift findet. Problematisch ist die Artikulation der T.73-79. Obwohl in keiner der handschriftlichen Quellen so notiert, gibt Rubardt das c' in T.73 als punktiertes Viertel an. In den Handschriften ist diese Note immer ohne Punkt, d.h. als Viertel notiert. Aus der Länge dieser über der Melodiestimme liegenden Note ergibt sich auch konsequenterweise die Bindung , die in allen Quellen sehr undeutlich angegeben ist. Auf ähnliche Weise kann man die Bögen in T.75 rekonstruieren. Hier ist die darüberliegende Note eine Achtel, d.h. die zwei darunterstehenden Sechzehntel sind zu binden. A.M.Bach und die anonyme Abschrift notieren jedoch noch einen zweiten Bogen, sodaß

sich die Artikulation  ergibt. Während T.76 mit wechselndem Strich zu spielen ist, sind die Bögen der drei folgenden Takte 77-79 in allen überlieferten Handschriften verschieden und zudem undeutlich notiert. Am besten erscheint mir die auch von Rubardt vorgeschlagene Lösung: T.77/78 - erstes bis fünftes Sechzehntel gebunden, sechstes abgesetzt, T.79 - erstes Sechzehntel abgesetzt, zweites bis sechstes gebunden.

IV.Suite

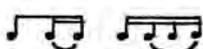
Prélude

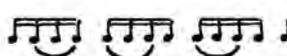
Da sich in den Editionen des 19. und 20.Jahrhunderts die verschiedensten Artikulationsvorschläge finden, sei besonders hervorgehoben, daß die ersten 48 Takte dieses Satzes in allen (!) handschriftlichen Quellen mit keinerlei (!) Bindungen versehen sind, sodaß ein Spiel mit wechselndem Bogen gefordert werden muß. Ungebunden sind ferner folgende Takte zu spielen: T.52-55, T.62-69, T.74/75, T.82-87. Dabei ist es dem Ausführenden überlassen, jeweils mit Abstrich oder Aufstrich anzufangen. In T.49 beginnt jener bis T.51 reichende Bogen, der, wie bereits erwähnt, Phrasierungscharakter hat. Heute ist es prinzipiell möglich, alle Noten auf einen Bogen zu nehmen. Denkbar ist jedoch auch eine Aufteilung auf mehrere Striche, da der Legato-Klangeindruck bei unhörbarem Bogenwechsel in keiner Weise beeinträchtigt wird. Während A.M.Bach und die anonyme Abschrift in T.56 und 57 die Artikulation  angeben und T.58 mit einem Bogen überspannen, der meiner Meinung nach neben der Bindung aller sechzehn Sechzehntel des Taktes auch die Weiterführung der Artikulation der beiden Vortakte bedeuten könnte, da sich die melodische Figuration analog der beiden Vortakte sequenzierend fortsetzt, gibt Kellner als viel unwahrscheinlichere Fassung in T.56 und 57 die Bindung

des ersten bis vierzehnten Sechzehntels, in T.58 die Bindung des ersten bis achten Sechzehntels an. Auf jeden Fall muß der Akkord in T.59 mit Abstrich genommen werden, d.h. daß beim Wechsel von T.58 zu T.59 bei der Version Kellners und bei wörtlicher Berücksichtigung der Angaben A.M.Bachs bzw. der anonymen Abschrift zwei Abstriche aufeinanderfolgen müssen. Artikuliert man jedoch T.58 wie die beiden Vortakte (vgl. oben), dann ergibt sich eine glatte Folge von Aufstrich-Abstrich beim Wechsel von T.58 zu T.59. Die Sechzehntel des Taktes 59 sind nach A.M.Bach und J.P.Kellner auf einen Bogen zu nehmen (bei A.M.Bach ist der Bogen zu kurz geraten!), obwohl Rubardt (offensichtlich irrtümlich) diese Sechzehntel mit keiner Bindung ausstattet. In T.60 und 61 müßten theoretisch jeweils über dem punktierten Achtel und anschließenden Sechzehntel aufgrund der auszuhaltenden Akkordnoten Bindungen ergänzt werden. Da jedoch die jeweils daran anschließende Gruppe von vier Sechzehntel eindeutig die Artikulation  aufweist und die Akkorde besser mit Abstrich zu spielen sind, sowie deren Aushalten auch fingersatzmäßig zum Teil eher schwierig ist, kann die Bindung der Oberstimme unterbleiben. Die Takte 70-73 haben eine klar festgelegte Artikulation, die in den drei Manuskripten übereinstimmt. J.P.Kellner und die anonyme Abschrift setzen zudem auf das erste und fünfte Achtel einen Keil:  . In T.76 und 77 findet sich bei A.M.Bach durchgehend die Bindung  . In T.80/81 überspannt der Bogen bei A.M.Bach und in der anonymen Abschrift alle zwanzig Sechzehntel (bei J.P. Kellner nicht eindeutig, eventuell taktweise Bindungen, die strichtechnisch weniger gut sind). In T.88/89 bindet A.M.Bach ebenfalls alle achtundzwanzig Sechzehntel, wobei einerseits fraglich ist, ob das erste Viertel ebenfalls dazuzubinden ist (meiner Meinung nach bei Berücksichtigung aller Quellen eher nicht!) und zweitens ob hier nicht so wie in T.49-51 schon von einem Phrasierungsbogen gesprochen werden kann, den J.P.

Kellner in mehrere Artikulationsbögen zerlegt. In T.90 sind ebenfalls alle Sechzehntel gebunden. Als beste Aufführungsmöglichkeit ist bei Berücksichtigung der Angaben A.M.Bachs jene zu bezeichnen, die das Viertel und dazugehörige Sechzehntel gleicher Tonhöhe mit Abstrich (T.88 und T.90) und jeweils die restlichen Sechzehntel (T.88/89 bzw. T.90) auf einen Bogen im Aufstrich nimmt.

Allemande

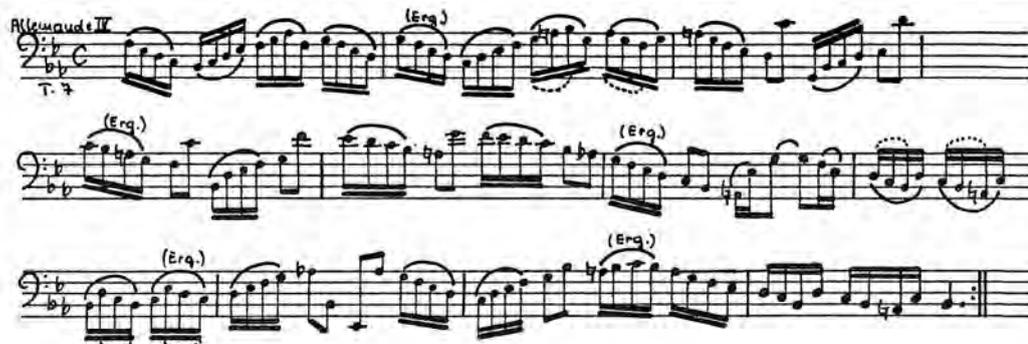
Dieser Satz bringt wieder etliche Schwierigkeiten bei der Identifikation der Bindebögen mit sich. Während bei A.M.Bach die Bögen sehr häufig mehrdeutig sind und sowohl drei als auch vier Noten überspannen könnten, tendiert Kellners Abschrift eher zur Viererbindung und die anonyme Abschrift eher zur Artikulation drei gebundene gegen eine abgesetzte Note. D.h. man muß trotz aller Uneinheitlichkeit doch von der Handschrift A.M.Bachs ausgehen und versuchen, mit Hilfe der anderen Handschriften in die eine oder andere Richtung festzulegen. Problematisch ist bereits der Beginn des Satzes. Nachdem T.1 und T.17, der Beginn des zweiten Teils, einander entsprechen, ist auch eine einheitliche Artikulation anzunehmen, die bei A.M.Bach jedoch nicht zu finden ist. Zur Festlegung kann in diesem Fall nur J.P.Kellner herangezogen werden, da die anonyme Abschrift völlig abweichende Bögen angibt. Es ist daher in T.1 in Analogie zu T.17 ein Bogen über der Sechzehntelgruppe der zweiten Viertel zu ergänzen, wobei sich bezüglich der Länge im Hinblick auf die Bindung des ersten Viertels zwei Möglichkeiten ergeben: 1.  2.  oder , wobei die auch von Rubardt gewählte erste Lösung die wahrscheinlichere ist. Die zweite Takthälfte ist nach J.P.Kellner und A.M.Bach mit wechselndem Bogen zu spielen. In T.2 wären in Hinblick auf Kellners Abschrift Viererbindungen möglich, bei A.M.Bach ist jedoch verhältnismäßig genau die

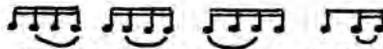
Artikulation  notiert. Die Bindungen der Takte 3 bis 5 stimmt in allen drei handschriftlichen Quellen überein: die erste Sechzehntelgruppe ist jeweils erste Sechzehntel abgesetzt gegen drei gebundene zu spielen. Erwähnt sei am Rande, daß in der anonymen Abschrift über den Achteln von T.3 Staccatopunkte zu finden sind, die selbstverständlich in den zwei folgenden Takten zu ergänzen wären. T.5 ist nach A.M.Bach unbezeichnet und meiner Meinung nach auch dementsprechend mit wechselndem Strich auszuführen (Kellner gibt Vierer-, die anonyme Abschrift Dreierbindungen). In den Takten 7 bis 16 ergeben sich praktisch zwei Fassungen, eine, die eher A.M.Bach und J.P.Kellner berücksichtigt und eine nach der anonymen Abschrift. Das folgende Beispiel bringt beide Versionen, wobei die anonyme Abschrift in der Fotokopie des Originals aufscheint (man beachte die Staccatopunkte!); der Ausschnitt aus der anonymen Abschrift beginnt einen halben Takt später als das handschriftliche Beispiel.

Beispiel 75:



Anonyme Abschrift



T.18 hat eine T.2 vergleichbare Artikulation, die bei A.M. Bach genau festgelegt ist:  . Bezüglich T.19 vergleiche man T.9-11 in obigem Beispiel. In T.20 scheinen Viererbindungen am wahrscheinlichsten, obwohl in keiner Handschrift wirklich klar angegeben, während T.21 eindeutig halbtaktige Bindungen verlangt. In T.22 ist über den letzten beiden Sechzehnteln nach Kellner aus strichtechnischen Gründen ein Bogen zu ergänzen. T.23 hat in allen Handschriften Zweierbindungen, bei A.M.Bach sind diese über dem letzten Viertel zu ergänzen. T.24: erstes Viertel Zweierbindung, zweites Viertel Viererbindung, drittes Viertel Ergänzung der Viererbindung bei A.M.Bach nach Kellner und der anonymen Abschrift. (Bezüglich T.25 vgl. T.19 und T.9-11) T.26 ist analog zu T.6 und T.28 in den ersten beiden Vierteln mit wechselndem Strich zu spielen, über den letzten beiden Sechzehnteln ist aus strichtechnischen Gründen in T.26 analog zu T.28 ein Bogen hinzuzufügen. In T.27 finden sich Zweierbindungen der ersten drei Sechzehntelgruppen; für die letzte Sechzehntelgruppe ist, um den nächsten Takt im Abstrich beginnen zu können, die Artikulation  zu wählen. In T.29 finden sich außer über der Sechzehntelgruppe des letzten Viertels mit Zweierbindungen Bögen über je vier Sechzehntel, wobei jener über dem dritten Viertel zu ergänzen ist. In T.30 bis 37 sind jeweils die Gruppen von je vier Sechzehntel zu binden (Bogenergänzungen: T.30, drittes Viertel; T.34, erstes, drittes und viertes Viertel in Analogie zum Vortakt; T.35, viertes Viertel; T.36, erstes Viertel), die Achtel sind dagegen immer mit wechselndem Bogen zu spielen. Das folgende Beispiel zeigt die Schlußtakte, wobei jeweils das erste Sechzehntel des dritten und vierten Viertels in T.38 und des ersten und zweiten Viertels in T.39 bei J.P. Kellner mit einem Staccatopunkt, in der anonymen Abschrift mit einem kleinen Strich versehen ist.

Beispiel 76:



Courante

Dieser Satz ist entsprechend dem heiteren Charakter der Courante mit relativ sehr wenigen Bindungen ausgestattet. Fraglich ist dabei die Bindung der Triolen. Es kann nämlich a priori nicht behauptet werden, daß die Triolenbögen (jeweils Bogen mit darunterstehendem 3) auch eine Bindung der Triole (je drei Achtel) anzeigt. Tatsächlich finden sich manchmal an vergleichbaren Stellen nur 3, zumeist jedoch 3 mit Bogen, sodaß bei fehlenden Bögen wohl auf eine Nachlässigkeit A.M.Bachs zu schließen ist, d.h. daß im Falle der Bindung aller Triolen der Bogen jeweils zu ergänzen wäre (z.B. T.46). Die Triolen sind an und für sich bis auf eine einzige Ausnahme (in T.43) in der Abschrift A.M.Bachs immer durch Bogen mit Zahl oder nur durch Zahl bezeichnet. Zieht man zum Vergleich die Violinsolowerke im Autograph und der Abschrift A.M.Bachs heran - besonders geeignet ist die Corrente der II.Partita -, dann zeigt sich, daß J.S.Bach die Triolenbezeichnungen und Artikulationsbögen viel genauer angibt als seine Gattin, in deren Abschrift sich die gleichen Uneinheitlichkeiten finden (z.T. auch Abschreibfehler) wie in den Violoncellokompositionen. Während J.S.Bach in T.1 und 2 der Corrente der II.Partita die Zahl 3 über den Balken setzt und die Notenköpfe mit einem Bogen verbindet, sodaß eindeutig der Artikulationscharakter zum Ausdruck kommt, schreibt A.M.Bach Bögen mit darunterliegender Zahl, die daher prinzipiell mehrdeutig sind. Andererseits setzt J.S.Bach in T.17/18 über die erste Triole jeweils

nur einen Dreier, wodurch der Triolencharakter zwar angezeigt, jedoch keine Bindung verlangt wird, was auch nach musikalischem Empfinden viel wahrscheinlicher ist. A.M.Bach dagegen setzt sowohl in T.17 als auch T.18 Bögen, einmal mit und einmal ohne Zahl, wodurch die Klarheit verloren geht. Aus diesem Vergleich geht eindeutig hervor, daß aus der Schreibweise A.M.Bachs in diesem Fall leider keine Rückschlüsse auf die ursprüngliche Artikulation gemacht werden können. Es bieten sich daher prinzipiell zwei Möglichkeiten an: 1. alle Triolen sind mit wechselndem Strich zu spielen, da die Bögen nur Triolen- und nicht Artikulationscharakter haben und 2. alle Triolen sind zu binden, wobei einige Ergänzungen anzubringen sind, da die angeführten Triolenbögen auch die Bindung von je drei Noten anzeigen sollen. Nach meinem persönlichen musikalischen Empfinden scheint mir besonders im Hinblick darauf, daß - bis auf vereinzelte Stellen gegen Ende des zweiten Teils (T.49-55) - der ganze Satz keine Bindungen aufweist (auch nicht in den Sechzehntelpassagen!), d.h. mit wechselndem Strich gespielt werden soll, das Nicht-Binden der Triolen wahrscheinlicher und eher in das Gesamtkonzept der Courante passend. Will man jedoch das Gegensätzliche von Triolentakten und den übrigen hervorheben, dann wählt man besser die Fassung mit den gebundenen Triolen, die sich dann auch klanglich von den nicht triolischen Abschnitten unterscheiden. Wählt man die gebundene Version, dann sollte man jedoch in den Takten mit einem Viertel und zwei Triolen, wobei zur ersten ein Liegebogen besteht, nicht wie Rubardt  sondern  binden. In den Takten 49-54 sind jeweils die vier diatonisch fallenden Sechzehntel zu binden, in T.55 nach A.M.Bach das zweite bis sechste Achtel, nach der anonymen Abschrift der ganze Takt (bei Kellner unklar).

Sarabande

Die Problematik dieses Satzes hängt wie bei allen Sarabanden mit der Akkordausführung zusammen. Will man nämlich die unter der Oberstimme liegende zweite bzw. auch dritte Stimme in der Weise ausführen, wie sie notiert sind, d.h. die angegebenen Notenwerte aushalten, dann müssen etliche Bögen ergänzt werden, wie das folgende Notenbeispiel des ersten Teils beweist. Zweckmäßigerweise ist mit Aufstrich zu beginnen, die weitere Folge von Abstrich und Aufstrich ergibt sich dann bis T.12 reibungslos. Das f in T.11 kann aus grifftechnischen Gründen auf gar keinen Fall als Viertel ausgehalten werden, sondern maximal als punktierte Achtel, da beide Stimmen ab dem g auf einer Saite liegen und ein Doppelgriff daher unmöglich ist. Beispiel 77:

The image shows a musical score for the first measure (T.1) of the Sarabande IV. It consists of two staves. The top staff is the upper voice, and the bottom staff is the lower voice. The key signature is two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4. The notation includes various note values, rests, and bowing directions indicated by 'V' (up-bow) and 'v' (down-bow). The lower voice starts with a half note, followed by a quarter note, and then a dotted quarter note. The upper voice starts with a quarter note, followed by an eighth note, and then a dotted quarter note. The notation is complex, with many notes and rests, and bowing directions are indicated above and below the notes.

In T.13, dem ersten Takt des zweiten Teils, ist bei A.M.Bach nur eine halbe Note, statt der punktierten Halben des ersten Teils (T.1) in der Unterstimme notiert. Die beiden anderen handschriftlichen Quellen sowie sämtliche mir bekannte Editionen ergänzen den Punkt, der jedoch aus gutem Grund bei A.M. Bach nicht vorhanden ist. Da nämlich im Gegensatz zu T.1 das dritte Viertel zum folgenden Takt herübergebunden ist und offensichtlich mit neuem Bogen gespielt werden soll, sind nur die ersten beiden Viertel, eben über einer halben Note zu binden. Dieses Beispiel beweist, wie vorsichtig man bei Vereinheitlichungen und Ergänzungen sein muß. Auch in der Folge sind

Rubardt in dieser Hinsicht etliche Fehler unterlaufen: Das Problem des zweiten Teils dieses Satzes liegt in den über den Taktstrich hinausgreifenden Haltebögen, durch die die Oberstimme weiterklingen soll, während eine oder zwei Unterstimmen mit dem ersten Viertel des neuen Taktes hinzutreten. Rein spieltechnisch gesehen kann, wenn die Oberstimme liegenbleibt, nur "ein" Ton der darunterliegenden Saite wirklich ohne Probleme dazugenommen werden. Sollen jedoch zwei Unterstimmen auf den beiden darunterliegenden Saiten hinzutreten, dann ist das bogentechnisch bei Weiterklingen einer dritten darüberliegenden Saite unmöglich. Diese Tatsache ist in der Handschrift A.M.Bachs bis auf zwei Fälle am Schluß des Satzes immer berücksichtigt, d.h. der Haltebogen wurde beiseite gelassen, der ganze Akkord ist mit neuem Bogen anzuspielen: T.1/2, 3/4, 5/6, 15/16, 21/22, 22/23; zu streichen ist der Bogen daher in T.29/30 und 30/31 des Manuskripts A.M.Bachs. An jenen Stellen, wo nur eine Unterstimme hinzutritt, führt A.M.Bach ohne Ausnahme den Haltebogen an. Rubardt ergänzt jedoch im zweiten Teil (im ersten nicht!) nach den, in diesem Fall sicher unrichtigen Angaben J.P.Kellners und der anonymen Abschrift in T.15/16, 21/22, 22/23 und behält jene unausführbaren Bindungen A.M.Bachs am Schluß des Satzes bei. Das folgende Beispiel bringt das Faksimile A.M.Bachs und die, wie besprochen, leicht korrigierte Übertragung als Aufführungsgrundlage.

Beispiel 78:

A.M. Bach

Sarabande III
T. 13

Bourrée 1

Dieser Satz gehört zu den bei A.M. Bach am einheitlichsten und am eindeutigsten bezeichneten. Alle Gruppen von vier diatonisch steigenden oder fallenden Sechzehnteln sind auf einen Bogen zu nehmen. Die anonyme Abschrift und zum Teil auch Kellers Handschrift bringen eine etwas abgeänderte artikulatorische Gestaltung, die das nächste Beispiel zeigt: an erster Stelle die als primäre Quelle zu berücksichtigende Handschrift

A.M.Bachs, an zweiter Stelle die anonyme Abschrift der zweiten Hälfte des 18.Jahrhunderts.

Beispiel 79:

A.M. Bach

Anonyme Abschrift

Im zweiten Teil müssen an einigen Stellen Ergänzungen dieser Viererbindungen vorgenommen werden: T.29 zweites Viertel, T.30 zweites Viertel, T.38 viertes Viertel, T.41 zweites Viertel und T.46 zweites Viertel. Auch die übrige Artikulation ist bis auf zwei Fälle immer leicht aus dem Manuskript A.M. Bachs abzulesen. Die erste problematische Bindung findet sich in T.34: A.M.Bach bindet scheinbar das erste bis zwölfte und das dreizehnte bis sechzehnte Sechzehntel, während Kellner und die anonyme Abschrift das erste bis vierte und fünfte bis sechzehnte Sechzehntel binden. Mir persönlich erscheint eine Bindung aller sechzehn Sechzehntel am wahrscheinlichsten, da

die Trennung des Bogens bei A.M.Bach meiner Meinung nach durch den Wechsel der Kaudierungsrichtung hervorgerufen wird. Klanglich ist kaum ein Unterschied in den verschiedenen Fassungen zu bemerken. Aus strichtechnischen Gründen sind ferner folgende Noten mit einer Bindung zu versehen, wobei man jedoch nach dem ersten Ton absetzen muß, sodaß sie nicht hörbar wird: Es handelt sich jeweils um die beiden Achtel des letzten Viertels in T.10, 20, 46 und 35, falls T.34 nicht auf einen Bogen genommen wird. Die zweite undeutliche Stelle ist in T.42/43 zu finden. Auch in diesem Fall bieten sich mehrere Möglichkeiten in den verschiedenen Handschriften, wie das anschließende Beispiel beweist.

Beispiel 80:

The image shows two staves of musical notation for a Bourrée in G minor. The top staff is labeled 'nach A.M. BACH' and 'nach J.P. Kellner'. The bottom staff is labeled 'nach anonymen Abschrift' and 'BOURRÉE II, 1, T. 42/43 mit originaler Satzsetzung'. The notation includes a treble clef, a key signature of two flats (B-flat and E-flat), and a 3/4 time signature. The music consists of eighth and sixteenth notes with various phrasing slurs and ties. The Kellner edition shows a different phrasing in the first measure compared to the other two versions.

Bourrée 2

In diesem sehr kurzen Satz ergeben sich keine artikulatorischen Probleme. Es kann sowohl im Auf- als auch im Abstrich begonnen werden. Die Bindung in T.1 bei A.M.Bach ist irrtümlich zwischen erstes und zweites Viertel gesetzt, anstatt wie in den übrigen ähnlichen Stellen des Satzes zwischen zweites und drittes. Die anderen handschriftlichen Quellen bringen im großen und ganzen keine Abweichungen, nur Kellner bindet in T.8 die ersten vier Achteln. Die beiden Achteln über der auszuhaltenden Viertel in T.1, 9 und 10 sind zu binden.

Gigue

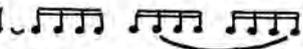
In diesem Satz sollen nach den Angaben A.M.Bachs und der anonymen Abschrift höchstwahrscheinlich durchgehend jeweils drei Achtel gebunden werden. (J.P.Kellners Abschrift ist so nachlässig verfaßt, daß kaum Hinweise entnommen werden können.) Rubardt gibt in seiner Edition an einigen Stellen auch die Bindung  an, die er großteils bei der Melodiefolge größeres Intervall (fallend) plus anschließender Sekundschrift (steigend) anwendet. Man kann zwar diese Bindungen in die Angaben A.M.Bachs hineininterpretieren, die Bögen in diesen Fällen sind jedoch genauso wie an vielen anderen mehrdeutig. Der bei diesen Tonfolgen eher nach rechts verrutschte Bogen kommt offensichtlich einfach durch das Notenbild dieser Melodiefolge aus schreibtechnischen Gründen zustande: durch die höher stehende erste Note und die zwei tiefer sowie nebeneinander liegenden folgenden wird der Bogen meist nicht oben begonnen, sondern einfach ungefähr über den Sekundschrift gelegt. Auch die bei Rubardt auftretende Artikulation  kann aus schreibtechnischen Gegebenheiten A.M.Bachs erklärt werden. Daher sind überall Bindungen von je drei Achteln anzunehmen, die dem schnellen fließenden Charakter der Gigue angemessen erscheinen. An einigen Stellen sind bei A.M.Bach diese Bögen über drei Achtel zu ergänzen, wobei die anonyme Abschrift als Grundlage dienen soll, die sorgfältig alle Bindungen angibt. Hinzuzufügen sind diese demnach bei A.M.Bach in folgenden Takten: T.2 zweites Viertel, T.10 erstes Viertel, T.12 zweites Viertel, T.18 zweites Viertel, T.19 erstes Viertel, T.24 zweites bis viertes Viertel, T.32 erstes bis viertes Viertel, T.35 zweites Viertel, T.38 zweites Viertel, T.39 zweites Viertel, T.41 drittes und viertes Viertel, T.42 erstes Viertel.

V.Suite

Prélude

Während die Fuge relativ sehr wenige Bindungen aufweist (in Einklang mit der in der autographen Lautenfassung gegebenen Anweisung "tres viste" - sehr schnell!), ist die langsame Einleitung mit zahlreichen, oft ziemlich langen Bögen ausgestattet. Auch hier ist wieder die Ergänzung von Bindebögen fraglich, um die tatsächlich angegebene Notendauer auszuhaltender Akkordtöne darzustellen, z.B. in T.3. Das e wird hier als halbe Note angegeben, in den vergleichbaren Takten 5 und 7 hat die obere Note des Doppelgriffes jeweils nur den Wert einer Viertel. Wollte man das e tatsächlich aushalten, dann muß erstens dieser Ton auf der G-Saite gespielt werden, um das C des zweiten Viertels wirklich dazunehmen zu können und zweitens eine Bindung ergänzt werden. Da jedoch auch T.5 auf diese Weise ausführbar wäre (im Gegensatz zu T.7, wo das a damals nicht auf der G-Saite gegriffen werden konnte) und die obere Note des Doppelgriffes hier nur als Viertel notiert ist, ist auch in T.3 das e als Viertel auszuführen, was auch grifftechnisch aufgrund des dadurch möglichen Spiels in der ersten Lage leicht möglich ist. Das C als zweites Viertel der genannten Takte ist daher immer im Aufstrich zu nehmen. Problematisch ist auch das dritte Viertel in T.6: das e kann beim Spiel in der heute üblichen Stimmung nicht ausgehalten werden, da die dazuzubindende Sechzehntel g auf derselben Saite zu liegen kommt, während in skordierter Stimmung die leere Saite g leicht zum e dazuklingend verwendet werden konnte. Da jedoch auch in allen ähnlichen Stellen das punktierte Achtel und dazugehörige Sechzehntel mit wechselndem Strich auszuführen sind, ist das Nichtaushalten des e, d.h. die Reduktion des Notenwertes um ein Sechzehntel, vertretbar. Auch in T.4 müßte in der ersten Takthälfte

te theoretisch eine Bindung ergänzt werden, um das H auszuhalten. Da jedoch in der Oberstimme die gleiche Tonhöhe beibehalten wird und nur rhythmisch abzusetzen ist, hat die Bindung weiters keine Bedeutung, da der gleiche Klangeindruck auch bei Bogenwechsel zustandekommt. Eventuell kann beim Spiel des Achtels mit Aufstrich auch das darunterliegende H nochmals angestrichen werden. (Das H auszuhalten und nur auf der darüberliegenden Saite das d im geforderten Rhythmus zu unterbrechen, ist nicht möglich.) T.1, 10 und 21 bringen jeweils einen Akkord im Abstrich und die restlichen elf Sechzehntel auf einen Bogen im Aufstrich. In T.2 sollen in der zweiten Takthälfte jeweils die beiden Sechzehntel gebunden dem Achtel gegenübergestellt werden, wie dies aus dem Vergleich des Manuskripts A.M.Bachs mit der anonymen Abschrift eindeutig hervorgeht. In der immer wieder auftretenden Kombination von einem Akkord und anschließender Gruppe von vier Sechzehnteln, deren erstes mit dem obersten (oder zweitobersten) Teilton des Akkordes identisch und mit Haltebogen verbunden ist, sind nach allen handschriftlichen Quellen die drei Sechzehntel mit wechselndem Bogen auszuführen (Rubardt gibt deren Bindung ad libitum an) In T.7 ist nach A.M.Bach das dritte Viertel mit folgender Artikulation zu spielen:  (Rubardt bindet die ganze Gruppe). In T.12 ergänze man aus strichtechnischen Gründen in Analogie zu T.8 die Bindung der zwei Sechzehntel, ebenso in T.11 jene der beiden Zweiunddreißigstel. In T.15 und T.18 sind sowohl das erste als auch das zweite Viertel zweckmäßiger Weise im Abstrich zu nehmen. In der Lautenfassung überspannt J.S.Bach alle Sechzehntel von T.22, zweites oder drittes Viertel, bis T.25, zweites Viertel (inklusive), wobei dieser Bogen primär phrasierenden Charakter hat. In der Abschrift A.M.Bachs fehlen die Bögen zum Teil und bedürfen der Ergänzung. T.23 und T.24 sind jeweils halbtaktig zu binden. T.22 ist bei A.M.Bach unbezeichnet; da die Lautenfassung

jedoch ab der Taktmitte den Bogen beginnen läßt, erscheint eine Ergänzung angebracht. Eine sehr günstige Artikulation bringt die anonyme Abschrift: . T.25 ist in allen drei handschriftlichen Quellen ohne Bogen zu finden. Eine Ergänzung im Hinblick auf das Lautenautograph kann vorgenommen werden; am besten ist die vorgeschlagene Artikulation des Taktes 23 (erste und zweite Takthälfte sind zu vertauschen). In T.26 ist beim Triller des letzten Viertels die letzte Sechzehntel dazuzubinden.

Am Beginn der Fuge finden sich sehr wenige Bindungen: von T.27 bis 70 gibt A.M.Bach nur in zwei Takten Bögen an: T.32, erstes bis viertes Sechzehntel und T.35, erstes bis drittes Sechzehntel. Trotzdem sind in drei Takten aufgrund der Notenwerte der darunterliegenden zweiten Stimme Bindungen zu ergänzen (T.42, T.54, T.62).

Beispiel 81:



Prélude I

T. 42 (T. 62) (T. 54)

Klingelied bzw. für Normalstimmung markiert!

Ab T.70 sind wieder mehr Bögen von A.M.Bach angegeben: in T.71, 72, 74 und 76 wird jeweils die Gruppe von vier Sechzehnteln gebunden. In T.77 werden immer zwei Sechzehntel mit einem Bogen zusammengefaßt. T.81, 83 und 87 sind meiner Meinung nach mit wechselndem Strich zu spielen: 1. sind diese Takte bei A.M.Bach unbezeichnet (zwei kleine Striche in T.83 deutet Rubardt offensichtlich als Bögen, die jedoch kaum als solche angesehen werden können, und ergänzt analog dazu in T.87!) und auch in den beiden anderen handschriftlichen Quellen keine Bindungen zu finden, 2. sind diese Takte

mit T.2 der Fuge (= T.29) verwandt, der immer, auch bei seiner variierten Wiederkehr, unbezeichnet und daher mit wechselndem Strich zu spielen ist. Ferner wechselt von T.79 bis T.84 immer gebundener mit ungebundenem Takt ab, die jeweils analog gestaltet sind. Außerdem entsprechen T.81, 83 und 87 den Takten 73 und 75, die ebenfalls unbezeichnet sind und zudem mit gebundenen Takten abwechseln (T.72 und 74). Daran schließen sich zwei Takte mit durchgehenden Zweierbindungen (T.85/86) und der bereits erwähnte unbezeichnete T.87. Das folgende Beispiel zeigt die Artikulation dieser Takte im Faksimile der Abschrift A.M.Bachs (T.67-93) und in moderner Notierung (T.71-87).

Beispiel 82:



A.M. Bach



In den folgenden Takten notiert A.M.Bach zum Teil Bindungen der ersten drei Sechzehntel (T.91, 92, 95); man könnte analog dazu in T.93, 94 und 96 ebenfalls jeweils Bögen über der ersten Takthälfte ergänzen, da sie zum Großteil in der anonymen Abschrift angegeben sind. In T.97 bis 100 und T.115/116 sind bei A.M.Bach Bindungen von je zwei Sechzehnteln zu finden.

T.106/107 und die analogen Takte 134/135 sind durch Dreierbindungen ausgezeichnet. T.108 bzw. T.136 sind bei A.M.Bach unbezeichnet, d.h. mit wechselndem Strich zu spielen, während in der anonymen Abschrift die erste Takthälfte, d.h. drei Sechzehntel, gebunden sind. Das Problem der Takte 110, 114, 138, 142, 146, 171, 209 ergibt sich wiederum aus dem geforderten Weiterklingen einer Stimme.

Beispiel 83:

Prélude II



A.M.Bach

Diese Takte sind, obwohl auf den ersten Blick nach einem Schema gestaltet, nicht völlig gleich sowie mit verschiedenen Artikulationsangaben versehen. Die erste Note ist jeweils auszuhalten, bis auf eine Ausnahme: in T.142 kann der erste Ton nur maximal drei Sechzehntel lang erklingen, da ab dem vierten Sechzehntel nicht nur die unter der leeren g-Saite liegende d-Saite, sondern die G-Saite verwendet werden muß, die jedoch unmöglich zugleich mit der höchsten Saite erklingen kann. A.M.Bach und die beiden handschriftlichen Quellen nehmen in der Notation darauf Rücksicht und geben ein punktiertes Achtel an -statt eines punktierten Viertels, während Rubardt jedoch den Notenwert an die analog gestalteten Takte anpaßt und in den genannten Takten folgende Artikulation vorschlägt: erste Note mit Abstrich, Sechzehntelgruppe gebunden mit Aufstrich. Besser erscheint mir jedoch die Artikulation, wie sie die anonyme Abschrift anführt und in der Notationsweise der Notenwerte A.M.Bachs offensichtlich intendiert ist (die strichlierten Bögen sind hinzugefügt).

Beispiel 84:

nach anonymer Abschrift, 2. Hälfte 18. Jhd.

Prélude I T. 110
Näherung in Sordatur!

T. 114 T. 128 T. 142 T. 146 T. 171 T. 209

Erg. bei A.M. Bach

Während T. 11-113 und T. 117-133 mit wechselndem Strich zu spielen sind, finden sich ab T. 140 wieder zahlreiche Bindungen. In T. 140, 144 und 148 ist jeweils das erste Sechzehntel abgesetzt und die folgenden fünf diatonisch fallenden auf einen Bogen gebunden zu spielen. In T. 141 kann in Analogie zu ähnlich gestalteten Takten über den ersten vier Sechzehnteln ein Bogen ergänzt werden (vgl. T. 145, 159, 163:  bei A.M. Bach, in T. 161 ist diese Artikulation zu ergänzen und in T. 165 bei A.M. Bach nach der anonymen Abschrift zu korrigieren). In T. 143 und 147 finden sich Zweierbindungen, wobei in T. 143 die ersten beiden Noten mit wechselndem Strich zu spielen sind. Der Bogen in T. 149 erstreckt sich bei A.M. Bach nur über die ersten drei Noten, während in der anonymen Abschrift das erste bis fünfte Sechzehntel überspannt ist (wahrscheinlichere Lösung). In T. 154 ist das zweite bis vierte Sechzehntel zu binden, in T. 155 das dritte bis sechste. Von T. 157 bis T. 163 wechselt jeweils ein Takt mit anfänglicher Viererbindung (vgl. oben) mit einem im wechselnden Strich auszuführenden Takt. T. 164 und 165 sind nicht völlig eindeutig festzulegen: A.M. Bach bindet in beiden Takten das (dritte) vierte bis sechste Sechzehntel, während in der anonymen Abschrift im ersten Takt die erste bis dritte und im zweiten die erste bis vierte Note jeweils mit einem Bogen versehen ist. Besonders in T. 165 erscheint mir der Artikulationsvorschlag der anonymen Abschrift die bessere Variante (vgl. T. 141 etc.). In T. 166 bis T. 171 sind jeweils das zweite bis sechste Sechzehn-

tel zu binden (Ergänzung in T.166). T.172 bis 174 sind bei A.M.Bach nicht einheitlich bezeichnet, obwohl sehr ähnlich gebaut. Die anonyme Abschrift bindet jeweils die ersten drei Sechzehntel, während A.M.Bach in T.172 das vierte bis sechste, in T.173 das dritte bis sechste und in T.174 das erste bis dritte Sechzehntel bindet. Zieht man zum Vergleich die Takte 210-214 heran, die bei A.M.Bach einheitlich die Bindung des ersten bis dritten Sechzehntels aufweisen, dann erscheint diese Artikulation, die zudem die anonyme Abschrift angibt, auch in den Takten 172-174 gerechtfertigt. Da das Achtel nur während der ersten beiden Sechzehntel, die auf der nächsthöheren Saite liegen, gehalten werden kann, ist der hier gewählte Notenwert der Unterstimme sehr sinnvoll, beim dritten Sechzehntel könnte die Unterstimme wegen der dazwischenliegenden Saite nicht weiterklingen. Die ersten drei Sechzehntel sind aber trotzdem dreigebunden zu spielen. T.175-182 sind von A.M.Bach mit keinem Bogen bezeichnet (im Gegensatz zur Abschrift des Westphalschen Sammelbandes) und daher mit wechselndem Strich zu spielen. Von T.183 bis zum Schluß des Satzes sind wiederum zahlreiche Artikulationsangaben feststellbar. Das Problem der Takte 183-193 ergibt sich aus der Tatsache, daß diese bei A.M.Bach abermals nicht einheitlich und eindeutig notiert sind. T.184, 186 und 188 lassen klar die Artikulation  erkennen. Die ebenfalls sehr ähnlich gestalteten Takte 183, 185 und 187 sind jedoch unterschiedlich mit Bindungen versehen. Um die sich in T.183 abspaltende untere Randstimme (im Beispiel mit x bezeichnet) zu verdeutlichen, erscheint mir die beste Lösung, jeweils die ersten drei Sechzehntel zu binde, wie in T.187 bei A.M. Bach notiert.

Beispiel 85:

Prélude I
T. 183
Klingengel (für Norwalstimmung notiert)

T. 190 und 192 haben durchgehende Zweierbindungen, während die Bögen in T. 191 und 193 sowohl bei A.M. Bach als auch in der anonymen Abschrift nicht genau festzulegen sind. Da es sich um Akkordzerlegungen handelt, erscheint mir die Bindung der ersten bis fünften Sechzehntel am wahrscheinlichsten (möglich wäre auch erste bis dritte bzw. erste bis vierte Sechzehntel gebunden). In T. 194 ist am ehesten folgende Artikulation aus der Handschrift abzuleiten: , während in T. 196 eindeutig die Sechzehntelgruppe gebunden gegen das erste abgesetzte Achtel zu spielen ist. Die Bögen in T. 204-207 wurden von A.M. Bach recht schlampig gesetzt, sodaß die Länge schwer festzulegen ist. Die von Rubardt angegebenen Bindungen erscheinen mir in diesem Fall recht günstig festgesetzt: T. 204 erstes bis drittes und viertes bis sechstes Sechzehntel gebunden, T. 205 zweites bis sechstes Sechzehntel, sowie T. 206 und 207 ganztaktig gebunden. Die Takte 210-214 wurden bereits erwähnt. T. 215 ist bei A.M. Bach ungenau bezeichnet und ist analog T. 216 zu artikulieren, nämlich Bindung des zweiten bis fünften Sechzehntels, erster Doppelgriff abgesetzt, ebenso T. 218. In T. 215/216 muß die als Achtel notierte Unterstimme aufgrund der dazwischenliegenden Saite auf eine Sechzehntel reduziert werden; diese Auffassung stimmt auch mit der Artikulation überein. Die ungenaue Notierungsweise ist aus der Kontinuität der so begonnenen Schreibung erklärbar. Die Artikulation der Schlußtakete, wobei die ersten beiden Bögen zu ergänzen sind, zeigt das folgende Beispiel.

Beispiel 86:

Prélude I
T. 220
In Klugeuder Notation, für Norwalstimmung

Allemande

Dieser Satz ist in allen handschriftlichen Quellen übereinstimmend mit relativ sehr wenigen Bindungen ausgestattet. Wie in der Einleitung des Prélude ist auch hier in der Allemande die Gruppe von drei diatonisch meist fallenden (selten steigenden) Sechzehntel, die sich an den Akkord mit liegenbleibendem Sechzehntel anschließt, ungebunden zu spielen. Rubardt gibt diese Bögen strichliert an, d.h. es handelt sich um eine von ihm vorgeschlagene Lösung, die jedoch in keiner Handschrift aufscheint (einzige Ausnahme: T.1 der anonymen Abschrift) und daher nicht zu verwenden ist. Die prinzipiell notwendige Ergänzung der Bindung im letzten Viertel in T.1, um den Doppelgriff aushalten zu können, soll aus Analogiegründen unterbleiben, da alle punktierten Achtel und anschließenden Sechzehntel mit wechselndem Strich zu spielen sind. Die ersten Bindungen des Satzes finden sich in T.3 und 4, wo jeweils die letzte Sechzehntelgruppe auf einen Bogen zusammengefaßt wird (Kellner bindet auch die Sechzehntel des zweiten Viertels in T.4). Aus strichtechnischen Gründen nimmt man zweckmäßiger Weise in T.3, 6, 8, 13, 16 jeweils die beiden Zweiunddreißigstel auf einen Bogen, wie dies in der anonymen Abschrift zum Großteil angegeben ist. T.6 und 7 entsprechen artikulationsmäßig dem Beginn des Satzes. Das folgende Beispiel zeigt die Bindungen der anschließenden drei Takte, wo-

bei die Bögen A.M.Bachs über und jene J.P.Kellners unter dem Liniensystem angegeben sind, jene der anonymen Abschrift sind strichliert. (Der Akkord in T.9 ist nur bei der Verwendung der geforderten Skordatur vollständig ausführbar; in Normalstimmung ist das f wegzulassen).

Beispiel 87:

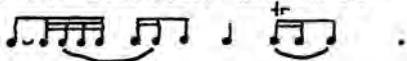
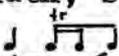
In Klügender Notation (für Normalstimmung)

Allausgabe T.



T. 8

Da A.M.Bachs Angaben relativ sehr unkonsequent sind, wäre meiner Meinung nach eine Kombination der verschiedenen Fassungen am günstigsten. T.11 und 12 sind wie der Beginn des Satzes ungebunden zu spielen. Der Doppelgriff in T.13 soll, wie der Notation, der Artikulationsangabe und dem Notenwert der auszuhaltenden zweiten Stimme zu entnehmen ist, nicht in der ersten Lage, sondern in doppelt gestreckter zweiter Lage (grifftechnisch schwierig!) und auf einen Bogen gespielt werden. Das zweite und dritte Viertel dieses Taktes ist bei A.M. Bach unbezeichnet und nach der anonymen Abschrift zu binden, wobei der gebundenen Version insofern der Vorzug zu geben ist, als es sich um einen langen Vorschlag zum Triller auf dem vierten Viertel handelt. T.14 ist abermals unbezeichnet, wobei, um den Akkord des Folgetaktes mit Abstrich spielen zu können, hier zwei Mal Abstrich hintereinandergesetzt werden soll (erstes und zweites Viertel). In Analogie zum Vortakt wäre in T.14 die Ergänzung eines Trillers auf der letzten Viertel und eine entsprechende artikulatorische Gestaltung möglich; der Triller ist in der Lautenfassung und der anonymen Abschrift notiert. In T.15 finden sich nun wieder zwei Bögen: der erste bindet das zweite bis vierte Sechzehntel

des zweiten Viertels, der zweite die letzten vier Sechzehntel. In T.16 bindet A.M.Bach die ersten acht Sechzehntel, in T.17 das zweite bis vierte Sechzehntel des zweiten Viertels, wobei in diesem Takt zweckmäßig auch das zweite Viertel mit Abstrich gespielt wird. Dies kann unterbleiben, wenn bei dem Spiel auf dem skordierten Instrument die halbe Note d ausgehalten und die darüberliegenden Noten mit einer Bindung versehen werden. Im zweiten Teil der Allemande ergeben sich ähnliche Probleme wie im ersten. T.19-24 sind bei A.M.Bach völlig unbezeichnet und daher ohne Bindungen auszuführen. Aus strichtechnischen Gründen sind folgende Ergänzungen vorzunehmen: Bindung der Zweiunddreißigstel in T.20, 21 und 22, sowie zweimaliger Abstrich im ersten und zweiten Viertel in T.21 und 23. Der Akkord in T.25 ist bei Verwendung der Skordatur viel leichter in der ersten Lage zu greifen. Die Bindung umfaßt, wie aus den Notenwerten der Akkordteiltöne hervorgeht, das ganze erste Viertel (punktiertes Achtel und zwei Zweiunddreißigstel); im dritten Viertel dieses Taktes sind das zweite bis vierte Zweiunddreißigstel zu binden. In T.26 gibt A.M.Bach folgende Artikulation an: . Besser ist es jedoch, das Viertel g als langen Vorschlag zum anschließenden Triller zu diesem dazuzubinden, sodaß die zweite Takthälfte folgende Bindung aufweist: . T.27 und 28 sind völlig unbezeichnet, zum Teil auch T.29 und 30, in denen jeweils nur das letzte Viertel (T.29 vier Sechzehntel, T.30 drei Sechzehntel und zwei Zweiunddreißigstel) einen Bogen aufweist. Zu ergänzen ist - allerdings nur bei Verwendung der Skordatur - eine Bindung über dem punktierten Achtel und den beiden Zweiunddreißigstel, um die darunterliegende Viertelnote auszuhalten. Zu binden sind nach A.M.Bach ferner die Zweiunddreißigstel in T.31 und die beiden Sechzehntel des letzten Viertels in T.32. In T.33 differieren die handschriftlichen Quellen: A.M.Bach bindet nur die Sechzehntel des zwei-

ten Viertels, die anonyme Abschrift gibt für alle Sechzehntel Viererbindungen an, während Kellner die absteigende Skala vom as bis zum H bindet. Die Schlußtakte sind bis auf eine Bindung in T.34 (zweites bis viertes Sechzehntel des zweiten Viertels) mit wechselndem Strich zu spielen (zu T.35 vgl. T.17, obwohl hier bei einer Ergänzung der Bindung eine weitere hinzugefügt werden muß, um die Strichabfolge zu korrigieren).

Courante

Die Artikulation dieses Satzes ist insofern relativ einfach festzulegen, als prinzipiell alle Gruppen von vier Achteln auf einen Bogen zu nehmen sind, wie dies aus der anonymen Abschrift und aus dem Manuskript A.M.Bachs, in dem einige wenige Ergänzungen vorgenommen werden müssen, leicht zu ersehen ist. Bei konsequenter Einhaltung dieser Regel ist es möglich, praktisch alle Akkorde mit Abstrich zu spielen. Folgende kleine ergänzende Korrekturen sind vorteilhaft: In T.3 sind die beiden Sechzehntel auf einen Bogen zu nehmen. Die beiden tiefen Akkordteiltöne der ersten Halben in T.5 sowie der letzten Halben in T.4 sind in Analogie zu sämtlichen anderen zahlreichen vergleichbaren Stellen des Satzes nicht eine halbe Note lang (wie notiert) auszuhalten, da sonst die beiden Teile der Oberstimme auf einen Bogen genommen werden müßten, was offensichtlich in diesem Fall nicht gemeint ist. In T.7 ist die Bindung der ersten Achtelgruppe zu ergänzen, ebenso jene der Gruppe von vier Achteln (drittes und viertes Viertel) in T.10. Die in T.9, viertes Viertel, erforderliche Bindung, um die darunterliegende Stimme auszuhalten, kann aus strichtechnischen Gründen unterbleiben. In T.12 ist jedoch, um das d als Halbe auszuhalten zu können sowie um der Abstrichregel gerecht zu werden, ein Bogen über dem punktierten Viertel a und Achtel g (abgesetzt zu spielen!) hinzuzufügen. Hier ist es

im Gegensatz zu T.23 bei Skordatur möglich, die Unterstimme auszuhalten, sodaß diese als Halbe notiert^{ist}; in T.23 kann die Unterstimme jedoch maximal eine punktierte Viertel lang klingen, da das c ebenfalls auf die auszuhaltende G-Saite zu liegen kommt,¹²⁴⁾ sodaß eine Ausführung mit wechselndem Strich nötig ist. Im Schlußtakt findet sich ein Bogen über dem zweiten bis vierten Sechzehntel des zweiten Viertels. Auch im zweiten Teil sind einige wenige Bindungen zu ergänzen: In T.13 ist bei Berücksichtigung der anonymen Handschrift der Bogen über den drei Achteln und anschließenden beiden Sechzehnteln hinzuzufügen, ebenso in T.18 über den ersten vier Achteln und in T.19 über der Achtelgruppe des dritten und vierten Viertels. Zu ergänzen ist hier ferner die Bindung der beiden Sechzehntel in Analogie zu T.21, wo A.M.Bach den Bogen tatsächlich hinsetzt. In T.20 sollten die ersten beiden Achtel der dritten Halben gebunden gespielt werden, um den Vorschlagcharakter zu wahren (in der Lautenfassung mittels kleinem Vorschlagsnötchen notiert) und um das darunterliegende Viertel auszuhalten (Skordator erforderlich). Zu binden sind ferner die beiden ersten Viertel in T.23, um die notierte Zweistimmigkeit klanglich hörbar zu machen. In Hinblick auf den Abschluß des ersten Teils und die Angaben der anonymen Abschrift ist außerdem die Sechzehntelgruppe (inklusive abschließendes Achtel) auf einen Bogen zu nehmen. In diesem Satz finden sich etliche Fälle von im Hinblick auf die technische Ausführbarkeit genau notierten Unterstimmen (T.9, 15, 17, 21, 22).

124) Diese von A.M.Bach in wohlüberlegter Absicht ungleich angegebene Akkorddauer wird von R.R.Efrati: a.a.O. S.202 als Inkonsequenz bezeichnet.

Sarabande

Die Bogensetzung dieses Satzes differiert in der Handschrift A.M.Bachs und der anonymen Abschrift aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Die anonyme Abschrift gibt fast durchgehend (nur zwei Ausnahmen) Zweierbindungen an, während A.M. Bach meist Viererbindungen, in Takten mit sechs Achteln jeweils die Kombination einer Vierer- und einer Zweierbindung vorschreibt. An und für sich ist dieser Satz bei A.M. Bach sehr eindeutig bezeichnet. Nur an drei Stellen sind Ergänzungen vorzunehmen: T.3 Zweierbindung der letzten beiden Achtel, T.12 Bindung der ersten vier Achtel, T.19 eventuelle Zweierbindung der fünften und sechsten Achtel.

Gavotte 1

Auch dieser Satz ist im Großen und Ganzen relativ einheitlich und eindeutig bezeichnet, wobei am häufigsten Zweierbindungen auftreten. (Am Rande sei bemerkt, daß in diesem Satz zahlreiche Akkorde ohne Verwendung der Skordatur nicht ausführbar sind). Durchgehende Bindungen von je zwei Achteln finden sich in T.4 (zweite Hälfte) bis T.8 (inkl.), von T.17-19 und in T.28/29. In den ersten dreieinhalb Takten (mit Auftakt) wechseln jeweils gestrichene Viertel mit zweiegebundenen Achteln (in T.3, zweites Viertel ist die Bindung bei A.M. Bach nach der anonymen Abschrift zu ergänzen). Fraglich sind die Ergänzungen der Bindungen über je zwei Achteln ab T.9, da sich in allen handschriftlichen Quellen keine Bögen finden (bei A.M. Bach nur Bindung des zweiten Viertels in T.9 und des dritten Viertels in T.11). Aus Gründen der Einheitlichkeit können die Bindungen in diesen Takten ergänzt werden, wie dies auch Rubardt vorschlägt. Durch das Hinzufügen dieser Bindungen liegen auch die Akkorde in diesen Takten strichtechnisch günstiger. In den letzten beiden Vierteln von

T.11 findet sich ein weiteres Beispiel von genauer Angabe der Akkordnotenwerte und der dazugehörigen Bindungen. Während im dritten Viertel eine Bindung der beiden Achtel über dem auszuhaltenden Viertel zu finden ist, notiert A.M.Bach den anschließenden Doppelgriff als Achtel und gibt keinen Bogen an, weil beim Spiel in Skordatur (1.Lage) ein Aushalten nicht möglich ist (in der zweiten Lage wäre ein Aushalten denkbar). Zu ergänzen ist auf jeden Fall die Bindung über den letzten beiden Achteln in T.14 (in der anonymen Abschrift zu finden). Hingegen sind die Ergänzung von Viererbindungen in T.16 und T.26, wie sie Rubardt vornimmt, nicht gerechtfertigt, da sie in keiner handschriftlichen Quelle aufscheinen. Aufgrund des Viertelwertes der darunterliegenden zweiten Stimme müßten eigentlich die ersten beiden Achtel auf einen Bogen genommen werden. (Eventuell sind aus strichtechnischen Gründen auch die beiden Achtel des zweiten Viertels zu binden.) Unbezeichnet sind bei A.M.Bach und Kellner die ähnlichen Vierachtelgruppen in T.23 und 32: hier ist allerdings die darunterliegende Note nur ein Achtel lang auszuhalten, sodaß auf keinen Fall erstes und zweites Achtel zu binden sind. Günstig ist die Artikulation der anonymen Abschrift, in der das zweite bis vierte Achtel gebunden gegen das erste abgesetzte zu spielen sind. Diese Bindungsart findet sich bei A.M.Bach in der ersten Hälfte von T.23 (Ergänzung dieser Bindung in der zweiten Takthälfte). Die unmittelbar aufeinanderfolgenden Akkorde in T.20/21 sollten mit wechselndem Strich ausgeführt werden. In T.21 ergeben sich aus dem auszuhaltenden ersten Viertel Zweierbindungen in der Oberstimme (drittes und viertes Achtel bei A.M.Bach gebunden notiert). In T.22 liest Rubardt die tiefen Akkordtöne als Viertel und gibt eine Viererbindung an. Der von A.M.Bach angegebene Bogen läßt sich jedoch nicht genau zuordnen. Es empfiehlt sich in Analogie zum

Vortakt Zweierbindungen zu verwenden. In der ersten Hälfte des anschließenden Taktes gibt A.M.Bach die Unterstimme des Doppelgriffs als Achtel an, da bereits die zweite Achtel der Oberstimme auf derselben Saite zu liegen kommt. In der ersten wie in der zweiten Takthälfte ist mit der Artikulation  zu spielen. In T.24 nehme man den ersten Akkord (halbe Note) und den daran anschließenden (Viertel) beide mit Abstrich. In der zweiten Hälfte von T.26 führt A.M.Bach zwei Zweierbindungen an, in der ersten Hälfte von T.27 jedoch die Bindung des zweiten bis vierten Achtels; um die Viertelnote der zweiten Stimme auszuhalten, sind hier ebenso Zweierbindungen angebracht, wie in der ersten Hälfte von T.26. Die einzige Viererbindung mit Akkord unter dem ersten Achtel findet sich in T.30, da hier bei den Unterstimmen das Aushalten einer halben Note verlangt wird. Allerdings ist das Weiterklingen der darunterliegenden Teiltöne prinzipiell nur beim Spiel in Skordatur möglich, da sonst bereits für die vierte Achtel die auszuhaltende d-Saite herangezogen werden muß. Bei Kellner finden sich analog zum Abschluß des ersten Teils in T.33 bis 36 keine Bindungen mehr. Bei A.M.Bach und in der anonymen Abschrift sind diese jedoch notiert, sodaß auch das oben erwähnte Hinzufügen der Bögen am Ende des ersten Teils gewisse Berechtigung hat. Zu ergänzen ist ferner nach der anonymen Abschrift die Bindung der letzten beiden Achtel bei A.M.Bach in T.33. Nach dem nur in Skordatur ausführbaren Akkord in T.32, der als Achtel notiert ist, sollte nach der anonymen Abschrift die Bindung der zweiten bis vierten Achtel ergänzt werden. In T.35 ist es günstig, die beiden Achtel des dritten Viertels auf einen Bogen zu nehmen – ohne den Akkord auszuhalten, der als Achtel notiert ist – um im Abstrich schließen zu können.

Gavotte 2

In diesem Satz steht man an und für sich vor dem gleichen Problem, wie in der Courante der IV.Suite, nämlich, ob die Triolenbögen zugleich als Bindebögen zu werten sind. Da dort u.a. die Triolenbögen niemals ohne Zahl auftreten, ist wechselnder Strich wahrscheinlicher. In diesem Satz finden sich durchgehend Triolenbezeichnungen; zum Großteil Bögen mit Zahl, im zweiten Teil auch zahlreiche Bögen ohne Zahl (!) und nur vereinzelt Dreier ohne Bogen. Daher vermute ich in diesem Satz durchgehende Dreierbindungen (außer T.15 bis 17), wobei das Viertel mit Haltebogen in T.1, 4, 9 und 13 dazubinden ist. In T.15 bis 17 ist die Artikulation bei A.M.Bach durch Balkensetzung angezeigt: der erste und siebte Ton sind jeweils extra zu nehmen und das zweite bis sechste und achte bis zwölfte (Triolen-)Achtel sind zu binden. In der anonymen Abschrift sind die Bindungen neben der Balkensetzung notiert, wobei auf die erste und siebte Note noch jeweils ein Staccato-punkt gesetzt ist. Das folgende Beispiel zeigt die Notierungsweise A.M.Bachs (T.15 ff.) und der anonymen Abschrift (T.13ff.).
Beispiel 88:



A.M. Bach



Anonyme Abschrift

Gigue

Auch dieser Satz bringt keine nennenswerten Schwierigkeiten. Die Gruppe punktiertes Achtel-Sechzehntel-Achtel ist im ganzen Satz mit wechselndem Strich auszuführen. Die Gruppe von drei Sechzehnteln ist immer auf einen Bogen zu nehmen, zum Teil jedoch das punktierte Achtel des Folgetaktes dazubinden. In den Takten 3, 8, 10 und 12 findet sich jeweils nur die Bindung der drei Sechzehntel (T.8/9 ist nach der anonymen Abschrift nicht verbunden; wahrscheinlich bei A.M. Bach falsch notiert). Ebenso sind auch in T.27, 36 (nach der anonymen Abschrift bei A.M.Bach zu ergänzen) und 43 die drei Sechzehntel zu binden. Die übergreifende Bindung gelangt in T.32/33, T.47/48, T.49/50, T.51/52, T.60/61 zur Anwendung. Von der Gestaltung dieser Takte ausgehend wäre es prinzipiell möglich, vor allem die Bögen des ersten Teils und außer in T.27/28 und 39/40 auch jene des zweiten Teils zu verlängern. Die Schlußgestaltung der beiden Teile zeigt das folgende Beispiel, wobei in T.19 der Bogen über den Taktstrich hinaus in Analogie zu T.65 und bei Berücksichtigung der anonymen Abschrift ausgedehnt wurde; ferner ist in Übereinstimmung zu T.18/19 in T.64/65 der Haltebogen hinzugefügt. Ebenso wurde der Bogen in T.61/62 in Analogie zum ersten Teil verlängert. Alle diese Ergänzungen sind wegen der Parallelität der beiden Abschnitte durchaus angebracht.

Beispiel 89:

In klingender Notation (für Normalstimmung)

Gigue II
T. 15

Gigue II
T. 60

VI.Suite

Prélude

In diesem Satz, der zum Großteil aus durchgehender Achtelbewegung besteht, hat die Artikulation besonders großen Einfluß in Hinblick auf die Gruppenbildung, die bei der musikalischen Aussage eine wesentliche Rolle spielt. In den verschiedenen gedruckten Editionen des 19. und 20. Jahrhunderts finden sich die gegensätzlichsten Artikulationsangaben, die eine von der Fassung A.M.Bachs recht abweichende Gestaltung des Satzes bewirken. Die Schwierigkeit liegt hier nun abermals darin, daß die Bögen A.M.Bachs relativ sehr ungenau über die Noten gesetzt sind, sodaß manchmal drei, manchmal zwei Noten überspannt scheinen. Zumeist lassen sich die kürzeren und längeren Bindungen in kein System bringen. Dazu treten rein technische d.h. graphische Gegebenheiten, die einen Bogen z.B. nach rechts verrutschen lassen, sodaß er nur die zweite und dritte Achtel verbindet, weil die erste Achtel notationsmäßig sehr weit oben oder unten geschrieben ist. Es wäre daher durchaus möglich (fast) alle Gruppen von je drei Achteln (drei-)gebunden zu spielen (ausgenommen sind die Bariolage-Takte!). Zieht man die anonyme Abschrift heran¹²⁵⁾, ergibt sich ein dem Manuskript A.M.Bachs sehr ähnliches Bild, obwohl hier die Tendenz Sekundschrift gegenüber größeren Intervallen zu binden, noch deutlicher erkennbar ist, als bei A.M.Bach, wo diese Artikulation oft nur wie zufällig gesetzt erscheint. Bevor nähere Details einzelner Abschnitte bespro-

125) Die Kellner'sche Abschrift konnte aufgrund der schlechten Qualität des Mikrofilms (bzw. möglicherweise auch der undeutlichen Vorlage) kaum verwendet werden!

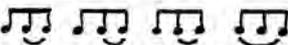
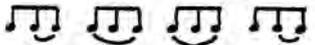
chen werden, soll nochmals hervorgehoben werden, daß folgende Takte durchgehend mit Dreierbindungen spielbar sind: T.3-11, T.14-22, T.33-53, T.56-83 (mit Ausnahme der Sechzehntel und Zweiunddreißigstel), T.96-104 (mit Ausnahme der Akkorde). In den Bariolagetakten sind immer die ersten beiden Achtel zu binden und die dritte mit entgegengesetztem Strich zu spielen.

Vergleicht man T.3-11 mit T.14-22, wo die erstgenannten Takte um eine Quinte hinaufversetzt fast wörtlich wiederholt werden, in beiden zur Verfügung stehenden handschriftlichen Quellen, so ergibt sich am ehesten die folgende artikulatoische Gestaltung, wenn man nicht, wie bereits vorgeschlagen, ausschließlich die Gruppen von je drei Achteln bindet. (Im anschließenden Beispiel, das die Takte 3-11 zeigt, ist für die Takte 14-22 der Tenorschlüssel zu setzen; T.18 ist im Anschluß gesondert notiert, da er mit T.7 nicht übereinstimmt; er ist in der Tenorschlüsselversion anstatt des Taktes 7 zu setzen.)

Beispiel 90:

Prélude VI

The musical score is written in bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. It consists of four staves. The first staff is labeled 'T. 3-11' and 'T. 14-22'. The second staff has a 'T. 7' marking. The third staff is a continuation of the first two. The fourth staff is labeled 'T. 18' and shows a different rhythmic pattern.

In T.32 ist nach A.M.Bach die achte bis zwölfte Achtel zu binden, in T.33 nach der anonymen Abschrift ebenfalls. In T.33 wäre auch die nachfolgende Artikulation denkbar:  ; in T.34 Dreierbindungen; in T.35 wie in T.33, jedoch dritte Achtelgruppe nach A.M.Bach wie erste und zweite zu binden; in T.37 erste und vierte Achtelgruppe Dreierbindungen, zweite und dritte  ; T.38/39 am ehesten dreigeunden (eventuell erste Achtelgruppe in T.38 und dritte in T.39 ). In T.40 und 43 kann die erste Achtelgruppe und in T.41/42 die erste und zweite Achtelgruppe mit der Artikulation erstes Achtel abgesetzt gegen zweites und drittes gebunden gespielt werden. In T.44 findet sich bei A.M.Bach und in der anonymen Abschrift die Artikulation  , in T.45 Dreierbindungen (nach der anonymen Abschrift  der letzten Achtelgruppe), in T.46-48 jeweils die erste Achtelgruppe  , zweite bis vierte Achtelgruppe nach der anonymen Abschrift dreigeunden, nach A.M.Bach nur jeweils die zweite dreigeunden, die dritte jeweils  , die vierte in T.47 ebenfalls, in T.46 und 48 jedoch  (undeutlich), daher besser die Fassung der anonymen Abschrift. Auch die folgenden Takte lassen kein Schema erkennen und sind z.T. bei A.M.Bach unbezeichnet und zu ergänzen; allerdings erscheinen Dreierbindungen am wahrscheinlichsten (in der anonymen Abschrift häufig zwei gebundene gegen eine abgesetzte Note bei Sekundschritten gegen größere Intervalle). T.53 bringt die Artikulation:  . Es folgen die beiden Bariolagetakte und daran anschließend die T.3/4 bzw. 14/15 vergleichbaren Takte 56 und 57. Um der recht umständlichen Beschreibung durch Worte zu entgehen, wurden die Takte 58-82 im folgenden Beispiel angeführt: Die Angaben A.M.Bachs finden sich jeweils über dem Liniensystem, jene der anonymen Abschrift darunter (strichlierte Bögen sind jeweils Alternativfassungen).

Beispiel 91:

T.84 bis 86 bringen jeweils vierteltaktige Bindungen, d.h. jeweils sechs Sechzehntel auf einen Bogen; ebenso in T.88. (Die bei A.M.Bach fehlenden Bindungen sind nach der anonymen Abschrift zu ergänzen.) In T.87 und 88 (viertes bis zwölftes Achtel) ist der erste Ton der Sechzehntelgruppe abgesetzt zu spielen, während die restlichen fünf jeweils zu binden sind. Die erste Sechzehntelgruppe in T.89 hat jedoch nach A.M. Bach die Artikulation fünf gebundene gegen die letzte Sechzehntel gestrichen. Es folgen vier ungebundene Bariolagetakte (T.90-93). In T.94 und 95 sind die ersten sechs Sechzehntel

auf einen Bogen zu nehmen und die restlichen mit Zweierbindungen zu spielen (wobei die fehlenden nach der anonymen Abschrift zu ergänzen sind). Die Schlußakte sind am besten dreigeunden auszuführen, doch können auch hier aus den beiden handschriftlichen Quellen abgeleitete Varianten mit der Kombination  angewendet werden, wie das folgende Beispiel zeigt (Bögen oberhalb des Liniensystems von A.M.Bach, darunter aus der anonymen Abschrift).

Beispiel 92:



Allemande

Als artikulatorisches Gestaltungsprinzip (Schema) dieses Satzes kann das Binden aller kleineren Notenwerte figurativen Charakters angesehen werden, die jeweils längeren, abgesetzt zu spielenden Noten (Akkorden) folgen. Zum Teil werden auch intervallmäßig weiter entfernt stehende Noten abgesetzt, nahe liegende werden im Sinn der Ornamentierung gebunden. Man vergleiche zu diesem Satz das Grave der zweiten Sonate für Violine solo, das sehr ähnlich gestaltet ist. T.1: erstes Viertel übergebunden, restliche Figuration des zweiten Viertels auf einen Bogen, im dritten Viertel auftrund der auszuhaltenen Unterstimme alle Noten der Oberstimme auf einen Bogen,

viertes Viertel gebunden. T.2: punktiertes Achtel mit Abstrich, restliche Figuration gebunden im Aufstrich, im dritten Viertel nach dem gleichen Prinzip punktiertes Sechzehntel abgesetzt gegenüber den kleineren gebundenen Notenwerten; das vierte Viertel ist, um den Viertelnotenwert der darunterliegenden zweiten Stimme auszuhalten, auf einen Bogen zu spielen. T.3: erstes, zweites und viertes Viertel nach den handschriftlichen Quellen mit wechselndem Strich, im dritten Viertel Bindung der sechs Zweiunddreißigstel und vier Vierundsechzigstel (zwei Bögen!). T.4: die Bindung des ersten Viertels fehlt bei A.M.Bach und ist nach der anonymen Abschrift zu ergänzen, im zweiten, dritten und vierten Viertel sind jeweils die ersten punktierten Sechzehntel extra zu nehmen und die restlichen kürzeren Noten zu binden. T.5: die vier Sechzehntel des ersten Viertels sind wegen des Viertelnotenwertes des auszuhaltenden Akkordes gebunden zu spielen, das zweite Viertel mit wechselndem Strich; im dritten und vierten Viertel ist jeweils der erste Ton abzusetzen und der Rest zu binden. T.6: im ersten bis dritten Viertel gelangt abermals das genannte Artikulationsschema zur Anwendung, im vierten Viertel bindet die anonyme Abschrift alle Zweiunddreißigstel, A.M.Bach nur das dritte bis achte; aus strichtechnischen Gründen wäre die Bindung von je vier Zweiunddreißigstel empfehlenswert. T.7: der Bogen des ersten Viertels ist bei A.M.Bach recht ungenau, besser ist die Version der anonymen Abschrift, die die vier Zweiunddreißigstel sowie das anschließende punktierte Sechzehntel dazubindet, die letzte Zweiunddreißigstel d jedoch extra nimmt, ebenso wie das folgende cis , die beide intervallmäßig aus dem Verlauf der Melodie herausragen; daher zweites und drittes Viertel nach Schema, viertes Viertel wegen der auszuhaltenden Viertel eventuell auf einen Bogen. T.8: erstes und drittes Viertel nach obigem Artikulationsprinzip; im zweiten Viertel

bindet die anonyme Abschrift alle acht Zweiunddreißigstel, während A.M.Bach, meiner Meinung nach als bessere Lösung, nur das erste bis sechste bindet und die restlichen zwei mit wechselndem Strich spielen läßt. T.9: vgl. T.1; im dritten Viertel ist der Akkord abzusetzen und die anschließenden beiden Zweiunddreißigstel zu jenen des vierten Viertels dazubinden. T.10: alles nach Artikulationsschema. T.11: erstes und drittes Viertel mit wechselndem Strich, zweites bis viertes Viertel je auf einen Bogen (Bindung des zweiten Viertels fehlt bei A.M.Bach und ist zu ergänzen). T.12: erstes Viertel bei A.M.Bach mit wechselndem Strich, in der anonymen Abschrift A und Gis gebunden (beide Versionen möglich), der Bogen des zweiten Viertels ist bei A.M.Bach unklar, die anonyme Abschrift bindet das erste bis siebte Zweiunddreißigstel (möglich wäre auch alle Zweiunddreißigstel auf einen Bogen zu nehmen); im dritten Viertel A.M.Bach Bindung des zweiten bis sechsten Tons, während die anonyme Abschrift nur die Wechselnote (h'-a'-h') mit einem Bogen versieht; letzte Viertel nach Schema. T.13: erstes und zweites Viertel nach Artikulationsprinzip. Das folgende Beispiel zeigt die bei A.M.Bach und in der anonymen Abschrift divergierenden Artikulationslösungen, die an und für sich beide möglich sind (Angaben A.M.Bachs über dem Liniensystem, jene der anonymen Abschrift darunter).

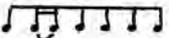
Beispiel 93:

The image shows a musical staff for T.13, labeled 'Allemaude VII'. The staff is in G major (one sharp) and common time (C). It contains a sequence of notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4. The notes are grouped into four measures. The first measure contains G4, A4, B4, C5. The second measure contains B4, A4, G4, F#4. The third measure contains E4, D4, C4. The fourth measure contains G4, A4, B4, C5. Above the staff, A.M. Bach's articulation is shown with slurs over the first two measures and a slur over the last two notes of the third measure. Below the staff, the anonymous manuscript's articulation is shown with a single slur covering all eight notes of the first two measures, and a slur over the last two notes of the third measure.

T.14: im ersten Viertel erstes und fünftes Zweiunddreißigstel abgesetzt den jeweils drei folgenden gegenübergestellt, das zweite Viertel mit wechselndem Strich, drittes Viertel nach Schema, im vierten Viertel alle acht Zweiunddreißigstel auf einen Bogen. T.15: im ersten Viertel jeweils das punktierte Sechzehntel extra und die drei Vierundsechzigstel auf einen Bogen; für das zweite Viertel macht A.M.Bach keine Angaben, die anonyme Abschrift bindet die zweite bis siebte Note, drittes Viertel aus strichtechnischen Gründen auf einen Bogen (ohne Akkordaushalten), im vierten Viertel alle Zweiunddreißigstel auf einen Bogen. T.16: erstes und viertes Viertel nach Schema, zweites und drittes jeweils alle Zweiunddreißigstel gebunden (Bindung des dritten Viertels fehlt bei A.M.Bach und ist nach der anonymen Abschrift zu ergänzen). T.17: erstes und viertes Viertel nach Gestaltungsprinzip des Satzes, zweites Viertel nach A.M.Bach zwei Bögen über je vier Zweiunddreißigstel (in der anonymen Abschrift nicht eindeutig), im dritten Viertel bindet die anonyme Abschrift alle Zweiunddreißigstel, während A.M.Bach nur das dritte bis achte mit einem Bogen überspannt. T.18: A.M.Bach bindet im ersten Viertel das dritte bis achte, die anonyme Abschrift das erste bis sechste Zweiunddreißigstel (Lösung A.M.Bachs besser); im zweiten Viertel fehlt in den handschriftlichen Quellen der Bogen, dieser ist jedoch von der zweiten bis siebten Note anzunehmen, drittes Viertel nach Schema, im vierten Viertel alle Zweiunddreißigstel auf einen Bogen. T.19: der Bogen des ersten Viertels fehlt bei A.M.Bach; recht gut ist die Artikulationsangabe der anonymen Abschrift, in der die ersten vier Zweiunddreißigstel zu binden, die restlichen jedoch mit wechselndem Strich zu spielen sind, im zweiten Viertel sind die ersten beiden Noten extra zu nehmen, die übrigen sind zu binden, drittes Viertel nach Schema, viertes Viertel auf einen Bogen, um den Viertelnotenwert aushalten zu können. T.20: erstes Viertel nach Schema, zweites und drittes Viertel sind nach A.M.Bach unbe-

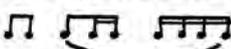
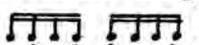
zeichnet, die anonyme Abschrift gibt im zweiten Viertel die Bindung der ersten bis fünften Zweiunddreißigstel an.

Courante

Dieser Satz ist zum Teil sehr gut und eindeutig bezeichnet und bietet nur in dem immer wiederkehrenden Motiv Probleme. A.M.Bach gibt zum Großteil gar keine Bindungen an; sind Bögen notiert, dann sind sie von uneinheitlicher Länge und nicht ohne Zweifel bestimmten Noten zuzuordnen. Die anonyme Abschrift gibt zwar fast immer Bögen an, doch sind sie auch hier zum Teil mehrdeutig. Da die betreffenden Stellen jedoch an sich völlig analog gebaut sind, sollte man sich für die eine oder andere Artikulationsart entscheiden und diese konsequent durchhalten. Erste Möglichkeit:  (von Rubardt im ganzen Satz angewendet), zweite Möglichkeit:  (daneben findet sich bei A.M.Bach vereinzelt die Artikulation , die jedoch in vielen Fällen nicht angebracht wäre). Aus strichtechnischen Gründen scheint es günstig, die zweite Möglichkeit zu wählen, da dadurch die Abstrich-Aufstrich-Folge innerhalb der Takte und innerhalb größerer Abschnitte gewahrt bleibt. Rein musikalisch gesehen hat die erste Möglichkeit größere Berechtigung, da es sich durchgehend um ausgefüllte Terzschritte handelt - wahrscheinlich ausgeschriebene Schleifer -, die eine gebundene Ausführung fordern. In diesem Fall müßte man kleinere strichtechnische Korrekturen vornehmen. Die Takte mit reiner Achtelbewegung sind immer mit wechselndem Strich zu spielen. In T.8 sind die vier Sechzehntel auf einen Bogen zu nehmen. In den Takten 12-15 ist jeweils die Gruppe von sechs Sechzehnteln zu binden. (Man vergleiche in diesem Zusammenhang den Beginn der Courante I!) Die Takte 16-19 sind durchgehend viergebunden auszuführen, wobei man die bei A.M.Bach fehlenden Bögen nach der anonymen Abschrift ergänzen sollte. Die Artikulation der Takte 32-41 zeigt das folgende

Beispiel, wobei sich aus den handschriftlichen Quellen verschiedene Varianten anbieten, die in der Folge berücksichtigt werden.

Beispiel 94:

In T.43 und 54 ist jeweils folgende Artikulation in den Quellen zu finden: . In T.49 und 50 gelangen wiederum Viererbindungen zur Anwendung (erstes Viertel in T.49 Achtel und Zweierbindung der Sechzehntel). In T.51 ergeben sich wiederum zwei Möglichkeiten: die mittlere Sechzehntelgruppe kann entweder zweigebunden (nach A.M.Bach) oder viergebunden (nach der anonymen Abschrift) gespielt werden. Die restlichen Sechzehntel dieser Takte sind durchgehend zweigebunden notiert. In T.55/56 sind jeweils zwei Sechzehntel gebunden gegen die abgesetzte Achtel zu setzen. Bezüglich T.57/58 vgl. das obige Beispiel (T.32ff.). Die erste Sechzehntelgruppe in T.57 kann nach der anonymen Abschrift viergebunden vorgetragen werden (bei A.M.Bach kein Bogen). In T.59 ergibt sich folgende Artikulation: . In T.60-63 sind durchgehend je vier Sechzehntel gebunden (die fehlenden Bindungen sind aus der anonymen Abschrift zu ergänzen). In T.(67)68/69 findet man in den handschriftlichen Quellen abgesehen von der mittleren Sechzehntelgruppe, die immer zweige-

bunden zu spielen ist, jeweils Viererbindungen der Sechzehntel.

Sarabande

In diesem Satz ergeben sich die artikulatorischen Probleme durch die Verwendung zahlreicher Akkorde, bei denen zum Teil die tiefen Töne mit längeren Notenwerten notiert sind, d.h. im Prinzip (wenn auch technisch nur beschränkt möglich) ausgehalten werden sollen, sodaß in der Oberstimme Bindungen zu ergänzen sind. Andererseits empfiehlt es sich in einigen Fällen, Korrekturen bezüglich der Bogenstrichabfolge vorzunehmen, d.h. zwei Noten auf den gleichen Bogen zu nehmen (klanglich durch Absetzen kein Unterschied), wodurch die Möglichkeit, die oft vierstimmigen Akkorde mit Abstrich zu spielen, erreicht ist, was in spieltechnischer Hinsicht eine Vereinfachung und im Klangeffekt eine Verbesserung bringt. In T.2, 3 und 6 ist, so wie in T.4, 7 und 8 bei A.M.Bach angegeben, eine Bindung der ersten beiden Viertel zu ergänzen, wie sich dies aus der Setzung einer halben Note in der Unterstimme der Akkorde ergibt. (In T.4 ist das dritte und vierte Viertel nicht zu binden, da dies in keiner handschriftlichen Quelle verlangt ist - Rubardt gibt die Bindung an.) Um strichtechnisch auszugleichen, ist in T.1, 2, 3, 5 und 6 sowie T.9, 12, 16 und eventuell 24 folgende Strichfolge zu verwenden: Abstrich- Aufstrich-Aufstrich. Zu ergänzen ist in T.10 in Analogie zu T.11 die Bindung der beiden Achtel. In T.12, 13 (erste und zweite Halbe), 16 und 23 (zweite Halbe) sind die Bindungen der beiden Viertel über den auszuhaltenden Halben der Akkorde hinzuzufügen. In T.15 und T.17-22 sind jeweils zwei Viertel auf einen Bogen zu nehmen, wobei die bei A.M.Bach fehlenden Bindungen hinzuzufügen sind. In T.23, dritte Halbe, und T.24, erste Halbe, können die beiden Viertel entweder mit wechselndem Strich, wie in den handschriftlichen Vorlagen oder (eventuell

abgesetzt) auf einen Bogen gespielt werden. In T.25-27 (Beginn mit Aufstrich) müssen bei A.M.Bach die Zweierbindungen der Viertel ergänzt werden (die punktierte Halbe cis' in T.26 kann nur als Halbe ausgeführt werden). In T.28 ist das erste Viertel mit dem anschließenden Achtel zu verbinden, das zweite Achtel jedoch mit gesondertem Strich zu spielen. In T.29 sind am ehesten das Achtel und die beiden Sechzehntel des zweiten Viertels zu binden. Alle Viertel bis zum Schluß des Satzes sind, obwohl bei A.M.Bach z.T. nicht bezeichnet, nach der anonymen Abschrift mit Zweierbindungen zu versehen (in T.31/32 ergeben sich diese aus den auszuhaltenden Akkordstimmen).

Gavotte 1

Die Artikulationsschwierigkeiten resultieren aus folgenden Komponenten: erstens aus der ungenauen Notationsweise A.M. Bachs und zweitens aus der Forderung nach einer günstigen Strichabfolge für die Akkordausführung. Das folgende Beispiel zeigt den Beginn des Satzes in der Abschrift der Gattin Bachs. Beispiel 95:



Es ergeben sich aus obiger Notierungsweise insofern einige Diskrepanzen, als die angegebenen Akkordnotenwerte und Bindung nicht übereinstimmen. In T.2 sind offensichtlich alle vier Achtel über der halben Note a zu binden (von A.M.Bach so notiert), während in T.3 als Unterstimme nur ein Viertel notiert ist, die vier Achtel jedoch von A.M.Bach alle unter einem Bogen zusammengefaßt sind. In diesem Fall kann das a zwar als Halbe gespielt werden, besser ist, trotz Viererbindung die Unterstimme nur ein Viertel klingen zu lassen. In T.4 hingegen hat die No-

tierung als Viertel Berechtigung, da die Saite a für den letzten Ton der Oberstimme ebenfalls gebraucht wird. Der hier von A.M.Bach notierte Bogen ist undeutlich, bezeichnet jedoch vielleicht die Bindung des dritten und vierten Viertels. Diese Notierung wäre insoferne gerechtfertigt, als sich die Bindung des ersten und zweiten Achtels aus dem Aushalten des Viertels des Akkordtones von selbst ergibt. Die anonyme Abschrift hingegen bindet jeweils zweites bis viertes Achtel, verkürzt damit aber gleichsam die unteren Akkordtöne auf ein Achtel. Fraglich ist ferner die Bindung der beiden Achtel des zweiten Viertels in T.3, die zwar an der analogen Stelle in T.23 bei A.M.Bach zu finden ist, nicht jedoch in T.3. Da es strichtechnisch günstiger ist, wurde sie in dem kommenden Beispiel, das den ersten Teil zeigt, nicht ergänzt. (Prinzipiell wäre es auch möglich, in Analogie zu T.5 die Bindung der zweiten Viertel in T.1 zu ergänzen. Dies wurde erstens aus strichtechnischen Gründen unterlassen und zweitens, weil sich in keiner Handschrift dieser Bogen findet.)

Beispiel 96:

The image shows a musical score for a Gavotte. The title is "Gavotte II, 1" and the measure is labeled "T.1". The score consists of two staves. The first staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It contains several measures of music with notes, rests, and bowing marks (v). The second staff has a bass clef and the same key signature. It contains several measures of music with notes, rests, and a dynamic marking "p" (piano). The notation is handwritten and includes various musical symbols such as beams, slurs, and accents.

In T.9 kann die Bindung der beiden Achtel des zweiten Viertels nach der anonymen Abschrift ergänzt werden. Die folgenden zwei Achtel sind aufgrund des darunterliegenden Viertels auf jeden Fall zu binden. Bei der folgenden Gruppe von vier Achteln über einem mehrstimmigen Viertel in T.10 ist in Analogie

zu T.18 eine Viererbindung zu vermuten, obwohl aufgrund des darunterliegenden Notenwertes auch Zweierbindungen denkbar wären. Die folgenden beiden Gruppen von je vier Achteln haben folgende Artikulation (T.10/11) , die zweite Achtelgruppe in T.11 ist mit wechselndem Strich zu spielen. Die erste Takthälfte in T.12 und 13 setzt zwei gestrichene gegen zwei gebundene Achtel, in der zweiten Takthälfte ist nach der anonymen Abschrift eine Viererbindung zu ergänzen. In T.14 müssen so wie in T.4 Zweierbindungen angenommen werden (vgl. oben), die zweite Takthälfte bindet die ersten drei Achtel und setzt die letzte ab. Es folgt T.15, der mit wechselndem Strich zu spielen ist. In T.16 sind zwei Abstriche (Halbe- und Viertelakkord) hintereinanderzusetzen. Die folgenden Takte sind teils eindeutig bezeichnet, teils ergeben sich die bereits oben angeschnittenen Probleme. In T.19 ist nach der anonymen Abschrift über den beiden Achteln des dritten Viertels ein Bogen zu ergänzen. Die Takte 21-24 entsprechen vollkommen dem Anfang (vgl. oben). In T.25 ist so wie in T.10 sowohl eine Zweier- als auch Viererbindung sowie die von A.M.Bach angegebene Artikulation  (bei Verkürzung der Akkordnotendauer) möglich. Im vorletzten Takt ist es unmöglich, die Halbe a wirklich gemäß dem Notenwert auszuhalten, selbst wenn man die beiden Achtel der Oberstimme dazubände, weil das letzte Achtel bereits auf der a-Saite zu greifen ist (ein Spiel in den unteren Lagen ist anzunehmen). Daher muß der Doppelgriff a-fis' als Viertel und die beiden Achtel ebenso wie das zweite und dritte Viertel mit wechselndem Strich ausgeführt werden.

Gavotte 2

Die Artikulation dieses Satzes ergibt sich praktisch vollkommen aus der mehrstimmigen Anlage, d.h. die Bindungen sind jeweils aus den auszuhaltenden Akkordtönen abzuleiten. Hinzuzufügen sind in Hinblick darauf eine Bindung der ersten bei-

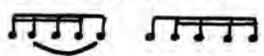
den Viertel in T.6 und von je zwei Achteln in T.7. In T.12 (zweite Takthälfte) sollen, wie aus der darunterliegenden Halben zu schließen ist, alle vier Achtel gebunden werden. Dies ist allerdings nur bei Verlassen der ersten Lage im letzten Achtel möglich, da dieser Ton sonst auf der übernächsten Saite (fünfsaitiges Instrument) zu liegen kommt, und daher die tiefere Saite wegen der dazwischenliegenden nicht weiterklingen kann. Auf eine Zweierbindung (Verkürzung der Halben auf ein Viertel) deutet auch die bei A.M.Bach angegebene Bindung des dritten und vierten Achtels. Aus der Notierung der folgenden vier Takte (13-16) sind die verlangten Bindungen eindeutig aus der Notenlänge der einzelnen Töne der Bordunstimme (= leere Saite) abzuleiten, wie das folgende Beispiel beweist (ebenso T.17-19). Damit die Baßstimme tatsächlich während des angegebenen Notenwertes klingt, muß die in Achteln fortschreitende Oberstimme auf "einer" Saite, und daher nicht in der ersten Lage gespielt werden.

Beispiel 97:



Gigue

In diesem Satz weichen die Abschriften A.M.Bachs und J.P.Kellners von der anonymen Abschrift ab, wie das Faksimile des Beginns im folgenden Beispiel zeigen wird. Während A.M.Bach (und Kellner) in T.2 nur die vier Sechzehntel bindet, überspannt die anonyme Abschrift zusätzlich das folgende Achtel. Strichtechnisch und musikalisch gesehen (Auftaktwirkung!) ist auf jeden Fall die Lösung A.M.Bachs bzw. Kellners vorzuziehen.

In T.5-8 artikuliert A.M.Bach  (auch Kellner), die anonyme Abschrift jedoch . In T.10 soll sich nach allen handschriftlichen Quellen offensichtlich ausschließlich folgender Bogen befinden: . Beispiel 98:

Gavotte
à la Capri
Gigue



A.M. Bach

Gigue



Anonyme Abschrift

Die beiden Folgetakte sind in allen handschriftlichen Quellen unbezeichnet und daher mit wechselndem Strich zu spielen. Eine Ergänzung ist jedoch nicht ausgeschlossen, da die analogen Takte im zweiten Teil (T.59/60) Bindungen aufweisen. In T.11 sind so wie in T.9 die beiden Sechzehntel und das anschließende Achtel auf einen Bogen zu nehmen. In T.14 sind je drei Sechzehntel zu binden, während in T.15 zuerst sechs und dann fünf Sechzehntel mit einem Bogen überspannt werden sollen. In T.21, 22, 23 findet sich in den drei Abschriften jeweils in der zweiten Takthälfte die Artikulation des zweiten Taktes (vgl. oben). In T.24 (erste Hälfte), T.25 und 26

(sowie T.65/66) sind aufgrund der Notenwerte der Unterstimme Zweierbindungen in der Oberstimme anzunehmen. T.27 ist bei A.M.Bach unbezeichnet, man kann nach Kellners bzw. der anonymen Abschrift (dort sogar mit Keilen verstärkt) folgende Artikulation anwenden, die bei A.M.Bach als Abschluß des zweiten Teils ebenfalls zu finden ist: . Den ersten Takt des zweiten Teils (T.29) notieren und artikulieren die drei Handschriften sehr unterschiedlich (vgl. Teil III/A/1). In T.30/31 sind alle Sechzehntel über den Taktstrich hinausgreifend gebunden. Die Artikulation dieser Takte ist bei A.M.Bach recht eindeutig angegeben, wie das folgende Faksimile-Beispiel zeigt; nur in T.33, 34 und 36 sind die Bögen zu kurz geraten, d.h. es sind jeweils sechs Sechzehntel zu binden. In T.34 sind außerdem die Achtel h-d ergänzend mit einem Bogen versehen. Beispiel 99:



In T.41, 42, 44, 45 und 47 sind jeweils die Gruppen von vier Sechzehnteln zu binden, während sich in T.43 und 46 die Artikulation  und in T.48, 50 (zweite Hälfte) und 51 (erste Hälfte) die entgegengesetzte Form  findet. In T.49 kann über den ersten drei Noten und über der Viersechzehntelgruppe ein Bogen ergänzt werden (zahlreiche ähnliche Stellen im Satzverlauf). In der zweiten Hälfte von T.51 sind nach der anonymen Abschrift eine Bindung über den sechs Sechzehnteln hinzuzufügen; in T.52 ebenfalls Bogen über alle sechs Sechzehntel. Die Bindung der ersten sechs Sechzehntel in T.60 kann vorgenommen werden, da sie in der anonymen Ab-

schrift aufscheint, in der zweiten Takthälfte soll jedoch die erste Sechzehntel gegen die fünf folgenden gebundenen abgesetzt werden. Im Gegensatz zu T.14 gibt A.M.Bach in T.62 eine Sechserbindung an. In T.63 und 64 ist jeweils nur die erste Takthälfte bezeichnet; aufgrund der anonymen Abschrift kann jedoch durchgehend die Bindung von sechs Sechzehntel angewendet werden. Die Schlußtakte beider Teile sind mit wechselndem Strich zu spielen.

B. "VERSCHWUNDENE TRADITIONEN"¹²⁶⁾ - FRAGEN DER KLANG-

LICHEN REALISIERUNG

Während im vorhergehenden Abschnitt A) versucht wurde, den Notentext der Suiten für Violoncello solo als primären Ausgangspunkt der Aufführungspraxis möglichst genau zu fixieren, wobei auch die Artikulation¹²⁷⁾ miteinbezogen wurde, da diesbezüglich dem Manuskript sehr brauchbare Angaben zu entnehmen sind, wird sich Abschnitt B) mit jenen aufführungspraktischen Problemen beschäftigen, für deren Lösung in der Handschrift A.M.Bachs nur beschränkt oder gar keine Hinweise zu finden sind, die jedoch für den Vortrag ebenfalls sehr wesentliche Bedeutung haben. Es handelt sich hierbei um jene Fragen der Aufführung eines musikalischen Werkes, deren Beantwortung zur Zeit Bachs keinerlei Schwierigkeiten mit sich brachte, da die Musiker in der damaligen Tradition der Spiel- und Vortragspraxis fest verwurzelt waren und innerhalb der sie zudem relativ große Freiheit hatten, sodaß schriftlich niedergelegte Vorschriften bezüglich der Wiedergabe seitens des Komponisten großteils überflüssig waren. Doch gerade diese Unbezeichnetheit der Kompositionen im Hinblick auf die klangliche Realisierung bereitet uns heute große Probleme, vor allem deshalb, weil wir uns von der da-

126) Der Titel wurde dem Aufsatz von Arnold Schering: Verschwundene Traditionen des Bachzeitalters, in: BJ 1904, S.104 und NZfM 1904, S.675 entnommen, der in der Literatur immer wieder als Schlagwort verwendet wird.

127) Die Ausführung der Artikulation wurde - obwohl eher zum Abschnitt B) gehörig - um den Zusammenhang zu wahren gemeinsam mit der Festlegung der schriftlichen Vorlage in Abschnitt A) besprochen.

maligen Tradition der Aufführungspraxis schon viel zu weit entfernt haben. Abgesehen davon sind wir heute gewohnt, aufgrund der seit dem 19. Jahrhundert immer stärker werdenden Tendenz, den Vortrag genauestens festzulegen, nahezu alle Aufführungsdetails im Notentext fixiert vorzufinden und mit größtmöglicher Genauigkeit und Perfektion wiederzugeben. Nun finden sich aber in der Handschrift A.M.Bachs außer Artikulationsangaben überhaupt keine Tempoangaben, fast keine Dynamikzeichen, keinerlei Agogik- oder Rubatohinweise, keine den Ausdruck der nur mit Tanzsatznamen betitelten Sätze näher beschreibenden Worte und keine Hinweise auf Verzierungs- und Akkordausführung. Um nun eine adäquate Aufführung zu erreichen, müssen neben der genauen Berücksichtigung der Angaben im Manuskript als Grundlage zusätzlich zeitgenössische Dokumente als sekundäre Quellen herangezogen werden, um Einblick in die "verschwundenen Traditionen" zu erlangen und verlorengegangene Selbstverständlichkeiten musikalischer Aufführungspraxis wiederzugewinnen.

1) Aufführungsort

Die Theoretiker der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts¹²⁸⁾ unterschieden häufig zwischen einem französischen, italienischen und deutschen Stil, wobei diese Nationalstile für den musikalischen Vortrag insofern von Bedeutung sind,¹²⁹⁾

128) z.B. G.Muffat: a.a.O.; J.Mattheson: Das Neu-Eröffnete Orchestre, Hamburg 1713, S.200ff., Hubert Le Blanc: a.a.O., Lecerf de la Viéville, J.L.: Comparaison de la Musique Italienne et de la Musique Française, 1725 (1704), Faks. hrsg. von O.Wessely, Graz 1966, J.A.Scheibe: Compendium Musices, Neudruck in: P.Benary: Die deutsche Kompositionslehre des 18. Jahrhunderts, Leipzig 1960, Anhang.

129) Vgl. H.P.Schmitz: Prinzipien der Aufführungspraxis Alter Musik, Berlin-Dahlem 1954 und Th.Dart: Practica Musica. Vom Umgang mit alter Musik, Bern-München 1959, S.79ff.

als sie dem Ausführenden unterschiedliche Rechte und Pflichten bzw. Freiheiten bei der klanglichen Realisation des Notentextes zukommen ließen. Der Stilbegriff wurde jedoch nicht nur auf die "Music besonderer Nationen" angewendet, wie Johann Adolph Scheibe¹³⁰⁾ schreibt, sondern auch "in Ansehung des Ortes und der Zeit": man muß nämlich "ferner beobachten ob es Kirchen- Theatral- oder KammerSachen sind." Auch bei Johann Mattheson findet sich in seinem Werk 'Das Beschützte Orchestre' (1717) die Gliederung in "Stylo Ecclesiastico", "Stylo Theatrali" und "Stylo Camerae"¹³¹⁾. Innerhalb dieser drei Stile ergeben sich jeweils weitere Unterabteilungen, wobei die Violoncellosuiten Bachs dem "Symphonicus Stylus" zuzuordnen sind, dem Hauptvertreter des "Cammer=Styl", den er "einen der vornehmsten"¹³²⁾ nennt und als dessen Charakter er "Lieblichkeit und Anmuth"¹³³⁾ nennt: " Es gehören dahin die Allemanden &c. vors Clavier/Laute/Viola di Gamba, Violine, &c.mit einem Worte/alle Suites, sie seyn starck oder schwach. Sind sie schwach und bestehen in Solis, so gehören sie ad Stylum Phantasticum, welche dem Symphoniaco subaltern ist/und eigentlich ad Cameram gehöretObgedachte Tantz-Arten/die ad Stylum Symphonicum gezehlet werden/sind künstlich elaboriert/und mögen nicht eigentlich zum Tantzen gebraucht werden. Sie haben nur etwann das Tempo obgedachter Tänze/sind aber Saltationen multó nobiliores. Eine Allemande zum Tantzen und eine zum Singen sind wie Himmel und Erde unterschieden/..."

130) J.A.Scheibe: a.a.O. S.76

131) J.Mattheson: Das beschützte Orchestre, Hamburg 1717, S.131

132) J.Mattheson: Das beschützte Orchestre, a.a.O. S.137

133) J.Mattheson: Das beschützte Orchestre, a.a.O. S.140

Bei Anwendung dieses Stils, meint Mattheson¹³⁴⁾, "muß die gründliche Erkänntnis/und wenns seyn kan /die eigenhändige Praxis der vornehmsten Instrumenten dem Componisten die besten Dienste thun und seine Arbeit distinguiren."

Doch nicht nur der Komponist mußte beim Schaffen des Werkes dessen Zweck und Aufführungsort vor Augen haben, sondern besonders der ausführende Musiker hatte darauf Rücksicht zu nehmen, wie J.J.Quantz¹³⁵⁾ ausführt: "Bey der Wahl der Stücke womit sich jeder Concertist will hören laßen, muß er sich nicht nur nach sich selbst, nach seinen Kräften und Fähigkeiten, sondern auch nach dem Orte wo er spielt, nach dem Accompagnement welches ihn begleitet, nach den Umständen worinn er spielt, und nach den Zuhörern vor denen er sich will hören lassen, richten." Im Jahr 1734 beschäftigt sich auch D.Joh.Wilhelm Albrecht¹³⁶⁾ mit Problemen der Raumakustik und stellt u.a. folgende Anforderungen: "Die Zimmer zur Musik sollen eine reguläre Figur haben, von welchen die runde am besten, nicht mit Tapeten beschlagen, die Wände weiß, glatt und von harter Materie seyn." J.J. Quantz¹³⁷⁾ führt den Einfluß der räumlichen Verhältnisse auf den klanglichen Effekt der Musik noch etwas näher aus: "An einem großen Orte, wo es stark schallet ... machet eine große Geschwindigkeit mehr Verwirrung als Vergnügen ... Der

134) J.Mattheson: Das beschützte Orchestre, a.a.O. S.141

135) J.J.Quantz: a.a.O. S.169

136) D.Joh.Wilh.Albrecht: Physicalischer Tractat von den Wirkungen der Musik in den belebten Körper, Leipzig 1734, abgedruckt in: Lorenz Mizlers musikalische Bibliothek, Bd.4, Leipzig 1754, Faks. Hilversum 1966, S.28 f.

137) J.J.Quantz: a.a.O. S.170

an großen Orten allezeit entstehende Widerschall verliert sich nicht so geschwind, sondern verwickelt die Töne, wenn sie gar zu geschwinde miteinander abwechseln, dergestalt unter einander, daß sowohl Harmonie als Melodie unverständlich wird ... In einem kleinen Zimmer, wo wenig Instrumente zur Begleitung da sind, kann man hingegen Concerte nehmen, die eine galante und lustige Melodie haben, und worinnen sich die Harmonie geschwinder ändert als zu halben und ganzen Tacten. Diese lassen sich geschwinder spielen als jene." Auch aus dem folgenden, die Dynamik betreffenden Abschnitt geht hervor, daß Quantz erkannte, daß "in verschiedenen Räumen ... die klangästhetische Wirkung verschieden"¹³⁸⁾ ist¹³⁹⁾; "Um das Forte und Piano recht auszudrücken, muß man auch betrachten, ob man an einem großen Orte, wo es schallet, oder an einem kleinen, zumal tapzirten Orte, wo der Ton gedämpft wird, accompagnire, ob die Zuhörer entfernt oder nahe seyn"

Versuchen wir nun, die sechs Suiten für Violoncello solo unter diesem aufführungspraktischen Gesichtspunkt zu beleuchten: Diese Kompositionen sind, wie bereits oben festgestellt wurde, zum "Cammer=Styl" zu rechnen. Durch die solistische Besetzung (ohne Begleitung!) ist die Zugehörigkeit zur Kammermusik in ihrer reinsten Ausprägung evident, wodurch auch der Aufführungsort bereits näher bestimmt scheint. So schreibt J.G.Walther in seinem 'Musicalischen Lexicon'¹⁴⁰⁾: "Cammer=Music ist ... Diejenige, welche in grosser Herrn Zimmern pflegt aufgeführt zu werden." Es ist

138) H.Topel: Klangästhetik und Aufführungspraxis, in: Mf 1956, S.180

139) J.J.Quantz: a.a.O. S.250 f.

140) J.G.Walther: a.a.O. S.130

anzunehmen, daß die Violoncellosuiten im Schloß des Fürsten Leopold von Anhalt-Köthen erklungen sind.¹⁴¹⁾ Nun waren die akustischen Verhältnisse dieser barocken Räume sicher anders als jene der heutigen Konzertsäle. Wie wir bereits den Ausführungen J.J.Quantz' entnehmen können, dürfte eine gewisse Überakustik, d.h. die Tendenz zu stärkerem Nachhall oft gegeben gewesen sein, die u.a. durch das Fehlen von Teppichen und zahlreichem Mobiliar gefördert wurde. Der Musiker hatte je nach der Größe des Raumes nicht nur sein Programm zusammenzustellen, sondern auch beim Spiel Tempo¹⁴²⁾, Geschwindigkeit von Trillern¹⁴³⁾, Artikulation¹⁴⁴⁾ und Dynamik¹⁴⁵⁾ auf die örtlichen Gegebenheiten abzustimmen. Aus der Art der Komposition und der Besetzungsangabe der sechs Suiten für Violoncello solo kann man mit Sicherheit auf einen kleinen Aufführungsort schließen, dem auch die Artikulationsangaben der Handschrift A.M.Bachs sowie die Beschaffenheit des alten Instruments und Bogens adäquat waren.

141) Vgl. Kapitel Entstehungsort, Teil I/B/2

142) J.J.Quantz: a.a.O. S.169

143) Vgl. J.J.Quantz: a.a.O. S.65, S.83f., S.169f. und L.Mozart: a.a.O. S.221. Siehe Kapitel Verzierungen, Teil III/B/8

144) Vgl. L.Mozart: a.a.O., zahlreiche Hinweise; siehe Kapitel Artikulation!

145) J.A.Hiller: Wöchentliche Nachrichten und Anmerkungen die Musik betreffend I, Leipzig 1766, S.168:
"Man kann in beyde Fehler zugleich verfallen; ein Violinist kann z.B. in einem Solo bald zu stark bald zu schwach spielen. Das beste ist seine Stimme nicht zu stark anzustrengen, doch aber deren Erhebung und Stärke nach der Beschaffenheit und Anzahl der Personen, vor denen man musiziert, und nach den Umständen des Ortes wo man sich befindet, möglichst einzurichten."

Auf den Charakter des Klangbildes der Bachzeit im Gegensatz zu heute wurde bereits im Kapitel über die instrumentenbautechnischen Gegebenheiten hingewiesen. Es sei jedoch nochmals betont, daß damals der Tonschönheit bzw. der Tonqualität vor der Tonquantität der Vorzug gegeben wurde, eine Tatsache, die mit der damaligen Instrumenten- und Bogenkonstruktion in Übereinstimmung stand, während in unserer Zeit vor allem Tonintensität angestrebt wird, die mit den modernen Instrumenten und dem Tourtebogen erreicht werden kann. Die heutige Forderung nach größerem Tonvolumen steht selbstverständlich außerdem mit den geänderten räumlichen Verhältnissen in engem Zusammenhang.

Heute werden die sechs Suiten für Violoncello solo häufig ihrer ursprünglichen Bestimmung weitgehend entfremdet aufgeführt, indem sie von Virtuosen in großen Konzertsälen zum Vortrag gebracht werden: mit Kammermusik im ursprünglichen Sinn haben diese Aufführungen dann eigentlich nichts mehr zu tun. Es ist selbstverständlich, daß bei derartigen Konzerten weder alte Instrumente noch die originale Artikulation verwendet werden können, da das Tonvolumen der Instrumente und Bögen des 18. Jahrhunderts völlig unzureichend und die Tonqualität zu differenziert wäre. Denn die akustischen Verhältnisse eines grossen Saales gestatten keine ausgefeilten Differenziertheiten, besonders in Bezug auf die artikulatorische und dynamische Gestaltung, wie sie das Werk verlangt, sondern erfordern größere Lautstärke und großzügige Bindungen. Bei einem derartigen Vortrag geht jedoch ein großer Teil der ursprünglichen subtilen Wirkung verloren. So ist die Forderung nach dem adäquaten Aufführungsort als Ausgangspunkt aller weiteren aufführungspraktischen Überlegungen anzusehen. Es sei hervorgehoben, daß die meisten der in dieser Arbeit gewonnenen Ergebnisse der Aufführungspraxis der Bachzeit vor allem aus stilistischen und akustischen Gründen nur beim Spiel in entsprechenden Räumen (Säle

in Palais und Schlössern, kleine Konzertsäle, bevorzugt mit nicht zu trockener Akustik) verwirklicht werden können.¹⁴⁶⁾

2) Ausdruck und Affekt

Ein sehr wesentliches Gebiet des musikalischen Vortrags betrifft die Ausdrucksgestaltung der Komposition, wobei hier nicht die feinen Nuancierungen des individuellen Vortrages gemeint sind, sondern das Erfassen des einem Werk zugrundeliegenden Affekts, wie dies von den Theoretikern der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts, dem für die Violoncellosuiten Bachs relevanten Zeitraum, immer wieder gefordert wurde. Häufig brachte man die Musik mit der Rhetorik in Zusammenhang und hob deren gemeinsames Hauptziel, die Erregung der Affekte, hervor¹⁴⁷⁾, wie z.B. J.J.Quantz¹⁴⁸⁾: "Der musikalische Vortrag kann mit dem Vortrag eines Redners verglichen werden. Ein Redner und ein Musikus haben sowohl in Ansehung der vorzutragenden Sachen, als des Vortrages selbst, einerley Absicht zum Grunde, nämlich: sich der Herzen zu bemeistern, die Leidenschaften zu erregen oder zu stillen, und die Zuhörer bald in diesen, bald in jenen Affekt zu versetzen." Auch J.Mattheson¹⁴⁹⁾ meint, "daß das rechte Ziel aller Melodie

146) Nähere Details in den anschließenden Kapiteln.

147) Vgl. dazu R.Dammann: Der Musikbegriff im deutschen Barock, Köln 1967, bes. S.93 ff. und S.215 ff., sowie J.Kloppers: Die Interpretation und Wiedergabe der Orgelwerke Bachs. Diss. Frankfurt/Main 1965, S.126 ff.

148) J.J.Quantz: a.a.O. S.102

149) J.Mattheson: Der vollkommene Capellmeister, Hamburg 1739, Faks. hrsg. von M.Reimann (Documenta musicologica 1,V), Kassel - Basel 1954, S.207 f.

nichts anders seyn kann, als eine solche Vergnügung des Gehörs, dadurch die Leidenschafften der Seele rege werden." Will der Komponist "auch andere mit der Harmonie rühren, so muß er wahrhaftig alle Neigungen des Hertzens, durch blosse ausgesuchte Klänge und deren geschickte Zusammenfügung, ohne Worte dergestalt auszudrücken wissen, daß der Zuhörer daraus, als ob es eine richtige Rede wäre, den Trieb, den Sinn, die Meinung und den Nachdruck, mit allen dazugehörigen Ein- und Abschnitten, völlig begreifen und deutlich verstehen möge."¹⁵⁰⁾

Bei der Darstellung des Affekts eines Musikstückes hat der Interpret, indem er diesen erkennen und entsprechend wiedergeben muß, eine bedeutende Rolle. So meint L.Mozart¹⁵¹⁾: "Man muß sich endlich bey der Ausübung selbst alle Mühe geben den Affect zu finden und richtig vorzutragen, den der Componist hat anbringen wollen; und da oft das Traurige mit dem Fröhlichen abwechselt: so muß man jedes nach seiner Art vorzutragen beflissen seyn. Mit einem Worte: man muß alles so spielen, daß man selbst davon gerühret wird." Auch C.Ph.E.Bach¹⁵²⁾ hebt hervor, daß ein Musiker "nothwendig sich selbst in alle Affecten setzen können" muß, "welche er bey den Zuhörern erregen will." Er betont ferner: "Daß alles dieses ohne die geringsten Gebärden abgehen könne, wird derjenige blos läugnen, welcher durch seine Unempfindlichkeit genöthigt ist, wie ein geschnitztes Bild vor dem Instrumente zu sitzen. So unanständig und schädlich heßliche Gebärden sind: so nützlich sind die guten, indem sie unsern Absichten bey den Zuhörern zu Hilfe kommen." Während C.Ph.E.Bach hier fast noch eine

150) Vgl. auch Th.Mace: Musick's Monument, London 1676, Faks. Paris 1958, S.118

151) L.Mozart: a.a.O. S.255; vgl. auch S.253

152) C.Ph.E.Bach: a.a.O. S.108

Art gestische Ausdrucksgestaltung fordert, so kann dies bei einer heutigen Aufführung nur mit dem äußerlichen Miterleben des Musikers bei der Wiedergabe verglichen werden, das für die Publikumswirksamkeit ebenfalls von gewisser Bedeutung ist.

J.J.Quantz¹⁵³⁾ verlangt vom Musiker, daß dessen Vortrag außer "rein und deutlich", "rund und vollständig", "leicht und fließend" sowie "mannigfaltig"¹⁵⁴⁾ auch "ausdrückend, und jeder vorkommenden Leidenschaft gemäß" sein soll. Es fragt sich nun, wie der Affekt eines Stückes, dessen Darstellung von den Theoretikern immer wieder gefordert wird, zu erkennen ist.¹⁵⁵⁾ J.J.Quantz¹⁵⁶⁾ nennt an erster Stelle die Tonarten, "ob solche hart oder weich sind. Die harte Tonart wird gemeiniglich zu Ausdrückung des Lustigen, Frechen, Ernsthaften, und Erhabenen: die weiche aber zur Ausdrückung des Schmeichelnden, Traurigen, und Zärtlichen gebraucht. ... Doch leidet diese Regel ihre Ausnahmen..." Fast vierzig Jahre vorher verwarf J.Mattheson¹⁵⁷⁾ die beiden Theorien, daß alle Molltonarten traurig und alle Durtonarten lustig bzw. daß alle b-Tonarten weich und alle Kreuztonarten hart seien: "Die-

153) J.J.Quantz: a.a.O. S.104 ff.

154) Vgl. Kapitel Dynamik, Teil III/B/6

155) Ein wesentliches Mittel der Affektdarstellung war das Einsetzen musikalisch-rhetorischer Figuren in der wortgebundenen Musik. "Herkunft aus der Rhetorik und sachliche wie terminologische Bindung an sie lassen es klar werden, daß die figurae musicae ihre eigentliche Aufgabe, die Musik zum 'Reden' zu bringen, mit einigem Anspruch auf 'Verständlichkeit' ebenfalls nur im Bereich der Vokalmusik, im Konnex mit dem vertonten Wort zu erfüllen vermögen." (O.Wessely: Musik, Darmstadt 1943, S.238)

156) J.J.Quantz: a.a.O. S.108

157) J.Mattheson: Das Neu=Eröffnete Orchestre, a.a.O. S.232; vgl. auch Rudolf Wustmann: Tonartensymbolik zu Bachs Zeit, in: BJ 1911, bes. S.61

jenigen/ die da meinen/ es stecke das gantze Geheimniß in der Tertia minore oder majore, und darthun wollen, daß alle molle Tohne/ in genere davon zu reden/ nothwendig traurig sind/ hergegen aber/ daß alle dure Tohne gemeiniglich eine lustige Eigenschafft hegen/ haben zwar nicht in allem gar zu großes Unrecht/ sie sind aber in der Untersuchung noch nicht weit gekommen." Er gibt im Kapitel "Von der Musicalischen Tohne Eigenschafft und Würckung in Ausdrückung der Affekten"¹⁵⁸⁾ eine ziemlich detaillierte Charakteristik der gängigsten Tonarten, wobei hier nur jene der sechs Suiten für Violoncello solo J.S.Bachs (in der Anordnung der Suiten) wiedergegeben werden sollen:

"G.dur ... hat viel insinuantes und redendes in sich; er brillirt dabey auch nicht wenig/ und ist sehr wol zu seriensen als munteren Dingen gar geschickt."¹⁵⁹⁾

"D.moll" enthält " etwas devotes ruhiges/ dabey auch etwas grosses/ angenehmes und zufriedenes ... dannenhero derselbe in Kirchensachen die Andacht/ in communi vita aber die Ge-

158) J.Ph.Kirnberger: Die Kunst des reinen Satzes in der Musik.Zweyter Theil, Erste Abtheilung, Berlin und Königsberg 1776, S.70:

"Aber auch jeder Durton unterscheidet sich merklich von den anderen Durtönen, so wie jeder Mollton sich von allen anderen Molltönen auszeichnet. Wir sehen auch aus den Arbeiten großer Meister" - Kirnberger war Bachs Schüler - "daß sie sehr sorgfältig gewesen, für besondere Affecte, nicht nur überhaupt die schicklichste Tonart, sondern aus den zwölf Tönen derselben gerade den schicklichsten auszusuchen."

159) J.Mattheson: Das Neu=Eröffnete Orchestre, a.a.O. S.243

müthsruhe zu befördern capable sey; wie wohl solches alles nicht hindert/ daß man nicht auch was ergetzliches/ doch nicht sonderlich hüpfendes/ sondern fließendes/ mit Succes aus diesem Tohne setzen könne."¹⁶⁰⁾

"C.dur ... hat eine ziemlich rüde und freche Eigenschafft/ wird aber zu Rejouissancen, und wo man sonst der Freude ihren Lauf läst/ nicht ungeschickt seyn."¹⁶¹⁾

"Es-dur ... hat viel pathetisches an sich; will mit nichts als ernsthaftten und dabey plaintiven Sachen gerne zu thun haben/ ist auch gleich aller Üppigkeit gleichsam spinnefeind."¹⁶²⁾

"C.moll ist ein überauslieblicher dabey auch trister Tohn/ weil aber die erste Qualität gar zu sehr bey ihm praevaliren will/ und man auch des süßen leicht überdrüßig werden kan/ so ist nicht übel gethan/ wenn man dieselbe durch ein etwas munteres oder eben trächtiges Mouvement ein wenig mehr zu beleben trachtet/ sonst mögte einer bey seiner Gelindigkeit leicht schläfferich werden."¹⁶³⁾

"D.dur ist von Natur etwas scharff und eigensinnig; zum Lernen/ lustigen/ kriegerischen/ und aufmunternden Sachen wol am allerbequemsten; doch wird zugleich niemand in Abrede seyn/ daß nicht auch dieser harte Tohn/ wenn zumahl anstatt der Clarine eine Flöte/ und anstatt der Paucke eine Violine dominiret, gar artige und frembde Anleitung zu delicaten Sachen geben könne."¹⁶⁴⁾

160) J.Mattheson: Das Neu=Eröffnete Orchestre, a.a.O.
S.236

161) J.Mattheson: Das Neu=Eröffnete Orchestre, a.a.O.
S.240

162) J.Mattheson: Das Neu=Eröffnete Orchestre, a.a.O.
S.249

163) J.Mattheson: Das Neu=Eröffnete Orchestre, a.a.O.
S.244

164) J.Mattheson: Das Neu=Eröffnete Orchestre, a.a.O.
S.242 f.

Es zeigt sich, daß der Charakter der einzelnen Suiten durch die von Mattheson gegebenen Affektmerkmale meist erstaunlich gut getroffen ist, wobei Melodie und Satztechnik mit den Eigenheiten der verschiedenen Tonarten offensichtlich in Einklang stehen. "Daß die Tonartencharakteristik vor und zu Bachs Zeit sich nicht bloß in der Phantasie des Komponisten herausgebildet und traditionsgemäß weiterentwickelt hat sondern auf real-physikalischer Grundlage stand, erklärt sich u.a. aus der mitteltönigen Temperatur der Tasteninstrumente."¹⁶⁵⁾ Wesentlich ist in diesem Fall die 'Tonordnung', jedoch nicht die absolute 'Tonhöhe', die damals ja von der heutigen verschieden war. Da sich auch die Violoncellosuiten, obwohl von einem solistischen Streichinstrument - höchstwahrscheinlich in reiner Stimmung - gespielt, in die Tonartencharakteristik Matthesons einordnen lassen, muß angenommen werden, daß die von den Tasteninstrumenten bekannten, in der Stimmung begründeten, tonartlichen Unterschiede, als allgemeingültige Eigenschaften, "Affekte", der Tonarten angesehen wurden, die auch bei der Musik anderer Instrumente ihre Berücksichtigung fanden.

(In diesem Zusammenhang sei kurz darauf hingewiesen, daß zu Bachs Zeit noch kein einheitlicher Stimmtone existierte. Man unterschied nach dem Aufführungszweck einen "Chorton", einen "Cornetton", einen "Opernton" und einen "Kammernton", die wiederum zeitlich und örtlich gesehen großen Schwankungen unterworfen waren.¹⁶⁶⁾ Im Jahre 1719 teilt Johann Kuhnau, Bachs Vorgänger im Leipziger Thomaskantorat, in einem Brief an Mattheson mit¹⁶⁷⁾, er habe bei seinem Dienstantritt (1702) "den hohen Cornett-Ton" (damals mit dem Chorton identisch)

165) J.Kloppers: a.a.O. S.128 f. und S.136 f.

166) Riemann-Lexikon, Sachteil: Stimmtone, S.907

167) A.Schering: J.S.Bachs Leipziger Kirchenmusik, Leipzig²1954, S.58f.

"abgeschaffet und den Kammer-Ton, der eine Secunda oder kleine Tertia tieffer ist, eingeführet."¹⁶⁸⁾ Aus den Orgelstimmungen gegen Ende des 17. Jahrhunderts läßt sich feststellen, daß der Chorton in Norddeutschland vor der Änderung bis zu einem Ganzton höher war als unser Normal-a'.¹⁶⁹⁾ Daher lag der Kammerton, der außerdem aus den Stimmungen der damals neubauten Orgeln eruiert wurde¹⁷⁰⁾, der für Bachs Werke als verbindlich angesehen werden kann und demnach auch für die Violoncellosuiten Gültigkeit hat, etwa einen Halbton tiefer als unser heutiger Stimmtton a' mit 440 Hz.¹⁷¹⁾ Der tiefere Stimmtton stand selbstverständlich mit den baulichen Gegebenheiten sowie der geringeren Saitenspannung der damaligen Instrumente im Einklang. Allgemein gesehen kann man einen dunkler gefärbten, weicheren Klang der alten Violoncelli in der ehemaligen Stimmung annehmen. Das Herunterstimmen der Saiten ist prinzipiell nur beim Spiel auf alten Instrumenten in kleinen Aufführungsräumen denkbar. Der Stimmtton zu Bachs Zeit war jedoch, wenn auch ungefähr durch das Verhältnis zu Chorton definiert, so wie dieser ein relativ stark variabler Wert, sodaß bei einer heutigen, das historische Klangbild anstrebenden Aufführung das Tieferstimmen des Instrumentes insofern nicht erforderlich ist, da ja nicht genau festgestellt

168) Vgl. auch J.G.Walther: a.a.O. S.130: "Cammer=ton, heisset wenn ein musicalisches Stück nicht nach dem alten Chor= oder Cornett=Ton, sondern ... entweder um einen gantzen Ton oder gar um eine kleine Terz tieffer executirt wird."

169) F.Hamel: Die Schwankungen des Stimmtons, in: Deutsche Musikkultur 1944, S.12

170) F.Hamel: a.a.O. S.58f.

171) Vgl. Riemann-Lexikon, Sachteil: Kammerton, S.435f.; Stimmtton, S.907

werden kann, wieviel tiefer der damals gebräuchliche Stimmtone lag und die Möglichkeit nicht auszuschließen ist, daß das Werk manchmal in höherer, manchmal in tieferer Stimmung, je nach zeitlichen und örtlichen Gegebenheiten gespielt wurde.)

Eine weitere Möglichkeit, den Affektgehalt eines Musikstückes festzustellen, besteht nach J.J.Quantz¹⁷²⁾, "aus den vorkommenden Intervallen" zu schließen, "ob solche nahe oder entfernt liegen, und ob die Noten geschleift oder gestoßen werden sollen."¹⁷³⁾ "Durch die geschleiften und nahe aneinander liegenden Intervalle wird das Schmeichelnde, Traurige, und Zärtliche; durch die kurz gestoßenen, oder in entfernten Sprüngen bestehenden Noten aber, wird das Lustige und Freche ausgedrückt." Johann Philipp Kirnberger,¹⁷⁴⁾ Schüler Bachs, differenziert den Affektgehalt der einzelnen Intervalle viel genauer: "Jedes Intervall hat gleichsam seinen eigenen Ausdruck, der aber durch die Harmonie, und die verschiedene Art ihrer Anbringung sehr abgeändert oder ganz verloren gehen kann. Dem ohngeachtet, wenn man blos auf die Fortschreitungen einer Melodie ohne Rücksicht auf die übrigen Nebenumstände sieht, so lassen sich die Intervallen ohngefähr also charakterisieren:

172) J.J.Quantz: a.a.O. S.108

173) Vgl. Kapitel III/A/2 dieser Arbeit, wo auf die Abhängigkeit von Intervall und Artikulation näher eingegangen wurde.

174) J.Ph.Kirnberger: a.a.O. S.103 f.

Im Steigen.

- Die übermäßige Prime, ängstlich.
- Die kleine Secunde traurig; die große angenehm auch pathetisch; die übermäßige schwächend.
- Die kleine Terz, traurig, wehmüthig; die große vergnügt.
- Die verminderte Quarte, wehmüthig, klagend; die kleine fröhlich; die große traurig; die übermäßige oder der Triton heftig.
- Die kleine Quinte weichlich; die falsche anmüthig, bittend; die vollkommene fröhlich, müthig; die übermäßige ängstlich.
- Die kleine Sexte wehmüthig, bittend, schmeichelnd; die große lustig, aufstrebend, heftig; die übermäßige kommt in der Melodie nicht vor.
- Die verminderte Septime schmerzhaft; die kleine zärtlich, traurig, auch unerschlossen; die große heftig, wütend, im Ausdruck der Verzweiflung.
- Die Oktave fröhlich, müthig, aufmunternd.

Im Fallen.

- Die übermäßige Prime äußerst traurig.
- Die kleine Secunde angenehm; die große ernsthaft, beruhigend; die übermäßige klagend, zärtlich, schmeichelnd.
- Die verminderte Terz sehr wehmüthig, zärtlich; die kleine gelassen, mäßig vergnügt; die große pathetisch, auch melancholisch.
- Die verminderte Quarte wehmüthig, ängstlich; die kleine gelassen, zufrieden; die große sehr niedergeschlagen; die übermäßige oder der Triton sinkend traurig.
- Die kleine Quinte zärtlich traurig; die falsche bittend; die vollkommene zufrieden, beruhigend; die übermäßige schreckhaft, (kommt nur in Bass vor.)
- Die kleine Sexte niedergeschlagen; die große etwas schreckhaft; die übermäßige kommt in der Melodie nicht vor.
- Die verminderte Septime wehklagend; die kleine etwas fürchterlich; die große schrecklich fürchterlich.
- Die Oktave sehr beruhigend.

Im Zusammenhang mit den sechs Suiten für Violoncello solo erscheint mir folgende Bemerkung Kirnbergers¹⁷⁵⁾ als besonders bedeutungsvoll: "Die gute Wahl der melodischen Fortschreitungen ist hauptsächlich in solchen Stücken nötig, deren größte Kraft des Ausdrucks in der Melodie liegen muß, und bey denen keine harmonische Begleitung nothwendig ist...."

175) J.Ph.Kirnberger: a.a.O. S.104

Als drittes Kennzeichen, um den Affekt eines Stückes zu erkennen, nennt Quantz¹⁷⁶⁾ die Dissonanzen¹⁷⁷⁾ und als viertes "das zu Anfang eines jeden Stückes befindliche Wort", wie z.B. die verschiedenen Abstufungen des Allegro, "Presto, Allegretto, Andante, Andantino, Arioso, Cantabile, Spirituoso, Affetuoso, Grave, Adagio, Adagio assai, Lento, Mesto..." D.h. daß neben den auch heute noch den Ausdruck näher bestimmenden Bezeichnungen auch die Tempoangaben durch einen bestimmten Affektgehalt geprägt waren. Nach J. Mattheson¹⁷⁸⁾ drückt "ein Adagio die Betrübniß; ein Lamento das Wehklagen; ein Lento die Erleichterung; ein Andante die Hoffnung; ein Affetuoso die Liebe; ein Allegro den Trost; ein Presto die Begierde" aus. Nun lassen sich diese Hinweise leider auf die Bachschen Violoncellosuiten insoferne nicht anwenden, da sich in der Handschrift A.M. Bachs keine einzige Tempoangabe bzw. Ausdrucksanweisung findet. (Auf die Bezeichnungen in den anderen handschriftlichen Quellen, die allerdings sehr selten auftreten, wird im Kapitel Tempo näher eingegangen.) J. Mattheson¹⁷⁹⁾ gesteht jedoch auch den (stilisierten) Tänzen einen jeweils ganz spezifischen Affekt zu: "Nun dürffte man schwerlich glauben, daß auch sogar in kleinen, schlecht=geachteten Tantz=Melodien die Gemüthsbewegungen so sehr unterschieden seyn müssen, als Licht und Schatten immer

176) J.J. Quantz: a.a.O. S. 108

177) "Indessen kan man mercken, daß die Dissonanzen insgemein stärker und die Consonanzen schwächer gespielt werden, weil jene die Leidenschaften mit Nachdruck erheben und diese solche beruhigen."
(C.Ph.E. Bach: a.a.O. S. 115)

178) J. Mattheson: Capellmeister, a.a.O. S. 208, § 34

179) J. Mattheson: Capellmeister, a.a.O. S. 208, § 32

mehr seyn können. Damit ich nur eine geringe Probe gebe, so ist z.E.bey einer Chaconne der Affekt schon viel erhabener und stoltzer, als bey einer Passacaille. Bey einer Courante ist das Gemüth auf eine zärtliche Hoffnung gerichtet. Ich meine aber keine welsche Geigen-Corrente. Bey einer Sarabande ist lauter steife Ernsthaftigkeit anzutreffen; bei einer Entree geht der Zweck auf Pracht und Eitelkeit; bey einem Rigaudon auf angenehmen Schertz; bey einer Bourree wird auf Zufriedenheit und ein gefälliges Wesen gezielet; bey einem Rondeau auf Munterkeit; bey einem Passepied auf Wanckelmuth und Unbestand; bey einer Gigue auf Hitze und Eifer; bey einer Gavotte auf jauchzende oder ausgelassene Freude; bey einem Menuet auf mässige Lustbarkeit u.s.w." J.Ph.Kirnberger¹⁸⁰⁾ beschreibt die prinzipielle Abhängigkeit von Tempo und Affekt folgendermaßen: "In der That hat jede Leidenschaft und jede Empfindung, sowohl in ihrer innerlichen Würckung, als in der Rede, wodurch sie sich äußert, ihre geschwindere oder langsamere, heftigere oder gelassenere Bewegung, und diese muß auch der Componist, nach der Art der Empfindung, die er auszudrücken hat, richtig treffen."

Schließlich hat auch der Rhythmus für den Affektgehalt eines Stückes nicht unwesentliche Bedeutung. J.Mattheson¹⁸¹⁾ stellt zwischen Musik und poetischer Sprache auch in dieser Hinsicht Beziehungen her: "Was die Füße in der Dichtkunst bedeuten, solches stellen die Rhythmi in der Tonkunst vor, deswegen wir sie auch Klang-Füße nennen wollen." Er bezieht sich bei seinen weiteren Ausführungen auf "Gerhard Johann Voß", der "ein eigenes Wercklein von den rhythmischen

180) J.Ph.Kirnberger: a.a.O. S.106

181) J.Mattheson: Capellmeister, a.a.O. S.160

Kräftten, de viribus rhythmi, geschrieben" hat. Bei der Angabe des Autors ist Mattheson allerdings ein Fehler unterlaufen: Als Autor kommt nämlich nur Isaac Voß (Vossius), 1618-1689, der Sohn von Johann Gerhard Voß, in Frage, dessen Werk 'De poematum cantu et viribus rhythmi' (Oxford 1673) für die musikalische Affektenlehre bedeutungsvoll ist. Wie Walter Serauky¹⁸²⁾ in einem Aufsatz zeigt, hat Mattheson die Ausführungen des Isaac Voß teils übersetzt, teils kommentiert.¹⁸³⁾ Die wichtigsten von Mattheson auf die Musik übertragenen Versmaße seien hier angeführt und der Versuch unternommen, diese mit den Bachschen Violoncellosuiten in Beziehung zu setzen. Die einfachen zwei- und dreisilbigen "Klang-Füsse" treten zwar in einzelnen Takten auf, sind aber nur selten einem ganzen Satz durchgehend zugrundegelegt. Meist werden Kombinationen oder kompliziertere Formen verwendet, die zudem oft von Fortspinnungsmelodik überlagert sind. Manchmal können diese mit den von Mattheson genannten "Viersylbigen Klang-Füssen" identifiziert werden, denen er jedoch keinen speziellen Affektgehalt mehr zuordnet. -

An erster Stelle nennt Mattheson¹⁸⁴⁾ den Spondäus, "welcher aus zween gleich=langen Klängen besteht" und den er als "etwas andächtiges, ernsthaftes, ehrerbietiges und dabey leicht begreifliches" beschreibt. Diese rhythmische Form gelangt im Prélude der IV.Suite (vornehmlich erster Teil) zur Anwendung. J.J.Quantz¹⁸⁵⁾, der sich allerdings nicht auf die

182) W.Serauky: Die Affekten-Metrik des Isaac Vossius in ihrem Einfluß auf Joh.Kuhnau und Joh.Seb.Bach, in: FS Max Schneider, Leipzig 1955, S.105 f.

183) Vgl. in diesem Zusammenhang auch die Ausführungen des Aristides Quintilianus: Von der Musik (De musica), eingeleitet, übersetzt und erläutert von R.Schäffke, Berlin-Schöneberg 1937, S.292 und S.294.

184) J.Mattheson: Capellmeister, a.a.O. S.164

185) J.J.Quantz: a.a.O. S.108

Versmaße bezieht, meint, daß "die Untermischung langer Noten, als halber und ganzer Tacte, unter die geschwinden das Prächtige und Erhabene" ausdrücken. Dieser Fall ist am besten in T.55/56 der Gigue V zu bemerken. "Der Pyrrhichius besteht aus zween Klängen, die von gleicher Kürtze sind." Während Mattheson diesen für sehr schnelle bzw. kriegerische Tänze charakteristisch findet, beschreibt ihn Vossius¹⁸⁶⁾ folgendermaßen: "Pyrrhichius volat potius quam currit. Aptus dumtaxat ad celeres motus exprimendos." Der Pyrrhichius, d.h. die Aufeinanderfolge schneller, gleich langer Notenwerte, wird an zahlreichen Stellen in den Kompositionen für Violoncello verwendet, durchgehend in der Courante III. An dritter Stelle führt Mattheson¹⁸⁷⁾ den Jambus an (♩), der bevorzugt im ungeraden Takt auftritt. Seine Eigenschaft gibt er als "mäßig lustig, nicht flüchtig oder rennend" an. Das auffälligste Beispiel jambischer Gestaltung in den Cellosuiten findet sich am Beginn der II.Gigue. Der Trochäus (♩) "drückt, im melodischen Verstande, mit den Klängen nicht viel spitziges und sprödes aus" und tritt nur selten "unvermischt" auf, besonders im Menuett in Kombination mit dem Jambus. "...zu Spanischen Canarien=Giqven, ingleichen zu Wiegen= oder Schlaf=Liedern schickt er sich am besten, hat dabey zwar was satyrisches, doch ziemlich=unschuldiges an sich; nichts ernsthaftes noch beissendes."¹⁸⁸⁾ I.Vossius sieht diesen geeignet "lenibus et amatoriis affectibus exprimendis"¹⁸⁹⁾. In den zu besprechenden

186) Übernommen aus W.Serauky: a.a.O. S.105

187) J.Mattheson: Capellmeister, a.a.O. S.165

188) J.Mattheson: Capellmeister, a.a.O. S.166

189) W.Serkauky: a.a.O. S.106

Kompositionen lassen sich trochäische Bildungen ziemlich häufig, besonders in Allemanden und in Giguen (II, III), sowie in der Courante V und am Beginn des Menuett II,1 feststellen.

An "dreisylbigen Füßen" finden sich in den Violoncellosuiten vor allem Dactylus (beide von Mattheson erwähnten Formen), Anapästus und Tribrachys relativ sehr deutlich ausgebildet. "Der Dactylus schickt sich in der Music sowohl zu ernsthaftten als schertzenden Melodien,"¹⁹⁰⁾ Vossius nennt ihn "pulcher et iucundus."¹⁹¹⁾ Mattheson kennt, wie man seinen Ausführungen entnehmen kann, zwei Arten des Dactylus. Die erste Form ♩ tritt auffällig in der Bourrée IV,1, der Gavotte V,1 und der Courante VI in Erscheinung und wird auch sonst häufig in den Melodieverlauf eingewoben (z.B. Allemande III); die zweite Form ♪.♪♪ ist sogar einem ganzen Satz zugrundegelegt, nämlich der Gigue V. Der Anapäst(us) gelangt nach Mattheson vor allem in lustigen Melodien zur Anwendung, kann jedoch auch in ernsthaften Stücken mit anderen Klangfüßen vermischt auftreten. Diese rhythmische Form ist in den beiden Bourreen der III.Suite, im Prélude II sowie am Beginn des Menuett I,1 anzutreffen. Die Kombination von Dactylus und Anapäst wird in der Gavotte VI,1 verwendet. Der Trybrachis besteht aus "dreien kurtzen Sylben oder Klängen" (♪♪♪) und ist daher auch mit der Triolenbildung identisch; er kommt nach Mattheson häufig in Giguen vor.¹⁹²⁾ Isaac Vossius¹⁹³⁾ charakterisiert ihn folgendermaßen: "Trybrachis vilis, humilis minimeque virilis est, e quo nihil generosum confici possit". Dieser "Klang-Fuss" wurde der Gigue IV, der Gavotte V,2 und

190) J.Mattheson: Capellmeister, a.a.O. S.166

191) W.Serauky: a.a.O. S.106

192) J.Mattheson: Capellmeister, a.a.O. S.167

193) W.Serauky: a.a.O. S.106

dem Prélude VI zugrundegelegt, ist jedoch auch an etlichen anderen Stellen zu bemerken (Gigue I und III). Der Molossus, bestehend aus der Abfolge dreier langer Klänge, "drückt eine Schwierigkeit, oder was mühseliges ziemlich wol aus. Die majestätischen Schritte dieses Fusses können auch füglich zu einem Marsch oder Aufzuge dienen ..." Er ist zur Darstellung von "sehr ernsthaftten, betrübten, oder gar bey schwer-müthigen Umständen" geeignet.¹⁹⁴⁾ Man findet diese Art rhythmischer Gestaltung zum Teil in den Sarabanden der Violoncellosuiten verwendet. - Mattheson¹⁹⁵⁾ nennt insgesamt "26 rhythmische Klang=Füsse, welche in ihrer Verwechslung und Vermischung fast unendliche Veränderungen hervorbringen." Er erkennt also selbst, daß es unmöglich ist, sämtliche Varianten rhythmisch-musikalischer Gestaltung tatsächlich zu erfassen. Da nämlich die "Klang=Füsse" meist vermischt auftreten, kann ihr Charakter nur teilweise als Grundlage des Vortrages dienen; in den Fällen jedoch, wo man ganze Sätze einem bestimmten Versmaß zuordnen kann, sind allerdings gewisse Tendenzen des Affektgehaltes beim Vortrag von nicht unwesentlicher Bedeutung.

Prinzipiell wurden alle Vortragsmittel in den Dienst der Affektenlehre gestellt. Neben dem Tempo (vgl. weiter oben) und der Artikulation (vgl. Kapitel III/A/2) hatten auch Verzierungen und Dynamik die Aufgabe, den Affekt eines Stückes darzustellen. L.Mozart¹⁹⁶⁾ meint dazu: "Die musikalischen Stücke von guten Meistern richtig nach der Vorschrift lesen, und nach dem im Stück herrschenden Affekte abspielen,

194) J.Mattheson: Capellmeister, a.a.O. S.167

195) J.Mattheson: Capellmeister, a.a.O. S.170

196) L.Mozart: a.a.O. S.253

ist weit künstlicher, als die schwersten Solo und Concerte studieren Denn man muß nicht nur alles angemerkte und vorgeschriebene genau beobachten, und nicht anders, als wie es hingesezt ist, abspielen: sondern man muß auch mit einer gewissen Empfindlichkeit spielen; man muß sich in den Affect setzen, der auszudrücken ist; und man muß alle die Züge, die Schleifer, das Abstoßen der Noten, das Schwache und Starke, und, mit einem Worte, alles was immer zum schmackhaften Vortrage eines Stückes gehöret, auf eine gewisse gute Art anbringen und vortragen, die man nicht anders, als mit gesunder Beurtheilungskraft durch eine lange Erfahriß erlernet." - Bezüglich der "Auszierungen" meint J.J.Quantz¹⁹⁷⁾, daß sie "nie-
mals dem in der Hauptmelodie herrschenden Affecte widersprechen" dürfen. "Die Vorschläge machen die Melodie an einander hangend, und vermehren die Harmonie; die Triller und die übrigen kleinen Auszierungen ... muntern auf." (Vgl. Kapitel III/B/8.) Auf die dynamische Gestaltung geht er im Zusammenhang mit der Forderung nach einem "mannigfaltigen Vortrag"¹⁹⁸⁾ ein: "Licht und Schatten muß dabey beständig unterhalten werden. Wer die Töne immer in einerley Stärke oder Schwäche vorbringt, und, wie man saget, immer in einerley Farbe spielet; wer den Ton nicht zu rechter Zeit zu erheben oder zu mäßigen weis, der wird niemanden besonders rühren. Es muß also eine stetige Abwechslung des Forte und Piano beobachtet werden." (Vgl. Kapitel III/B/8.)

Abschließend noch ein Zitat von F.W.Marpurg¹⁹⁹⁾:
"Aller Ausdruck in der Music hat entweder einen Affect oder

197) J.J.Quantz: a.a.O. S.107

198) J.J.Quantz: a.a.O. S.106

199) F.W.Marpurg: Des critischen Musicus an der Spree erster Band, 1750, (Dienstag, den 2.September 1749), Faks. Hildesheim-New York 1970, S.215 f.

doch eine Empfindung zum Grunde. Ein Musicus muß also die größte Empfindlichkeit und die glücklichste Errathungskraft haben, wenn er jedes ihm vorgelegte Stück recht executiren soll." Aus dieser, so wie aus allen anderen Äußerungen der Theoretiker treten die folgenden beiden Gesichtspunkte klar hervor: Einerseits ist den zeitgenössischen Aufführungsanweisungen zu entnehmen, daß man beim Musizieren auf die Ausdrucksgestaltung unter Einbeziehung des Gefühls großen Wert gelegt hat, andererseits geht deutlich hervor, daß nicht das subjektive Empfinden des Interpreten beim Vortrag im Vordergrund stand, das in der Romantik eine bedeutende Rolle spielte, sondern die Darstellung der im Werk durch den Komponisten vorgegebenen Affekte, die vom Musiker richtig erkannt und dem Zuhörer vermittelt werden sollten.

3. Charakteristik der Tanzsätze und Préludes

Bevor in den anschließenden Kapiteln 4 und 5 auf die speziellen Eigenarten der tempomäßigen und rhythmischen Gestaltung beim Vortrag der einzelnen Sätze in den Suiten für Violoncello solo von J.S.Bach näher eingegangen wird, sollen hier die verschiedenen Tänze sowie die freier gestalteten Einleitungssätze allgemein beschrieben werden, wobei den Äußerungen zeitgenössischer Autoren große Bedeutung zukommt (vgl. auch Teil II/A/1 und 2).

Das Praeludium²⁰⁰⁾ war "seit den Anfängen im 15. und 16. Jahrhundert in erster Linie das Vorspiel auf einem einzelnen Instrument (namentlich Tasteninstrument oder Laute)." Es trat unter den verschiedensten Namen auf und wurde vornehmlich in der Frühzeit frei improvisiert.²⁰¹⁾ Das Verhältnis von

200) Vgl. Riemann-Lexikon, Sachteil: Praeludium, S.744 f.

201) Diese Art des improvisierten Satzes wird auch noch von J.Mattheson: Capellmeister, a.a.O. S.87 f., § 89 ff. genau beschrieben.

spontaner Improvisation des Einleitungssatzes und schriftlich fixierter Komposition des darauffolgenden Stückes änderte sich später insofern, als auch das Praeludium vom Komponisten mit größter Kunstfertigkeit ausgestattet und festgelegt wurde. Trotzdem blieb die freiere kompositionstechnische Gestaltung sowie der allgemein einleitende Charakter bestehen. Johann Mattheson²⁰²⁾ faßt die sehr unterschiedlich bezeichneten Sätze dieser Art unter den Begriff "Fantasie" zusammen. Er schreibt: "Noch eine gewisse Gattung, ich weiß nicht ob ich sagen soll der Melodien, oder der musikalischen Grillen, trifft man in der Instrumental-Music an, die von allen übrigen sehr unterschieden ist, in den so genannten Fantaisies, deren Arten sind die Boutades, Capricci, Toccate, Preludes, Rätornelli &c. Ob nun gleich alle diese das Aussehen haben wollen, als spielte man sie aus dem Stehgreife daher, so werden sie doch mehrentheils ordentlich zu Papier gebracht; halten aber so wenig Schranken und Ordnung, daß man sie schwerlich mit einem andern allgemeinen Nahmen, als guter Einfälle belegen kann."

Etwa seit der Mitte des 17. Jahrhunderts wurde in den Suiten häufig ein Praeludium, d.h. ein freier Einleitungssatz, der Folge von Tanzsätzen vorangestellt. Auch J.S.Bach eröffnet seine Suiten zum Teil mit einem freien Satz, den er mit verschiedenen Namen bezeichnet. In den Französischen Suiten fehlen die Einleitungssätze, jene in den Englischen und Violoncellosuiten sind durchwegs Prélude genannt (im Manuskript A.M.Bachs der IV.Suite steht allerdings "Praeludium"). Die beiden ersten Partiten für Violine solo haben keine Eröffnungssätze und beginnen mit der Allemande, in der dritten ist ein Preludio an die Spitze gestellt. Die unterschiedlichsten Namen

202) J.Mattheson: Capellmeister, a.a.O. S.232

finden sich in den sechs Partiten der Klavierübung I. Hier ist jeder Partita ein anders bezeichneter Satz vorangestellt: Praeludium, Sinfonia, Fantasia, Ouverture, Praeambulum und Toccata. Während manche Namen der Einleitungssätze mit bestimmten formalen und speziellen spieltechnischen Gestaltungsmerkmalen verbunden sind (z.B. Toccata, Ouverture), deutet der Terminus *Prélude* (Praeludium, Preludio) etc. nur auf die "Vorspiel"-Funktion des so benannten Satzes hin, in den nun wiederum Charakteristika der erstgenannten Gruppe, zum Teil vermischt, aufgenommen werden konnten.²⁰³⁾ Die Einflüsse der verschiedenen freien Satztypen in den *Préludes* für Violoncello solo wurden bereits in Teil II/A/2/b herausgearbeitet.

In den *Préludes* der Suiten für Violoncello solo steht die virtuose Spieltechnik, die sich in Arpeggien und Bariolage sowie Passagen und kunstvollen Figurationen äußert, neben zahlreichen scheinpolyphonen Bildungen im Vordergrund. Real mehrstimmiges Spiel bzw. Akkorde sind hier, im Vergleich zu den Tanzsätzen, meist zurückgedrängt. In den *Préludes* der Violoncellosuiten ist durchwegs der Ausdruck und Charakter der nachfolgenden Tanzsatzfolge vorweggenommen. Daher muß der Ausführende beim Spiel des Einleitungssatzes die Grundstimmung der ganzen Suite berücksichtigen, um den Hörer optimal auf die anschließenden Sätze vorbereiten und einstimmen zu können. Alle *Préludes*, außer jenes der V.Suite (französische Ouvertüre), sind formal sehr frei gestaltet und basieren großteils auf harmonischen sowie melodischen Steigerungen. Bezüglich der Tempowahl hatte der Musiker in diesem Stück allgemein gesehen viel größere Freiheit als in den Tanzsätzen, wo mit dem Charakter des Tanzes ein ganz bestimmtes Zeitmaß verknüpft war.

203) Eine Zuordnung in dieser Hinsicht nimmt H.Zenck in den Praeludien des Wohltemperierten Klaviers vor. (H.Zenck: Numerus und Affectus, Kassel (usw.) 1959, S.78 ff.

An das Prélude schließen in der Suite die Tanzsätze an, deren einmal gewählte Reihenfolge in allen Suiten für Violoncello konsequent beibehalten wird. Die mehr oder weniger stilisierten Tänze werden nach R.Dammann²⁰⁴⁾ und wie man den später angeführten Theoretikerzitaten entnehmen kann "als Träger typischer Charaktere verstanden: mäßige Lustigkeit, jauchzende Freude, Zufriedenheit, tändelnder Scherz, Heldenmut, Erhabenheit und Majestät, Stolz und Aufgeblasenheit, Eigensinn, Vertrauen, Grandezza, Hoffnung, Vergnügen, Verlangen. Es sind nicht ausschließlich 'Affekte', sondern teilweise den Affekten ähnliche Verhaltensweisen, die scharf und deutlich ausgeprägt werden. Die Tänze sind Träger präzisierbarer Eigenschaften und bestimmter Bewegungscharaktere, - ähnlich den handelnden Personen in der Barockoper, denen typische Verhaltensweisen zugeordnet sind. Der einzelne Tanz spielt damit eine bestimmte Rolle im Plan der barocken Darstellung des Menschen. Denn dieser ist auch außerhalb der Oper Akteur auf der großen Weltbühne."

Wenden wir uns nun zuerst der Allemande zu, dem ersten und ältesten der vier Stammsätze der Suite, der bereits im 16.Jahrhundert verwendet und in Arbeau's 'Orchésographie' (1588) beschrieben wurde. Während in Deutschland dieser Tanz meist schlicht "Dantz" oder ähnlich genannt wurde, bezeichnete man ihn im Ausland als Allemande (französisch) oder Allemanda (italienisch). Im Verlauf des 17.Jahrhunderts²⁰⁵⁾ verlor die Allemande immer mehr ihren tatsächlichen Tanzcharakter, indem man sie kunstvoller ausgestaltete, wodurch auch das Tempo des früher mittelschnellen Tanzes meist feierlicher

204) R.Dammann: a.a.O., S.359

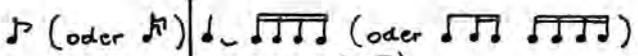
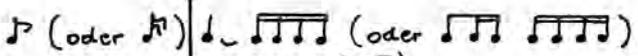
205) Vgl. Riemann-Lexikon, Sachteil: Allemande, S.28 f. und E.H.Meyer: Allemande, in: MGG 1, Sp.353

und gemessener wurde. Bei den französischen Lautenisten und Clavecinisten gelangte die Allemande zu einem sehr hohen Stilisierungsgrad, wobei die ornamentale Verbrämung des Satzes im Vordergrund stand. Die tanzmäßige Akzentuierung wird hier zum Teil von freien melodischen Fortspinnungen überlagert, in denen sich angedeutete Polyphonien erkennen lassen. Die italienische Allemanda des 17. Jahrhunderts ist dagegen mehr homophon angelegt, von Melodik geprägt und durch Sequenztechnik ausgezeichnet.

Die Allemanden Bachs haben teils französisch-ornamentalen, teils italienisch-melodischen (homophonen), teils deutsch-polyphonen Charakter, wobei alle drei Gestaltungsmerkmale auch in einem Satz kombiniert auftreten können. So zeigen auch die Allemanden der ersten fünf Suiten für Violoncello solo diese kompositionstechnisch-stilistische Vielfalt, während die Allemande der VI. Suite dagegen offensichtlich der französisch-ornamentalen Richtung zuzuordnen ist. In der Allemande I, III und IV sind ziemlich deutlich italienische Einflüsse zu finden (Motivgruppierung, Sequenztechnik usw., sowie in Allemande III die rhythmische Formel  206)). In den Allemanden II und V überwiegen dagegen französische und deutsche Züge (Fortspinnungsmelodik, Ornamentik, Polyphonie bzw. Scheinpolyphonie).

Die Allemande gehört zu den geradtaktigen Tänzen, steht meist im C oder \emptyset -Takt und ist gegen 1700 fast immer auftaktig, wobei gewisse Initialschemen feststellbar sind. Der Auftakt besteht entweder aus einem Achtel (Allemande VI) oder einem Sechzehntel (Allemande I, II, V, VI) oder aus drei Sechzehnteln (Allemande III). Sehr beliebt ist die Formel

206) E.Mohr: Die Allemande, Zürich-Leipzig 1932, S.135

 (oder ) und deren Varianten.
Schon J.G.Walther²⁰⁷⁾ weist auf diese Anfangsgestaltung hin: Die Allemande "hat einen Vierthel Tact, zwo Repetitiones fast gleicher Länge, und hebet so wohl im ersten als zweyten Theile mit einer kurtzen Note, nemlinem Achtel oder Sechzehnthel, bisweilen auch mit drey Sechzehnthelien Aufschlagen an." Bezüglich des Charakters der Allemande meint Walther, daß diese ein "Teutsches Kling=Stück" sei, "welches ernsthaft und gravitatisch gesetzt, auch auf gleiche Art executiert werden muß." Johann Mattheson²⁰⁸⁾ beschreibt die Allemande auf ähnliche Weise, wobei er neben der Betonung der Ernsthaftigkeit doch auch eine gewisse Heiterkeit im Charakter dieses Stückes erkennt: "Die Allemande nun ist eine gebrochene, ernsthaftte und wol ausgearbeitete Harmonie, welche das Bild eines zufriedenen oder vergnügten Gemüths trägt, das sich an guter Ordnung und Ruhe ergetzet."

An die geradtaktige Allemande schließt sich als zweiter Stammsatz der Suite die Courante im Dreiertakt an. Dieser ursprünglich nicht volkstümliche, altfranzösische Tanz, der seit der Mitte des 16. Jahrhunderts nachweisbar ist, fand um 1600 Eingang in die Kunstmusik, wurde jedoch besonders in der ersten, aber auch noch in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts am französischen Hof getanzt. In dieser Zeit wandelte sich der heftige Charakter der Courante zu höfischer Eleganz.²⁰⁹⁾ Ebenso wie die Allemande war die Courante in der französischen Lauten- und Klaviermusik in stark stilisierter Form besonders beliebt. Im 17. Jahrhundert entstand beim Stilisierungsprozeß jedoch neben der feierlichen französischen

207) J.G.Walther: a.a.O. S.27f.

208) J.Mattheson: Capellmeister, a.a.O. S.232

209) Riemann-Lexikon, Sachteil: Courante, S.190

Courante auch die lebhaftere italienische Corrente, wobei die Namen nicht immer mit den ihnen zugehörigen Charakteristika übereinstimmen müssen.²¹⁰⁾ In Deutschland war die Courante seit Beginn des 17. Jahrhunderts bekannt und lehnte sich an die beiden Vorbilder aus Frankreich und Italien an.

Die französische Courante ist durch gemäßigtes Tempo, häufig scheinpolyphone Gestaltung sowie 3/2 oder 6/4 Takt gekennzeichnet, wobei die durch den Wechsel der beiden Taktarten zustandekommende Akzentverschiebung für die rhythmische Freizügigkeit Frankreichs signifikant ist. Die italienische Corrente steht dagegen im 3/4 oder 3/8 Takt und zeigt meist eine gleichförmige rasche Bewegung in vorwiegend konstantem Metrum sowie "strenge Stimmigkeit und ein geschlossenes Satzbild."²¹¹⁾ In den Suiten J.S.Bachs sind die beiden Courante-Typen ziemlich klar unterschieden. So haben alle Couranten der englischen Suiten französischen Charakter, ebenso wie jene der zweiten und vierten Partita der Klavierübung I und der ersten und dritten Französischen Suite sowie offensichtlich jene der V.Suite für Violoncello solo. Dem italienischen Typus eindeutig zuzuordnen sind die Couranten der zweiten, vierten, fünften und sechsten Französischen Suite. Direkt als Corrente bezeichnet sind die in der ersten und zweiten Violinpartita und in der ersten, dritten, fünften und sechsten Partita der Klavierübung I auftretenden Sätze. In den Suiten für Violoncello solo findet sich durchgehend die französische Bezeichnung Courante, die jedoch nur für die V.Suite uneingeschränkt Berechtigung hat. Alle anderen

210) Darauf hat besonders I.Herrmann-Bengen: Tempobezeichnungen, Tutzing 1959, S.148 ff. hingewiesen und mit zahlreichen Beispielen belegt.

211) K.Gudewill: Courante, in MGG 2, Sp.1544

Couranten (eventuell mit Ausnahme der II²¹²⁾), besonders deutlich jene der III.Suite, haben italienischen Charakter.²¹³⁾ Während in der Courante der III.Violoncellosuite durchgehend Achtel verwendet werden, wechselt Bach vor allem in der Courante I, IV und VI zwischen verschiedenen Werten, d.h. zwischen Triolen und Sechzehnteln und Achteln.

Auch J.Mattheson²¹⁴⁾ unterscheidet zwischen verschiedenen sehr gegensätzlichen Formen der Courante: "Die Teutschen machen die Courante vors Clavier; die Italiener vor die Violons; die Frantzosen aber vors Tantzten/am besten/also/daß ein so großer Unterscheid unter Couranten ist/als zwischen Händen und Tänzte." Mattheson²¹⁵⁾ gibt im 'Vollkommenen Capellmeister' nähere Erläuterungen, wobei hinsichtlich der Namensgebung Courante-Corrente augenscheinlich kein Unterschied gemacht wird: "Wenn die Courante getantzt werden soll, findet sie ihre unumstößliche Regel, die der Componist genau in Acht nehmen muß ... Kein anderer Tact, als der Dreihalbe $\frac{3}{2}$ hat dabey statt. ... Soll aber diese Melodie dem Clavier dienen, so wird ihr mehr Freiheit vergönnet; auf der Geige (die Viol da Gamba nicht ausgeschlossen) hat sie fast

212) Die Courante II läßt sich meiner Meinung nach nicht völlig eindeutig dem französischen oder italienischen Typ zuordnen, da Merkmale beider Formen zu entdecken sind; allerdings überwiegen jene der Corrente.

213) R.R.Efrati: a.a.O. S.227 f. bezeichnet die Courante IV als im französischen Stil komponiert.

214) J.Mattheson: Das Neu=Eröffnete Orchestre, a.a.O., S.186

215) J.Mattheson: Capellmeister, a.a.O. S.230 f.

keine Schrancken, sondern suchet ihrem Nahmen, durch immerwährendes Lauffen, ein völliges Recht zu thun: doch so, daß es lieblich und zärtlich zugehe." Während sich der Beginn dieser Beschreibung auf die getanzte Form der Courante bezieht, definiert der zweite Teil deutlich den italienischen Typus, nämlich die Corrente. Die folgenden Worte beziehen sich dagegen auf die französische Courante: "Der Lautenisten Meisterstück, absonderlich in Frankreich, ist gemeiniglich die Courante Die Leidenschaft oder Gemüths=Bewegung, welche in einer Courante vorgetragen werden soll, ist die süsse Hoffnung. Denn es findet sich was herzhaftes, was verlangendes und auch was erfreuliches in dieser Melodie: lauter Stücke, daraus die Hoffnung zusammengefüget wird."

Auf die Courante folgt in der Suite die Sarabande,²¹⁶⁾ ein ursprünglich aus Mexico oder Spanien stammender, im 18. Jahrhundert stark stilisierter Tanz. Obwohl vor und um 1600 die Sarabande als laszives Tanzlied in Spanien bei Strafe verboten war, wurde sie dennoch bereits in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts am spanischen und französischen Hof getanzt. Das ursprünglich ausgelassene Tempo verlangsamte sich seit der Jahrhundertmitte zusehends, obwohl auch weiterhin die schnelle Sarabande gepflegt wurde. Besonders in England blieb das rasche Zeitmaß der Normalfall, während in Italien und Deutschland sowie in Frankreich im 17. Jahrhundert beide Arten bekannt waren. In Frankreich wurde die Sarabande schließlich gegen Ende des Jahrhunderts immer feierlicher und gravitätischer und diente in dieser Form den meisten deutschen Komponisten der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts, so auch J.S.Bach, als Vorbild.

216) Vgl. R.Stevenson: Sarabande, in: MGG 11, Sp.1389 ff., und Riemann-Lexikon, Sachteil: Sarabande, S.839

Johann Mattheson²¹⁷⁾ beschreibt die Sarabande, die im 3/4 oder 3/2 Takt steht, folgendermaßen: "Sarabanda ist eine gravitaetische/denen Spaniern insonderheit sehr beliebte und gebräuchliche etwas kurtze Melodie, welche allezeit den Tripel-Tact, langsam geschlagen/und zwey Reprisen hat." J.G.Walther²¹⁸⁾ fügt hinzu, daß "sie ordinairement im Aufheben des Tacts sich endigen müsse." Mit diesem Satz streift Walther ein wesentliches Merkmal der Sarabande, nämlich den für sie charakteristischen Rhythmus ♩ ♩ ♩ oder ♩ ♩ (Schlußtakt). Diese Betonung der zweiten Zählzeit, die mit dem pathetischen Charakter des Tanzes in Einklang steht, findet sich in allen Sarabanden der Violoncellosuiten, außer in der fünften, die aufgrund des mehr lyrischen Adagio-Charakters überhaupt etwas aus dem Rahmen fällt. Abschließend einige Worte Matthesons²¹⁹⁾, die als Anleitung zur Ausdrucksgestaltung der Sarabande zu verstehen sind: "So hat dieselbe keine andre Leidenschaft auszudrucken, als die Ehrfurcht."

Bevor wir uns dem Menuett, bzw. der Bourrée und Gavotte zuwenden, die in den Violoncellosuiten der Sarabande folgen, wollen wir zuerst den letzten Stammsatz der Suite, die Gigue, näher beschreiben. Die Gigue²²⁰⁾ (im Deutschen oft Gigue) stammt von dem auch heute noch auf den britischen Inseln gebräuchlichen Tanz-Lied "Jig" ab, gelangte durch in England tätige französische Lautenisten in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts nach Frankreich und wurde dort, so wie in Italien und Deutschland, auf spezifische Weise umgeformt und weiterentwickelt. Während in Frankreich die geradtaktige Gigue

217) J. Mattheson: Das Neu-Eröffnete Orchestre, a.a.O. S. 187

218) J.G. Walther: a.a.O. S. 542

219) J. Mattheson: Capellmeister, a.a.O. S. 230

220) Vgl. Riemann-Lexikon, Sachteil: Gigue, S. 338 f. und G. Feder: Gigue, in MGG 5, Sp. 338 f.

(4/4) in stilisierter Form Eingang in die Lautensuite fand (Annäherung an Allemande!) und jene im Dreiertakt (3/4, 6/4, 6/8, 3/8) besonders von den Clavecinisten durch Synkopen, Vorhalte, Ornamente, Imitationen etc. in subtiler Weise ausgestaltet wurde (Verwandtschaft mit der Courante!), führte Lully im Ballett den punktierten Rhythmus der Canarie ein (3/4 oder 3/8 Takt). - Die italienische Giga, deren Ursprung einerseits in der französischen Gigue, andererseits in den schnellen Schlußsätzen der italienischen Kirchensonate bzw. Kanzone zu sehen ist, besteht meist aus gleichen rhythmischen Notenwerten, Violinfigurationen und ist durch ein sehr schnelles Tempo ausgezeichnet. Nach 1700 ist für die Giga vor allem Fortspinnungs- und Sequenztechnik charakteristisch, sowie die Tendenz zu großer Virtuosität. In Deutschland entstanden im 17. Jahrhundert neben vom französischen Stil beeinflussten Gigen auch durchgearbeitete Gigue-Fügen. Nach 1700 nimmt der Einfluß des italienischen Gigentyps in Deutschland immer mehr zu.

J.S.Bach hat zwar in seinen Suiten alle Gigue-Modelle aufgenommen, in den Violoncellosuiten aber sind außer einer französischen Canarie-Gigue mit dem Rhythmus  in der V.Suite nur italienisch beeinflusste Gigen zu finden. Den aus gleichen Notenwerten bestehenden Typus in sehr raschem Zeitmaß verkörpert besonders deutlich die Gigue der IV.Suite im 12/8 Takt. Die Gigen der I., II., III. und VI.Suite repräsentieren zwar ebenfalls die italienische unpunktierte Form, stellen jedoch die mit gebrochenen Rhythmen durchsetzte (Wechsel von Achtel und Sechzehntel), bevorzugt im 18. Jahrhundert verwendete Giga dar. Die vier letztgenannten Gigen sind außerdem deutlich durch Springtanzcharakter ausgezeichnet. - Versuchen wir nun abschließend die Gigen der Suiten für Violoncello solo den von Mattheson²²¹⁾ genann-

221) J. Mattheson: Capellmeister, a.a.O. S. 228

ten Gigue-Arten zuzuordnen: "Die gewöhnlichen ... Gigueen haben zu ihrem eigentlichen Abzeichen einen hitzigen und flüchtigen Eifer, einen Zorn, der bald vergehet" (Gigue I, II, III, VI). "... die Canarischen müssen große Begierde und Hurtigkeit mit sich führen, aber dabey ein wenig einfältig klingen" (Gigue V). "Die welsche Gige endlich, welche nicht zum Tantzten, sondern zum Geigen ... gebraucht werden, zwingen sich gleichsam zur äussersten Schnelligkeit oder Flüchtigkeit, doch mehrentheils auf eine fliessende und keine ungestüme Art: etwa wie der glattfortschliessende Strom=Pfeil eines Baches" (Gigue IV).

Zwischen Sarabande und Gigue sind in den Violoncellosuiten die Intermezzosätze (jeweils zwei pro Suite) zu finden. In den ersten beiden Suiten verwendet Bach das Menuett²²²⁾, einen Tanz, der als Volkstanz aus der Provinz Poitou stammte und erst unter Ludwig XIV zum Hofstanz wurde. Das Menuett, ein zierlicher Paartanz, war besonders im 18. Jahrhundert vor allem in Deutschland sehr beliebt. Schon bald nach seiner Entstehung wurde das Menuett in stilisierter Form auch in die Suite aufgenommen, wobei man häufig ein zweites, gegensätzlich gestaltetes anschloß, nach dem das erste wiederholt werden sollte. Über das Tempo des Menuetts finden sich in zeitgenössischen Beschreibungen einige Widersprüchlichkeiten. Wahrscheinlich wurde das stilisierte Menuett jedoch langsamer ausgeführt, als das für den Tanz bestimmte. Sebastian de Brossard²²³⁾ beschreibt das Menuett als "fort gay & fort vite" und bezieht sich offensichtlich auf die getanzte Form. Auch J.G.Walther²²⁴⁾, der darauf hinweist, daß der Name Menuett von den "behenden und kleinen Schritten" des Tanzes käme,

222) C.Marcel-Dubois: Menuett, in: MGG 9, Sp.106

223) S.de Brossard: a.a.O. S.60 (Minuetto)

224) J.G.Walther: a.a.O. S.398

"denn menue, menue heißt klein", betont das schnelle Tempo, indem er schreibt: "Die Mensur ist ein Tripel, nemlich $\frac{3}{4}$, welcher aber, gewöhnlicherweise, fast wie $\frac{3}{8}$ geschlagen wird." Im Laufe der Zeit wurde jedoch offensichtlich auch das getanzte Menuett immer gemessener und langsamer. So schreibt Jean Jacques Rousseau (1768)²²⁵⁾: "... le caractère du Menuet est une élégante & noble simplicité; le mouvement est plus modéré que vite & l'on peut dire que le moins gai de tous les Genres de Danse usités dans nos bals est le menuet." Johann Mattheson²²⁶⁾ weist zwar auf den Unterschied von getanzten und gespielten Menuetten hin, ohne diesen näher zu erläutern. Allgemein hat nach ihm das Menuett "keinen andern Affekt, als eine mäßige Lustigkeit." Diese Beschreibung Matthesons scheint auf den Charakter des Menuetts der ersten beiden Violoncellosuiten recht gut zuzutreffen.

In der III. und IV.Suite für Violoncello solo verwendet J.S.Bach die Bourrée, einen altfranzösischen Tanz, der bereits Mitte des 16.Jahrhunderts auch am französischen Hof getanzt wurde. Im 17.Jahrhundert vor allem in Frankreich gepflegt und weiterentwickelt, verbreitete er sich in der ersten Hälfte des 18.Jahrhunderts in ganz Europa, da zu dieser Zeit die französische Tanzmusik besonders beliebt war. Die Bourrée steht meist im ϕ -Takt, beginnt immer mit einem Auftakt, der häufig aus zwei Achteln besteht (Bourrée 1 und 2 der III.Suite) oder auch aus einer Viertel (Bourrée 2 der IV.Suite; die Bourrée 1 dieser Suite zerlegt das Viertel in vier Sechzehntel). Johann Mattheson²²⁷⁾ weist in 'Das Neu=Eröffnete Orchestre' auf ein weiteres auffälliges Merkmal der

225) J.J.Rousseau: Dictionnaire de Musique, Paris 1768, S.277

226) J.Mattheson: Capellmeister, a.a.O. S.224

227) J.Mattheson: Das Neu=Eröffnete Orchestre, a.a.O. S.188

Bourrée hin: "Sie haben übrigens ein dactylisches Metrum, so daß gemeiniglich auf ein Viertel zwey Achtel folgen" Im 'Vollkommenen Capellmeister' beschreibt Mattheson²²⁸⁾ den Charakter der Bourrée: "Doch muß ich hier sagen, daß ihr eigentliches Abzeichen auf der Zufriedenheit, und einem gefälligen Wesen beruhe, dabey gleichsam etwas unbekümmertes oder gelassenes, ein wenig nachlässiges, gemächliches und doch nichts unangenehmes vermacht ist." Sehr häufig wurde die Gavotte mit der Bourrée in Beziehung gesetzt, wobei letztere nach Mattheson²²⁹⁾ "mehr fließendes, glattes, gleitendes und an einander hängendes hat, als die Gavotte."

Die Gavotte, die noch heute als Volkstanz in Frankreich Verwendung findet, wurde zu Beginn des 17. Jahrhunderts am Hof eingeführt und zählte unter Ludwig XIV. und Ludwig XV. zu den beliebtesten Tänzen.²³⁰⁾ In kunstvoller Ausgestaltung wurde die Gavotte in die Oper, in die Lullyschen Orchestersuiten sowie in die Kammer- und Klaviersuiten aufgenommen und in ganz Europa gepflegt. So fand dieser Tanz auch in zahlreichen Suiten J.S.Bachs Eingang. - J. Mattheson²³¹⁾ hebt besonders den Allabreve-Takt hervor: "Ihre Zeitmaasse ist zwar gerader Art; aber kein Vierviertel-Tact; sondern ein solcher, der aus zween halben Schlägen bestehet; ob er sich gleich in Viertel, ja gar in Achtel theilen läßt. Ich wollte wünschen, daß dieser Unterschied ein wenig besser in Acht genommen würde." Ein weiteres Charakteristikum der Gavotte ist der aus zwei Vierteln bestehende Auftakt. J.G.Walther²³²⁾

228) J. Mattheson: Capellmeister, a.a.O. S.226

229) J. Mattheson: Capellmeister, a.a.O. S.225

230) C. Marcel-Dubois: Gavotte, in MGG 4, Sp.1511 f.

231) J. Mattheson: Capellmeister, a.a.O. S.225

232) J.G.Walther: a.a.O. S.274; vgl. J. Mattheson: Das Neu-Eröffnete Orchestre, a.a.O. S.191

weist auf diesen Umstand folgendermaßen hin, wobei seine Formulierung derjenigen im Mattheson'schen 'Orchestre' sehr ähnlich ist: " Jede Reprise fängt im Aufheben ... ordinairement ... mit zwey Viertheln, oder gleichgeltenden Noten an, und höret so wol im Abschnitte, als am Ende mit einem halben Tacte auf." Ebenso wie bei den anderen Intermezzosätzen werden auch hier häufig zwei Gavotten hintereinander gesetzt, wobei nach der zweiten, gegensätzlich gestalteten, die erste wiederholt wird. Beliebt war auch die Möglichkeit, dem Alternativsatz die Form einer Musette mit Bordun-Baß zu geben, wie dies außer in der Gavotte VI,2 der Violoncellosuiten auch in der dritten und fünften Englischen Suite zu bemerken ist. Obwohl Bach meist die tänzerische Form respektiert, indem er z.B. auf dem zweiten Taktteil beginnt, wenigstens am Satzbeginn die typische Gavotte-Rhythmik mit dem Wechsel von Vierteln und zwei Achteln verwendet und allgemein volkstümlichen Charakter bewahrt, ist die Gavotte V,2, die außerdem die bei diesem Tanz häufige Rondeauforn aufweist²³³⁾, freier gestaltet und fällt eher unter die Beschreibung Matthesons²³⁴⁾ der Gavotte der Italiener: "Die welschen Setzer brauchen eine Art Gavotten für ihre Geigen, ... welche oft mit ihren Ausschweifungen gantze Bögen erfüllen", d.h. figurativen Charakter haben und kleine Notenwerte aufweisen. Als "Affect" der Gavotte nennt Mattheson²³⁵⁾ "eine rechte jauchzende Freude", während die folgenden Worte als Anregung für die Tempowahl dienen können: "Das hüpfende Wesen ist ein rechtes Eigenthum dieser Gavotten; keineswegs das lauffende."

233) Vgl. die Hinweise bei J. Mattheson: Das Neu-Eröffnete Orchestre, a.a.O. S.191 und J.G. Walther: a.a.O. S.274

234) J. Mattheson: Capellmeister, a.a.O. S.225

235) J. Mattheson: Capellmeister, a.a.O. S.225

4. Tempo

Da in der Handschrift A.M.Bachs der Suiten für Violoncello solo keinerlei Tempobezeichnungen aufscheinen, die zur Zeit der Komposition sicherlich unnötig waren, weil jeder Musiker mit den Tanzsatzbezeichnungen eine konkrete Darstellungsweise vor allem bezüglich des Tempos verband, muß heute versucht werden, das ursprünglich geforderte Zeitmaß der einzelnen Sätze zu rekonstruieren, wobei zur Klärung dieser Frage vornehmlich die Hinweise der zeitgenössischen Theoretiker heranzuziehen sind. (Daneben sollte man die allgemeinen Tanzsatzbeschreibungen des vorhergehenden Kapitels berücksichtigen!)

Bevor wir uns nun der Besprechung der einzelnen Tanzsätze zuwenden, müssen einige grundsätzliche Aspekte hinsichtlich der tempomäßigen Gestaltung in der ersten Hälfte des 18.Jahrhunderts beleuchtet werden. Primär sei hervorgehoben, daß sowohl in den Préludes als auch in den Tanzsätzen das zu Beginn festgesetzte Tempo während des ganzen Satzes beizubehalten ist. So schreibt z.B. Leopold Mozart in seiner Violinschule²³⁶⁾: "Der Schüler muß sich sonderbar befleissen alles was er spielt in dem nämlichen Tempo zu enden, in welchem er es angefangen hat ... Er muß besonders wenn er schwere Stücke zur Hand nimmt ... dieselben nicht geschwinder anfangen, als er sich getrauet die darin vorkommenden stärkern Passagen richtig wegzuspielen. Er muß die schweren Passagen öfters und besonders üben; bis er endlich eine Fertigkeit erhält das ganze Stück in einem rechten und gleichen Tempo herauszubringen." Größere Tempomodifikationen waren nur in Toccaten gebräuchlich, deren improvisatorischer Charakter

236) L.Mozart: a.a.O. S.32

trotz schriftlicher Fixierung dadurch zum Ausdruck gebracht werden sollte (vgl. Girolamo Frescobaldi: Vorrede zu den 'Fiori musicali', Venedig 1635)²³⁷⁾). Ausgedehnte Ritardandi an den Satzschlüsseln bzw. bei internen Abschnittbildungen sind zu vermeiden, da die Schlußwirkungen bzw. die Zäsuren einerseits durch längere Notenwerte, andererseits durch rhythmische Wirkungen, wie z.B. Hemiolen²³⁸⁾ zustandekommen und eine zusätzliche Verlangsamung des Tempo ausschließen. Auf diese Tatsache weist G.Muffat in der Vorrede zum 'Florilegium Secundum'²³⁹⁾ speziell hin: "Zum Andern muß man Obacht haben, daß man in Cadenzen nicht länger oder weniger, als die Noten außtragen, verweille." - Interessant ist ferner jene Äußerung von J.J.Quantz²⁴⁰⁾, die sich auf das Tempo bei Wiederholungen bezieht: "Es ist zur Gnüge bekannt, daß wenn ein Stück ein- oder mehrmal nacheinander wiederholt wird, absonderlich wenn es ein geschwindes ... ist, daß man dasselbe, um die Zuhörer nicht einzuschläfern, zum zweytenmale etwas geschwinder spielt, als das erstemal." Diese Forderung läßt sich gerade auf die Tanzsätze der Violoncellosuiten Bachs sehr gut anwenden. Bei der Wiederholung der beiden Teile der Tänze, die zwar im Manuskript eindeutig gefordert, aber bei heutigen Aufführungen meistens nicht gespielt wird, sollte besonders jene des zweiten Teils eine Spur schneller genommen werden, sodaß, wie Quantz²⁴¹⁾ meint, "ein lebhafteres, und, so zu sagen, ein neues

237) Vgl. G.Frotscher: Aufführungspraxis alter Musik, Wilhelmshaven 1971 (1963), S.51 ff.

238) Vgl. die Ausführungen von W.Tell: Die Hemiöle bei Bach, in:BJ 1951/52, bes. S.53

239) G.Muffat: a.a.O. S.24

240) J.J.Quantz: a.a.O. S.268

241) J.J.Quantz: a.a.O. S.268

oder fremdes Ansehen; welches die Zuhörer in eine neue Aufmerksamkeit versetzt", zustandekommt.

Obwohl die Musiker das Tempo innerhalb eines Satzes konsequent beibehielten, waren doch gewisse feine Tempouancierungen gestattet, die allerdings das zugrundegelegte Zeitmaß nicht verändern durften. Diese geringen Temposchwankungen, die nicht mit einem romantischen tempo rubato verwechselt werden dürfen, kamen durch rhythmisch-quantitative Änderungen zustande wie z.B. durch das Überdehnen einer Note auf Kosten einer anderen.²⁴²⁾ (Vgl. III/B/6) Ferner wurde das Tempo auch nach dem Affektgehalt eines Stückes modifiziert. Johann Mattheson²⁴³⁾ unterscheidet ebenso wie Jean Rousseau²⁴⁴⁾ zwischen "Tact" und "Bewegung"²⁴⁵⁾ ("mesure" und "mouvement"), indem er schreibt, "daß bey einerley Tact die Bewegung offt sehr verschieden ausfällt; denn bisweilen wird sie munterer, bisweilen matter, nach den verschiedenen Leidenschafften, die man auszudrücken hat."²⁴⁶⁾ "Hier muß ein ieder in seinen Busen

242) Vgl. B.Bruck: Wandlungen des Begriffes Tempo rubato, Diss. Erlangen 1929 und A.Wenzinger: Der Ausdruck in der Barockmusik, in: Alte Musik in unserer Zeit, Kassel-Basel 1968, S.40

243) J.Mattheson: Capellmeister, a.a.O. S.171 ff.

244) J.Rousseau: a.a.O. S.66 f.

245) Vgl. in diesem Zusammenhang die Ausführungen von R. R.Efrati: a.a.O. S.74 ff., der bei Besprechung der musikalischen Linie auf die psychologische Zeitwirkung der Verwendung verschieden langer Notenwerte und Intervallkombinationen und der so zustandekommenden Bewegung hinweist.

246) J.Mattheson: Capellmeister, a.a.O. S.173

greiffen und fühlen, wie ihm ums Hertze sey: da denn nach Befindung desselben unser Setzen, Singen und Spielen auch gewisse Grade einer ausserordentlichen oder ungemeynen Bewegung bekommen wird, die sonst weder der eigentliche Tact, an und für sich selbst, noch auch die merckliche Auffhaltung oder Beschleunigung desselben, vielweniger der Noten eigene Geltung ertheilen können; sondern die von einem unvermerckten Triebe entstehet. Die Wirckung merckt man wol, weiß aber nicht, wie es zugehet."

Zur besseren Fixierung des einem Stück zugrundeliegenden Zeitmaßes diene dem Komponisten - und daran anschließend dem Ausführenden - sowohl die Taktart als auch die verwendeten Notenwerte. So fordert Johann Philipp Kirnberger²⁴⁷⁾, Schüler Bachs, vom Musiker, daß "er sich ein richtiges Gefühl von der natürlichen Bewegung jeder Taktart ... oder von dem was ein Tempo giusto ist" erwerben müsse. Interessanterweise meint er, daß man dies "durch eine fleißige Uebung in den Tanzstücken aller Art" erreichen könne.²⁴⁸⁾ "Jedes Tanzstück hat seine gewisse Taktbewegung, die durch die Taktart und durch die Notengattungen, die darin angebracht werden, bestimmt wird. In Ansehung der Taktart sind die von größeren Zeiten, als der Allabreve, der 3/2 und der 6/4 Takt von schwerer und langsamere Bewegung, als die von kürzeren Zeiten, als der 2/4, 3/4 und 6/8 Takt und diese sind weniger lebhaft, als der 3/8 und 6/16 Takt. So ist z.B. eine Loure in dem 3/2 Takt von langsamere Taktbewegung, als eine Menuet in dem 3/4 Takt, und die-

247) J.Ph.Kirnberger: a.a.O., S.106 f.
Vgl. auch J.J.Quantz: a.a.O. S.264 (1.Absatz)

248) Für uns sind die Zeitmaße der alten Tanzsätze leider keine Selbstverständlichkeiten, sodaß wir nur aus den zeitgenössischen Beschreibungen das Tempo rekonstruieren können.

se ist wiederum langsamer als ein Passepied in dem 3/8 Takt. In Ansehung der Notengattungen haben die Tanzstücke, worin Sechzehnthel und Zweiunddreyßigtheile vorkommen, eine langsamere Taktbewegung, als solche, die bey der nemlichen Taktart nur Achtel, höchstens Sechzehntel, als die geschwindesten Notengattungen vortragen. So hat z.B. eine Sarabande in dem 3/4 Takt eine langsamere Taktbewegung, als eine Menuett, obgleich beyde in einerley Taktart gesetzt sind. Also wird das Tempo giusto durch die Taktart und durch die längeren und kürzeren Notengattungen eines Stücks bestimmt."

Beginnen wir zuerst mit dem Vierviertel- (C) und Alla breve Takt (♩, 2). Georg Muffat beschreibt im Vorwort zu seinem 'Florilegium Musicum Primum' (1695)²⁴⁹⁾ das Alla breve folgendermaßen: "Der Zeitschlag oder Tact, so unter dem Zeichen 2 ♩ stehet, muß, weil er in zwey Theil abgetheilt wird, noch einmahl so geschwind als der nach folgendem Zeichen C gesetzte, welchen man in vier theilet, gegeben werden." Das bedeutet, daß man z.B. die Achtel eines ♩-Taktes so geschwind wie die Sechzehntel im C-Takt spielte. Diese Relation hat jedoch nur Gültigkeit, wenn die schnellsten Noten im ♩-Takt Achtel sind. So erklärt J.Ph.Kirnberger²⁵⁰⁾ ausdrücklich, daß diese Taktart "keine kürzeren Notengattungen, als Achtel" verträgt. Werden jedoch kleinere Notenwerte, wie z.B. Sechzehntel verwendet, dann hat der Alla breve-Takt nur ein etwas schnelleres Zeitmaß als der Viervierteltakt.²⁵¹⁾ - Ver-

249) G.Muffat: Deß Authoris Vorred an den günstigen Liebhaber, 'Florilegium Musicum Primum', 1685, hrsg. von H.Rietsch (DTÖ 1,2), Wien 1894, S.11; vgl. auch J.J.Quantz: a.a.O. S.263, wo er schreibt, daß im Alla breve Takt alle Noten "noch einmal so geschwind genommen werden, als im gemeinen geraden Tacte" und daß die Achtel als geschwinde Noten auftreten.

250) J.Ph.Kirnberger: a.a.O. S.118

251) F.Rothschild: Vergessene Traditionen in der Musik, Zürich 1964, S.20. Der Autor setzt für die schnelle und langsame Variante jeder Taktart Metronomangaben.

suchen wir nun, diese Tempobezeichnungen auf die Bachschen Violoncellosuiten anzuwenden, wobei beim Zeitmaß der Tanzsätze zusätzlich der spezielle Charakter des Tanzes eine maßgebende Rolle spielt. Vergleichen wir zuerst das I. und IV.Prélude. Der Einleitungssatz der I.Suite steht im C-Takt und weist durchgehende Sechzehntelbewegung auf, während jener der IV.Suite im C -Takt steht und vorwiegend Achtel bringt, die nur durch Sechzehntelabschnitte mit eher improvisatorischem Charakter unterbrochen sind. D.h. nun, daß das Prélude IV fast doppelt so schnell zu spielen ist wie das Prélude I oder daß die Sechzehntel des Prélude I den Achteln des Prélude IV geschwindigkeitsmäßig annähernd entsprechen. Denkt man sich je zwei Takte am Beginn des Prélude IV so zusammengesetzt, daß ein C-Takt mit Sechzehnteln zustande kommt, dann ist sowohl die kompositionstechnische (die arpeggienartige, aus acht Noten bestehende Gruppe wird jeweils wiederholt) als auch die tempomäßige Verwandtschaft des Prélude I und IV evident.

Wie bereits erwähnt, spielt die Verwendung der verschiedenen Notenwerte in allen Takten eine wesentliche Rolle. Der Viervierteltakt (C) hat nach Kirnberger²⁵²⁾ als kleinste Notenwerte die Sechzehntel. Er meint, daß diese sich "zu einem lebhaften und erweckenden Ausdruck, der aber noch etwas nachdrückliches hat"²⁵³⁾ besonders gut eignet. In dieser Taktart steht das bereits oben genannte Prélude I, die Allemanden II, III und VI sowie die Bourrée IV,2. Der letztgenannte Satz besteht nur aus Vierteln und Achteln und ist daher schneller vorzutragen als das Prélude I. In den Allemanden Bachs der Violoncellosuiten findet sich drei Mal der

252) J.Ph.Kirnberger: a.a.O. S.123

253) J.Ph.Kirnberger: a.a.O. S.133

C-Takt (II, III, VI) und drei Mal der \emptyset -Takt (I, IV, V). Der C-Takt ist vor allem in den Allemanden III und VI einleuchtend, da hier häufig Zweiunddreißigstel und in der Allemande VI auch Vierundsechzigstel verwendet werden²⁵⁴⁾, sodaß unbedingt ein z.T. viel gemäßigteres Tempo angebracht ist, als in den Allemanden I und IV, die als schnellste Noten Sechzehntel bringen. Nicht so einleuchtend ist die Taktvorschreibung \emptyset in der Allemande V, wo ebenfalls Zweiunddreißigstel, allerdings nur von ornamentaler Bedeutung, verwendet werden, und C in der Allemande II, wo nur eine einzige Zweiunddreißigstelpassage mit figurativem Verzierungscharakter zu finden ist, sodaß durchaus Alla breve, d.h. ein etwas schnelleres Tempo vertretbar wäre. Im Gegensatz zu den Allemanden im \emptyset -Takt, die Sechzehntel und z.T. Zweiunddreißigstel bringen, finden sich in den ebenfalls im \emptyset -Takt stehenden Intermezzosätzen der III., V. und VI.Suite nur Achtel und Viertel, und müssen daher schneller gespielt werden. Eine Ausnahme stellt die Bourrée IV,1 dar, wo in einem \emptyset -Takt Sechzehntel verwendet werden. Diese Gruppen von meist vier Sechzehntel, die hier nur durch figurative Ausfüllung der Achtel zustandekommen, dürfen keine zu große Tempoverlangsamung zur Folge haben, da sonst der Bourrée-Charakter zu sehr verändert würde.

Bach bezeichnet bis auf eine Ausnahme den Alla breve-Takt immer mit \emptyset ; in der Gavotte VI,2 jedoch mit 2. Die originalen Taktbezeichnungen C und \emptyset , die sich in der Handschrift A.M.Bachs finden (vgl. Teil II/A/2/a), wurden von den Herausgebern der Violoncellosuiten relativ häufig abgeändert, wodurch neben den Betonungs- auch die Zeitmaßverhältnisse recht wesentlich verändert werden. Besonders die Ein-

254) In der anonymen Abschrift aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts ist die Allemande VI mit "molto adagio" überschrieben.

leitung zur Fuge des Prélude V, die in der Handschrift A.M. Bachs und im Autograph J.S.Bachs der Lautenfassung eindeutig mit \emptyset bezeichnet ist, wurde oft - sogar in der sich sonst recht genau an die Quellen haltenden Ausgabe von Paul Rubardt, Leipzig 1965 - in einen C-Takt umgewandelt, wahrscheinlich, um den langsamen Charakter des Einleitungsteils von der anschließenden Fuge in schnellem Tempo besonders deutlich abzuheben. Diese Angabe hatte jedoch zur Folge, daß der Beginn des Prélude von den Musikern viel zu langsam gespielt wurde. Der Beginn der Fuge selbst ist im Autograph der Lautenfassung von J.S.Bach mit "tres viste" überschrieben, sodaß ein sehr zügiges Tempo als sicher anzunehmen ist, im Gegensatz zu dem gemäßigten, jedoch nicht allzu langsamen Zeitmaß des Einleitungsteils.

Wenden wir uns nun dem $3/2$ -, $3/4$ - und $3/8$ -Takt zu. J.Ph.Kirnberger²⁵⁵⁾ meint, daß "der $3/2$ Takt schwerfälliger, als der $3/4$, und dieser nicht so munter, als der $3/8$ Takt" sei. Auch hier sind wiederum die verwendeten Notenwerte bei der Festlegung des Zeitmaßes beteiligt. Vergleichen wir zuerst die beiden in den Violoncellosuiten vorkommenden Sätze im $3/2$ Takt, die Courante V und die Sarabande VI. Während in der Courante V hauptsächlich Achtel (selten Sechzehntel) verwendet werden, besteht die Sarabande V aus Halben und Vierteln (sowie vereinzelt Achteln). Daher ist die Courante im Vergleich zur Sarabande wesentlich langsamer zu spielen, etwa so, daß der Viertel der Sarabande die Achtel der Courante entspricht. J. Ph.Kirnberger²⁵⁶⁾ hebt im Zusammenhang mit dem $3/2$ Takt folgende Besonderheit hervor: "Obgleich der $3/2$ mit dem $6/4$ Takt

255) J.Ph.Kirnberger: a.a.O. S.133

256) J.Ph.Kirnberger: a.a.O. S.127 f.

wegen des verschiedenen Gewichts ihrer Zeiten keine weitere Ähnlichkeit hat, als daß beyde Tacktarten sechs Viertelnoten in sich enthalten, so ist doch als etwas besonderes anzumerken, daß alle gute Componisten die Courante, die insgemein in den $3/2$ Tackt gesetzt wird, so behandelt haben, daß beyde Tacktarten in derselben oft durcheinander gemischt worden. In J.S.Bachs Werke findet man eine Menge auf eben diese Art behandelter Couranten." (Man beachte besonders die Schlußtakete der beiden Teile der Courante V unter diesem Aspekt!)

Die Sarabande VI ist andererseits auch die einzige Sarabande in den Violoncellosuiten, die im $3/2$ Takt steht. Die Sarabanden der I. bis IV.Suite stehen im $3/4$ -Takt und bringen neben Vierteln und Achteln auch ziemlich viele Sechzehntel (besonders Sarabande I-III). Der schnellste Notenwert in diesen vier Sätzen ist demnach die Sechzehntel, die den Achteln in der Sarabande VI im $3/2$ -Takt tempomäßig gleich sind. Daher entspricht die Schnelligkeit der Aufeinanderfolge der Zählleinheit im $3/2$ Takt jener im $3/4$ Takt. Einen Ausnahmefall bringt die Sarabande der V.Suite im $3/4$ Takt, die neben Vierteln ausschließlich aus Achteln besteht: hier ist aufgrund der größeren Notenwerte ein etwas schnelleres Tempo zu wählen als in den anderen Sarabanden im $3/4$ Takt. - Außer der Courante V im $3/2$ Takt stehen alle anderen fünf Couranten im $3/4$ Takt; jene der III.Suite ist im Manuskript A.M.Bachs mit 3 bezeichnet, wie dies häufig vor 1700 üblich war. "Diese Ziffer wurde, wenn auch selten, auch von Bach verwendet und bedeutete dann stets eine etwas lebhaftere Bewegung als die des $3/4$ Taktes,"²⁵⁷⁾ wie dies auch von Sébastien de Brossard²⁵⁸⁾ beschrieben wird: "Quand on marque ce Triple par $3/4$, il est propre pour les expressions tendres & affectueuses, & le mouvemanet en doit être

257) F.Rothschild: a.a.O. S.29

258) S.de Brossard: a.a.O. S.200

modéré, ny trop vite, ny trop-lentement, &c. Quand on le marque par un simple 3.le mouvement en est d'ordinaire un peu gay, c'est ce qui fait qu'on s'en sert communément en France pour les Chacones, les Menuets, & autres Danses gayes & animées." Diese Anweisung geht auch mit den in der Courante III verwendeten Notenwerten völlig konform. Während nämlich in allen Couranten neben Achteln, zum Teil recht ausgiebig (besonders Courante II) Sechzehntel verwendet werden, finden sich in der Courante III nur Achteln, sodaß von vornherein ein schnelleres Tempo zu veranschlagen wäre als in den übrigen Sätzen. Kirnberger²⁵⁹⁾ schreibt ferner über den 3/4 Takt: "Seine natürliche Bewegung ist die einer Menuet, und er verträgt in dieser Bewegung nicht wohl viele nach einander folgende Sechzehntel ..." Die vier Menuette der ersten beiden Suiten stehen mit diesen Worten in Einklang. Das Zeitmaß ist aufgrund der Verwendung von relativ großen Notenwerten eher schnell anzunehmen, vor allem das mit 3 bezeichnete Menuett II,2 (vgl. oben). Im 3/4 Takt sind schließlich die Préludes der II. und III.Suite gestaltet. J.Ph.Kirnberger²⁶⁰⁾ bezeichnet den Charakter dieses Satzes allgemein als "sanft und edel". Da beide Sätze aus Sechzehnteln bestehen, ist kein zu rasches Tempo zu wählen.

"Der Dreyachteltakt hat die lebhafteste Bewegung des Passepieds; er wird leicht, aber nicht ganz tändelnd vorgetragen ..." ²⁶¹⁾ Diese Taktart wird in den Violoncellosuiten in der bereits erwähnten Fuge des Prélude V, die mit "tres viste" überschrieben ist, sowie in der Gigue II, III und V verlangt. Da in keinem dieser Sätze Zweiunddreißigstel vorkommen, gehören alle der schnellen Bewegung an; am schnellsten sollte je-

259) J.Ph.Kirnberger: a.a.O. S.129

260) J.Ph.Kirnberger: a.a.O. S.130

261) J.Ph.Kirnberger: a.a.O. S.130

doch die Gigue der V.Suite gespielt werden, da hier fast keine Sechzehntel und sonst nur (punktierte) Achtel auftreten.

Ferner finden sich je zwei Sätze im 6/8- und im 12/8 Takt. Die Gigue I mit Achteln als schnellen Noten und die Gigue VI mit Sechzehntel als kleinen Werten, bieten je ein Beispiel für schnelle und etwas gemäßigtere Bewegung innerhalb des 6/8 Taktes. Im 12/8 Takt steht das Prélude der VI.Suite und die Gigue der IV.Suite. Beide Sätze bestehen durchgehend aus Achteln (im Prélude VI einige kürzere Sechzehntelpassagen) und verlangen daher ein äußerst zügiges Zeitmaß.

Abschließend noch eine Zusammenstellung der Takt-Tempo-Relationen eines Zeitgenossen Bachs, nämlich von Johann David Heinichen²⁶²⁾: "§ 24. Von diesen Triplen nun lässet sich gar leicht eine doppelte General Regel abfassen, wie alle ihre geschwinde Noten tractiret werden müssen, welches diese ist: Alle diejenigen Noten, von welchen jedweder Tripel seinen Nahmen führet, werden tractiret, wie die langsamen 8tel ... im ordinairn mit C bezeichneten Tacte: Hingegen die halben Noten oder die Helffte derselben Noten, wovon jeder Tripel den Nahmen führet, werden tractiret wie die 16theil in gedachtem ordinairn Tacte. & 25. Diesen zu Folge nun ... werden im 3/2 die halben Tacte: im 3/4 und 6/4 die 4tel: und im 3/8 6/8 9/8 12/8 die 8tel ordentlicher Weise tractiret, wie die langsamen 8tel im ordinairn Tacte. Hingegen werden im 3/2 die 4tel, im 3/4 und 6/4 die 8tel: und im 3/8 6/8 9/8 12/8 die 16theil tractiret wie die 16theil im gedachten ordinairn Tacte."

262) J.D.Heinichen: Der General-Baß in der Composition, Dresden 1728, S.292 f.; vgl. auch J.J.Quantz: a.a.O. S.263.

F.Rothschild: a.a.O. S.40, gibt folgende Metronomzahlen an: 3/2 ♩ ; 3/4 6/4 ♩ ; 3/8 6/8 9/8 12/8 ♩ = C ♩ = MM 80-120
3/2 ♩ ; 3/4 6/4 ♩ ; 3/8 6/8 9/8 12/8 ♩ = C ♩ = MM 160-240

J.J.Quantz²⁶³⁾ verwendet den "Pulsschlag an der Hand eines gesunden Menschen", um das Zeitmaß konkreter festzulegen. Er ist sich sehr wohl bewußt, daß der Pulsschlag des Menschen keine unveränderliche Größe darstellt und meint deshalb²⁶⁴⁾: "Man setze denjenigen Puls, welcher in einer Minute ohngefähr achtzigmal schlägt, zur Richtschnur." Quantz erläutert nun zuerst die italienischen Tempobezeichnungen, denen er in Verbindung mit den verschiedenen Taktarten eine unterschiedliche Anzahl Pulsschläge zuteilt, die sich jeweils auf einen Takt, Taktteile oder bestimmte Notenwerte beziehen.²⁶⁵⁾ Da sich in den Suiten für Violoncello solo fast keine derartigen Tempobezeichnungen finden, bedeuten diese Angaben in diesem Fall (fast) keine Hilfe. Nur in zwei Fällen, nämlich in der Allemande VI und im Prélude III kann das Tempo etwas genauer festgelegt werden. Die Allemande VI ist in der Kopie des Westphalschen Sammelbandes mit "molto adagio" und in der Abschrift J.P.Kellners mit "adagio" überschrieben. Quantz²⁶⁶⁾ schreibt, daß "im gemeinen gerade Tacte ... in einem Adagio assai, auf jedes Achttheil zweene Pulsschläge kommen"; das ergibt, übertragen auf unsere Metronomangaben: ♩ = MM 80. Das Prélude der III.Suite ist bei J.P.Kellner mit "presto" überschrieben, das J.J.Quantz²⁶⁷⁾ in die Geschwindigkeitskategorie des "Allegro assai" rechnet. Er meint zu dessen Tempo²⁶⁸⁾: "Im Dreivierteltacte, kann man, wenn das Stück allegro geht und die Passagien darinne aus Sechzehnthteilen oder einge-

263) J.J.Quantz: a.a.O. S.261

264) J.J.Quantz: a.a.O. S.267

265) J.J.Quantz: a.a.O. S.264 f.

266) J.J.Quantz: a.a.O. S.264

267) J.J.Quantz: a.a.O. S.264

268) J.J.Quantz: a.a.O. S.264 f.

schwänzten Triolen bestehen, in einem Tacte, mit dem Pulsschlage kein gewisses Tempo fest setzen. Will man aber zweene Tacte zusammen nehmen, so gehet es an; und kömmt alsdann auf das erste und dritte Viertheil des ersten Tacts, und auf das zweyte Viertheil des andern Tacts, auf jedes ein Pulsschlag; folglich drey Pulsschläge auf sechs Viertheile." ; d.h.

♩ = MM 160.

J.J.Quantz²⁶⁹⁾ gibt jedoch auch für die verschiedenen Tanzsätze das Tempo mittels Pulsschlag an. Das sich ergebende etwas starr wirkende Schema ist auf jeden Fall gewissen Modifikationen bei der praktischen Aufführung zu unterwerfen. Es sollen hier nur die in den Violoncellosuiten vorkommenden Sätze charakterisiert werden. Da die Allemande nicht erwähnt wird, kann man vermuten, daß sie damals bereits nicht mehr zu den geläufigsten Tanzsatzformen zählte. "Die Entree, die Loure, und die Courante, werden prächtig gespielt, und der Bogen wird bey jedem Viertheile, es sey mit oder ohne Punct, abgesetzt. Auf jedes Viertheil kömmt ein Pulsschlag." - "Eine Sarabande hat eben dieselbe Bewegung, wird aber mit einem etwas annehmlichern Vortrage gespielt." - "Ein Menuett spiele man hebend, und markire die Viertheile mit einem etwas schweren, doch kurzen Bogenstriche, auf zweene Viertheile kömmt ein Pulsschlag." - "Eine Bourrée und ein Rigaudon werden lustig, und mit einem kurzen und leichten Bogenstriche ausgeführet. Auf jeden Tact kömmt ein Pulsschlag." - "Eine Gavotte ist dem Rigaudon fast gleich, wird aber doch im Tempo etwas gemäßiget." - "Die Gique und Canarie haben einerley Tempo. Wenn sie im Sechsththeiltacte stehen, kömmt auf jeden Tact ein Pulsschlag. Die Gique wird mit einem kurzen und leichten Bogenstriche, die Canarie, welche immer aus punctirten Noten besteht, aber mit einem kurzen und scharfen Bogen-

269) J.J.Quantz: a.a.O. S.270 f.

striche gespielt." Aus diesen Beschreibungen lassen sich nun folgende Metronomzahlen ableiten: Courante ♩ = MM 80, Sarabande: ♩ = MM 80, Menuett: ♩ = MM 160, Bourrée: ♩ = MM 160²⁷⁰⁾, Gavotte: ♩ = weniger als MM 160, Gigue 6/8: ♩ = MM 80, ♪ = MM 160. Diese Angaben sind jedoch nur sehr beschränkt auf die Violoncellosuiten Bachs anwendbar, da es sich um Zeitmaßbestimmungen für tatsächlich getanzte Sätze und nicht um stilisierte Tänze als Kammermusik handelt, wie man den beiden Abschnitten (§ 56 und 57), die der oben zitierten Beschreibung vorausgehen, deutlich entnehmen kann. Aus der Bestimmung für die Tanzausführung ist auch das geforderte sehr schnelle Tempo zu erklären, das bei der Aufführung der Violoncellosuiten großteils undenkbar ist (vgl. weiter unten).

Eine andere Methode der Tempofestlegung verwendet Michel d'Affilard ab der fünften Auflage seiner 'Principes très faciles pour bien apprendre la musique' (1705)²⁷¹⁾. Obwohl Bach wohl kaum das Werk l'Affilards gekannt haben dürfte, kann man, ausgehend von Bachs Interesse an der Musik Frankreichs, die Angaben doch für die, besonders wie die Violoncellosuiten, französisch beeinflussten Werke heranziehen. Die von l'Affilard angegebenen "Zeitmaße" dürften - dafür spricht die hohe Zahl der Auflagen des Bändchens - im Einklang mit der französischen Aufführungspraxis der Zeit

270) Scheinbar ausgehend von der falschen Berechnung von A. Dolmetsch: *The Interpretation of the Music of the XVIIth and XVIIIth Centuries*, Oxford 2¹⁹⁴⁴ (1¹⁹¹⁵), S. 51 geben sowohl C. Sachs: *Rhythm and Tempo*, London 1953, S. 318, als auch R. Donington: *The Interpretation of Early Music, (New Version)*, London 4¹⁹⁷⁵, S. 403, das bei Quantz angegebene Tempo von Bourrée und Gavotte falsch mit ♩ = MM 160 an.

271) Das Folgende vgl. H. Größ: *Tempofragen der Bachzeit*, in: *Bach-Studien 5*, hrsg. von R. Eller und H. J. Schulze, Leipzig 1975, S. 73 ff.

nach 1700 gestanden haben und vermutlich, wie Curt Sachs²⁷²⁾ gezeigt hat, bis weit in die Jahrhundertmitte gültig gewesen sein."²⁷³⁾ L'Affilard gibt die Zeitmaße d.h. die Dauer eines Schläges in Tiercen, der nächstkleineren Teilung der Sekunde an, wobei eine Sekunde aus sechzig Tiercen besteht. Ferner nennt er die pro Takt verwendeten Schläge in den Tanzsätzen. Ausgehend von C.Sachs²⁷⁴⁾ rechnet auch H.Grüß²⁷⁵⁾ die Tiercenangaben in Metronomzahlen um (hier ebenfalls keine Angaben für die Allemande!):

Courante	3/2	3 Schläge zu 40 Tiercen	♩ = MM 90
Sarabande	3/2	3 Schläge zu 50 Tiercen	♩ = MM 70
	6/4	6 Schläge zu 27 Tiercen	♩ = MM 133
	3	3 Schläge zu 42 Tiercen	♩ = MM 84
Menuett	3	1 Schlag zu 51 Tiercen	♩ = MM 70
Bourrée	2	2 Schläge zu 30 Tiercen	♩ = MM 120
Gavotte	2	2 Schläge zu 30 Tiercen	♩ = MM 120
Gigue	6/8	2 Schläge zu 36 Tiercen	♩ = MM 100
	3/8	1 Schlag zu 31 Tiercen	♩ = MM 116

Auch hier scheint das Tempo größtenteils wieder sehr schnell, obwohl im Vergleich zu Quantz doch etwas gemäßigter.²⁷⁶⁾ Im

272) C.Sachs: a.a.O. S.313 ff.

273) H.Grüß: a.a.O. S.73

274) C.Sachs: a.a.O. S.313 f. gibt etwas andere Zahlen an als H.Grüß (a.a.O.), wahrscheinlich weil er von der 7.Auflage l'Affilards ausgeht, in der möglicherweise etwas andere Zahlen aufscheinen.

275) H.Grüß: a.a.O. S.74 ff. Die hier zitierten Zahlen stammen aus diesem Aufsatz.

276) Ob es sich bei den bei l'Affilard genannten Zeitmaßen um Angaben für tatsächliche Tanzausführungen handelt, geht nicht deutlich hervor - auch der einigen Sätzen unterlegte Text spricht nicht dagegen. (Vgl. H.Grüß: a.a.O. S.81, Anm.4). Da jedoch die Allemande abermals nicht aufscheint, die zwar nicht mehr getanzt, wohl aber in der Kammermusik noch vorhanden war, könnte man ebenfalls an praktische Aufführungen als Tanz denken, worauf das Tempo bezogen wurde.

Gegensatz zu Quantz bringt l'Affilard zu jedem Tanz mit der Tempoangabe in Tiercen ein Notenbeispiel, dem man die in einem bestimmten Zeitmaß verwendeten Notenwerte entnehmen kann. Daraus lassen sich nun eher Rückschlüsse auf das einem bestimmten Tanz adäquate Tempo ziehen und auch auf die Suiten J.S. Bachs anwenden.

Während die kleinsten Notenwerte in l'Affilards Courante (3/2) Achteln sind (neben der hauptsächlichlichen Verwendung von Vierteln, werden in der Courante V der Violoncellosuiten auch Sechzehntel (neben der hauptsächlichlichen Verwendung von Achteln) verlangt, d.h. wir müssen in diesem Satz auf jeden Fall ein bis zu doppelt so langsames Zeitmaß für richtig ansehen: d.h. ca. ♩ = MM 90 oder ♩ = MM 44 (46). Für die Courante im 3/4-Takt gibt er kein Beispiel, J.J.Quantz nennt ♩ = MM 80. Dieses Zeitmaß ist im Gegensatz zu allen übrigen Angaben relativ langsam. Vermutlich bezog sich dieses Tempo auf die in Frankreich übliche langsame Courante. Die Couranten der Violoncellosuiten sind jedoch mit Ausnahme der V.Suite eher dem italienischen schnellen Typus zugehörig. Während für die Courante der II.Suite eventuell aufgrund der durchgehenden Sechzehntel noch ein gemäßigteres Tempo zu veranschlagen ist, sind die übrigen Couranten, ganz besonders jene der III.Suite, die ausschließlich aus Achteln besteht, schneller zu spielen, als von Quantz für den französischen Tanz angegeben.

Das für die Sarabanden angegebene Zeitmaß von Quantz (♩ = MM 80) und l'Affilard (3/2: ♩ = MM 72, 3/4: ♩ = MM 84) ist äußerst schnell und kann bei den mit zahlreichen Akkorden durchsetzten Sätzen der Violoncellosuiten nicht verlangt werden. Denkbar ist das angegebene Tempo nur bei der Sarabande V, die real einstimmig konzipiert ist und nur aus Achteln besteht. Für ein langsames Tempo spricht

ferner die relativ häufige Verwendung von Sechzehnteln (Sarabande I-IV), da bei l'Affilard Achteln im 3/4-Takt als die kleinsten Notenwerte aufscheinen. (Bezüglich der Temporelation 3/2- und 3/4-Sarabande vgl. weiter oben.) Je nach Aufbau des Satzes bzw. nach Verwendung der Notenwerte ist das Tempo in den Sarabanden der Violoncellosuiten zu modifizieren; allerdings sollte man die Sätze nie zu langsam spielen, da dies sicher nicht den Gepflogenheiten der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts entspricht und zweitens mit den damaligen Instrumenten und Bögen sowie den sich daraus ergebenden spieltechnischen Möglichkeiten rein technisch gesehen unmöglich war.

Ebenso wie das Zeitmaß der Sarabande scheint auch das von Quantz (♩ = MM 160) und besonders von l'Affilard (♩. = MM 70) für das Menuett angegebene äußerst schnell und kaum anwendbar. Da bei Bach jedoch im Vergleich zu dem von l'Affilard zitierten Notenbeispiel (hauptsächlich Viertel, selten Achtel) hauptsächlich Achtel (selten auch Sechzehntel) verwendet werden, ist ein etwas gemäßigteres Tempo durchaus gerechtfertigt. Bei der Bourrée wird das Tempo von l'Affilard mit ♩ = MM 120, von Quantz noch schneller mit ♩ = MM 160 angegeben. Während das von Quantz angeführte Zeitmaß in den Bourrées der Violoncellosuiten zu einem nicht akzeptierbaren Klangergebnis führt, ist die Angabe l'Affilards zwar technisch ausführbar - er verwendet in seinem Notenbeispiel ebenfalls Vierteln und Achteln -, erscheint mir jedoch trotzdem zu schnell und wird auch in allen mit Metronomzahlen versehenen Editionen (vgl. Teil IV) zum Teil sehr viel langsamer angegeben. Gerade bei den Intermezzosätzen in den Bachschen Violoncellosuiten sollte man jedoch nicht vergessen, daß es sich um relativ wenig stilisierte, noch im praktischen Tanzgebrauch stehende Musik handelt und daher das Tempo nicht allzu langsam nehmen, um den lebendigen Charakter dieser einfach gestal-

teten Sätze nicht zu unterdrücken. Für die Gavotte fordern Quantz und l'Affilard das gleiche Tempo wie für die Bourrée (Quantz etwas langsamer). Dieses Tempo ist in den Gavotten der Cellosuiten rein technisch nicht ausführbar, da diese zum Großteil real mehrstimmig konzipiert sind; eine derartig rasche Aufeinanderfolge von Akkorden ist praktisch nicht spielbar - und wenn, nur mit unzumutbaren Nebengeräuschen. Es ist denkbar, daß mit den alten instrumentenbautechnischen Gegebenheiten, speziell des Bogens, ein schnelleres Akkordspiel möglich war, das dem von Quantz und l'Affilard geforderten Tempo näher kam. Heute richtet sich die Wahl des Tempos nach dem technisch realisierbaren, d.h., daß ein möglichst schnelles Zeitmaß anzustreben ist.

Nun noch zum Schlußsatz der Suite, der Gigue. Quantz gibt für den 6/8-Takt ♩. = MM 80 (♩. = MM 160) und l'Affilard ♩. = MM 100 an. Die Angabe von Quantz ist abermals nicht zu realisieren, das Tempo l'Affilards dagegen, obwohl sehr zügig, vor allem in der Gigue I durchaus denkbar; in der Gigue VI jedoch aufgrund der zahlreichen Sechzehntel etwas zu schnell. Für den 3/8 Takt nennen beide Theoretiker ♩. = MM 116 als Zeitmaß. Dieses ist nur in der Gigue V zu verwenden (ebenso punktierte Achtel und Sechzehntel wie im Notenbeispiel l'Affilards. In der Gigue II und III herrscht die Sechzehntelbewegung vor, sodaß ein langsames Spiel geboten ist. Die nur aus Achteln bestehende Gigue IV im 12/8-Takt kann jedoch fast in dem von Quantz für den 6/8-Takt vorgeschlagenen Zeitmaß (♩. = MM 80/ ♩. = MM 160) ausgeführt werden.

Zusammenfassend sei festgestellt, daß eine prinzipiell exakte, einheitliche Festlegung des Zeitmaßes der verschiedenen Tanzsätze nicht möglich ist, da sich das Tempo aus den verschiedensten Komponenten konstituiert. Darunter sind Taktart und verwendete Notenwerte, aber auch allgemeine kom-

positionstechnische Elemente, vor allem reale und angedeutete Mehrstimmigkeit²⁷⁷⁾, von wesentlichem Einfluß. Es ist hervorzuheben, daß das Tempo wohl eine meß- und fixierbare, jedoch keine absolute Größe darstellt. Bei der Tempowahl spielt daher neben den obigen Kriterien die individuelle - jedoch nicht willkürliche - Auffassung des Interpreten und nicht zuletzt der Aufführungsort eine entscheidende Rolle. So darf in einem halligen Raum das Zeitmaß nie so lebhaft ausfallen wie etwa in einem modernen Konzertsaal mit klarer Akustik (vgl. Teil III/B/1). Obwohl die Äußerungen von Quantz und l'Affilard nur Annäherungswerte bringen, die nur beschränkt auf die Violoncellosuiten anzuwenden sind, kann man doch daraus schließen, daß allgemein ein eher schnelles Tempo bevorzugt wurde. Andererseits ist zu berücksichtigen, daß zwischen Sätzen zum "Tantzen" und zum "Spielen"²⁷⁸⁾ unterschieden wurde, d.h. daß man die zur praktischen Ausführung gedachten Tänze teilweise schneller spielte, als die stilisierten, die zum Zuhören gedacht waren, wobei sich hier das gemäßigte Zeitmaß zudem aus der reichlichen Figuration und den dabei verwendeten kleineren Notenwerten von selbst ergibt.

277) Besonders in den Préludes, wo dem Ausführenden an und für sich die geringsten Schranken gesetzt sind, muß in Hinblick auf Gestaltung und Polyphonie der einstimmigen Linie das Tempo so gewählt werden, daß diese Nuancen der Fortspinnungstechnik nicht durch allzu rasches Spiel in den Hintergrund gedrängt werden. Aber auch jene Sätze, in denen reale Mehrstimmigkeit vorkommt, müssen aus spieltechnischen Gründen und dem sich ergebenden klanglichen Effekt langsamer gespielt werden, als einstimmig konzipierte Sätze.

278) Vgl. die Zitate aus Johann Mattheson: Capellmeister, a.a.O. S.222-234 und in Teil III/B/3 dieser Arbeit.

Heute ist die Aufführung von Barockmusik mit romantischer Tendenz, indem man die schnellen Sätze "virtuos" übereilt und vor allem die langsamen "gefühlvoll" überdehnt, leider weit verbreitet. Langsame und schnelle Tempi lagen früher, allgemein gesehen, viel näher beisammen, d.h. zwischen schnell und langsam war kein so übertrieben großer Unterschied, wie heute oft angenommen wird.²⁷⁹⁾ J.S.Bach selbst bevorzugte eher das schnelle Zeitmaß, wie das in folgenden beiden Nachrichten glaubwürdig belegt ist, die als Ausgangspunkt der Tempowahl gelten können. So findet sich im Nekrolog²⁸⁰⁾ folgende Nachricht: "Im Dirigieren war er sehr accurat, und im Zeitmaße, welches er gemeiniglich sehr lebhaft nahm, überaus sicher." Und Johann Nikolaus Forkel²⁸¹⁾, der erste und von der Familie Bach authorisierte Biograph Johann Sebastians, schreibt: "Bey der Ausführung seiner eigenen Stücke nahm er das Tempo gewöhnlich sehr lebhaft, wußte aber außer dieser Lebhaftigkeit noch so viele Mannigfaltigkeit in seinen Vortrag zu bringen, daß jedes Stück unter seiner Hand gleichsam wie eine Rede sprach."²⁸²⁾

5. Rhythmische Gestaltung

Bevor wir uns einigen Detailfragen der rhythmischen Aufführungspraxis in der ersten Hälfte des 18. Jahrhun-

279) Vgl. u.a. A.Schweitzer: J.S.Bach, Wiesbaden 1976 (1908), S.334

280) L.Ch.Mizler: Musikalische Bibliothek, 4.Bd., Leipzig 1754, Faks. Hilversum 1966, S.171

281) J.N.Forkel: Ueber Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke, Leipzig 1802, Neudruck hrsg. von J.Müller-Blattau, Augsburg 1925, S.35

282) Vgl. Teil III/B/2

derts zuwenden, sei kurz auf die - durch die unterschiedliche Bedeutung der Betonung - grundsätzliche Andersartigkeit des Rhythmus in von linearem und periodischem Prinzip geprägter Musik hingewiesen, wobei in den sechs Suiten für Violoncello solo die beiden Prinzipien und somit auch die zugehörigen Gestaltungsweisen vermischt und sich überschneidend auftreten. Die Gestaltung des Rhythmus in den nichtstilisierten Tanzsätzen der Violoncellosuiten, bereitet bei einer heutigen Aufführung keine besonderen Schwierigkeiten, da wir mit der Darstellung von im periodischen Prinzip gebauten Melodien mit Betonung der ersten Zählzeit sowie den verschiedenen anderen Betonungsverhältnissen innerhalb der einzelnen Taktarten durch die Musik der Klassik und Romantik vertraut sind. H.Chr.Wolff versteht "bei den Tanzrhythmen unter Rhythmus eine bestimmte Figur oder Gestalt, zu deren Eigenart es gehört, daß sie einen bestimmten Ganzheitscharakter hat und wiederholt wird."²⁸³⁾ Solche rhythmischen Figuren sind etlichen Sätzen der Violoncellosuiten in der gesamten motivischen und thematischen Konzeption zugrundegelegt (besonders häufig in den in die Stammsätze der Suite eingefügten Intermezzi). Je mehr die Tänze stilisiert sind, desto weniger ist dieser ursprüngliche Tanzrhythmus spürbar. Oft ist zwar eine Motivgruppe mit aller rhythmischer Prägnanz an die Spitze gestellt²⁸⁴⁾, die in ihrer weiteren Entwicklung aber nach und nach den Tanzcharakter verliert und in Abschnitte übergeht, die dem Fortspinnungsprinzip unterworfen sind, in denen sich die Betonungen aus den melodischen Steigerungen ergeben. Ernst Kurth, obwohl in Hinblick auf seine Ansichten bezüglich des Rhythmus oft kritisiert, weist auf diesen Übergang in seinem Vorwort zur Ausgabe der

283) H.Chr.Wolff: Der Rhythmus bei Johann Sebastian Bach, in: BJ 1940/48, S.86

284) Man denke an die rhythmischen "Initialformeln" der einzelnen Tanzsätze in den Suiten für Violoncello solo.

unbegleiteten Werke für Streichinstrumente J.S.Bachs hin²⁸⁵⁾: "Ist aber einmal bei allen diesen Sätzen der Charakter vom Thema aus gefaßt, so soll im übrigen die Darstellung ohne allzu ängstliche Anklammerung an den typischen Tanzcharakter freigelöst der großen Linienentwicklung folgen..." An anderer Stelle erläutert er näher die Charakteristik des Rhythmus in den Fortspinnungsteilen²⁸⁶⁾: "Bachs Takteinteilung hat noch nicht die gleiche Bedeutung wie in der späteren klassischen Musik; sie kettet durchaus nicht immer die Höhepunkte, die den Hauptakzent verlangen, an den Haupttaktteil; die Rhythmik, die Bach entspricht, muß diesen linearen Höhepunkten freien Raum geben und ihnen die stärkste Betonung, auch gelegentlich eine kleine, unaufdringliche, der Höhepunktbreite entsprechende Dehnung zukommen lassen; überhaupt sind auch hier nicht die plötzlichen Akzente, wie sie im Wesen einer scharfen rhythmischen Betonung liegen würden, angemessen, sondern mehr der melodische Stärkenachdruck, wie er sich allmählich aus Steigerungen herausbildet."²⁸⁷⁾ Allgemein gesehen überschätzt E.Kurth jedoch den Anteil des vom Fortspinnungsprinzip geprägten Rhythmus in den Violoncellosuiten. Lassen sich die obigen Worte noch fast ohne Einschränkung auf die Préludes anwenden, so bleibt in den meisten übrigen Sätzen, nämlich den stilisierten Tanzsätzen, wenn auch manchmal verschleiert (z.B. Allemande), der Tanzrhythmus mit seiner Betonungsweise weitgehend spürbar.

Die folgenden rhythmischen Probleme bei der klanglichen Realisierung des Notentextes ergeben sich daraus, daß die Notenwerte oft anders ausgeführt als notiert wurden. Be-

285) E.Kurth: Vorwort, in: J.S.Bach: Sechs Sonaten und sechs Suiten für Violine und Violoncello solo, München: Drei Masken Verlag 1921, S.XX

286) E.Kurth: a.a.O. S.XI

287) Vgl. das anschließende Kapitel zur Dynamik!

schäftigen wir uns nun zunächst mit den punktierten Noten. Primär sei hervorgehoben, daß der Punkt zur Zeit Bachs noch eine variable Größe war, d.h. nicht immer konsequent die Hälfte des vorher stehenden Notenwertes repräsentierte. So wurde etwa die rhythmische Folge  (oder ) im 18. Jahrhundert folgendermaßen notiert:  (oder ). - Auch in der Abschrift A.M.Bachs der Violoncellosuiten finden sich einige wenige derartig notierte Notenfolgen (neben der Verwendung der auch heute üblichen Schreibweise) in der Sarabande I, T.3 und der Allemande VI, T.2, 10, 13 und 15.

Seit der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts finden sich außerdem in einigen französischen theoretischen Schriften²⁸⁸⁾ Hinweise auf die Verwendung der Überpunktierung bei der praktischen Ausführung ohne schriftliche Fixierung. Es handelt sich dabei um eine musikalische Vortragsweise, bei der der Punkt einer punktiert notierten Note verlängert und die anschließende(n) Note(n) entsprechend verkürzt und sehr schnell gespielt wurde(n). Im 18. Jahrhundert wird die Überpunktierung von den drei aufführungspraktisch-theoretischen Hauptmeistern J.J.Quantz, C.Ph.E.Bach und L.Mozart ebenfalls erwähnt und gefordert. Nach J.J.Quantz²⁸⁹⁾ tritt diese Ausführungsweise im allgemeinen nur "bey Achttheilen, Sechzehnthellen, und Zwey und dreißigtheilen, mit Puncten" auf²⁹⁰⁾, punktierte Halbe und Viertel sowie die daran anschließende Viertel oder Achtel sind dagegen in exakten Notenwerten wiederzugeben. Er nennt die Überpunktierung besonders im Zusammenhang mit der

288) M.Collins: A reconsideration of French over-dotting, in: ML 1969, S.111 ff.

289) J.J.Quantz: a.a.O. S.58

290) Aus seinen Erläuterungen und Beispielen ist zu entnehmen, daß die den punktierten Achteln und Sechzehnteln folgende Note beide Male als Vierundsechzigstel zu spielen ist.

französischen Tanzmusik²⁹¹⁾, wobei hier jedoch auch die punktierte Viertel und anschließende Achtel miteinbezogen wird: "In dieser Tactart" (C, \emptyset , 2 bei "Bourreen, Entreen, Rigaudons, Gavotten, Rondeaus, u.s.w.") "sowohl, als im Dreyviertheiltacte, bey der Loure, Sarabande, Courante und Chaconne, müssen die Achttheile, so auf punctirte Viertheile folgen, nicht nach ihrer eigentlichen Geltung, sondern sehr kurz und scharf gespielt werden. Die Note mit dem Punkte wird mit Nachdruck markiret, und unter dem Punkte der Bogen abgesetzt. Eben so verfährt man mit allen punctirten Noten, wenn es anders die Zeit leidet: und soferne nach einem Punkte oder einer Pause drey oder mehrgeschwänzte Noten folgen, so werden solche, besonders in langsamen Stücken, nicht allemal nach ihrer Geltung, sondern am äußersten Ende der ihnen bestimmten Zeit, und in der größten Geschwindigkeit gespielt, wie solches in Ouvertüren, Entreen, und Furien öfters vorkömmt. Es muß aber jede von diesen geschwinden Noten ihren besonderen Bogenstrich bekommen: und findet das Schleifen wenig statt." Quantz beschreibt hier unter anderem die Ausführung der überpunktirten Noten, indem er hervorhebt, daß die punktierte Note zu betonen und anschließend der Bogen abzuheben sei, d.h., daß eine kurze Pause mit artikulatorischem Charakter vor der kleinen schnellen Note eingeschoben wird. An anderer Stelle meint er jedoch bei der Beschreibung des Spiels punktirter Noten in langsamen Stücken²⁵²⁾: "Den Bogen muß man nicht absetzen, als wenn anstatt der Punkte Pausen stünden: damit es nicht scheine, als ob einem die Zeit darüber lang werde" Aus Vergleichung der beiden Stellen

291) J.J.Quantz: a.a.O. S.270 f.

292) J.J.Quantz: a.a.O. S.194 f., vgl. Anm.97 in Teil III/A/2/b

ist zu entnehmen, da die Tanzsätze eher dem schnellen Zeitmaß zuzurechnen sind (vgl. Teil III/B/3 und 4), daß im langsamen Tempo die Überpunktierung eher $\overset{\cdot}{\underset{\cdot}{\text{J}}}\overset{\cdot}{\text{J}}$ ausgeführt wurde, im schnellen Zeitmaß eher $\overset{\cdot}{\text{J}}\overset{\cdot}{\text{J}}$. Auch die Angaben L.Mozarts²⁹³⁾ und C.Ph.E.Bachs²⁹⁴⁾ gehen mit dieser Annahme konform. - Außerdem betont J.J.Quantz am Schluß der die Tanzsätze betreffenden Ausführungen, daß die punktierten Noten meistens ungebunden auftreten. Im Kapitel III/A/2/b wurde bereits auf eine andere Stelle in Quantz' Werk²⁹⁵⁾ sowie auf die Tatsache hingewiesen, daß in den sechs Suiten für Violoncello solo punktierte Noten fast nie gebunden verwendet werden und daher mit den Angaben von Quantz übereinstimmen, eine Tatsache, die beim Spiel der Violoncellosuiten auf eine Überpunktierung deuten würde. - J.J.Quantz weist ferner darauf hin, daß punktierte Noten dem Ausdruck des Prächtigen entsprechen²⁹⁶⁾: "Das Prächtige, wird sowohl mit langen Noten, worunter die andern Stimmen eine geschwinde Bewegung machen, als mit punctirten Noten vorgestellt. Die punctirten Noten müssen von dem Ausführer scharf gestoßen, und mit Lebhaftigkeit vorgetragen werden. Die Punkte werden lange gehalten, und die darauf folgenden Noten sehr kurz gemachet..."

Es fragt sich nun überhaupt, inwieweit die an und für sich vor allem in Frankreich - ursprünglich wohl in Zusammenhang mit der Inegalität²⁹⁷⁾ - verwendete Überpunktie-

293) L.Mozart: a.a.O. S.39

294) C.Ph.E.Bach: a.a.O S.113 (M.Collins: a.a.O. S.115 und Anm.9)

295) J.J.Quantz: a.a.O. S.194

296) J.J.Quantz: a.a.O. S.116

297) Es war selbstverständlich, daß den Achteln beim inegalen Spiel in einem zweistimmigen Satz die darunterliegende punktierte Viertel und Achtel insoferne angepaßt wurde, als die punktierte Note gleichsam doppelt punktiert und die anschließende Achtel als Sechzehntel ausgeführt wurde, d.h. die Notenfolge $\overset{\cdot}{\text{J}}\overset{\cdot}{\text{J}}$ wurde so $\overset{\cdot}{\text{J}}\overset{\cdot}{\text{J}}\overset{\cdot}{\text{J}}$ gespielt.

$\overset{\cdot}{\text{J}}\overset{\cdot}{\text{J}}$ $\overset{\cdot}{\text{J}}\overset{\cdot}{\text{J}}$

rung auch in Deutschland zur Anwendung gelangte und inwieweit diese Aufführungsweise auch in den Violoncellosuiten Bachs Bedeutung hat. Frederick Neumann²⁹⁸⁾ spricht sich in einem Aufsatz in der 'Revue de musicologie' unter Heranziehung der entsprechenden Zitate von J.J.Quantz und C.Ph.E.Bach eindeutig gegen die obligatorische Überpunktierung aus; er vertritt die Ansicht, daß es sich um eine Art Modeerscheinung am von Frankreich beeinflussten Hofe Friedrich II. handelte und diese rhythmische Ausführung auf J.S.Bachs keineswegs zu übertragen sei. Er gesteht zwar dem Solisten des 18.Jahrhunderts die Freiheit zu, rhythmische Veränderungen vorzunehmen, indem dieser von Fall zu Fall deren Anwendbarkeit nach seinem musikalischen Geschmack entscheidet, bezeichnet aber allgemein gesehen die Überpunktierung "en grande partie, plus de la légende que du fait historique", sowie als "une interprétation illégitime des traités historiques".²⁹⁹⁾ Neumann zieht vor allem die Äußerungen C.Ph.E.Bachs³⁰⁰⁾ heran, die beweisen sollen, daß in der polyphonen Musik seines Vaters J.S.Bachs eine Überpunktierung nicht denkbar ist. Nun schließe ich mich der Meinung Neumanns insoferne an, als derartige Aufführungspraktiken nicht verallgemeinert und dogmatisch gefordert werden sollen; er sieht jedoch trotzdem die Angelegenheit offensichtlich etwas zu einseitig, wie auch Michael Collins in seinem Aufsatz³⁰¹⁾ nachgewiesen hat. Denn einerseits ist zu berücksichtigen, daß in der Musik Deutschlands der französische Einfluß zum Teil allgemein ziemlich bedeutend war, wie auch bereits mehrmals im Zusammenhang mit den Violoncellosuiten Bachs

298) F.Neumann: La note pointée et la soi-disant "manière française", in: Revue de musicologie 1965, S.66 ff.

299) F.Neumann: a.a.O. S.67

300) C.Ph.E.Bach: a.a.O., II.Teil, S.250

301) M.Collins: a.a.O.

hervorgehoben wurde, und andererseits, abgesehen von französischen Quellen, durchaus nicht nur Quantz und C.Ph.E.Bach im deutschen Sprachraum für die Überpunktierung eingetreten sind, sondern auch L.Mozart³⁰²⁾, der schreibt: "Es gibt in langsamen Stücken gewisse Passagen, wo der Punct noch etwas länger gehalten werden muß, als die bereits vorgeschriebene Regel erfordert: wenn anders der Vortrag nicht zu schläfrig ausfallen soll; die Zeit des längeren Aushaltens aber muß man der nach dem Puncte folgenden Note, so zu reden, abstehlen." Weiter unten führt er weiter aus: "Der Punct soll überhaupt allezeit etwas länger gehalten werden. Denn nicht nur wird dadurch der Vortrag lebhafter; sondern es wird auch dem Eilen, jenem fast allgemeinen Fehler Einhalt gethan."³⁰³⁾ Er schlägt ferner als erster die Verwendung des doppelten Punktes vor, d.h. die schriftliche Fixierung der gängigen Praxis.

Doch noch zwei weitere Autoritäten können zum Beweis der Verwendung der Überpunktierung im musikalischen Vortrag herangezogen werden.³⁰⁴⁾ Johann Friedrich Agricola³⁰⁵⁾, Schüler Bachs, meint in seiner 'Anleitung zur Singkunst' (1757) folgendes: "Die kurzen Noten, welche hinter einem Puncte stehen, absonderlich Sechzehnthelle oder Zwei und

302) L.Mozart: a.a.O. S.39

303) Unter anderem hat hier die Überpunktierung auch pädagogische Bedeutung, da jeder Lehrer weiß, wie schwer der punktierte Rhythmus auszuführen ist. F.Neumann (a.a.O. S.83) deutet dagegen die Anweisungen der Theoretiker (Mozart nicht erwähnt) ausschließlich dahingehend, daß nur eine möglichst exakte Ausführung angestrebt wurde.

304) Vgl. zahlreiche weitere Hinweise im Aufsatz von M.Collins: a.a.O.

305) J.F.Agricola: Anleitung zur Singkunst, Berlin 1757, Faks. hrsg. von E.R.Jacobi, Celle 1966, S.133f.

dreyssigtheile, auch im Allabreve die Achttheile, werden allezeit, es sei in langsamer oder geschwinder Tactbewegung, es mag ihrer eine oder mehrere seyn, sehr kurz und ganz am äußersten Ende ihrer Geltung ausgeführet; die vor dem Punkte stehende wird dagegen desto länger gehalten. ZE.diese: werden ausgeführet, als wenn sie so geschrieben wären: Die Note vor dem Punkte wird verstärkt, die nach dem Punkte aber schwächer angegeben."³⁰⁶⁾ J.A.P.Schulz³⁰⁷⁾, Schüler J.P.Kirnbergers, seinerseits Schüler J.S.Bachs, weist in seinem Artikel "Ouvertüre" in Sulzers 'Allgemeine Theorie der Schönen Künste' ebenfalls auf die Überpunktierung hin.

M.Collins³⁰⁸⁾ bringt in dem bereits oben erwähnten Aufsatz einen weiteren schwerwiegenden Beweis für die Verwendung der Verlängerung der punktierten und Verkürzung der anschließenden kleinen Notenwerte in der Musik J.S.Bachs. Er weist darauf hin, daß Bach im Laufe der Zeit seine rhythmische Notation exakter gestaltete sowie dem geforderten und tatsächlich zustandekommenden Klang anpaßte. Im Vergleich zur früheren Version (c-moll) der 'Overture nach Französischer Art' (BWV 831) zeigt deren gedruckte Fassung in der 'Clavierübung II' (1735, nach h-moll transponiert) gleichsam die ursprünglich gemeinte rhythmische Ausführung in schriftlicher Fixierung.³⁰⁹⁾ Zu diesem scheinbar bisher einzigen derartigen Beispiel bei J.S.Bach ist es mir anhand der Violoncellosuiten

306) Interessant ist hier vor allem der Hinweis auch auf den dynamischen Aspekt bei der Überpunktierung am Schluß des Zitats.

307) J.A.P.Schulz: Ouvertüre, in: J.G.Sulzer: Allgemeine Theorie der Schönen Künste, Leipzig 1793, S.644

308) M.Collins: a.a.O. S.113

309) Vgl. dazu auch: J.O'Donnell: The French Style and the overtures of Bach, in: Early Music 1979, S.341 ff.

gelungen, ein ähnliches zu finden. Es handelt sich um die beiden Allemanden der V.Suite einerseits für Violoncello in der Abschrift A.M.Bachs, andererseits für Laute im Autograph J.S.Bachs, das wahrscheinlich später entstanden ist. Ebenso wie bei der obigen Ouvertüre bringt die nach der Violoncellokomposition verfaßte Lautenfassung die genauere rhythmische Notierung des Werkes, indem die Sechzehntel nach der länger auszuhaltenden, übergebundenen Note als Zweiunddreißigstel wiedergegeben, d.h. schneller zu spielen sind. Das folgende Beispiel zeigt nun zuerst (a) die Anfangstakte der Violoncellofassung A.M.Bachs (auch bei J.P.Kellner und in der anonymen Abschrift des Westphalschen Sammelbandes gleich notiert). Beispiel b bringt die originale Notierung der Lautenfassung, Beispiel c die rhythmische Deutung in der NBA durch Thomas Kohlhase³¹⁰⁾ und Beispiel d die Rhythmus-Interpretation von Dimitry Markevitch³¹¹⁾, der die Fassung für Laute auf das Violoncello zurückübertragen hat.

Beispiel 100:

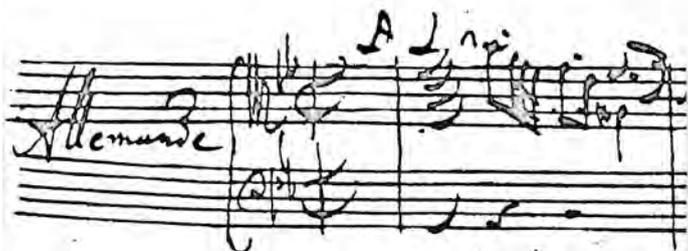
a)



310) J.S.Bach: Kompositionen für Lauteninstrumente, hrsg. von Th.Kohlhase (NBA SerieV/Bd.10), Kassel (usw.) 1976, S.87 f.

311) J.S.Bach: Six Suites for solo cello, edited by D.Markevitch, Bryn Mawr, Pennsylvania: Theodore Presser Company 1964, S.44

b)

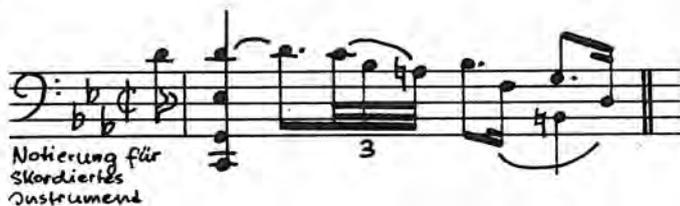


c)

2. Allemande



d)



Es stellt sich nun die Frage, ob derartige rhythmische Änderungen, d.h. Überpunktierung im weitesten Sinn beim Spiel der Violoncellosuiten bei allen gleichgearteten Stellen anzuwenden sind. In obigem Beispiel sind ja eigentlich nur die übergebundenen Noten mit den anschließenden kleinen Notenwerten und nicht die tatsächlich mit Punkt versehenen Noten mit nur einer anschließenden kurzen in der Lautenfassung von dieser genaueren Schreibweise betroffen, woraus man schließen könnte, daß die gewöhnlich punktierten Noten eben nicht überpunktirt zu spielen seien. Meiner Meinung nach war jedoch das längere Aushalten punktiert notierter Noten, wie man den zahlreichen Äußerungen der Theoretiker

entnehmen konnte, - vor allem bei französisch beeinflusster Musik, und daher auch bei den Suiten für Violoncello solo -, allgemein üblich, sodaß keine näheren Erläuterungen erforderlich waren, während bei übergebundenen Noten, obwohl im Prinzip von gleicher Bedeutung, die genauere rhythmische Fixierung für den Vortrag aufgrund der damals scheinbar hier noch fehlenden Ausführungstradition möglicherweise nötig erschien.³¹²⁾ Für die Anwendung der Überpunktierung in den Violoncellosuiten spricht ferner die Anweisung zur ungebundenen Ausführung dieser Noten (vgl. weiter oben), da in den handschriftlichen Quellen keine Bögen über punktierten sowie über den mehreren kleinen dem Punkt folgenden Noten zu finden sind. Da es sich bei den Sätzen der Violoncellosuiten durchwegs um französisch bezeichnete Tänze handelt, für die z.B. J.J.Quantz ganz speziell die scharfe Punktierung verlangt, erscheint mir die Forderung nach Überpunktierung in allen Tanzsätzen J.S.Bachs durchaus gerechtfertigt. In der langsamen Einleitung des Prélude V (französische Ouvertüre) können in Analogie zur Allemande der gleichen Suite die übergebundenen Noten etwas verlängert und die nachfolgenden Sechzehntel etwas verkürzt werden, etwa wie es in der Lautenfassung der Allemande zu sehen ist. Im allgemeinen bleibt jedoch das Maß einer solchen rhythmischen Veränderung dem Ausführenden überlassen, der das Tempo und den angestrebten, dem Charakter des Stücks angemessenen Effekt einbeziehen muß³¹³⁾. Es ist zu be-

312) Andererseits handelt es sich ja um eine der von Quantz genannten Verkürzung von mehreren kleinen Noten nach einer Pause sehr ähnliche Notierungsart. (Vgl. Anm.291, sowie die entsprechende zitierte Stelle weiter oben.)

313) R.R.Efrati: a.a.O. S.26 stellt folgende Regel auf: "Die Länge eines Auftaktes richtet sich nach der Art der ihm folgenden Figuration. Dementsprechend wird die ihm vorausgehende Note um einen einfachen oder einen Doppelpunkt verlängert." Als Beispiel nennt er auf S.28 den T.11 der Allemande VI, wo die Sechzehntelaufтакты nach der punktierten Achtel der anschließenden Zweiunddreißigstelfiguration bei der Ausführung angepaßt und daher zu Zweiunddreißigstel nach der doppelt punktierten Achtel werden sollen.

denken, daß bei Nichtanwendung, d.h. rhythmisch überexakter Wiedergabe des Notentextes, viel von der Lebhaftigkeit (L.Mozart) und Prächtigkeit (J.J.Quantz), die diesen stilisierten Tänzen im französischen Stil eigen ist, verloren geht. Abschließend eine Äußerung J.J.Quantz'³¹⁴⁾ im Kapitel "Von dem Violoncellisten insbesondere", die mir im Hinblick auf die Violoncellosuiten J.S.Bachs ganz besonders passend erscheint: "Punctirte Noten muß er (erg. = der Cellist) allezeit ernsthafter und schwerer mit dem Bogen spielen, als der Violinist: die folgenden doppelt geschwänzten hingegen, müssen ganz kurz und scharf vorgetragen werden, es sey im geschwinden oder langsamen Zeitmaaße."

Eine weitere sehr wesentliche Frage der rhythmischen Vortragsgestaltung betrifft die sogenannte Inegalität³¹⁵⁾. Es handelt sich dabei um das ungleiche Spiel gleich notierter Noten, die als notes inégales bezeichnet werden. Es kommt dadurch zur Gruppierung von Notenpaaren, deren erste betonte Note verlängert, die zweite unbetonte aber verkürzt wird, sodaß der Gesamtnotenwert des Notenpaares unverändert bleibt.³¹⁶⁾ Der Grad der Verlängerung ist jedoch nicht festgelegt und kann von einer kaum merklichen Verzögerung bis zu einer tatsächlichen Punktierung reichen. Die Inegalität wird im allgemeinen auf jene Noten angewendet, deren Wert kleiner als die Zählleinheit des Taktes ist, d.h. die Hälfte oder ein Viertel des Taktschlages beträgt (z.B. Viertel im 3/2-Takt, Achtel im 3/4-Takt, Sechzehntel im 3/8-Takt), wobei als Ausnahme im 2/4 und im C-Takt erst die Sechzehntel vom ungleichen Spiel betroffen sind. Bevorzugtes Anwendungsgebiet der

314) J.J.Quantz: a.a.O. S.217

315) Vgl. Riemann-Lexikon, Sachteil: Notes inégales, S.642 f., D.D.Boyden: a.a.O. S.343 ff. und S.534 ff. sowie R.Donington: a.a.O. S.452 f.

316) Viel seltener wurde auch der umgekehrte Fall verwendet, sodaß eine Art "Lombardischer Rhythmus" zustandekam.

notes inégales sind gleichförmig laufende, stufenweise Notenfolgen, während in Sprüngen und Arpeggien diese Spielweise ungeeignet ist und daher nicht zur Anwendung gelangt.

Während die Inegalität in Frankreich so gut wie in jedem Traktat mehr oder weniger ausführlich besprochen wird³¹⁷⁾, sodaß die Verwendung dieser Spielweise hier als Tatsache anzusehen und beim Vortrag französischer Musik unbedingt zu berücksichtigen ist, finden sich in den zeitgenössischen Quellen Deutschlands bis auf die Äußerung G.Muffats³¹⁸⁾, der den Lullyschen Stil beschreibt, sowie der ziemlich ausführlichen Darstellung von J.J.Quantz³¹⁹⁾ keine Berichte, die sich auf die notes inégales beziehen. In Italien gelangte dagegen, wie die französischen Theoretiker immer wieder besonders hervorheben, die Inegalität nicht zur Anwendung. Die Frage, inwieweit die notes inégales in Deutschland gebräuchlich waren und allgemein angewendet wurden, war vor relativ kurzer Zeit Gegenstand einer wissenschaftlichen Auseinandersetzung. Während u.a. Sol Babitz³²⁰⁾, sich vor allem auf die (Über)Interpretation des Quantzschen Textes stützend, die Inegalität in der Barockmusik angewendet wissen will, beschränkt Frederick Neumann³²¹⁾ deren

317) F.Neumann: The French Inégales, Quantz, and Bach, in: JAMS 1965, S.318 f. gibt eine Liste sämtlicher die Inegalität anführenden Quellen.

318) G.Muffat: Vorrede zu 'Florilegium Secundum', a.a.O. S.24; auch in der Vorrede zu 'Florilegium Primum' findet sich ein entsprechender Hinweis.

319) J.J.Quantz: a.a.O. S.105 f.

320) S.Babitz: A Problem of Rhythm in Baroque Music, in: MQ 1952, S.533 ff.

321) F.Neumann: JAMS, a.a.O.

Verwendung ausschließlich auf Frankreich, wobei auch die letztgenannte Meinung nicht unwidersprochen bleib.³²²⁾ Herbert Seifert³²³⁾ gelangt in einem (bis jetzt maschinschriftlichen) Aufsatz, der die Literatur der Kontroverse zusammenfaßt, zu dem Schluß, "daß die Freiheit zur ungleichen Ausführung von gleichen rhythmischen Werten - fast immer in der Reihenfolge lang-kurz - nicht nur in Frankreich, sondern auch in anderen Ländern im 17. und 18. Jahrhundert verbreitet war, aber sich in keinem Fall bindend vorschreiben oder in genaue Regeln pressen läßt."

Es fragt sich nun, ob die Inegalität auch beim Spiel der Werke Bachs, im speziellen in den Suiten für Violoncello solo angewendet wurde. Zu diesem Zweck werden wir neben den Äußerungen von Quantz und Muffat, zwei französische Autoren, nämlich Jean Rousseau³²⁴⁾ und Michel Corrette, berücksichtigen, da diese sich auf die Viola da Gamba bzw. das Violoncello beziehen, sowie Leopold Mozarts Hinweise erläutern, die allerdings nicht direkt auf die Inegalität Bezug nehmen. M. Corrette³²⁵⁾ erwähnt die notes inégales im "Chapitre V. De la mesure." seiner Violoncelloschule, er schreibt über den Zweitakt: "Les deux tems marquez par un 2 sert dans la Musique françoise aus Rigaudons, Branles, Bourrées, Vaudevilles, Cottillons, Gavottes, &c. Il faut passer la deuxième Croche plus viste." Aus den anschließenden Bemerkungen "De la Mesure a

322) Z.B. J.Byrt: Notes inégales - Some Misconceptions, in: JAMS 1967, S.474 ff., M.Collins: Notes inégales: A Re-Examination, in: JAMS 1967, S.481 ff.

323) H.Seifert: Notes inégales: Versuch eines Überblicks (mschr.). Für die freundliche Überlassung des Aufsatzes sei dem Autor herzlich gedankt.

324) J.Rousseau: a.a.O. S.114

325) M.Corrette: Méthode théorique et pratique pour Apprendre en peu de tems le Violoncelle dans sa Perfection, Paris 1741, S.4 f.

3 tems" gehen die entgegengesetzten Gestaltungsmethoden in Frankreich und Italien hervor:"... les Croches se jouent également dans la Musique Italienne....Et dans la Musique françoise on passe la deuxième Croche de chaque tems plus vite mais on les jouë aussi quelque fois également - quand il y a des doubles Croches.", d.h. daß in diesem Fall die Achtel egal und die Sechzehntel als kleinste Notenwerte inegal zu spielen sind. Ebenso geschieht es im C-Takt:
" ...les Croches se jouent également et les Doubles Croches se pointent de deux en deux. C'est a dire, que la 1^{re} de chaque tems est longue, et la seconde brève." Auf diese deutlichste Beschreibung der Inegalität nennt er abermals Ausnahmen, wo diese nicht angewendet wird, nämlich in den "Adagio, Allegro, et Presto des Sonates et Concerto", d.h. in den italienischen Musikformen. In der folgenden Erläuterung der zusammengesetzten Taktarten nimmt Corrette nicht mehr Stellung; nähere Ausführungen finden sich in seiner 'Méthode de la Flûte traversière'.³²⁶⁾

Spricht Corrette tatsächlich vom Verlängern der jeweils ersten Note eines Paares, so spricht Jean Rousseau³²⁷⁾ von "marquer", d.h. er meint primär eine dynamische Hervorhebung; ob eventuell auch eine Verlängerung der ersten bzw. Verkürzung der zweiten Note gemeint ist, läßt sich nicht mit Bestimmtheit sagen, ist aber in Analogie zu den übrigen französischen Quellen anzunehmen. Ansonsten stimmen seine Ausführungen mit jenen Correttes völlig überein: "Au Signe de quatre Temps les Croches doivent estre touchées également; c'est à dire qu'il n'en faut pas marquer une: Mais au regard des doubles Croches il faut un peu marquer la première, troisième,

326) M. Corrette: Méthode pour apprendre aisément à jouer de la Flûte traversière, Paris 1735, Faks. Hildesheim-New York 1975, S.4 f.

327) J. Rousseau: a.a.O. S.114

&c. Au Signes de deux Temps, dans les Airs de Mouvement sur ses Croches, il faut un peu marquer la premiere, troisiéme, &c. de chaque Mesure; mais il faut prendre garde de les marquer trop rudement. Aux Signes de trois Temps sur des Croches, il faut un peu marquer la premiere de chaque Mesure, & suivre les autres également: Il faut observer la mesme chose au triple double sur les Noires, aux Airs de Mouvement." Rousseau erwähnt keine Beschränkung der Inegalität auf Frankreich; dies erklärt sich allerdings daraus, daß die Viola da Gamba, besonders in Italien, nicht mehr in Verwendung stand, sodaß sich aus der Beschränkung auf das bestimmte Instrument auch die geographische Einengung ergibt.

Doch inwieweit sind diese französischen Anweisungen, die zwar dem geforderten Instrument der Cellosuiten entsprechen bzw. nahestehen, in den sechs Suiten für Violoncello solo J.S.Bachs tatsächlich gültig? Wie erwähnt, gibt es eigentlich nur eine Autorität Deutschlands, die die Inegalität nennt, nämlich J.J.Quantz, der allerdings auch gewisse Zusätze bringt, die mit den französischen Theoretikern nicht in Einklang stehen. Vor ihm nennt nur G.Muffat³²⁸⁾ die notes inégales, deren Verwendung er speziell den "Lullisten" zuordnet, d.h. daß damals wohl in Deutschland diese Spielweise noch unbekannt war: "Die von der ersten Ordnung diminuirende Noten, als da seynd, bey dem ordinari C Zeichen die halben Fusellen, in den lustigen Triples und moderirten Proportionen alle diejenige, welche umb die Helfft ringer seyn, als ein Essential=Theil der Zeit, nach einander gesetzt, werden von den Lullisten nicht gleich, wie sie stehen (welches matt, plump und unlieblich zu hören) sondern ein wenig verändert gestrichen, als wenn allen auff eine ungleiche Zahl fallenden Noten ein Punct zu gegeben wurde, vermittelst welches die folgende desto geschwinder gespihlet wird."

328) G.Muffat: Vorrede zu 'Florilegium Secundum', a.a.O.
S.24

Ca. 50 Jahre später nennt J.J.Quantz die Inegalität ohne Hinweis, daß es sich um eine französische Vortragspraxis handelt, sodaß, selbst wenn man den großen französischen Einfluß am Hofe Friedrich II., an dem er wirkte, berücksichtigt, angenommen werden kann, daß diese Spielweise auch in Deutschland gewisse Verbreitung gefunden hat. Quantz³²⁹⁾ betont, nachdem er hervorgehoben hat, daß bei einem guten Vortrag jede Note "in ihrer wahren Geltung, und in ihrem rechten Zeitmaße ausgedrückt werden" muß (11.§.), daß man trotzdem zwischen "Hauptnoten" (auch "anschlagenden" oder "guten" Noten) und "durchgehenden" ("schlimmen") Noten beim Vortrag unterscheiden müsse (12.§.), wobei die Hauptnoten "allezeit, wo es sich thun läßt, mehr erhoben werden als die durchgehenden". Die bis jetzt zitierten Worte beziehen sich noch keineswegs auf eine inegale Spielweise, sondern beschreiben die allgemeine musikalische Forderung, dem(n) betonten Taktteil(en) mehr Nachdruck zu verleihen, eine Tatsache, die auch von zahlreichen anderen Autoren erwähnt und besprochen wurde³³⁰⁾, sowie jedem praktischen Musiker geläufig ist. Quantz jedoch erklärt die Inegalität aus dieser, das Metrum betreffenden, Vortragsweise: "Dieser Regel zu Folge müssen die geschwinden Noten in einem jeden Stücke von mäßigem Tempo, oder auch im Adagio, ungeachtet sie dem Gesichte nach einerley Geltung haben, dennoch ein wenig ungleich gespielt werden, so daß man die anschlagenden Noten einer jeden Figur, nämlich die erste, dritte, fünfte, und siebente, etwas länger anhält, als die durchgehenden, nämlich die zweyte, vierte, sechste und achte: doch muß dieses Aushalten nicht soviel ausmachen, als wenn Punkte dabey stünden." Diese von F.Neumann³³¹⁾ als unlogische Verknüpfung bezeichnete Vorgangsweise verursachte in der Sekundärlitera-

329) J.J.Quantz: a.a.O. S.105

330) Vgl. die Ausführungen von F.Neumann: JAMS, a.a.O. S.335ff.

331) F.Neumann: JAMS, a.a.O. S.343

tur³³²⁾ teilweise insoferne Mißverständnisse, als sämtliche sich auf die "innere Länge" bzw. "innere Kürze" des guten bzw. schlechten Taktteils beziehenden zeitgenössischen Äußerungen als Beweis für die Existenz der Inegalität in Deutschland herangezogen wurden.

Sehr häufig werden auch einige Abschnitte aus L.Mozarts Violinschule genannt, der jedoch wieder andere Voraussetzungen für die ungleiche Spielweise anführt. Auch er geht wie Quantz von der Hervorhebung ("Accent", "Stärke des Tones") der "anschlagenden" ("guten") Noten im Takt aus.³³³⁾ Im anschließenden § 10³³⁴⁾ meint Mozart dann folgendes: "Die andern guten Noten sind die, welche zwar allezeit durch eine kleine Stärke von den übrigen unterschieden sind; bey denen man aber die Stärke sehr gemäßiget anbringen muß. Es sind nämlich die Viertheilnoten und Achtheilnoten im Allabreve Tacte, und die Viertheilnoten in dem so genannten halben Trippel; ferner die Achtheilnoten und Sechzehnthelnoten im geraden und auch im $\frac{2}{4}$ und $\frac{3}{4}$ Tacte; und endlich die Sechzehnthelnoten im $\frac{3}{8}$ und $\frac{6}{8}$ u.s.f. Wenn nun dergleichen mehrere Noten nacheinander folgen, über deren zwo und zwo ein Bogen stehet: so fällt auf die erste der zwoen der Accent, und sie wird nicht nur etwas stärker angespielt, sondern auch etwas länger ausgehalten; die zwote aber wird ganz gelind, und still, auch etwas später daran geschliffen" (Unterstreichung hinzugefügt). Die Ungleichheit in dynamischer und agogischer Hinsicht bei Mozart ergibt sich aus dem (bereits schwächeren) Akzent der "andern guten Noten" und wird nur in Zusammenhang mit der Artikulation bei der Verwendung von Zweierbindungen gesehen. Auf die artikulatorische Be-

332) Z.B. S.Babitz: MQ, a.a.O oder C.Sachs: a.a.O.

333) L.Mozart: a.a.O. S.257

334) L.Mozart: a.a.O. S.258

deutung wurde bereits in Kapitel III/A/2/b hingewiesen. Die damals geforderte differenzierte Klanggestaltung durch die Bogenführung steht im Gegensatz zu der heute oft zu gleichförmigen Artikulation ohne Dynamik des einzelnen Bogenstrichs. Ein weiterer Beweis dafür, daß es sich bei den Worten Mozarts nicht um die Beschreibung der Inegalität im französischen Sinn handelt, bei der keineswegs Zweierbindungen gefordert werden, sondern nur die paarweise Gruppierung, sind die an obiges Zitat anschließenden Worte³³⁵⁾, die zwar abermals von hervorragender musikalischer Beobachtungsgabe zeugen und von vielen Musikern instinktiv befolgt werden, mit den französischen notes inégales sowie mit den Äußerungen von Quantz jedoch nichts gemein haben: "Es sind aber auch oft 3,4, und noch mehrere Noten durch einen solchen Bogen und Halbcirkel zusammen verbunden. In solchem Falle muß man die erste derselben etwas stärker anstossen, und länger amhalten, die übrigen hingegen durch Abnehmung der Stärke immer stiller, ohne mindesten Nachdruck, in dem nämlichen Striche daran schleifen." An anderer Stelle, die sich jedoch mit dem gleichen Problem beschäftigt, fügt er hinzu³³⁶⁾: "Doch muß es mit so guter Beurtheilungskraft geschehen, daß der Tact auch nicht im geringsten aus seiner Gleichheit geräth." J.J.Quantz³³⁷⁾ dagegen nennt als Ausnahme, wo die inegale Ausführung nicht angewendet werden darf, "wenn über mehr als zwo Noten, nämlich über vieren sechsen oder achten ein Bogen steht."³³⁸⁾ und steht daher in direktem Gegensatz zu den (Artikulations-)Anweisungen Mozarts.

335) L.Mozart: a.a.O. S.258

336) L.Mozart: a.a.O. S.143

337) J.J.Quantz: a.a.O. S.106

338) Sich selbst widersprechend führt er in den Notenbeispielen, die inegal auszuführen sind, eine Dreierbindung an.

Doch kehren wir nochmals zu den Beschreibungen von J.J.Quantz³³⁹⁾ zurück. Er erklärt in der Folge, was unter den "geschwindesten Noten" in den jeweiligen Taktarten zu verstehen ist, die von der Inegalität betroffen sind, nämlich Viertel im 3/2 Takt, Achtel im 3/4 und alla breve-Takt, Sechzehntel im 3/8 sowie Sechzehntel und Zweiunddreißigstel im 2/4 und 4/4 Takt, "doch nur so lange als keine Figuren von noch geschwinderen oder noch einmal so kurzen Noten, in ieder Taktart mit untermischt sind, denn alsdenn müßten diese letztern auf die oben beschriebene Art vorgetragen werden", nämlich inegal. Quantz hebt hervor, daß die an ungerader Stelle stehenden Noten sowohl länger als auch stärker gespielt werden müßten und meint, daß diese beim langsamen Spiel "in einerley Geltungnicht so gefällig klingen" würden. Ausgenommen von der Inegalität sind bei Quantz primär sehr schnelle Passagen, "bey denen die Zeit nicht erlaubet sie ungleich vorzutragen"; in diesem Fall fordert er, daß man "die Länge und Stärke nur bey der ersten von vieren anbringen muß", abermals eine jener Mozarts vergleichbare musikalische Forderung, die jedoch mit den französischen notes inégales nichts zu tun hat. Zu den Ausnahmen, wo keine Inegalität stattfindet, zählt er, abgesehen von bestimmten Anweisungen für die Singstimme, "Noten über welchen Striche oder Punkte stehen", d.h. die eine Staccato-Ausführung verlangen, sowie Tonwiederholungen und die Achtel in der Gigue, die jedoch insofern prinzipiell nicht von der Inegalität betroffen sind, da sie immer in einem Achtel-Takt stehen. Abgesehen von dem von Quantz zitierten Notenbeispiel mit der Dreierbindung, das meiner Meinung nach für eine inegale Ausführung überhaupt ungünstig oder eventuell auch irrtümlich gewählt ist, da er ja selbst die Inegalität für mehr als

339) J.J.Quantz: a.a.O. S.105 f. Alle folgenden Zitate von Quantz sind auf S.105 und S.106 zu finden.

zweigebundene Noten ablehnt, sind die beiden übrigen Beispiele durchgehend mit Zweierbindungen versehen, sodaß insofern eine gewisse Ähnlichkeit mit den Angaben Mozarts besteht.

Lassen sich nun die notes inégales im französischen Sinn und die Anweisungen von J.J.Quantz sowie jene von L.Mozart auf die Violoncellosuiten J.S.Bachs anwenden oder nicht. Es gibt im Werk J.S.Bachs an und für sich keinerlei Anhaltspunkt für die Inegalität im Sinne frei hinzuzufügender Ornamentik.³⁴⁰⁾ Hätte Bach eine ungleiche Ausführung wirklich gewünscht, dann hätte er wahrscheinlich auch gelegentlich Hinweise in der Notation gegeben³⁴¹⁾, da er allgemein der richtigen Anwendung der Ornamente so sehr mißtraute, daß er sie meist ausschrieb und dadurch das Mißfallen Scheibes³⁴²⁾ erregte. Im Gegensatz zur ebenfalls aus dem Französischen stammenden Überpunktierung, für die sich einerseits in den Kompositionen Bachs als auch in zahlreichen theoretischen Schriften Beweise für die Verwendung finden, sind bei der Inegalität, außer dem Fehlen in den Werken Bachs, auch nur sehr wenige Äußerungen zeitgenössischer Theoretiker in Deutschland festzustellen. Dabei sei ausdrücklich hervorgehoben, daß eine "inegale" Spielweise im Sinne der inneren Länge und Kürze, wie sie L.Mozart, Marpurg³⁴³⁾, Mattheson³⁴⁴⁾, Heinichen³⁴⁵⁾ und

340) F.Neumann: JAMS, bes. S.344

341) E.Bodky: Der Vortrag der Klavierwerke von J.S.Bach, Tutzing 1970, S.199 ff. In der französischen Musik finden sich auch häufig Anweisungen mittels verschiedenen Worten sowohl für egales als auch für inegales Spiel. Derartige Angaben fehlen bei J.S.Bach.

342) J.A.Scheibe: Der Critische Musikus, Leipzig 1745 (¹1737), S.62

343) F.W.Marpurg: Anleitung zur Musik...., Berlin 1763, S.76ff

344) J.Mattheson: Critica Musica, Hamburg 1722, Faks. Amsterdam 1964, S.44

345) J.D.Heinichen: a.a.O. S.257 ff., S.293

viele andere sowie J.J.Quantz nennen, beim Vortrag auf jeden Fall zu berücksichtigen ist, die jedoch mehr in dynamischer Hinsicht zum Ausdruck kommt. Diese innere Inegalität ist jedoch nicht mit den nur von Quantz und Muffat im französischen Sinn beschriebenen, eher ornamentalen notes inégales gleichzusetzen, obwohl J.J.Quantz und bis zu einem geringen Grad auch Mozart die beiden Vortragsweisen verknüpfen. Bei Mozart allerdings handelt es sich überhaupt viel mehr um eine Art "agogische Artikulation", wobei auch die Anweisung von Quantz in manchen Punkten in diesem Sinn verstanden werden kann.³⁴⁶⁾

Versucht man nun die Cellosuiten J.S.Bachs tatsächlich mit der Inegalität in Verbindung zu setzen, so wird man sofort feststellen, daß sich zahlreiche Abschnitte aufgrund der Fortspinnungsmelodik, in der die Taktschwerpunkte verschleiert auftreten, überhaupt ungeeignet zu inegaler Ausführung erweisen (vgl. auch die allgemeinen Regeln weiter oben). Ferner kommen selbstverständlich alle mehr als zweigeordneten Notengruppen nicht in Frage (wobei die agogisch-dynamischen Anweisungen Mozarts im Hinblick auf die Artikulation in diesem Fall sehr wesentlich und zu beachten sind). Richtet man sich nach den Angaben von Quantz (und Mozart), dann müssen vor allem zweigeordnete Notengruppen in Betracht gezogen werden; berücksichtigt man auch die französischen Theoretiker, dann sind auch ungebundene, in Zweiergruppen zerfallende Passagen für eine inegale Ausführung denkbar.³⁴⁷⁾ Wie bereits im Kapitel Artikulation hervorgehoben wurde, treten in den Suiten für Violoncello solo Bachs Zweierbindungen

346) Z.B. im Hinblick auf die Zweierbindung, bzw. das Wegfallen der Inegalität im schnellen Tempo, an dessen Stelle die Betonung der ersten von je vier kleinen Notwerten tritt.

347) R.Donington: a.a.O. S.452 vertritt folgende Ansicht: "They must in any case be slurred by pairs in performance if taken unequally."

verhältnismäßig selten auf. Inwieweit an diesen Stellen eine tatsächlich inegale Ausführung, d.h. eine echte mehr oder weniger ausgeprägte Punktierung angebracht ist, bzw. ob eventuell auch entsprechende ungebundene Abschnitte einbezogen werden sollen, kann nicht definitiv entschieden werden. Da jedoch auch Quantz meint, daß "dieses Aushalten nicht soviel ausmachen" dürfe, "als wenn Punkte dabey stünden", erscheint mir ein Hervorheben im Zusammenhang mit der Artikulation - im Sinne Mozarts - als die geeignete Ausführungsweise³⁴⁸⁾, wobei Dynamik und Agogik dem Geschmack und Einfühlungsvermögen des Künstlers überlassen bleibt. Die obigen relativ ausführlichen Beschreibungen der rhythmischen Veränderungen sollen allgemein gesehen als Anregung für den Vortrag dienen, dessen Gestaltung im 18. Jahrhundert viel weniger im Notentext fixiert war und dem Musiker weit mehr Freiheit ließ, als wir es seit dem 19. Jahrhundert gewohnt sind.³⁴⁹⁾

6. Dynamik

Der Terminus Dynamik, der in der theoretischen Literatur vor dem 19. Jahrhundert nicht bekannt war, wurde erst von Hans Georg Nägeli (1810) aus der philosophischen Terminologie Kants auf die Musik übertragen und bürgerte sich relativ langsam im Verlauf des Jahrhunderts unter mancherlei Änderung der Bedeutung in der musikalischen Theorie und Praxis ein.³⁵⁰⁾ Bis etwa zur Mitte des 18. Jahrhunderts finden sich in den Kom-

348) Vgl. dazu auch die Meinung von D.D.Boyden: a.a.O. S.541

349) Vgl. zu diesem Kapitel auch Teil III/B/3 betreffend die rhythmischen Initialformeln der Tanzsätze, ferner Teil III/B/2 im Hinblick auf die Bedeutung des Rhythmus für die Affektdarstellung, sowie Teil III/B/4 hinsichtlich der Hemiole als Abschlußwirkung und den Wechsel 6/4- und 3/2 Takt in der Courante.

350) W.Gerstenberg: Dynamik, in: MGG 3, Sp.1026

positionen relativ sehr wenig Hinweise (Zeichen oder Worte), die die dynamische Vortragsgestaltung näher bezeichnen. Meistens ist die Dynamik direkt in die Struktur des musikalischen Satzes eingewoben, wobei u.a. klangliche Kontraste in der Besetzung (Tutti-Soli) sowie Anzahl und Gruppierung bzw. Führung der Stimmen im polyphonen Satz eine wesentliche Rolle spielen. Die durch das Generalbaßspiel geprägte Zeit orientierte sich außerdem weitgehend an den dynamischen Möglichkeiten von Orgel und Cembalo. Die diesen Instrumenten eigene Terrassen- (Register-, Stufen-³⁵¹⁾, Flächen-)dynamik ist zwar "der inneren Struktur der Barockmusik mit ihrer Betonung des Concerto-Gruppenprinzips eigentümlich"³⁵²⁾, daneben findet sich jedoch schon sehr bald eine primär von der Gesangskunst abzuleitende Dynamik, deren Ideal im variabeln ausdrucksstarken Ton liegt. Diese graduell gleitende Dynamik³⁵³⁾ wird auch in der Musik für Streichinstrumente von überaus wesentlicher Bedeutung.

Es sei hier gleich zu Beginn der weiteren Ausführungen hervorgehoben, daß die Übertragung der von der Orgel abgeleiteten Terrassendynamik auf jene Instrumente, die zu einer der Gesangsstimme ähnlichen Dynamik fähig sind, unnatürlich und falsch ist, wobei aber trotzdem der ebenfalls der Terrassendynamik zugehörige Echoeffekt, der im Notentext speziell angegeben ist, gelegentlich zur Anwendung gelangt. So weist bereits Christopher Simpson³⁵⁴⁾ auf eine lebendige Tongebung

351) D.D.Boyden: a.a.O. S.549 ff. verwendet den Terminus Stufendynamik in seiner entgegengesetzten Bedeutung.

352) W.Gerstenberg: a.a.O. Sp.1029

353) Im Riemann-Lexikon, Sachteil: Dynamik, S.248 als Evolutions- oder Kurvendynamik bezeichnet.

354) Ch.Simpson: a.a.O. S.10

mit dynamischer Abstufung hin, die in der Komposition jedoch nicht schriftlich fixiert ist: "Gracing of Notes is performed ... By the Bow, as when we play Loud or Soft, according to our fancy, or the humour of Musick. Again, this Loud or Soft is sometime expres'd in one and the same Note, as when we make it Soft at the beginning, and then (as it were) swell or grow louder towards the middle or ending."³⁵⁵⁾ Besonders im 17. Jahrhundert war der kurze Crescendo-Diminuendo Effekt, der eine Note (*messa di voce*) bis zu einem Takt umfaßte neben gesondert angeführten Echowirkungen die am meisten verbreitete und beliebteste Form der dynamischen Gestaltung. Für die Ausbildung der von gleitenden Abstufungen und Schattierungen geprägten Dynamik war hauptsächlich die solistische Gesangkunst Italiens von Bedeutung (vgl. Giulio Caccini, Vorrede zu 'Nuove Musiche', 1601).³⁵⁶⁾ So fordert u.a. Jean Rousseau³⁵⁷⁾ die Anlehnung der Tongestaltung auf der Viola da Gamba an jene der Singstimme, indem er schreibt: "...c'est en ce Jeu que l'on doit s'attacher plus particulièrement à imiter tout ce que la Voix peut faire d'agreable & de charmant."

Aus der folgenden in Matthesons 'Criticae Musicae Tomus Secundus'³⁵⁸⁾ wiedergegebenen "Beschreibung eines neuerfundenen Claviceins, auf welchem das piano und forte zu haben..." von Scipio Maffei³⁵⁹⁾ ("Aus dem Welschen ins Teutsche übersetzt

355) Vgl. auch die ähnlichen Ausführungen in der Trompetenschule von Girolamo Fantini: *Modo per imperare a sonare di Tromba*, Frankfurt 1638, Faks. hrsg. von E.H.Tarr, USA 1975, S.6

356) Auch bei deutschen Theoretikern finden sich Hinweise auf diese italienische Form der dynamischen Gestaltung, z.B. bei Christoph Bernhard: *Von der Singe-Kunst oder Manier*, ca. 1650, in: J.Müller-Blattau: *Die Kompositionslehre Heinrich Schützens in der Fassung seines Schülers Christoph Bernhard*, Kassel (usw.) 1963, S.32

357) J.Rousseau: a.a.O. S.56

358) J.Mattheson: *Criticae Musicae Tomus Secundus*, Hamburg 1725, Faks. Amsterdam 1964, S.335 f.

359) Ursprünglich erschienen in: *Giornale dei Letterati d'Italia* V (1711)

von König") über die Erfindung Bartolommeo Cristoforis, geht einerseits deutlich Italien als Ursprungsland der gleitenden Dynamik hervor, andererseits läßt sich gut die Tatsache erkennen, daß die starre Terrassendynamik von Cembalo und Orgel als Nachteil gegenüber dem variablen Ton der Streichinstrumente empfunden wurde: "Es ist jedem Kenner bewust, daß in der Music das Schwache und Starcke, gleich wie Licht und Schatten in der Mahlerey³⁶⁰⁾, die vornehmste Quelle sey, woraus die Kunsterfahrne das Geheimniß gezogen, ihre Zuhörer ganz besonders zu ergötzen. Es sey nun in einem Vor=oder Nach=Satz, oder in einem künstlichen Zu=oder Ab=nehmen, da man nach und nach die Stimme vergehen, und hernach mit einem starcken Geräusche auff einmahl wiederkommen lässet; welches Kunst=Stück bey den großen Concerten in Rom, häuffig in Gebrauch ist, und denjenigen, die einen rechten Geschmack von der Vollkommenheit dieser Kunst besitzen, ein ganz unglaubliches und verwundersames Ergötzen schencket.- Ungeachtet nun dieser Veränderung und Verschiedenheit des Tons worin unter andern Instrumenten, die man mit dem Bogen streicht, vortrefflich sind, das Clavessein gänzlich beraubt ist, und man es jedem für eine eitle Einbildung auslegen würde, der sich ein solches zu verfertigen in Kopf setzte, das diese besondere Gabe haben sollte: so ist doch in Florenz Herrn Bartolomeo Cristofali diese so kühne Erfindung nicht weniger glücklich ausgedacht, als mit Ruhm ins Werck umgesetzt worden. Einen schwächern oder stärckern Thon auf diesem Instrumente anzugeben liegt bloß an dem verschiedenen Nachdruck, womit ein Clavier=Spieler den Anschlag berühret: dann nach der Maasse desselben, hört man darauf nicht allein das starcke und schwache; sondern auch selbst die Abnehmung und Verstärckung des Klangs, wie solcher auf einem Violoncel kan heraus gebracht werden." Im letztzi-

360) Dieser Vergleich findet sich auch bei J.J.Quantz: a.a.O. S.106, L.Mozart: a.a.O. S.256 und C.Ph.E.Bach: a.a.O. S.115. Vgl. auch weiter unten.

tierten Satz ist der Hinweis auf die dynamischen Fähigkeiten des Violoncello (= Violoncel) von besonderem Interesse. Offensichtlich hob sich die variable Tongebung auf diesem Instrument vom starren Klang des Generalbaßinstruments besonders deutlich ab.

Die Theoretiker der Mitte des 18. Jahrhunderts J.J.Quantz, C.Ph.E.Bach und L.Mozart sahen die Bedeutung der Dynamik vor allem in der Vortragsgestaltung und damit zusammenhängend in der Darstellung der Affekte. So meint J.J. Quantz³⁶¹⁾, daß man die beste Wirkung erreiche, wenn man "den Ton bald verstärket, bald mässiget, und also durch Schatten und Licht mit Affecten spielet....Wollte man alles in einer Farbe oder Stärke spielen, so würde der Zuhörer in eine Kallsinnigkeit versetzt werden. Drückt man aber das Forte und Piano, nach Beschaffenheit der Sache, wechselweise, bey denen Noten, so jedes verlangen, gehörig aus, so erreicht man das, was man sucht, nämlich, den Zuhörer in beständiger Aufmerksamkeit zu erhalten, und ihn aus einer Leidenschaft in die andere zu lenken." L.Mozart³⁶²⁾ weist darauf hin, "daß man die vorgeschriebenen Piano und Forte aufs genaueste beobachten, und nicht immer in einem Tone fortleyren muß. Ja man muß das Schwache mit dem Starken, ohne Vorschrift, auch meistens selbst abzuwechseln und jedes am rechten Orte anzubringen wissen." In diesem Sinne betont auch J.J.Quantz³⁶³⁾, "dass es bei weitem nicht hinlänglich sey, das piano und forte nur an denen Orten wo es geschrieben steht zu beobachten," sondern daß man "solches an vielen Orten, wo es nicht dabey steht, mit Überlegung" anbringen muß. "Hierzu nun zu gelangen ist ein guter Unterricht und viel Erfahrung nöthig." Ferner hebt er hervor³⁶⁴⁾, "daß zwischen dem Fortissimo und Pianissimo mehrere

361) J.J.Quantz: a.a.O. S.252 f.; vgl. auch S.106 (zitiert in III/B/2)

362) L.Mozart: a.a.O. S.256

363) J.J.Quantz: a.a.O. S.253

364) J.J.Quantz: a.a.O. S.250

Stufen der Mäßigung sich befinden, als man mit Worten ausdrücken kann, und welche nur vermittelt der Empfindung und Beurtheilung, aus dem Vortrage eines guten Concertisten erkannt, und sodann mit Discretion ausgeübet werden müssen." Ebenso wie J.J.Quantz meint auch C.Ph.E.Bach³⁶⁵⁾, daß es keine allgemein gültige Regel gebe, die Dynamik zu bestimmen, denn "die besondere Würckung dieses Schattens und Lichts hängt von dem Gedancken, von der Verbindung der Gedancken, und überhaupt von dem Componisten ab..." Auch er stellt die Beziehung zur Affektdarstellung her, wenn er schreibt³⁶⁶⁾: "Ein besonderer Schwung der Gedanken, welcher einen heftigen Affekt erregen soll, muß starck ausgedruckt werden." Während C.Ph.E. Bach³⁶⁷⁾ fordert, "daß die Dissonanzen insgemein stärker und die Consonanzen schwächer gespielt werden, weil jene die Leidenschaften mit Nachdruck erheben und diese solche beruhigen", schreibt L.Mozart³⁶⁸⁾ unter Angabe von Notenbeispielen: "Die durch (✕) und (♮) erhöhten Noten soll man allemal etwas stärker anspielen, in der Folge der Melodie aber im Tone wieder abnehmen ... Eben so muß man durch (♭) und (♮) angebrachte schnelle Erniedrigung durch die Stärke unterscheiden." Neben diesen dynamischen Nuancierungen nennt L.Mozart verschiedene andere Fälle der dynamischen Hervorhebung, die mit der Akzentuierung des betonten Taktteils in Zusammenhang stehen.³⁶⁹⁾ Außerdem finden sich einige Hinweise auf die variable Tongestaltungsmöglichkeit bei länger auszuhaltenden Noten.

365) C..Ph.E.Bach: a.a.O. S.115

366) C.Ph.E.Bach: a.a.O. S.115

367) C.Ph.E.Bach: a.a.O. S.256

368) L.Mozart: a.a.O. S.257

369) L.Mozart: a.a.O. S.256

Diese sind, wenn sie zwischen kürzeren Notenwerten auftreten "allemaal stark anzustoßen und im Tone wieder nachzulassen."³⁷⁰⁾ Die Verwendung der *mesa di voce* sowie diverser anderer dynamischer Feinheiten des Bogenstrichs wurden bereits in Kapitel III/A/2/b im Rahmen der Artikulation detailliert besprochen.

Von den deutschen Musiktheoretikern wurde die gleitende Dynamik auch als musikalische Figur im Sinne der musikalischen Rhetorik verstanden. So beschreibt noch J.N.Forkel in der Einleitung zur 'Allgemeinen Geschichte der Musik' (1788)³⁷¹⁾ das Crescendo im Rahmen der "gradatio": "Eine der schönsten und wirksamsten Figuren ist die Gradation (Steigerung). Man steigt gleichsam stufenweise von schwächeren Sätzen zu stärkeren fort und drückt dadurch eine immer zunehmende Leidenschaft aus. Die gewöhnlichste Art, sie in der Tonsprache auszudrücken, geschieht durch das Crescendo, womit man einen Satz vom gelindesten Piano an, bis zu dem stärksten Fortissimo fortführt. Eine bessere Art ist es, wenn man diese Steigerung durch beständigen allmählichen Zuwachs an neuen Gedanken und Modulationen bewerkstelliget, und dann mit der ersten Art verbunden wird." Auch in seiner Bach-Biographie weist J.N. Forkel³⁷²⁾ auf die Bedeutung der im Werk durch kunstvolle Satztechnik implizierten Dynamik hin: "Wenn er (erg. = Bach) starke Affekten ausdrücken wollte, that er das nicht wie manche andere durch eine übertriebene Gewalt des Anschlages, sondern durch harmonische und melodische Figuren, das heißt:

370) L.Mozart: a.a.O. S.256

371) J.N.Forkel: Allgemeine Geschichte der Musik, Bd.1, Leipzig 1788, Faks. hrsg. von O.Wessely, Graz 1967, S.58

372) J.N.Forkel: Über Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke, a.a.O. S.35

durch innere Kunstmittel³⁷³⁾. Er fühlte hierin gewiß sehr richtig. Wie kann es Ausdruck einer heftigen Leidenschaft seyn, wenn jemand auf einem Instrument so poltert, daß man vor lauter Poltern und Klappern keinen Ton deutlich hören, viel weniger einen von dem anderen unterscheiden kann."

Obwohl E.Kurth³⁷⁴⁾ prinzipiell von der kinetischen Energie der Melodielinie ausgeht und die Dynamik ausschließlich von dort her erklärt, kommt er interessanterweise bis zu einem gewissen Grad im Hinblick auf die Kompositionen Bachs zu ähnlichen Erkenntnissen wie J.N.Forkel, wenn er schreibt: "Es erledigt sich, von einer äußeren Dynamik hier überhaupt zu sprechen, da sie sich völlig aus der inneren Dynamik der melodischen Entwicklung ergibt, die bei der Wiedergabe in der klanglichen Intensität nur ihren natürlichen Ausdruck findet." Kurths weitere Ausführungen lassen sich besonders beim Vortrag der Werke J.S.Bachs für ein unbegleitetes Streichinstrument, die er ja als Grundlage seiner Untersuchung wählte, recht gut anwenden³⁷⁵⁾: "Stärkegrade und Differenzierungen ergeben sich aus den in der Linienbildung selbst liegenden Steigerungen. Es ist verfehlt, bei Bach andere dynamische Schattierungen anzubringen, als diejenigen, welche sich aus einem Mitgehen mit den Entwicklungen zu Höhepunkten von selbst ergeben. Jede Steigerung zu Höhepunkten bedeutet auch für die Wiedergabe ein Anschwellen, jede Entspan-

373) Man bezeichnet dies als komponierte Dynamik, die u.a. häufig an den Satzschlüssen zum Tragen kommt. Auch in den Suiten für Violoncello solo ist, z.B. am Ende des Prélude I und II, eine derartige Gestaltung zu bemerken, indem die Arpeggien schließlich im Schlußakkord übereinandergelegt erklingen. (Vgl. auch: W.Kolneder: Aufführungspraxis bei Vivaldi, Leipzig 1955, S.36 ff.)

374) E.Kurth: Grundlagen des linearen Kontrapunkts, a.a.O. S.253 f.

375) E.Kurth: Grundlagen des linearen Kontrapunkts, a.a.O. S.254

spannung ein allmähliches Abnehmen....." Allerdings sollte man bei Anwendung dieser dynamischen Gestaltungsgrundsätze auf die sechs Suiten für Violoncello solo bedenken, daß "unter" den weit angelegten linearen Steigerungen die mit der Artikulation³⁷⁶⁾ in Zusammenhang stehende Dynamik des Einzeltens (z.B. *messa di voce*) bzw. kleinerer Tongruppen (Anweisungen Mozarts) ebenfalls zu berücksichtigen ist, weil dadurch, daß unter dem Gesamtbogen dynamisch linearer Steigerungen auch die einzelnen Bausteine erkennbar bleiben, der zustandekommende Klangeindruck wesentlich beeinflußt und differenziert wird.³⁷⁷⁾

Neben der sich aus der linearen Steigerung ergebenden gleitenden Dynamik, die aus der Melodielinie selbst abzulesen ist bzw. sich von selbst ergibt, ist in den sechs Suiten für Violoncello solo die Gegenüberstellung von *forte* und *piano* in sich wiederholenden musikalischen Wendungen, d.h. der sogenannte Echoeffekt, zu finden. Während in den Sonaten und Partiten für Violine solo einige derartige Bezeichnungen verwendet werden (II.Sonate: *Fuge* und *Allegro*, II.Partita: *Gigue*, III.Partita: *Preludium*, *Bourrée* und *Gigue*), sind im Manuskript A.M.Bachs der Violoncellosuiten nur an einer einzigen Stelle, nämlich am Beginn des *Prélude VI* dynamische Zeichen zu entdecken; (der Beginn des ersten Taktes mit *forte* wird vorausgesetzt).

376) Vgl. Kapitel Artikulation, III/A/2/b

377) R.R.Efrati: a.a.O. S.98 ff. gibt als Ansatzpunkt der dynamischen Gestaltung die metrischen Akzente an (bezugnehmend auf die Beschreibung L.Mozarts im XII.Hauptstück § 9). Seiner Meinung nach können die Übergänge von guten zu schlechten Noten bzw. umgekehrt jeweils durch minimale *decrescendi* bzw. *crescendi* verbunden werden. Meiner Meinung nach läßt sich diese Anweisung jedoch nur in den relativ seltenen, rein vom periodischen Prinzip geprägten Abschnitten verwirklichen; für die dem Fortspinnungstypus unterworfenen Teile eignen sich besser die Anweisungen von E.Kurth.

Beispiel 101:



Auch bei J.P.Kellner sind nur sporadisch Angaben angeführt, allerdings andere als bei A.M.Bach. Bemerkenswert ist vor allem die Anweisung "pian" neben dem Titel der Bourrée 2 der III.Suite. Diese Angabe ist beim Vortrag auf jeden Fall in Betracht zu ziehen, da J.S.Bach offensichtlich bevorzugt in den zweiten Intermezzosätzen, dem späteren "Trio", piano vorschreibt; man vgl. in diesem Zusammenhang Gavotte 2, Menuett 2 und Passepied 2 der Ouvertüre in C-Dur (BWV 1066) oder die Bourrée 2 bzw. das Double der Polonaise in der Ouvertüre in h-moll (BWV 1067).³⁷⁸⁾ Neben dieser dynamischen Bezeichnung eines ganzen Satzes gibt Kellner nur zwei weitere Angaben in den Violoncellosuiten: In T.49 des Prélude II steht über dem Liniensystem "p:", im darauffolgenden Takt ein "f".³⁷⁹⁾ An dieser Stelle ist in der anonymen Abschrift aus der zweiten Hälfte des 18.Jahrhunderts in T.49 unter dem Liniensystem ein "f", dafür jedoch keine Pianoangabe zu finden.³⁸⁰⁾ Eine weitere Lautstärkenangabe verwendet J.P.Kellner am Schluß der Bourrée 1 der IV.Suite in T.45: "p:" unter der letzten Sechzehntelgruppe und "forte" unter der dritten Viertel des Folge-

378) BWV: S.595 ff.

379) Dieses Forte wurde von P.Rubardt offenbar übersehen, da er in seiner Edition (Leipzig 1965) nur das Piano in T.49 anführt und auch im Revisionsbericht nicht erwähnt.

380) Von P.Rubardt nicht erwähnt!

taktes, wobei beim Vergleich mit der anonymen Abschrift eher erst das vierte Viertel mit forte bezeichnet ist. Die analoge Stelle im ersten Teil des Satzes ist bei J.P.Kellner unbezeichnet, in der anonymen Abschrift jedoch mit solchen Angaben versehen, die dem Ende des zweiten Teils entsprechen. Dazu sind zusätzlich im zweiten Teil des Satzes in der anonymen Abschrift des Westphalschen Sammelbandes einige Dynamikzeichen verwendet, die meistens, da es sich um wörtliche Wiederholungen bestimmter Motivgruppen handelt, Echowirkungen hervorrufen. (Beispiel beginnt mit T.27.)

Beispiel 102:

The image shows a musical score for Example 102, consisting of six staves of handwritten notation. The notation is dense and includes various dynamic markings such as 'p' (piano) and 'f' (forte) scattered throughout the score. The staves are arranged vertically, and the handwriting is somewhat cursive and historical in style. The score appears to be a single melodic line, possibly for a violin or flute, given the range and articulation.

Besonders zahlreich sind die Echodynamikangaben im Prélude VI. Während bei A.M.Bach nur die ersten Takte in diesem Sinn bezeichnet sind (bei J.P.Kellner keinerlei Angaben) und alle analogen Stellen wahrscheinlich danach zu ergänzen und ebenfalls mit Echo zu spielen sind, finden sich in der anonymen Abschrift zahlreiche Dynamikangaben, die in verschiedener Schreibung auf-

treten: "pia, p, p:, For(:), for, F:". Auffälligerweise werden nicht nur wörtlich wiederkehrende Takte mit p bezeichnet, sondern auch Wiederholungen mit kleinen Varianten, d.h. in denen der erste Teil ohne Änderung erklingt, der zweite Teil jedoch anders fortsetzt. Daneben gibt es einzelne Abschnitte, wo zwar piano und forte taktweise wechseln, melodisch jedoch keine Übereinstimmung besteht, so daß nicht von Echoeffekt gesprochen werden kann. Ob es sich wirklich um abrupte Wechsel von laut und leise handelt, oder ob crescendo bzw. decrescendo-Übergänge gemeint sind, kann nicht eindeutig geklärt werden. Folgende Takte sind in der anonymen Abschrift durch f und p gekennzeichnet, die im Manuskript A.M.Bachs auf jeden Fall ergänzungswürdig sind (echte Echoeffekte): T.12/13, 14/15, 23/24, 27/28, 54/55, 56/57, 64/65, 90/91, 92/92, ebenso p im Anschluß an längeres f in T.11 und T.22 möglich. Sinnvoll scheinen mir auch die folgenden dynamischen Angaben mit Echocharakter, die halbtaktig wechseln: T.25, 26, 29 und 30, wobei sich T.25 aus Vergleich der folgenden Takte ergibt. Sehr gut in den Gesamttablauf des Satzes passen die folgenden Echowirkungen, bei denen sich das Echo jedoch nur im ersten Teil des wiederholten Taktes manifestiert; der zweite Teil leitet meiner Ansicht nach, wenn man den melodischen Aufbau betrachtet, zum Forte des Folgetaktes mit crescendo über, während der zweite Teil des ersten Taktes eventuell als diminuendo-Überleitung zum piano gewertet werden könnte: T.52/53, 62/63, 66/67, 68/69. Das folgende Beispiel zeigt die dynamische Gestaltung der Takte 66 bis 69.

Beispiel 103:

Prélude VI
T. 66 forte () piano

Nicht so glücklich gewählt scheinen mir dagegen die forte-piano-Wechsel in den Takten 46/47 (f vor T.47 zu ergänzen), 48/49, 50/51. Beibehalten sollte man jedoch das auf die Echo-takte 90-93 folgende forte, das sich in der anonymen Abschrift findet.

Abschließend sei zusammenfassend folgendes für die sechs Suiten für Violoncello solo festgestellt: Da sich in den Handschriften fast keine Dynamikangaben finden, die zudem nur Echowirkungen anzeigen, muß die allgemeine, gleitende dynamische Gestaltung aus der Komposition selbst abgelesen werden. Bei den Werken für ein solistisches Streichinstrument können die Steigerungen und Entspannungen der melodischen Linie im Sinne Kurths als Anhaltspunkt dienen. Aber auch Echowirkungen können an entsprechend musikalisch gestalteten Stellen ohne Hinweis im Notentext ergänzend angebracht werden (z.B. Prélude I oder IV). Berücksichtigen sollte man ferner, daß die Instrumente der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts aufgrund ihrer Bauweise keineswegs zu so krassen dynamischen Gegensätzen fähig waren wie heute. Das meistens geringere Tonvolumen ging ferner mit den akustischen Aufführungsörtlichkeiten Hand in Hand (vgl. Teil III/B/1). Wesentlich ist

jedenfalls der mit Instrument und Raum konform gehende abwechslungsreiche und lebendige Vortrag, an dem die Dynamik wesentlichen Anteil hat. Hubert le Blanc³⁸¹⁾ fordert die dynamische Ausgewogenheit bei der musikalischen Ausführung mit folgenden pointierten Worten, die dieses Kapitel beschließen sollen: "Die Anmut des musikalischen Vortrags beruht darauf, daß man einem Crescendo zur rechten Zeit ein Decrescendo folgen läßt, gerade wie an einem wohlbeschaffenen Damenbein, von dem die Königin von Navarra sagt, es habe so große Macht über die Herzen der Männer."

7. Vibrato

Eine weitere bedeutende Komponente der klanglichen Gestaltung auf einem Streichinstrument bildet die Verwendung des Vibrato. Bereits Martin Agricola (1545)³⁸²⁾ erwähnt bei der Beschreibung der "Polischen Geigen/ vnd kleinen handgeiglein" offensichtlich eine Art Vibrato, d.h. rasch wiederholte geringfügige Tonhöenschwankungen: "Auch schafft man mit dem zittern frey/Das süsser laut die melodey/." Auch Sylvestro Ganassi³⁸³⁾ nennt in der 'Regola Rubertina' (1542)

381) H.le Blanc: a.a.O. S.51

382) M.Agricola: Musica instrumentalis deudsch, Wittenberg 41545, Neudruck Leipzig 1896, S.42

383) S.Ganassi: Regola Rubertina, Venedig 1542, Faks. hrsg. von M.Schneider, Leipzig 1924, Teil 1, Kapitel 2. (Übersetzung von D.D.Boyden: a.a.O. S.106: "Gelegentlich ein Zittern des Bogenarms und der Finger der Hand, die den Hals (der Viole) hält, um den Eindruck hervorzurufen, der mit trauriger und leidensvoller Musik übereinstimmt.")

ein "Zittern" sowohl des Bogens als auch der linken Hand, das er im Zusammenhang mit der Darstellung trauriger Affekte erwähnt: "...alle fiato tremor il braccio de l'archetto, e le dita de la mano del manico per far l'effeto conforme alla musica mesta & afflitta..." Im 17. Jahrhundert wird das Vibrato von Marin Mersenne³⁸⁴⁾ unter dem Namen "verre cassé" ziemlich genau beschrieben, während Christopher Simpson (1659)³⁸⁵⁾ für die Viola da Gamba eine zweite Art des Vibrato ("close shake") anführt, bei der der eine Finger fest auf den Bund gedrückt wird, während der andere die Saite sehr rasch hintereinander sehr knapp neben dem fixierten Finger leicht berührt. Eigentlich handelt es sich dabei um eine eher dem Triller verwandte Spielweise, die u.a. auch von Jean Rousseau³⁸⁶⁾ (dort "batement" genannt) gefordert wird.

Im Gegensatz zum modernen Streichinstrumentenspiel, wo "das Vibrato als ein organischer Teil der Technik der linken Hand betrachtet"³⁸⁷⁾ wird, zählte dieses Gestaltungsmittel auch noch im 18. Jahrhundert zu den Verzierungen, das nur an bestimmten Stellen und für besondere Ausdruckswirkungen eingesetzt wurde. Auch der Terminus "Vibrato" war damals noch unbekannt, anstelle dessen der meist mehrdeutige Begriff "Tremolo" zu finden ist.³⁸⁸⁾ J. Mattheson beschreibt

384) M. Mersenne: Harmonie Universelle, Traité des instrumens a cordes, Paris 1636, Faks. hrsg. von F. Lesure, Paris 1963, S. 81

385) Ch. Simpson: a.a.O. S. 11: § 16 "Shaked Graces"

386) J. Rousseau: a.a.O. S. 100 f.

387) D. D. Boyden: a.a.O. S. 439

388) Vgl. E. Schenk: Zur Aufführungspraxis des Tremolo in der Instrumentalmusik des 17. und 18. Jahrhunderts, in: Colloquium Brno 1968, S. 101 f.

das Vibrato im Kapitel "Von der Kunst zierlich zu singen und zu spielen" des 'Vollkommenen Capellmeister'³⁸⁹⁾ folgendermaßen: "Der Tremolo oder das Beben der Stimme ist ... die allergelindeste Schwebung auf einem eintzigen festgesetzten Ton ... so wie auf Instrumenten die blosse Lenckung der Fingerspitzen, ohne von der Stell zu weichen, gewisser maassen eben das ausrichtet." Am ausführlichsten äußert sich L.Mozart³⁹⁰⁾ zum Vibrato, das auch er "Tremulo" nennt und im Rahmen der "willkürlichen Verzierungen" beschreibt: "Man bemüht sich diese natürliche Erzitterung auf den Geigeninstrumenten nachzuahmen, wenn man den Finger auf eine Seyte starck niederdrücket, und mit der ganzen Hand eine kleine Bewegung machet; die aber nicht nach der Seite sondern vorwärts gegen den Sattel und zurück nach dem Schneck gehen muß. Denn gleichwie der zurück bleibende zitternde Klang einer angeschlagenen Seyte oder Glocke nicht rein in einem Tone fortlinget; sondern bald zu hoch bald zu tief schwebet: eben also muß man durch die Bewegung der Hand vorwärts und rückwärts diese zwischentönige Schwebung genau nachzuahmen sich befleissigen."

Bezüglich der Ausführung stimmt Francesco Geminiani³⁹¹⁾ in 'The Art of Playing on the Violin' (1751) vollständig mit Mozart überein, außer daß er das Vibrato im Text mit "close Shake" bezeichnet, das bei ihm jedoch mit dem gleichnamigen Zweifingervibrato Simpsons (vgl. oben) nichts zu tun hat. Nicht einig sind sich die beigen Geiger allerdings in der Häufigkeit der Anwendung des Vibrato. So meint

389) J.Mattheson: Capellmeister, a.a.O. S.114

390) L.Mozart: a.a.O. S.238; vgl. auch G.Tartini: a.a.O. S.84 ff.

391) F.Geminiani: The Art of Playing on the Violin, London 1751, Faks. hrsg. von D.D.Boyden, London-New York 1952, S.8

L.Mozart³⁹²⁾: "Weil nun der Tremulo nicht rein in einem Tone, sondern schwebend klinget; so würde man eben darum fehlen, wenn man iede Note mit dem Tremulo abspielen wollte. Es giebt schon solche Spieler, die bey ieder Note beständig zittern, als wenn sie das immerwährende Fieber hätten. Man muß den Tremulo nur an solchen Orten anbringen, wo ihn die Natur selbst hervor bringen würde: wenn nämlich die gegriffene Note der Anschlag einer leeren Seyte wäre. Denn bey dem Schlusse eines Stückes, oder auch sonst bey dem Ende einer Passage, die mit einer langen Note schliesset, würde die letzte Note unfehlbar, wenn sie auf einem Flügel z.E.angeschlagen würde, eine gute Zeit nachsummen. Man kann also eine Schlußnote, oder auch eine iede andere lang aushaltende Note mit dem Tremulo auszieren." Mozart kennt "einen langsamen, einen anwachsenden, und einen geschwinden Tremulo." Mit diesen verschiedenen Abstufungen des Vibrato auf langen Noten verbindet Geminiani³⁹³⁾, der sie ebenfalls nennt, bestimmte Affekte, während bei der von ihm geforderten Anwendung auch kurzen Noten seiner Meinung nach nur eine Verbesserung des allgemeinen Klanges zustandekommt: "To perform it, you must press the Finger strongly upon the String of the Instrument, and move the Wrist in and out slowly and equally, when it is long continued swelling the Sound by Degrees, drawing the Bow nearer to the Bridge, and ending it very strong it may express Majesty, Dignity, &c. But making it shorter, lower and softer, it may denote Affliction, Fear, &c. and when it is made on short Notes, it only contributes to make their Sound more agreable and for this Reason ist should be made use of as often as possible." Die Forderung Geminianis, Vibrato so viel wie möglich zu verwenden, hat jedoch im 18.Jahrhundert noch als Ausnahme zu gelten.³⁹⁴⁾ Meistens wurde das Vibrato

392) L.Mozart: a.a.O. S.238 f.

393) F.Geminiani: a.a.O. S.8

394) D.D.Boyden: a.a.O. S.443

bei langen Noten als Verzierung verwendet, wobei offensichtlich der affektive Charakter von Bedeutung war. L.Mozart³⁹⁵⁾ erwähnt das Vibrato auch im Zusammenhang mit der messa di voce und stellt eine Verbindung von Geschwindigkeit des Vibrato und Dynamik des Tones her, indem er schreibt: "Es muß sich nämlich der Finger ... bey der Schwäche des Tones ganz langsam, bey der Stärke aber etwas geschwinder bewegen."

Es erhebt sich nun die Frage, inwieweit beim Vortrag der sechs Suiten für Violoncello solo Vibrato anzuwenden ist. In der frühesten Violoncelloschule von Michel Corrette aus dem Jahr 1741 finden sich keinerlei Hinweise darauf, obwohl nicht anzunehmen ist, daß beim Violoncello das Vibrato damals noch gänzlich unbekannt war. Sicherlich wurde jedoch nicht ein "Dauervibrato" eingesetzt, wie dies heute oft geschieht, um den von romantischem Sinn geprägten klanglichen Postulaten gerecht zu werden bzw. um bei Aufführungen in großen Sälen mehr Tragfähigkeit des unbegleiteten und daher zu dürftig klingenden Cellotons zu erreichen. Spielt man allerdings in dem Werk adäquaten Räumlichkeiten, dann kann auf ein durchgehendes Vibrato, das zu Beginn des 18.Jahrhunderts noch nicht verwendet wurde, verzichtet werden. Selbstverständlich kann und soll der Musiker im Sinne Mozarts auf längeren und besonders hervorgehobenen Tönen vor allem in langsamen Sätzen sowie auf Abschlußnoten ein ruhiges Vibrato anbringen, das dem Charakter des jeweiligen Satzes entspricht.

8. Verzierungen

Unter Verzierungen versteht man allgemein gesehen "die durch besondere Zeichen oder kleinere Noten angedeuteten

395) L.Mozart: a.a.O. S.103. G.Tartini lehnt im Gegensatz dazu die Kombination von Vibrato und messa di voce ausdrücklich ab. (D.D.Boyden: a.a.O. S.442 und Anm.48)

oder andeutbaren Ausschmückungen sowie ... gewisse rhythmische Veränderungen (notes inégales³⁹⁶) einer Melodie,³⁹⁷ die ursprünglich aus der Improvisation hervorgegangen sind. Das Gebiet der musikalischen Verzierung umfaßt zwei einander zum Teil überschneidende Praktiken, nämlich die im 18. Jahrhundert so bezeichneten "wesentlichen Manieren" einerseits und die "willkürlichen Veränderungen" andererseits. C.Ph.E.Bach³⁹⁸ unterscheidet die beiden Arten der Ornamentik folgendermaßen: "Zu den ersten rechne ich diejenigen, welche man theils durch gewisse angenommene Kennzeichen, theils durch wenige kleine Nötgen anzudeuten pflegt; zu der andern können die übrigen gehören, welche keine Zeichen haben und aus vielen kurtzen Noten bestehen." Diese beiden Verzierungsarten lassen sich ferner nach deren vorwiegender Verwendung auch national zuordnen: Während in Frankreich die Verzierungen von den Lautenisten und Clavicinisten durch differenzierte graphische Symbole in detaillierten Tabellen fixiert wurden, lebte in Italien die ältere Diminutionspraxis im solistischen Gesang und in der Violinmusik (z.B. Corelli) weiter. In der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts wurde in Deutschland wie in vielen anderen Bereichen der Musik auch in Bezug auf die Verzierungspraxis sowohl der französische als auch der italienische Einfluß stark spürbar³⁹⁹) und insbesondere von J.S.Bach in individueller Weise in seinem Schaffen angewendet.

J.S.Bach bezeichnete seine Werke besonders in Hinblick auf die Verzierungen überaus genau. Er bedient sich einerseits der graphischen "Kürzel" der französischen Musik,

396) Vgl. Teil III/B/5 !

397) Riemann-Lexikon, Sachteil: Verzierungen, S.1028

398) C.Ph.E.Bach: a.a.O. S.46

399) Vgl. C.Ph.E.Bach: a.a.O. S.52: "Da man bey unserm heutigen Geschmacke, wozu die Italiänische gute Sing=Art ein ansehnliches mit beygetragen hat, nicht mit den Frantzösischen Manieren allein auskommen kan; Ich glaube auch, daß die Spiel=Art die beste sey, welche auf eine geschickte Art das Propre und Brillante des Französischen Geschmacks mit dem Schmeichelhaften der Welschen Sing=Art zu vereinigen weiß."

wie man den Autographen seiner Kompositionen und der "Explication unterschiedlicher Zeichen, so gewisse manieren artig zu spielen, andeuten" aus dem 'Clavier-Büchlein vor Wilhelm Friedemann Bach'⁴⁰⁰⁾ entnehmen kann, andererseits schreibt er lange Vorschläge und auch Nachschläge zu Trillern sowie zahlreiche andere Verzierungen als Teil der Melodielinie häufig aus. Ist es schon schwierig, in den Werken Bachs zusätzliche Manieren anzubringen (ausgenommen eventuelle Kadenztriller, die der Komponist zum Teil nicht notierte), so ist das Hinzufügen von "willkürlichen Veränderungen" überhaupt unmöglich, weil jene ornamentalen "kurtzen Noten" von Bach bereits vollständig in den Notentext integriert wurden. Diese Einschränkung der improvisatorischen Möglichkeiten bei der Anwendung der Verzierungen, die bereits auf die kommende Musizierpraxis hinweist, die die Freiheit des Ausübenden immer stärker zu Gunsten des Komponisten beschneiden sollte, rief die vehemente Kritik von Johann Adolf Scheibe⁴⁰¹⁾ hervor, der im 'Critischen Musicus' (1737) meint: "Alle Manieren, alle kleinen Aus-

400) J.S.Bach: Clavier-Büchlein vor Wilhelm Friedemann Bach, angefangen in Cöthen den 22 Januar Ao 1720. Die Verzierungstabelle ist u.a. in A.Beyschlag: Die Ornamentik der Musik, Leipzig 1908, S.126 abgedruckt; das Faks. ist in MGG 13, Sp.1546 zu finden. - Bach hat die Tabelle von Henry d'Anglebert fast vollständig übernommen. Aus dem im Titel der "Explication" verwendeten Wort "andeuten" kann man entnehmen, daß es sich nur um Hinweise zur Ausführung handelt und nicht um strikte Regeln. Vgl. auch F.Couperin: L'Art de toucher le Clavecin, Paris 1717, hrsg. von M.Cauchie (Oeuvres complètes 1), Paris 1933, S.33: "Quoi que le tremblemens soient marqués égaux dans la table des agrémens de mon premier livre, ils doivent cependant commencer plus lentement qu'ils ne finissent; mais cette gradation doit être imperceptible."

401) J.A.Scheibe: Der Critische Musicus, a.a.O. S.62

zierungen und Alles was man unter der Methode zu spielen versteht, drückt er mit eigentlichen Noten aus und das entzieht seinen Stücken nicht nur die Schönheit der Harmonie, sondern es machet auch den Gang durchaus unvernünftig." Heute ist es für uns jedoch eine große Hilfe, daß Bach die von ihm gewünschten Verzierungen so genau festlegte - obwohl noch immer zahlreiche Probleme aber auch Freiheiten bestehen bleiben.

Bevor wir uns den - zum Teil ausgeschriebenen - Manieren widmen, möchte ich auf einige in den Melodieverlauf eingewobene Verzierungen italienischen Geistes, d.h. eine Art notierte "willkürliche Veränderungen" in den Violoncellosuiten aufmerksam machen. Meistens ist jedoch das Herauslösen rein ornamentaler Gebilde aus der Melodielinie nicht leicht vorzunehmen. Es ist andererseits aber für den Vortrag nicht unwesentlich, ob die einzelnen Töne einer Notengruppe strukturelle Bedeutung haben oder ob eine Notengruppe als solche dekorativen Charakter aufweist, wobei der Einzelton in diesem Fall in den Hintergrund tritt.⁴⁰²⁾ Eine als Ornament erkannte Passage könnte nämlich bei der klanglichen Realisierung bis zu einem gewissen Grad den Charakter des Spontanen erhalten, indem man gewisse agogische und rhythmische Freiheiten (nicht übertrieben) zur Verdeutlichung der ursprünglich intendierten Improvisation anwendet. Nach Ernst Kurth⁴⁰³⁾ allerdings "sind die Linien nirgends ornamental aufzufassen, sondern in der ganzen Größe ihrer weit ausgespannten Formkraft." Dieser Auffassung Kurths ist wohl prinzipiell zuzustimmen, muß jedoch insofern etwas eingeschränkt werden, als in einigen wenigen Fällen der ornamentale Eindruck offensichtlich überwiegt.

402) F. Neumann: A new look at Bach's Ornamentation, in: ML 1965, S.6

403) E. Kurth: Vorwort, a.a.O. S.IX

So hat z.B. die Zweiunddreißigstelpassage in T.9 der Allemande II sicher Verzierungscharakter, der durch die Verwendung kleinerer Notenwerte als im übrigen Satz verstärkt hervortritt. Auch die Sechzehntelpassagen im Prélude IV sind eher als Figurationen mit dekorativer Bedeutung zu verstehen, wobei der ornamentale Effekt durch die Verwendung von langen Phrasierungsbögen verdeutlicht wird. Den am meisten ausgeprägten Charakter von niedergeschriebenen Verzierungen hat jedoch die Allemande der VI.Suite; schon im Schriftbild tritt durch die mit Bögen überspannten zahlreichen Zweiunddreißigstel und Vierundsechzigstel das Ornamentale in den Vordergrund.

Als die eigentlichen Bausteine der "willkürlichen Verzierungen" sind die "alten 'Setz-Manieren' oder 'Setz-Figuren' auch Passaggi genannt"⁴⁰⁴⁾ zu bezeichnen. Zu diesen aus kleinen mensurierten Notenwerten bestehenden Gruppierungen zählen z.B. Circolo, Circolo mezzo, Groppo, Tirata, Arpeggio usw.⁴⁰⁵⁾ J.S.Bach verwendet einige davon, auch in Kombinationen, in den Suiten für Violoncello solo, wobei sie in den linearen Bewegungszug derartig eingewoben erscheinen, daß der Verzierungscharakter praktisch gänzlich verschwindet. Es werden daher bei Bach die ursprünglich aus der Diminution entstandenen Formeln, die an und für sich als Material der "willkürlichen Veränderungen" dienten, zu gleichberechtigten Bestandteilen vor allem in den dem Fortspinnungstypus zugehörigen Melodielinien.

404) H.P.Schmitz: Die Kunst der Verzierung im 18.Jahrhundert, Kassel 1955, S.25

405) Dergleichen Figuren werden im 18.Jahrhundert von L.Mozart: a.a.O. S.245 ff., J.Mattheson: Capellmeister, a.a.O. S.115 ff., u.a. beschrieben.

Wenden wir uns nun den "wesentlichen Manieren" zu. Bevor wir jedoch auf nähere Details der Ausführung in den Violoncellosuiten J.S.Bachs eingehen, soll kurz auf einige grundsätzliche Aspekte der Verzierungen hingewiesen werden. C.Ph.E.Bach⁴⁰⁶⁾ hebt gleich zu Beginn die "Unentbehrlichkeit" und den "Nutzen" der Manieren hervor: "Sie hängen die Noten zusammen; sie beleben sie; sie geben ihnen, wenn es nöthig ist, einen besonderen Nachdruck und Gewicht; sie machen sie gefällig, und erwecken folglich eine besondere Aufmercksamkeit; sie helfen ihren Inhalt zu erklären; es mag dieser traurig oder frölich oder sonst beschaffen seyn wie er will, so tragen sie allezeit das ihrige dazu bey...." Neben der wichtigsten Aufgabe der Manieren, die Noten aneinander zu binden und hervorzuheben, weist hier C.Ph.E.Bach auf die Bedeutung der Manieren für den Affektgehalt der Komposition hin.⁴⁰⁷⁾ An anderer Stelle geht er etwas näher darauf ein, obwohl die Erläuterung für ihn offensichtlich selbstverständlich ist⁴⁰⁸⁾: "Man wird von selbst begreifen, daß zu Exempel die Vorstellung der Unschuld oder Traurigkeit weniger Auszierungen leidet, als andere Leidenschaften", d.h. daß in ernsten Stücken relativ wenig Manieren anzubringen sind. In § 19 des gleichen Kapitels⁴⁰⁹⁾ hebt er ferner hervor, daß man die Manieren mit dem Affekt ebenso aufeinander abstimmen müsse wie mit dem Tempo und den Notenwerten, die durch diese ausgezeichnet sind. Zusammenfassend stellt er fest, daß "die Manieren mehr bey langsamer und mäßiger als geschwinder Zeit=Maaß, mehr bey langen als kurtzen Noten gebraucht werden." Diesen Anwendungsmodus

406) C.Ph.E.Bach: a.a.O. S.45

407) F.Geminiani: a.a.O. S.6, nennt alle Verzierungen "Ornaments of Expression" und weist bei der Besprechung derselben immer auf deren Affektgehalt hin. Vgl. weiter unten die Besprechung von Vorschlag und Triller.

408) C.Ph.E.Bach: a.a.O. S.45

409) C.Ph.E.Bach: a.a.O. S.47

kann man auch in den Violoncellosuiten feststellen, wo der langsamste Satz der Suite, die Sarabande, am meisten mit Verzierungszeichen versehen ist.

Es ist bemerkenswert, daß die theoretischen Lehrwerke der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts immer wieder vor der übermäßigen Verwendung von Verzierungen warnen.⁴¹⁰⁾ J.J.Quantz äußert sich in § 19 des XVIII.Hauptstücks sehr ausführlich dazu, woraus man schließen kann, daß, um mit seinen Worten zu sprechen, sowohl mit den "willkürlichen Auszierungen" als auch mit den "wesentlichen Manieren" "viel Misbrauch" begangen wurde. Auch in diesen Ausführungen wird die Beziehung der Verzierungen zur richtigen Affektdarstellung deutlich: So meint Quantz⁴¹¹⁾ unter anderem: "Ein prächtiger, erhabener und lebhafter Gesang, kann durch übel angebrachte Vorschläge niedrig und einfältig; ein trauriger und zärtlicher Gesang hingegen, durch überhäufte Triller und andere kleine Manieren zu lustig und zu frech gemacht, und die vernünftige Denkart des Componisten verstümmelt werden.

... Aus Mangel der zärtlichen Empfindung, wissen sie mit dem simplen Gesange nicht umzugehen. Über der edlen Einfalt wird ihnen, so zu sagen, die Zeit zu lang. Wer nun dergleichen Fehler nicht begehen will; der gewöhne sich bey Zeiten, weder zu simpel, noch zu bunt, zu singen oder zu spielen; sondern das Simple mit dem Brillanten immer zu vermischen. Mit den kleinen Auszierungen gehe er um, wie man mit dem Gewürze bey den Speisen zu thun pfelet; und nehme den, an jeder Stelle herrschenden Affect zu seiner Richtschnur: so wird er weder zu viel noch zu wenig thun, und niemals eine Leidenschaft in die andere verwandeln."

410) Z.B. C.Ph.E.Bach: a.a.O. S.48, L.Mozart: a.a.O. S.251, J.Mattheson: Capellmeister, a.a.O. S.115

411) J.J.Quantz: a.a.O. S.82

Bereits oben wurde erwähnt, daß J.S.Bach die von ihm gewünschten Manieren sehr sorgfältig notierte bzw. sogar überhaupt ausschrieb, sodaß man beim Hinzufügen von Verzierungen - auch an analogen Stellen! - vorsichtig sein sollte. Außer Kadenztriller, die auch J.S.Bach nicht immer notierte, da sie selbstverständlich waren, sind in den Violoncellosuiten keine "Ergänzungen" vorzunehmen. Für den Cellisten gelten natürlich in erster Linie die Verzierungsangaben der Abschrift A.M.Bachs. Es finden sich in diesem Manuskript fast ausschließlich Triller (nur ein Nachschlag und sehr wenige Vorschläge), abgesehen von ausgeschriebenen Verzierungen, während insbesondere in der anonymen Abschrift und in der von J.S.Bach stammenden autographen Lautenfassung vor allem mehr in kleinen Noten notierte Vorschläge anzutreffen sind.⁴¹²⁾ Diese zusätzlichen Verzierungen können jedoch aus den in der Folge auszuführenden Gründen nicht unbedingt auch als für die ursprüngliche Violoncelloversion adäquat gelten. Da nämlich die anonyme Abschrift des Westphalschen Sammelbandes erst in der zweiten Hälfte des 18.Jahrhunderts entstanden ist, sind die hinzugefügten kleinen Vorschlagsnötchen wohl aus dem geänderten musikalischen Zeitgeist zu erklären, d.h. die Vortragsweise wurde wahrscheinlich dem galanten Stil angepaßt. Bei den kleinen Nötchen in der Lautenfassung handelt es sich dagegen zum Teil um näher definierte Ausführungsanleitungen für auch bei A.M.Bach angegebene Manieren. Diese für den Vortrag sehr wesentlichen Hinweise sollte man natürlich beachten; sie werden weiter unten näher besprochen. Daneben finden sich jedoch außerdem et-

412) In der Abschrift J.P.Kellners finden sich nur einige wenige zusätzliche Triller. Alle im Manuskript A.M. Bachs sowie in den Abschriften befindlichen Verzierungen sind weiter unten in einer Tabelle zusammengestellt.

liche andere hinzugefügte Manieren, die sich aus der Bestimmung für die Laute erklären lassen und nicht unbedingt auf die Violoncelloversion zu übertragen sind. J.S.Bach hat nämlich offensichtlich die an und für sich am stärksten vom französischen Stil beeinflusste Suite für die Laute umgeschrieben, ein Instrument, das in Frankreich gemeinsam mit dem Clavecin und der Viola da Gamba maßgeblich an der Ausbildung der französischen Manieren beteiligt war; d.h., daß hier mehr französische Manieren durchaus angebracht erscheinen. (Nebenbei sei erinnert, daß der Originaltitel der Lautenfassung in französischer Sprache abgefaßt ist.) Ferner ist zu bedenken, daß lange Töne auf der Laute natürlich nicht so wie auf einem Streichinstrument ausgehalten werden können und daher für etwaige Auszierungen prädestiniert sind. Diese speziellen den Klangmöglichkeiten der Laute angepaßten Verzierungen sind auf die Violoncellosuiten nicht rückübertragbar. Abschließend sei betont, daß auf keinen Fall aus der häufigeren Verwendung von Verzierungen in der Lautenfassung der V.Suite⁴¹³⁾ und in der anonymen Abschrift auf die Unvollkommenheit der Abschrift A.M.Bachs geschlossen werden kann.

Widmen wir uns nun der in den Suiten für Violoncello solo am meisten auftretenden Verzierung, dem Triller. J.J.Quantz⁴¹⁴⁾ betont die Unentbehrlichkeit des Trillers und meint, daß er "dem Spielen einen großen Glanz" gebe. C.Ph.E. Bach⁴¹⁵⁾ hebt ferner die Notwendigkeit hervor, "daß man, zumahl bey affectuösen Stellen, mit dieser Manier besonders

413) R.R.Efrati: a.a.O. sieht die Lautenfassung als die fehlerfreie und jene A.M.Bachs als die nachlässigere Version an, die zu ergänzen und zu verbessern ist.

414) J.J.Quantz: a.a.O. S.83

415) C.Ph.E.Bach: a.a.O. S.62

rathsam umgehe." Die meisten Theoretiker äußern sich zur Ausführungsgeschwindigkeit, die von verschiedenen Kriterien abhängig ist. Sowohl J.J.Quantz⁴¹⁶⁾ als auch J.Mattheson⁴¹⁷⁾ heben hervor, daß ganz langsame Triller nur bei den Franzosen und sehr schnelle Triller nur bei den Italienern auftreten. Während nun C.Ph.E.Bach⁴¹⁸⁾ meint, daß "ihr Schlag ... vor allen Dingen gleich und geschwinde seyn" muß und daß "ein geschwinder Triller ... allezeit einem langsamen vorziehen" ist, obwohl er hinzufügt, daß er in traurigen Stücken auch "etwas langsamer geschlagen werden" könne, stellt L.Mozart⁴¹⁹⁾ fest: "Der Triller muß überhaupts nicht zu geschwind geschlagen werden, sonst wird er unverständlich, oder ein sogenannter Geißtriller." Zuvor allerdings teilt er die Trillergeschwindigkeit in vier Gattungen⁴²⁰⁾, "nämlich in den langsamen, mittelmäßigen, geschwinden und anwachsenden. Der langsame wird in traurigen und langsamen Stücken gebraucht; der mittelmäßige in Stücken, die zwar ein lustiges, doch anbey ein gemässigtes und artiges Tempo haben; der geschwinde in Stücken die recht lebhaft, voller Geist und Bewegung sind; und endlich braucht man den anwachsenden Triller meistentheils bey den Cadenzen. Diesen letztern pflegt man auch mit piano und forte auszuschnücken." Auch J.J.Quantz⁴²¹⁾

416) J.J.Quantz: a.a.O. S.84

417) J.Mattheson: Capellmeister, a.a.O. S.114

418) C.Ph.E.Bach: a.a.O. S.63

419) L.Mozart: a.a.O. S.221

420) L.Mozart: a.a.O. S.220; vgl. auch G.Tartini: a.a.O. S.74

421) J.J.Quantz: a.a.O. S.84 f. Er empfiehlt für "einen langen Triller der zum Schlusse vorbereitet ... daß der Finger in der Zeit eines Pulsschlages nicht viel mehr als vier Bewegungen, und folglich acht solche Noten machte..."; das entspricht acht Zweiunddreißigstel auf ein Viertel, ♩ = MM 80 .

spricht sich für eine mäßige Geschwindigkeit aus, obwohl auch er je nach dem Charakter des Stücks eine schnellere oder langsamere Ausführung fordert. Den von Mozart so bezeichneten "anwachsenden Triller" scheint er jedoch nicht zu schätzen; er betont immer wieder die möglichst "egale" Ausführung und meint zur sich daraus ergebenden Spieltechnik: "Auf Instrumenten müssen deswegen die Finger bey keinem Schlage höher, als bey dem andern aufgehoben werden."

Von besonderer aufführungspraktischer Bedeutung sind jedoch einige Hinweise bezüglich der Abhängigkeit der Trillergeschwindigkeit von räumlichen und akustischen Verhältnissen. So meint J.J.Quantz⁴²²⁾: "Spielet man an einem großen Orte, wo es sehr schallet; so wird ein etwas langsamer Triller bessere Wirkung thun, als ein geschwinder. Denn durch den Widerschall geräth die allzu geschwinde Bewegung der Töne in eine Verwirrung, und folglich wird der geschwinde Triller undeutlich. Spielet man hingegen in einem kleinen oder tapezirten Zimmer, wo die Zuhörer nahe debey stehen: so wird ein geschwinder Triller besser seyn, als ein langsamer."⁴²³⁾ Ferner bemerkt er, "daß man sich deswegen nach der Höhe und Tiefe der Töne zu richten habe" und schließt daraus, "daß bey der Menschenstimme, der Sopran den Triller geschwinder als der Alt; und der Tenor und Baß denselben in gehörigem Verhalte, langsamer als der Sopran und Alt, schlagen könnten." Er fügt ferner hinzu: "Die Triller auf der Violine, Bratsche, dem Violoncell und dem Contraviolon könnten mit den Trillern der vier Singstimmen übereinkommen." L.Mozart⁴²⁴⁾ geht außerdem auf die

422) J.J.Quantz: a.a.O. S.83

423) Vgl. auch L.Mozart: a.a.O. S.221, der fast die gleichen Worte verwendet.

424) L.Mozart: a.a.O. S.221; vgl. auch G.Tartini: a.a.O. S.74

Trillergeschwindigkeiten der verschiedenen Saiten ein: "Ferner darf man auf den feineren und hochgestimmten Seyten einen geschwindern Triller schlagen, als auf den dicken und tief gestimmten Seyten: weil die letztern sich langsam, die ersten aber sehr geschwind bewegen." Aus all dem bisher gesagten geht eindeutig hervor, daß besonders auf dem Violoncello mit seinen relativ dicken, tiefen Saiten ein gemäßigt schneller Triller besonders auf längeren Notenwerten angebracht ist, der je nach dem Charakter des Stücks und nach dem Aufführungsort etwas langsamer oder schneller ausgeführt werden kann.

Der Triller beginnt im allgemeinen mit der betonten oberen Nebennote, wie auch C.Ph.E.Bach⁴²⁵⁾ hervorhebt: "Er nimmt allezeit seinen Anfang von der Sekunde über den Ton, folglich ist die Art ihn durch ein vorstehendes Nötgen anzudeuten, wenn das Nötgen nicht wie ein Vorschlag gehalten werden soll, überflüßig." Solche kleine Nötchen werden von A.M.Bach niemals vor Triller gesetzt, sind aber in der anonymen Abschrift und in der Lautenfassung an einigen Stellen verwendet. Nach den Worten C.Ph.E.Bachs wäre in diesen Fällen die obere Nebennote wie ein langer Vorschlag zu handhaben, d.h. sie konnte bis zur halben Dauer der Hauptnote gehalten werden und erst daran schloß sich der eigentliche Triller an. Dieser gestützte Triller (Cadence appuyée) war vor allem in Frankreich gebräuchlich, wurde aber im 18.Jahrhundert allgemein nur mehr wenig verwendet.⁴²⁶⁾ Das folgende Beispiel zeigt eine entsprechende Aufstellung der in der anonymen Abschrift und in der Lautenfassung auftretenden vor den Trillern stehenden "Nötgen", die als längeres Aushalten der Ober-

425) C.Ph.E.Bach: a.a.O. S.63

426) Vgl. J.Mertin: Über musikalische Ornamentik, in: ÖMZ 1962, S.119 und H.P.Schmitz: a.a.O. S.24.
L.Mozart: a.a.O. S.222 führt den langen Vorschlag vor dem Triller noch an.

sekunde zu verstehen sind. Auffälligerweise treten diese Vorschläge in der anonymen Abschrift fast nur in der I. Suite auf, die dem Schreiber Anonymus 402 zugeordnet wird. Der Abschreiber des zweiten Teils der Suiten teilte offensichtlich nicht die Vorliebe des Anonymus 402 bezüglich der Trillerausführung. (Im ersten Fall handelt es sich um einen Triller, der bei A.M. Bach überhaupt nicht angegeben ist; dieser wurde mit * versehen.)

Beispiel 104:

Allemande I * T. 5 anonyme Abschrift T. 10/11 anonyme Abschr.

Allemande I T. 11/12 anonyme Abschrift Sarabande I T. 4 anonyme Abschrift

Gigue II T. 7/8 anonyme Abschrift Allemande II T. 20 (anonyme Abschrift) u. Lautenfassung, auf Vc. übertragen

Courante I T. 10 Lautenfassung (auf Vc. Version übertragen) Courante I T. 15/16 Lautenfassung (auf Vc. Version übertragen)

Alle Beispiele der I. Suite in klugerer Notierung!

An und für sich war die Dauer der ersten Obersekunde des Trillers, d.h. des Triller-Vorschlages, zu Bachs Zeit keineswegs fixiert⁴²⁷⁾, sodaß die Wahl prinzipiell dem Ausführenden überlassen wurde. Es finden sich in der Abschrift A.M. Bachs einige wenige ausgeschriebene Triller-Vorschläge (siehe Beispiel 105). Die nicht besonders notierten anderen Triller dagegen sind mit kurzen, der Geschwindigkeit der Trillerbewegung angepaßten Vorschlägen zu beginnen.

427) P. Aldrich: On the Interpretation of Bach's Trills, in: MQ 1963, S. 295

Beispiel 105:

Nach A.M. Bach

Dr. Klingenscher Notierung

T. 26
Prelude I

T. 13
Allemande I

T. 26
Allemande I

T. 14
Allemande II

Ein weiterer Fall ergibt sich bei einer Triller-Angabe in der Lautenfassung der V.Suite in T.14, drittes und viertes Viertel. - Der Vorschlag, d.h. der Beginn mit der Obersekunde kann jedoch unter Umständen entfallen, sodaß der Triller mit der Hauptnote beginnt. Dies trifft vor allem in jenen Fällen zu, wo der Triller einer Note folgt, die eine Sekunde höher liegt: z.B. Allemande I, T.10, 14, 20 und 21; Courante I, T.10 und T.16; Sarabande I, T.2, 4, 5, 10 und 11; Allemande II, T.13 und T.17; Sarabande II, T.3, 8 und 23; Menuett II,1, T.17; Allemande III, T.5 und T.18; Sarabande III, T.12; Sarabande IV, T.12; Prélude V, T.26; Allemande V, T.15; Gigue V, T.59; Allemande VI, T.5 und 15; Gigue VI, T.52.

Nachdem über die Geschwindigkeit des Trillers bereits weiter oben gesprochen wurde, wenden wir uns nun dem Ende des Trillers zu, für dessen Ausführungen mehrere Möglichkeiten zur Verfügung stehen. Zieht man die "Explication unterschiedlicher Zeichen...." J.S.Bachs für seinen Sohn Friedemann

heran, dann ist der (lange) Triller mit einem Stehenbleiben auf der Hauptnote (point d'arrêt) zu enden (bei einer geradwertigen Note ca. nach der Hälfte und bei einer dreiwertigen ca. nach dem letzten Drittel⁴²⁸⁾, woran sich die Antizipation der folgenden Note anschließt⁴²⁹⁾ (hauptsächlich bei den zu ergänzenden Kadenztrillern anwendbar; ferner z.B. Prélude V, T.9/10 oder Allemande V, T.28/29 usw.). Der Triller kann jedoch auch mit einem Nachschlag enden, der bei J.S.Bach als Teil der Melodie häufig ausgeschrieben ist (z.B. Allemande II, T.17, Sarabande II, T.1, Sarabande III, T.12 usw.), manchmal jedoch auch ergänzt werden muß. Während C.Ph.E.Bach⁴³⁰⁾ meint, daß nur "zuweilen zwey Nötgen noch zuletzt von unten auf angehängt" werden, wobei sie auch "manchmal ausgeschrieben" werden, schreibt J.J.Quantz⁴³¹⁾: "Die Endigung jedes Trillers besteht aus zwey kleinen Noten, so nach der Note des Trillers folgen, und demselben in gleicher Geschwindigkeit angehängt werden ... Dieser Nachschlag wird bisweilen durch eigene Noten ausgedrückt." C.Ph.E.Bach⁴³²⁾ hebt ebenso wie J.J.Quantz hervor, daß der Nachschlag "so geschwind wie der Triller seyn muß", d.h. daß der real notierte Notenwert der Nachschlagernote(n) als Teil der Verzierung der Trillerbewegung anzupassen und daher unter Umständen zu verkürzen ist. Vor dem Nachschlag, der möglichst nahe an die anschließende Note herangezogen werden soll, kann bei der letzten Wiederkehr die Hauptnote des Trillers eine Spur länger gehalten werden; dieses Stehenbleiben ist jedoch im allgemeinen eher bei der Vorausnahme des an-

428) Vgl. J.Martin: a.a.O. S.119

429) J.P.Schmitz: a.a.O. S.25

430) C.Ph.E.Bach: a.a.O. S.63

431) J.J.Quantz: a.a.O. S.85

432) C.Ph.E.Bach: a.a.O. S.66

schließenden Grundtons angebracht (vgl. weiter oben). Nur in einem einzigen Fall gibt A.M.Bach den Nachschlag mit Hilfe eines kleinen Nötchens an, und zwar in der Allemande I, T.19; in T.20 ist dieser Nachschlag in Analogie zu ergänzen (in der anonymen Abschrift ist das Nachschlagsnötchen auch in T.20 angefügt).

Beispiel 106:



Bei Trillern auf kurzen Noten kann der Nachschlag überhaupt unterbleiben, besonders wenn eine fallende Sekunde anschließt "oder mehrere kurze Noten darauf folgen, welche die Stelle des Nachschlags vertreten können."⁴³³⁾ Zusammenfassend vermutet C.Ph.E.Bach⁴³⁴⁾: "Ein mittelmäßig Ohr wird allezeit empfinden wo der Nachschlag gemacht werden kann oder nicht."

Für C.Ph.E.Bach und seine Zeitgenossen war es natürlich viel leichter zu beurteilen, wann und wo der Nachschlag des Trillers weggelassen werden sollte bzw. konnte. Im Hinblick darauf, daß uns heute die Aufführungspraktiken und die Musik des 18.Jahrhunderts nicht so geläufig sind, erscheinen mir die von G.Hulshoff⁴³⁵⁾ angeführten, auf den Anschauungen Ernst Kurths basierenden Hinweise bezüglich der Anwendung

433) C.Ph.E.Bach: a.a.O. S.67

434) C.Ph.E.Bach: a.a.O. S.67

435) G.Hulshoff: a.a.O. S.80-86

bzw. Nichtanwendung von Vor- und Nachschlägen als gutes Hilfsmittel. Hulshoff geht davon aus, daß die Stimmen bzw. Stimmfragmente in Bachs linearem Kontrapunkt meistens einen in Sekundsritten steigenden oder fallenden Verlauf haben, der auch durch den Triller nicht zerstört werden darf, d.h., daß dessen Vor- bzw. Nachschlag in die fließende Linie einzubauen ist. Andererseits müssen diese an und für sich fort-dauernden Stimmen im linearen Kontrapunkt zeitweilig aussetzen, um andere zum Klingen kommen zu lassen, wobei diese Polyphonie der einstimmigen Linie beim Vortrag zu präzisieren ist. In diesem Fall ist nun ein Beginnen oder Abbrechen auf der Note selbst erforderlich, d.h., wenn der Triller auf der ersten Note einer "neuen" Stimme steht, ist mit der Hauptnote zu be-ginnen und wenn dem Triller eine "neue" Stimme folgt, ist der Nachschlag beiseite zu lassen. So wäre z.B. in T.12 der Alle-mande I der Triller mit der Hauptnote zu beginnen ("fließender Verlauf"⁴³⁶) und der Nachschlag wegzulassen, weil eine neue Stimme fortsetzt. - Sicherlich lassen sich mit dieser "Methode" nicht alle Triller eindeutig festlegen, doch gibt die Berück-sichtigung des Linienverlaufs einen musikalisch sehr wertvol-len Anhaltspunkt.

Interessant sind im Zusammenhang mit den Suiten für Violoncello solo einige den Triller betreffende Hinweise L.Mo-zarts. Er hebt z.B. hervor, daß man niemals einen Satz mit einem Triller beginnen solle, "wenn es nicht ausdrücklich hin-geschrieben ist, oder wo es nicht ein besonderer Ausdruck er-fordert."⁴³⁷ Nun ist am Anfang des Menuetts II,1 auf der er-sten Note ein Triller "ausdrücklich" notiert. Es ist in diesem Fall angebracht, den Triller mit der Hauptnote zu beginnen und auf den Nachschlag zu verzichten, sowie nur ein (oder zwei) Mal

436) Der Beginn mit der Hauptnote ist hier überhaupt selbstver-ständlich, weil der dem Triller vorhergehende Ton einen Sekundsritt über der Trillernote liegt.

437) L.Mozart: a.a.O. S.225

die Obernote zu berühren, d.h. eine Art "Schneller" auszuführen. - An dieser Stelle sei bemerkt, daß besonders auf kurzen Notenwerten ein Pralltriller eher angebracht ist als ein Triller, obwohl ein Trillerzeichen im Notentext zu finden ist. C.Ph.E.Bach⁴³⁸⁾ hebt dessen "ausserordentliche Geschwindigkeit" hervor ("er muß recht prallen") und meint, "daß man Mühe hat, alle Noten in diesem Triller zu hören." Wichtig erscheint ferner der Hinweis, daß der "Prall-Triller ...nicht anders als vor einer fallenden Secunde"⁴³⁹⁾ und nur bei kurzen Notenwerten vorkommen kann (in den Violoncellosuiten z.B. Allemande III, T.18). - Doch kehren wir wieder zu den Hinweisen L.Mozarts zurück. Er schreibt⁴⁴⁰⁾: "Mit dem ersten Finger wird niemals auf der leeren Seyte ein Triller geschlagen, ausgenommen bey dem Doppeltriller, ... wo sichs nicht anders thun läßt." Es läßt sich auch in den Violoncellosuiten immer vermeiden, mit dem ersten Finger auf der leeren Saite zu trillern. Im Prélude III, T.85/86, findet sich jedoch genau der von L.Mozart⁴⁴¹⁾ erwähnte Fall des Doppeltrillers, bei dem die Verwendung der leeren Saite nicht zu umgehen ist. Das folgende Beispiel zeigt die beiden Takte im Faksimile der Handschrift A.M.Bachs (T.85 beginnt in der ersten Zeile und setzt in der zweiten fort).

Beispiel 107:



438) C.Ph.E.Bach: a.a.O. S.72

439) C.Ph.E.Bach: a.a.O. S.73

440) L.Mozart: a.a.O. S.222

441) L.Mozart: a.a.O. S.231 und S.235

Bei A.M.Bach (siehe Beispiel) und in der anonymen Abschrift ist das Trillerzeichen in T.86 nur über der oberen Note notiert, während J.P.Kellner auch unter die tiefere Note ein t setzt. Es fragt sich nun, ob dieser Doppelgriff überhaupt als Doppeltriller verstanden werden muß, oder ob das d eine punktierte Halbe lang auszuhalten und nur auf dem h ein Triller anzubringen ist. Es ist jedoch wahrscheinlicher, daß das von A.M.Bach über den Doppelgriff gesetzte Zeichen für beide Noten Gültigkeit haben sollte, da der Doppeltriller in T.85 insofern vorbereitet ist, als die Trillerbewegung beider Töne von A.M. Bach in Sechzehntelnotenwerten ausgeschrieben wurde. G.Hulshoff⁴⁴²⁾, der sich ebenfalls für den Doppeltriller ausspricht, betont allerdings, daß der Nachschlag nur in der Oberstimme erfolgen darf, weil sich die Melodielinie dort einstimmig fortsetzt. Es handelt sich hier um den von L.Mozart⁴⁴³⁾ sogenannten "Sechsttriller", von dem er schreibt, daß er "selten, und nur bei Cadenzen zu einer Abänderung als etwas besonders angebracht" wird. Er betont ferner, "daß zu dem reinen Vortrag des Sechsttrillers eine besondere fließige Uebung höchst notwendig ist." Auch die Ausführung des in den Violoncellosuiten auftretenden Doppeltrillers ist fingersatztechnisch gesehen nicht ganz einfach. Es finden sich in den diversen Editionen folgende beide Möglichkeiten - neben der Forderung nach dem Aushalten des Baßtones und dem darübergerlegten einfachen Triller - : entweder der Wechsel $\begin{matrix} 3 & 1 \\ 2 & 0 \end{matrix}$ oder $\begin{matrix} 2 & 1 \\ 1 & 0 \end{matrix}$. Allgemein muß man, um mit den Worten Mozarts⁴⁴⁴⁾ abzuschließen, "bey dem Doppeltriller wohl darauf sehen, daß man nicht falsch greife: und man muß sich befleissigen, daß man die Noten mit beyden Fingern zugleich anschlage."

442) G.Hulshoff: a.a.O. S.83

443) L.Mozart: a.a.O. S.235

444) L.Mozart: a.a.O. S.231

Obwohl C.Ph.E.Bach⁴⁴⁵⁾ zu den Trillern meint, "man darf also eben so gar sehr nicht um ihren Sitz besorgt seyn, weil ihre bekannte Zeichen fast überall darbey geschrieben zu werden pflegen", darf man nicht ganz unberücksichtigt lassen, daß Triller auf der Penultima der Kadenzten manchmal nicht notiert, jedoch als selbstverständlich angesehen wurden.⁴⁴⁶⁾ Interessanterweise werden von A.M.Bach fast keine Kadenztriller angegeben. Die relativ wenigen Stellen, wo sich solche eindeutig ergänzen lassen, d.h. auch musikalisch passend erscheinen, sind zum Großteil in der anonymen Abschrift bzw. dem Manuskript J.P.Kellners mit Trillerzeichen versehen. Da es durchaus sinnvoll ist, diese Angaben der beiden Abschriften im Notentext A.M.Bachs hinzuzufügen, seien sie hier angeführt:

Suite	Satz	Takt	Taktteil	Quelle
I	Allemande	23	4.Viertel	anonyme Abschrift
II	Menuett 1	23	2.Viertel	J.P.Kellner
IV	Prélude	81	3.Viertel	anonyme Abschrift ⁴⁴⁷⁾
IV	Courante	25	2.Viertel	J.P.Kellner
IV	Courante	63	2.Viertel	J.P.Kellner
IV	Sarabande	19	2.Viertel	anon.Abschr.+J.P.Kellner
V	Prélude	78	2.Viertel	anonyme Abschrift
V	Prélude	182	2.Viertel	anonyme Abschrift
V	Allemande	17	3.Viertel	J.P.Kellner
V	Allemande	35	3.Viertel	J.P.Kellner
V	Courante	11	5.Viertel	anonyme Abschrift
V	Courante	18	5.Viertel	anonyme Abschrift
V	Courante	23	5.Viertel	anonyme Abschrift
VI	Allemande	2	4.Viertel	anonyme Abschrift
VI	Allemande	7	4.Viertel	anonyme Abschrift
VI	Allemande	19	4.Viertel	anonyme Abschrift

445) C.Ph.E.Bach: a.a.O. S.63

446) Auch die französische Bezeichnung des Trillers, "cadence", weist auf diese Funktion hin. (Vgl. H.P.Schmitz: a.a.O. S.25)

447) Ferner Analogie zu T.61.

In der anonymen Abschrift und jener Kellners finden sich ebenso wie in der Lautenfassung noch etliche andere Triller, sowie Vorschläge und einige wenige andere Verzierungen, die in der Tabelle auf den folgenden Saiten angezeigt werden. Als Ausgangspunkt beim musikalischen Vortrag müssen jedoch prinzipiell die Angaben A.M.Bachs verwendet werden; insbesondere die Abänderungen der Lautenfassung sind für eine Übertragung auf die V.Violoncellosuite nicht unbedingt geeignet, obwohl sich auch hier einige interessante Ausführungsanweisungen ablesen lassen. Die erste Tabelle zeigt die Trillerverwendung in den einzelnen Abschriften sowie in der Lautenfassung an. + bedeutet, daß sich im betreffenden Fall ein Trillerzeichen befindet, o, daß dieses fehlt. Die zweite Tabelle stellt die übrigen Verzierungen in den betreffenden Manuskripten dar. + und o haben die nämliche Bedeutung wie in der ersten Tabelle, Ns.= Nachschlag, Vs.= Vorschlag, ↓↑ bezieht sich auf den Vorschlag von oben bzw. von unten, die übrigen Verzierungen werden durch die entsprechenden Zeichen symbolisiert. Die Handschriften werden folgendermaßen abgekürzt: AMB = A.M.Bach, JPK = J.P.Kellner, Anon. = Anonyme Abschrift aus der zweiten Hälfte des 18.Jahrhunderts, Lau. = Lautenfassung.

In der Handschrift A.M.Bachs sind die Triller immer mit t oder tr angegeben, nur in einem einzigen Fall, nämlich in der Gigue V, T.55/56, findet sich eine längere Wellenlinie. Es konnte jedoch zu Bachs Zeit nicht nur der Triller damit ausgedrückt werden⁴⁴⁸⁾, sondern auch das Vibrato⁴⁴⁹⁾.

448) G.v.Dadelsen: Verzierungen, in: MGG 13, Sp.1546

449) Z.B. von F.Geminiani: a.a.O. S.26, Beispiel 14 (bezeichnet als "Tremolo"). Vgl. auch E.Schenk: a.a.O. S.101 ff. Es sei an dieser Stelle nochmals betont, daß das Vibrato im 18.Jahrhundert meistens zu den Verzierungen gerechnet wurde.

Triller

<u>I. Suite</u>					
Satz	Takt	Taktteil	AMB	JPK	Anon.
<u>Allemande</u>	4	3.V.	0	0	+
	5	3.V.	0	+	+(Vs.)
	6	3.V.	0	0	+
	8	1.V.	0	+	0
	11	1.V.	+	+	+(Vs.)
	12	1.V.	+	+	+(Vs.)
	14	4.V.	+	+	+
	19	1.V.	+(Ns.)	+	+
	20	1.V.	+	+	+(Ns.)
	21	3.V.	+	+	+
	23	4.V.	0	0	+
<u>Courante</u>	7	6.A.	0	0	+
	10	3.A.	+	0	+
	10	4.A.	0	+	0
	13	4.A.	0	+	0
	16	3.V.	+	0	+
	26	1.V.	0	+	0
	38	3.V.	0	+	+
<u>Sarabande</u>	2	2.V.	+	+	+
	4	2.V.	+	+	+(Vs.)
	5	2.V.	0	+	0
	6	2.V.	+	0	0
	10	2.V.	+	+	0
	12	3.A.	0	0	+
	12	4.A.	+	+	0
<u>Menuet_1</u>	4	1.H.	+	+	0
<u>Gigue</u>	4	1.V.	+	+	+
<u>II. Suite</u>					
Satz	Takt	Taktteil	AMB	JPK	Anon.
<u>Allemande</u>	8	3.V.	0	+	+
	9	2.V.	0	+	+
	13	4.V.	+	+	+
	17	3.V.	+	+	+
<u>Sarabande</u>	1	2.V.	+	~w	+
	3	2.V.	0	~w	+
	4	1.V.	+	+	+
	5	2.V.	0	~w	+
	8	1.V.	+	+	+
	13	2.V.	+	+	(+)
	14	2.V.	+	+	+
	23	3.V.	+	+	+
	27	1.V.	0	+	+
<u>Menuet_1</u>	8	1.V.	0	+	0
	17	1.V.	+	+	+
	18	3.V.	+	+	+
	23	2.V.	0	+	0
<u>Menuet_2</u>	* 1	1.V.	+	+	+
	8	1.V.	0	+	0
	21	1.V.	+	+	+
<u>Gigue</u>	8	1.V.	+	+	+(Vs.)

<u>III. Suite</u>					
Satz	Takt	Taktteil	AMB	JPK	Anon.
<u>Prélude</u>	86	ganzer Takt	+	+	+
<u>Allemande</u>	2	5.A.	+	+	0
	5	5.A.	0	0	+
	7	7.S.	+	+	+
	14	9.S.	0	+	0
	18	7.S.	+	+	+
<u>Sarabande</u>	12	3.V.	+	+	+
<u>Bourrée 1</u>	2	1.V.	0	0	+
<u>Bourrée 2</u>	8	ganzer Takt	0	+	0
<u>Gigue</u>	56	1.V.	+	0	+
<u>IV. Suite</u>					
Satz	Takt	Taktteil	AMB	JPK	Anon.
<u>Prélude</u>	61	3.V.	+	+	+
	81	3.V.	+	0	+
	70	1.V.	+	+	+
<u>Allemande</u>	2	4.V.	+	0	+
<u>Courante</u>	4	3.A.	0	+	0
	4	4.A.	0	0	+
	10	1.V.	0	+	0
	12	1.V.	0	+	0
	18	1.V.	0	0	0
	26	2.V.	0	+	0
	28	1.V.	0	+	+
	30	1.V.	+	+	+
	56	1.V.	+	+	+
	59	2.V.	0	+	0
	63	2.V.	0	+	0
<u>Sarabande</u>	1	2.V.	0	0	+
	3	2.V.	0	(+)	0
	3	3.V.	0	(+)	0
	8	2.V.	0	+	0
	12	ganzer Takt	+	+	+
	13	2.V.	0	+	+
	19	2.V.	0	+	+

Triller

V. Suite

Satz	Takt	Taktteil	AMB	JPK	Anon.	Lau.
<u>Prälude</u>	3	2.H.	o	o	o	✓
	9	2.H.	+	o	+	+
	16	2.H.	+	o	+	+
	26	4.V.	+	(+)	(+)	o
	33	1.A.	+	o	(+/3.S.)	+
	78	2.A.	o	o	+	o
182	2.A.	o	o	+	o	
<u>Allemande</u>	2	4.V.	o	o	o	+
	7	4.V.	+	+	+	+
	13	3.V.	o	+	o	o
	13	4.V.	+	o	+	+
	14	4.V.	o	o	+	+
	15	3.V.	+	+	+	+
	17	3.V.	o	+	o	o
	19	3.V.	o	+	o	o
	20	3.V.	+	+	+	(Vs.)
	22	4.V.	+	+	+	+
	26	4.V.	+	+	+	+
	28	3.V.	+	+	+	+
	31	1.V.	+	+	+	o
	32	3.V.	o	+	o	o
35	3.V.	o	o	+	+	
<u>Courante</u>	4	3.H.	o	+	o	o
	10	3.H.	+	+	+	(Vs.)
	11	3.H.	o	o	+	o
	13	3.H.	o	o	o	✓
	16	1.H.	+	+	o	(Vs.)
	18	3.H.	o	o	+	o
	19	3.H.	o	o	+	+
	21	3.H.	o	+	+	+
	23	2.H.	+	o	+	o
23	3.H.	o	+	+	o	
<u>Gavotte 1</u>	4	1.V.	o	+	o	o
<u>Gigue</u>	41	1.A.	o	+	+	o
	45	1.A.	o	+	+	o
	49	1.A.	o	+	+	o
	51	1.A.	o	+	+	o
	55	ganzer T.	~~~~~	fehlt	+	+
	56	ganzer T.	~~~~~	fehlt	+	(Ns.)
	59	1.A.	+	+	+	+

VI. Suite

Satz	Takt	Taktteil	AMB	JPK	Anon.
<u>Allemande</u>	1	6.A.	o	+	o
	1	drittletzte Note	o	?	+
	2	4.V.	o	+	o
	3	1.V.	o	+	o
	4	4.V.	+	?	+
	5	4.V.	+	?	+
	6	2.V.	+	?	+
	7	4.V.	o	-	+
	11	2.V./7.Z.	o	?	+
	11	4.V./7.Z.	o	?	+
	13	3.V./2.S.	+	?	+
	14	2.V./2.A.	+	?	+
	15	1.V.	o	+	o
	15	2.V./3.S.	+	?	+
19	4.V.	o	?	+	
20	4.V./5.S.	+	?	+	
<u>Gigue</u>	52	4.A.	+	?	+

Vorschläge

I. Suite

Satz	Takt	Taktteil	AMB	JPK	Anon.
<u>Allemande</u>	8	1.V.	o	o	Vs.
	31	2.V.	o	o	Vs.
<u>Courante</u>	26	1.V.	o	o	Vs.
<u>Sarabande</u>	1	2.V.	o	o	Vs.
	3	2.V.	o	o	Vs.
	5	2.V.	o	o	Vs.
	13	2.V.	o	o	Vs.
<u>Menuet_2</u>	8	2.V.	o	o	Vs.
	18	3.V.	o	o	Vs.
	20	3.V.	o	o	Vs.

II. Suite

Satz	Takt	Taktteil	AMB	JPK	Anon.
<u>Prélude</u>	50	2.V.	o	o	Vs.
<u>Menuet_2</u>	8	1.V.	o	o	Vs.
<u>Gigue</u>	52	1.V.	o	Vs.	o
	56	1.V.	o	Vs.	o

III. Suite

Satz	Takt	Taktteil	AMB	JPK	Anon.
<u>Allemande</u>	22	1.V.	o	o	Vs.
<u>Sarabande</u>	1	3.V.	o	o	Vs.
	2	3.V.	o	o	Vs.
	11	2.V.	o	o	Vs.

IV. Suite

Satz	Takt	Taktteil	AMB	JPK	Anon.
<u>Sarabande</u>	2	2.V.	o	o	Vs.
	4	2.V.	o	o	Vs.
	17	1.2.3.V.	o	o	Vs.
	20	2.V.	o	o	Vs.

V. Suite

Satz	Takt	Taktteil	AMB	JPK	Anon.	Lau.
<u>Prélude</u>	4	1.V.	o	o	Vs.	Vs.
	4	3.V.	o	o	Vs.	Vs.
	12	1.V.	o	o	o	Vs.
	26	1.V.	o	o	o	Durchgangsnoten
<u>Allemande</u>	2	1.V.	o	o	o	Vs.
	4	3.V.	o	o	Vs.	o
	8	4.V.	o	o	o	Vs.
	11	3.V.	Vs.	o	Vs.	Vs.
	12	3.V.	o	o	o	Durchgangsnoten
	14	1.V.	o	o	o	Vs.
	18	2.V.	o	o	o	Vs.+Dgn.
	19	3.V.	o	o	Vs.	o
	21	1.V.	o	o	Vs.	o
	22	3.V.	o	o	o	Vs.
	22	1.V.	o	o	Vs.	Vs.
	23	3.V.	o	o	Vs.	Vs.
	26	3.V.	o	o	o	Vs.
	30	3.V.	o	o	Vs.	o
	31	1.V.	o	o	o	Vs.
	31	3.V.	o	o	Vs.	o
	35	1.V.	o	o	o	Vs.
	36	2.V.	o	o	Vs.	Durchgangsnoten
<u>Courante</u>	2	1.H.	o	o	o	Vs.
	2	3.H.	o	o	o	Vs.
	4	2.H.	Vs.	Vs.	Vs.	ausgeschrieben
	4	3.H.	o	o	Vs.	Vs.
	6	3.H.	ausgeschrieben	o	Vs.	Vs.
	8	1.H.	o	o	Vs.	o
	8	3.H.	o	o	o	Vs.
	11	2.H.	Vs.	Vs.	(Vs.)	Vs.
	14	1.H.	o	o	Vs.	Vs.
	20	3.H.	ausgeschrieben	o	Vs.	Vs.
	23	2.H.	o	o	o	Vs.
<u>Gavotte 1</u>	1	1.V.	o	o	Vs.	o
	1	3.V.	o	o	Vs.	o
	2	1.V.	o	o	Vs.	o
	2	3.V.	o	o	Vs.	o
	3	1.V.	o	o	Vs.	o
	4	1.V.	o	o	(Vs.)	ausgeschrieben
<u>Gigue</u>	36	1.V.	o	-	Vs.	o
	49	1.A.	o	o	o	Vs.
	51	1.A.	o	o	o	Vs.

VI. Suite

Satz	Takt	Taktteil	AMB	JPK	Anon.
<u>Gavotte 1</u>	20	1.H.	Vs.	?	Vs.

In diesem Fall scheint es allerdings wenig wahrscheinlich, daß A.M.Bach mit der Wellenlinie ein Vibrato forderte. Erstens wurde das Vibrato damals in der Streichermusik bereits allgemein verwendet (vgl. Kapitel 7 dieses Teils!), sodaß eine spezielle Angabe, zudem nur ein einziges Mal im Verlauf der sechs Violoncellosuiten, nicht sinnvoll erscheint, da sicherlich etliche andere Stellen im Verlauf des Werkes für ein Vibrato ebenso prädestiniert sind. Zweitens finden sich in der Lautenfassung und in der anonymen Abschrift - bei J.P.Kellner fehlt fast der ganze Satz - die gewöhnliche Trillerbezeichnung. In der Lautenfassung ist erst in T.56 ein Triller mit notiertem Nachschlag zu finden; in T.55 und 56 dagegen eine in der Violoncelloversion nicht angeführte zweite Stimme.

J.P.Kellner verwendet neben den bei A.M.Bach verwendeten Zeichen t und tr auch manchmal  und zwar in folgenden Takten: Courante I, T.26, erste Viertel; Sarabande II, T.1, 3 und 5, jeweils zweite Viertel. Nach G.Becking⁴⁵⁰⁾ bedeutet das Zeichen tr (t) einen Triller, der "den Nachschlag in sich begreifen kann (nicht aber 'muß'), während  und  nur die getrillte Note vorstellen." Betrachtet man die vier von J.P.Kellner so bezeichneten Fälle unter diesem Aspekt, dann erscheint seine Notierung als durchaus sinnvoll, da dort der Nachschlag entweder überflüssig scheint (Courante I) oder in die Melodielinie integriert ist.

Interessant ist ferner ein von J.S.Bach in der Lautenfassung zwei Mal verwendetes Verzierungszeichen. Dieses tritt in T.3 des Prélude sowie in T.13 der Courante auf und wird in den NBA (Serie V/Bd.10, hrsg. von Thomas Kohlhase) als , d.h. als Mordent gelesen. Dies ist wohl

450) G.Becking: Der musikalische Rhythmus als Erkenntnisquelle, Augsburg 1928, S.129

auch die wahrscheinlichste Lösung. Es besteht jedoch eine auffällige Ähnlichkeit mit dem von F.Geminiani angegebenen Zeichen für den "Trillo composto"⁴⁵¹⁾ oder "Turn'd Shake"⁴⁵²⁾. Der in der "Explication" von J.S.Bach selbst notierte "mordant" hat eine etwas andere Form.⁴⁵³⁾

Beispiel 108:



J.S. Bach: Lautenfassung



J.S. Bach: Lautenfassung



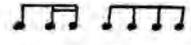
J.S. Bach: "Explication"



F. Geminiani

Trotzdem ist, wie erwähnt, an den genannten Stellen eher ein Mordent anzunehmen, der allerdings in der Abschrift der Violoncellosuiten durch A.M.Bach nicht aufscheint.⁴⁵⁴⁾ - Hervorzuhe-

-
- 451) F.Geminiani: a.a.O. S.26, Beispiel 2 (siehe Beispiel 109)
452) F.Geminiani: a.a.O. S.6: "The turn'd Shake being made quick and long is fit to perform to express Gaiety; but if you make it short, and the Length of the Note plain and soft, it may then express some of the more tender passions."
453) J.S.Bach: Explication, a.a.O.; Faks. entnommen aus MGG 13, Sp.1545/46.
454) Zur Ausführung des Mordent vgl. u.a. J.Mattheson: Capellmeister, a.a.O. S.119, L.Mozart: a.a.O. S.242 u. 244, C.Ph.E.Bach: a.a.O. S.50 u. S.86 ff.

ben ist abschließend die Verzierung der ersten Viertel in T.36 der Gigue V, die jedoch ebenfalls von A.M.Bach nicht verlangt wird. In der Lautenfassung findet sich das Zeichen d.h. den zu den Vorschlägen zu rechnenden, aus zwei Noten bestehenden Schleifer (nach c-moll transponiert c'-/c'd'/=Schleifer - es'), während in der anonymen Abschrift nur ein einfacher Vorschlag (klingend d') steht. Ein Schleifer findet sich auch offensichtlich in T.29 der Gigue VI, der in den einzelnen handschriftlichen Quellen unterschiedlich notiert ist. (Vgl. Teil III/A/1 !) Es sei ferner bemerkt, daß man die beiden Zweiunddreißigstel der in der Allemande III häufig wiederkehrenden Notenfolge , sowie die beiden Sechzehntel der in der Courante verwendeten Gruppierung  als ausgeschriebene Schleifer bezeichnen könnte, d.h. als in Noten wiedergegebene "wesentliche Manieren".

Wenden wir uns nun dem Vorschlag zu, der als kleines Nötchen notiert, in der Abschrift A.M.Bachs nur an sehr wenigen Stellen auftritt (nämlich in der Allemande V, T.11, drittes Viertel; in der Courante V, T.4 und T.11, zweite Halbe; in der Gavotte VI,1, T.20, erste Halbe;), in der Lautenfassung und der anonymen Abschrift allerdings relativ häufig verlangt wird. - Die Aufgabe der Vorschläge besteht nach L.Mozart⁴⁵⁵⁾ darin, "die Töne miteinander zu verbinden, und eine Melodie dadurch singbarer zu machen. ... Die Vorschläge sind bald Dissonanten ..., bald sind sie eine Wiederholung der vorigen Note; bald eine Auszierung einer leeren Melodie, und eine Belebung eines schläfrigen Satzes ..." ⁴⁵⁶⁾. Der Vorschlag besteht im allgemeinen aus der unteren oder oberen Sekunde, wobei diesen beiden Varianten ein unterschiedlicher

455) L.Mozart: a.a.O. S.199

456) Vgl. auch C.Ph.E.Bach: a.a.O. S.55 und J.J.Quantz: a.a.O. S.77

Ausdruck zugewiesen wird. G.Tartini⁴⁵⁷⁾ beschreibt die oberen Vorschläge als die natürlichsten und als "celles qui flattent les plus" und F.Geminiani⁴⁵⁸⁾ meint: "The Superior Apogiatura is supposed to express Love, Affectio, Pleasure &c." (dies bezieht sich allerdings nur auf die langen Vorschläge von oben). Zu den aufsteigenden Vorschlägen äußert sich L.Mozart⁴⁵⁹⁾ nach G.Tartini⁴⁶⁰⁾ dahingehend, daß diese insofern der Natur der Harmonie nicht entsprechen, als sie den Platz der Dissonanz einnehmen, die sich normalerweise nach unten auflösen müßte und nicht im Aufsteigen, wie dies beim Vorschlag von unten der Fall ist. Die vier oben genannten bei A.M.Bach notierten Vorschläge sind durchwegs Vorschläge von oben; in der Lautenfassung der V.Suite herrschen zwar ebenfalls die absteigenden Vorschläge vor, es gibt jedoch auch einige wenige aufsteigende (siehe Tabelle), wobei diese durchwegs die vorangehende Note wiederholen. Auch in der anonymen Abschrift herrschen die Vorschläge von oben vor; die aufsteigenden sind zum Teil wie in der Lautenfassung Wiederholungen der Vornote oder haben Durchgangscharakter (J.P.Kellner geht ebenso wie A.M.Bach mit Vorschlägen sehr sparsam um.)

Die Schwierigkeit der Ausführung von Vorschlägen besteht einerseits im Festsetzen ihrer Dauer und andererseits in der rhythmischen und dynamischen Gestaltung.⁴⁶¹⁾ C.Ph.E. Bach⁴⁶²⁾ hebt bezüglich der Notierungsweise der Vorschläge

457) G.Tartini: a.a.O. S.66

458) F.Geminiani: a.a.O. S.7

459) L.Mozart: a.a.O. S.201

460) G.Tartini: a.a.O. S.71

461) Vgl. H.P.Schmitz: a.a.O. S.23

462) C.Ph.E.Bach: a.a.O. S.55 f.

folgendes hervor: "Die Vorschläge werden theils andern Noten gleich geschrieben und in den Tackt mit eingetheilt, theils werden sie durch kleine Nötgen besonders angedeutet, indem die grössern ihre Geltung den Augen nach behalten, ob sie schon bey der Ausübung von derselben allezeit etwas verlieren." Etwas weiter unten trifft er bei den kleinen Nötchen die Unterscheidung in lange Vorschläge, deren "Geltung verschieden" ist und in unveränderliche kurze Vorschläge.⁴⁶³⁾ Er schlägt vor, die "Vorschläge nach ihrer wahren Geltung anzudeuten", betont aber, daß man früher "alle Vorschläge durch Acht=Theile zu bezeichnen pflegte,"⁴⁶⁴⁾ und bemerkt ergänzend, daß "damahls ... die Vorschläge von so verschiedener Geltung noch nicht eingeführet" waren. In den Violoncellosuiten finden sich zum Großteil ausgeschriebene, d.h. in den Notentext integrierte (lange) Vorschläge und relativ selten die bereits oben genannten kleinen Vorschlagsnoten, von denen bei A.M.Bach drei als Achtel und eine (Allemande VI, T.11) als Sechzehntel notiert sind (ebenso in der anonymen Abschrift); die letztgenannte scheint jedoch in der Lautenfassung wiederum als Achtel auf. Obwohl man demnach aus der Notationsweise die Dauer offensichtlich nicht fixieren kann, sei auf folgende Bemerkung von J.J. Quantz⁴⁶⁵⁾ verwiesen: "Die zweymal geschwänzten pflaget man

463) R.R.Efrati: a.a.O. S.40-73, bes. S.43, bezeichnet prinzipiell den langen Vorschlag als "appoggiatura" und den kurzen als "acciaccatura", nennt aber auch eine "kurze appoggiatura" (S.63, S.66), die etwa den anschlagenden Vorschlägen entspricht, d.h. er verwendet eine Terminologie, die weder in der zeitgenössischen noch in der modernen Literatur gebräuchlich ist und zu Mißverständnissen führen könnte. Abgesehen davon hat die acciaccatura eine ganz spezielle, dem Vorschlag nicht idente Bedeutung und kann nur auf Tasteninstrumenten verwendet werden.
(acciaccatura = Zusammenschlag; vgl. Riemann-Lexikon, Sachteil S.6)

464) Vgl. auch J.J.Quantz: a.a.O. S.77

465) J.J.Quantz: a.a.O. S.77

nur von solchen Noten zu gebrauchen, denen an ihrem Zeitmaße nichts abgebrochen werden darf."⁴⁶⁶⁾ (Trotzdem ist, wie man den weiteren Ausführungen von Quantz entnehmen kann, der Vorschlag nicht zu antizipieren, sondern hat auf den Schlag der Hauptnote zu erfolgen; in obigem Zitat soll offensichtlich nur die besondere Kürze hervorgehoben werden.) Beim Vorschlag in T.11 der Allemande V scheint mir eine (relativ) kurze Ausführung nicht nur durchaus möglich, sondern auch sehr wahrscheinlich.⁴⁶⁷⁾

Ein interessanter Aspekt zur Ausführung der Vorschläge bzw. deren Länge ergibt sich in der Courante V. Aus J.S.Bachs "Explication"⁴⁶⁸⁾, wo nur zwei (ein steigender und ein fallender) Vorschläge in gleicher Notierungsweise aufscheinen, könnte man einerseits ablesen, daß der Vorschlag - unabhängig von der Hauptnote - immer die Dauer einer Achtelnote einnimmt - was relativ unwahrscheinlich ist -, oder daß der Vorschlag den halben Wert der Hauptnote bekommt, wie dies im Hinblick auf die langen Vorschläge sowohl von J.J.Quantz⁴⁶⁹⁾ als auch von C.Ph.E.Bach⁴⁷⁰⁾ und L.Mozart⁴⁷¹⁾ gefordert wird.⁴⁷²⁾ Einen Beweis für diese Aufführungsweise liefern die verschiedenen Schreibweisen der Takte 4, 6 und 20 der Courante V im Manuskript A.M.Bachs und im Autograph J.S.Bachs der Lautenfassung. Der Vorschlag der zweiten Halbe in T.11 ist in

466) Vgl. H.Barbé: Die Ausführung von Vorschlägen im Barock, insbesondere bei J.S.Bach, in: Schweizerische Musikzeitung 1964, S.350.

467) Zu den kurzen Vorschlägen vgl. L.Mozart: a.a.O. S.199 und vor allem C.Ph.E.Bach: a.a.O. S.58, sowie H.P.Schmitz: a.a.O. S.23

468) J.S.Bach: Explication, a.a.O.

469) J.J.Quantz: a.a.O. S.79

470) C.Ph.E.Bach: a.a.O. S.57

471) L.Mozart: a.a.O. S.194

472) Bei punktierten Noten erhält der Vorschlag zwei Drittel des Wertes der Hauptnote. Sonderfälle siehe H.P.Schmitz: a.a.O. S.23 und H.Barbé: a.a.O. S.349 nach zeitgenössischen Angaben.

allen Abschriften (auch in der anonymen und bei J.P.Kellner) als kleine Achtelnote notiert. In T.4 dagegen schreibt A.M. Bach einen Achtelvorschlag vor das anschließende Viertel; die- sei beiden Noten löst J.S.Bach jedoch in zwei Achtel auf, d.h. er berücksichtigt einerseits den notierten Notenwert des Vor- schlages und andererseits die Regel, dem Vorschlag den halben Wert der Hauptnote zu geben. In T.6 und T.20 (besonders deut- lich!), jeweils dritte Halbe, ergibt sich der umgekehrte Fall: J.S.Bach notiert die Vorschläge mittels kleiner Nötchen und A.M.Bach integriert diese als Achtelnotenwerte in den Noten- text.

Beispiel 109:

T.4



A.M. Bach



J.S. Bach

T.6



A.M. Bach

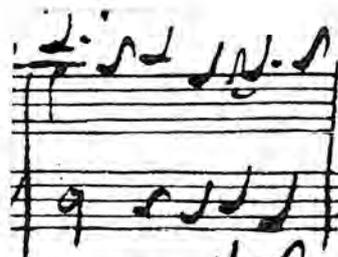


J.S. Bach

T.20



A.M. Bach



J.S. Bach

In der Literatur⁴⁷³⁾ wird häufig unter den von Bach mittels kleinen Nötchen notierten Vorschlägen zu einem überwiegenden Teil der kurze Vorschlag verstanden, da, wie die Autoren betonen, der Komponist zahlreiche lange Vorschläge ja in den Notentext selbst einbaute. Die beiden obigen Beispiele widersprechen dieser Annahme, obwohl es sich ja durchaus um Einzelfälle handeln kann. H.Barbé⁴⁷⁴⁾ vertritt jedoch die Ansicht, daß die in Achteln notierten Vorschläge sowohl lange als auch kurze Bedeutung haben können. Dieser Ansicht ist in Anbetracht der in den Violoncellosuiten auftretenden Fälle, die sich durch die verschiedenen Handschriften eindeutig interpretieren lassen, zuzustimmen. Den Vorschlag in T.20 der Gavotte VI,1, der ebenfalls als Achtel notiert ist, kann man sowohl als langen Vorschlag, d.h. Dauer der halben Hauptnote, oder als kurzen Vorschlag verstehen, da hier wohl ein rascheres Tempo⁴⁷⁵⁾ gefordert ist, als in der französischen Courante der V.Suite.

Wenden wir uns nun der rhythmischen und dynamischen Ausführung zu. Die meisten Vorschläge der Bachzeit waren, ob kurz oder lang, "anschlagende"⁴⁷⁶⁾, d.h. sie kamen auf den Schlag der zugehörigen Hauptnote, der dadurch entweder mehr oder weniger von ihrem Wert abgezogen wurde. Ferner waren die anschlagenden Vorschläge prinzipiell stärker als die Hauptnote zu spielen.⁴⁷⁷⁾ Daneben gab es aber auch die "durchgehenden"⁴⁷⁸⁾

473) H.P.Schmitz: a.a.O. S.24, E.Dannreuther: Die Verzierungen in den Werken von J.S.Bach, in: BJ 1909, S.68, F.Neumann: ML, a.a.O. S.10

474) H.Barbé: a.a.O. S.350

475) Vgl. L.Mozart: a.a.O. S.199, H.Barbé: a.a.O. S.349

476) L.Mozart: a.a.O. S.194, J.J.Quantz: a.a.O. S.78

477) H.P.Schmitz: a.a.O. S.23, H.Barbé: a.a.O. S.348. Nur L.Mozart: a.a.O. S.199, meint: "Der kurze Vorschlag wird so geschwind gemachet, als es möglich ist, und wird nicht stark, sondern ganz schwach angegriffen."

478) Vgl. Anm.476 !

Vorschläge, die Terzensprünge ausfüllen, "bey denen die Stärke auf die Hauptnote fällt"⁴⁷⁹⁾ und deren Wert von der vorausgehenden Note weggenommen wird. Diese Art der Antizipation, die von J.J.Quantz, L.Mozart, G.Tartini⁴⁸⁰⁾ etc. genannt wird, lehnt C.Ph.E.Bach⁴⁸¹⁾ ab, der meint, daß "niemals der vorhergehenden (erg. Note) etwas von ihrer Geltung abgebrochen werden" darf.

Erwähnt werden sollen hier noch einige, speziell das Streichinstrument betreffende, spielpraktische Anweisungen von L.Mozart⁴⁸²⁾, die sich auf den langen Vorschlag beziehen: "Vor allem muß man beobachten: erstlich, daß man bey den absteigenden Vorschlägen niemals die leere Saite zum Vorschlag brauche: sondern daß man, wenn ein Vorschlag auf eine solche fällt, selben allemal mit dem vierten Finger auf der neben liegenden tiefern Seyte nehme. Zweytens muß die Stärke des Tones bey den langen und längern Vorschlägen allezeit auf den Vorschlag; die Schwäche aber auf die Note fallen. Es muß aber mit einer angenehmen Mässigung des Bogenstrichs geschehen. Auch die Stärke muß eine Schwäche vor sich haben.⁴⁸³⁾ Man kann einen langen Vorschlag, von denen hier die Rede ist, gar leicht etwas weich anstoßen; den Ton an der Stärke geschwind wachsen lassen, in der Mitte des Vorschlags die größte Stärke anbringen, und alsdann die Stärke so verliehren, daß letztlich die Hauptnote ganz piano darein schleift. Absonderlich aber hüte man sich bey der Hauptnote mit dem Bogen nachzudrücken. Man muß nur den Finger, mit dem der Vorschlag gemacht wird, aufheben, den Bogen aber gelind fortgehen lassen."⁴⁸⁴⁾ Die Aus-

479) L.Mozart: a.a.O. S.205, vgl. auch J.J.Quantz: a.a.O. S.78

480) G.Tartini: a.a.O. S.70 ff.

481) C.Ph.E.Bach: a.a.O. S.52

482) L.Mozart: a.a.O. S.199

483) Vgl. Kapitel Artikulation, Teil III/A/2/b !

484) Vgl. auch Tartinis Anweisungen! (G.Tartini: a.a.O. S.66)

führung des kurzen Vorschlages bietet geringere Schwierigkeiten; es sei jedoch betont, daß sowohl bei den "anschlagenden" als auch bei den "durchgehenden" die grundsätzlich nicht mensurierte Dauer auch dem Charakter des Stückes angepaßt werden muß⁴⁸⁵⁾ und daher, objektiv gesehen, manchmal kürzer und manchmal länger zu spielen ist.

Wie bereits in dieser Arbeit öfters hervorgehoben, ist mit Ergänzungen jeglicher Art im Notentext A.M.Bachs sehr vorsichtig umzugehen. Aus diesem Grund läßt sich auch folgende Anweisung von J.J.Quantz⁴⁸⁶⁾, wenn überhaupt, so nur selten anwenden: "Es ist nicht genug, die Vorschläge in ihrer Art und Eintheilung spielen zu können, wenn sie vorgezeichnet sind. Man muß auch selbige an ihren Ort zu setzen wissen, wenn sie nicht geschrieben sind. Um solches zu erlernen, nehme man dieses zur Regel: Wenn nach einer, oder etlichen kurzen Noten, im Niederschlage, oder Aufheben des Tactes, eine lange Note folget, und in consonirender Harmonie liegen bleibt; so muß vor der langen, um den gefälligen Gesang beständig zu unterhalten, ein Vorschlag gemachet werden. Die vorhergehende Note wird zeigen, ob er von oben oder unten genommen werden müsse." Diese Regel scheint allerdings in der anonymen Abschrift zum Teil berücksichtigt und in den Notentext aufgenommen worden zu sein; z.B. sehr auffällig in T.8, 10, 18 und 20 des Menuett I,2 oder im Schlußtakt des ersten Teils von Menuett II,2, sowie in etlichen Stellen der Allemande V sowie Courante V, die auch in der Lautenfassung aufscheinen. Die oben in der Tabelle angeführten zusätzlichen Vorschläge in der Lautenfassung und der anonymen Abschrift sollten prinzipiell jedoch in der Abschrift A.M.Bachs für Violoncello solo nicht ergänzt werden, da die

485) Vgl. H.P.Schmitz: a.a.O. S.23

486) J.J.Quantz: a.a.O. S.80

anonyme Abschrift geänderten stilistischen Anforderungen und die Lautenfassung den spieltechnischen Fähigkeiten des Zupfinstruments angepaßt ist (vgl. Beginn dieses Kapitels). Die Diskussion, inwieweit es sich insbesondere bei der anonymen Abschrift um lange oder kurze Vorschläge handelt bzw. wie diese im Detail gespielt wurden, führen in diesem Rahmen leider zu weit, da man hier ja bereits die aufführungspraktischen Anweisungen des späten galanten Stils berücksichtigen müßte, die nun ihrerseits für die Zeit der Entstehung des Werkes nicht relevant sind.

Allgemein sei festgestellt, daß hier prinzipiell nicht für jede in den Suiten für Violoncello solo auftretende Verzierung eine komplette Ausführungsanweisung gegeben werden kann und soll, da jede eindeutige Festlegung der Manieren deren eigentlicher Natur, der Freiheit der Ausführung, prinzipiell widerspricht⁴⁸⁷⁾, weil derartig differenzierte Details weder verbal noch in Noten(werten) ausgedrückt werden können. D.h., daß der Musiker von Fall zu Fall aus dem Zusammenhang mit dem Aufführungsort, dem Stimmenverlauf, dem Affekt, dem Tempo etc. des Stückes z.B. die spezielle Ausführung des Trillers bezüglich des Beginns mit der Ober- oder Hauptnote, der Geschwindigkeit und Dynamik der Trillerbewegung, des eventuellen Stehenbleibens auf der Hauptnote, des Nachschlages oder der Antizipation der Folgenote entscheiden muß. In diesem Sinn sollen alle bisher gegebenen Hinweise zu den Verzierungen mehr als Anregung denn als verpflichtende Anleitung angesehen werden.⁴⁸⁸⁾

487) Vgl. J.Mertin: a.a.O. S.120

488) Vgl. auch die Anweisungen von E.Dannreuther: a.a.O. S.48 ff. und W.Rabey: Der Originaltext der Bachschen Soloviolinsonaten und -partiten (BWV 1001 - 1006) in seiner Bedeutung für den ausführenden Musiker, in: BJ 1963/64, S.41 ff.

9. Akkordausführung

Wie aus der Erwähnung in den Kapiteln Artikulation (III/A/2) und über den (zu Bachs Zeiten verwendeten) Bogen (II/B/2) hervorgeht, liegt die Problematik der Akkordausführung und der Darstellung der realen Mehrstimmigkeit einerseits in bogentechnischen Gegebenheiten und andererseits in der Notation der Akkorde.⁴⁸⁹⁾ Die Schwierigkeit besteht primär darin, daß drei- und vierstimmige Akkorde nicht tatsächlich zugleich erklingen können. Während man mit dem modernen Bogen Doppelgriffe zugleich anstreichen und aushalten kann, ist das gemeinsame Berühren von drei Saiten nur unter Umständen, d.h. mit großem Druck und Tempo und daher nur im Forte auf kurzen Notenwerten möglich, das gleichzeitige Erklingen von vierstimmigen Akkorden jedoch - auch aufgrund des relativ stark gekrümmten Steges - unmöglich. Auch mit dem alten Bogen mit gerader bzw. leicht konvexer Stange konnte man (drei- und) vierstimmige Akkorde nicht tatsächlich aushalten. So schreibt z.B. Christopher Simpson⁴⁹⁰⁾: "When two, three, or more Notes stand one over another ... they must be play'd as One, by Sliding the Bow

489) Die Tatsache, daß A.M.Bach in der Abschrift der Werke für Violine solo die Akkordschreibung bis ins Detail von J.S. Bach übernimmt, berechtigt zu der Annahme, daß sie bei Anfertigung der Abschrift der Violoncellowerke genauso sorgfältig verfahren ist. Die anonyme Abschrift weist genau die gleiche Notationsweise wie A.M.Bach auf; bei J.P. Kellner sind geringfügige Abweichungen, wie z.B. vergessene Punkte, feststellbar. Dagegen ist in der Lautenfassung die Tendenz zu bemerken, die Akkorde mit langen Notenwerten zu versehen. Bei einem Zupfinstrument, wo das Arpeggio die einzige Möglichkeit der Akkordausführung ist (vgl. Riemann-Lexikon, Sachteil: Arpeggio, S.53), ergibt sich durch das Weiterklingen der Saite der Effekt eines länger ausgehaltenen Akkordes.

490) Ch.Simpson: a.a.O. S.9

over those Strings which express the sound of the said Notes", d.h. er fordert (auch schon bei Doppelgriffen) eine arpeggierte Wiedergabe. J.J.Rousseau⁴⁹¹⁾ erläutert in seinem 'Dictionnaire de musique' unter dem Stichwort "Arpeggio": "Il y a des instrumens sur lesquels on ne peut former un Accord plein qu'en Arpégeant; tels sont le Violon, le Violoncelle, la Violle, & tous ceux dont on joue avec l'archet; car la convexité du Chevalet empêche que l'Archet ne puisse appuyer à la fois toutes les cordes". Wir können aus diesen und ähnlichen Äußerungen⁴⁹²⁾ eine Arpeggio-Ausführung annehmen⁴⁹³⁾; gleichzeitig ist aber zu bedenken, daß der Klangeffekt aufgrund der konvexen bzw. geraden Bogenstange sowie des flacheren Steges beim schnellen Berühren der Saiten einem gleichzeitigen Anstreichen viel näher kam, als dies heute beim Gebrauch moderner Instrumente und Bogen zu erreichen ist. In diesem Zusammenhang sei besonders auf die damaligen räumlich-akustischen Bedingungen und Einflüsse hingewiesen. Wie in Kapitel III/B/1 erwähnt, wurde als Aufführungsort dieser solistischen Streichermusik der Bestimmung der Kammermusik entsprechend ein relativ kleiner Saal oder ein Zimmer gewählt "deren oft harte und kahle Wände größtmögliche Resonanz und Widerhall erzeugten"⁴⁹⁴⁾, sodaß bereits durch das Andeuten des Akkordes mittels Arpeggio klanglich fast die gleiche Wirkung wie bei gleichzeitigem Anstreichen hervor-

491) J.J.Rousseau: a.a.O. S.35

492) Vgl. z.B. auch J.J.Quantz: a.a.O. S.196

493) "Es gibt keinen wie auch immer gearteten Beleg im frühen 18.Jahrhundert für den modernen Brauch der Akkordbrechung, bei der beispielsweise die zwei unteren Noten eines vierstimmigen Akkordes knapp vor dem Taktteil und dann die oberen beiden Noten auf dem Taktteil gespielt und als Doppelgriff ausgehalten werden." (D.D.Boyden: a.a.O.S.494). Vgl. auch R.R.Efrati: a.a.O.S.206, der ohne Begründung die von D.D.Boyden abgelehnte Spielweise fordert.

494) D.D.Boyden: a.a.O. S.312 f.

gerufen wurde. Außerdem war bei den damaligen Gegebenheiten das gleichzeitige Aushalten von dreistimmigen Akkorden mit weit geringerem Druck viel leichter möglich. Vierstimmige Akkorde konnten jedoch auch damals nicht so erklingen, wie sie notiert sind, da ja ein gleichzeitiges Aushalten auf allen vier Saiten technisch nicht durchführbar ist. Oft ist dieses Aushalten auch rein fingersatztechnisch gar nicht oder nur schwer möglich, sodaß auch diese Tatsache für eine arpeggierte Wiedergabe der Akkorde spricht.⁴⁹⁵⁾

Die Problematik besteht nun darin, daß die Notation mit der technisch möglichen Ausführung nicht übereinstimmt, obwohl der Notentext früher aufgrund der oben angeführten Voraussetzungen von Raum und Instrument genauer wiedergegeben werden konnte. (Dies war einer der Gründe der Entstehung der "Bachbogen"-Theorie. Zu deren Geschichte und Widerlegung vgl. Teil II/B/2/c!) Daher wird häufig bezüglich der Akkordausführung der Violinsonaten die Ansicht vertreten, daß Bachs Schreibweise der Akkorde in langen Notenwerten den polyphonen Bau des Satzes verdeutlichen sollte, "um dem Spieler den musikalischen Fortgang zu zeigen und ihm zu helfen, die melodische und harmonische Funktion der verschiedenen Stimmen zu unterscheiden."⁴⁹⁶⁾ Dieser Annahme ist weitgehend zuzustimmen, vor allem wenn man berücksichtigt, daß die Noten eines Akkordes keinen gemeinsamen Stiel haben, sondern geson-

495) M.Rostal: Zur Interpretation der Violinsonaten J.S.Bachs, in: BJ 1973, S.74, stellt im Hinblick auf eine heutige Aufführung folgendes fest, das auch für die Violoncellosuiten gilt: "... es sollte auch mit dem modernen Bogen durchaus möglich sein, dreistimmige Akkorde durchzuhalten, ohne sie zu brechen. Bei vierstimmigen Akkorden ist eine leichte Brechung mit dem modernen Bogen unumgänglich, doch kann dies so schnell ausgeführt werden, daß der Eindruck erweckt wird, als ob man gleichzeitig begonnen hätte."

496) D.D.Boyden: a.a.O. S.486; vgl. auch W.Rabey: a.a.O. S.27

derte Kaudierung aufweisen, wodurch deren individueller Charakter hervorgehoben wird, und daß sich in real mehrstimmiger Führung öfters Pausen finden.

Wenden wir uns nun vom Akkord an und für sich ab und der real mehrstimmigen Führung zu, d.h. jenen Fällen, in denen nicht alle Teiltöne des Akkordes den gleichen Notenwert haben und somit eine der Stimmen die Melodielinie fortsetzt, während die anderen prinzipiell, soweit dies technisch möglich ist, noch länger auszuhalten sind. Es ist in diesem Zusammenhang bemerkenswert, daß in den sechs Suiten für Violoncello solo - abgesehen davon, daß hier überhaupt weit weniger Akkorde auftreten als in den Werken für Violine solo - fast keine vierstimmigen Akkorde bei gleichzeitiger Weiterführung einer anderen Stimme auszuhalten sind. Dies geht mit der Tatsache konform, daß vierstimmige Akkorde auch früher nur arpeggiert und nicht ausgehalten werden konnten, während es möglich war, die dreistimmigen Akkorde und insbesondere die Doppelgriffe aufgrund der instrumenten- bzw. bogentechnischen Bedingungen länger liegen zu lassen. (Die Ausnahmen finden sich in Prélude IV, T.60 und Gavotte VI, 1, T.25, wo sich der "zu lange" Notenwert aus der Fortsetzung ähnlicher Notenfolgen, in denen aufgrund der geringeren Stimmenanzahl ein Aushalten möglich ist, ergibt. Am auffälligsten außerhalb der obigen Feststellung stehen fünf vierstimmige Akkorde in der Sarabande der VI.Suite, in Halbe-Notenwerten, wobei die Ober- oder Mittelstimme in Vierteln fortschreitet. Hier ist ein Aushalten tatsächlich nicht möglich (insbesondere in T.6); die Notationsweise ist hier wohl aus satztechnischen Gründen erklärbar bzw. soll dem vortragenden Musiker der Sarabanderhythmus verdeutlicht werden.)

Ferner wurde bereits in Kapitel III/A/2/c und d darauf hingewiesen, daß sich aus der Notationsweise der Akkord-

töne mancherlei Hinweis auf die Artikulation ablesen läßt, so daß man auch in den oben genannten Fällen Rückschlüsse auf die Bindungen der Ober-, Mittel- und eventuell auch Unterstimme ziehen kann. In den meisten Fällen der zwei- und dreistimmigen auszuhaltenden Akkorde läßt sich die Artikulation tatsächlich aus der darüber bzw. darunterliegenden Stimme bestimmen, wobei die prinzipielle Ausführbarkeit berücksichtigt werden muß.⁴⁹⁷⁾ Für die Annahme, daß aus der Länge der Akkordnotenwerte die Bindung einer anderen Stimme abzuleiten ist, spricht auch die Tatsache, daß in vielen Fällen, wo ein längeres Aushalten prinzipiell möglich wäre, ein auf nur einen Ton der Ober-, Mittel- oder Unterstimme beschränkter Notenwert des Gesamtakkordes angeführt ist: hier hat der Komponist offensichtlich keine Bindung gewünscht. An zahlreichen Stellen würden sich aus einem längeren Aushalten außerdem entweder fingersatztechnische Schwierigkeiten oder harmonisch ungünstige Kombinationen ergeben. Andererseits notiert A.M.Bach manchmal zusätzliche Bindungen, die zum Teil mit den auszuhaltenden Akkordtönen konform gehen und daher im Prinzip überflüssig sind; zum Teil überspannen diese Bindebögen jedoch weniger Noten als durch die Akkordnotenlänge vorgegeben ist, wobei man bedenken muß, daß A.M.Bach die Bögen oft ungenau setzt, sodaß manchmal auch Korrekturen nötig scheinen, sind die Bögen jedoch länger als der notierte Wert des Akkordes, dann soll dieser offensichtlich nur während eines genau beschränkten Teils der anderen Stimme erklingen. Es ist besonders darauf hinzuweisen, daß A.M.Bach in etlichen Fällen in der Notationsweise der Akkorde und dem daraus erforderlichen Aushalten bzw. Nichtaushalten auf die rein spieltechnische Ausführbar-

497) G.Whitman: J.S.Bach:Meister der Bogentechnik, in: Musica 1969, S.347 vertritt diesen Standpunkt ohne Rücksicht auf die Spielbarkeit. R.R.Efrati: a.a.O. S.202, lehnt die Ableitung von Bindungen aus den längeren Notenwerten des Akkordes ab, während D.D.Boyden: a.a.O. S.501, meint, "daß Doppelgriffe gelegentlich die Hinzufügung von Legatobögen verlangen" und sich dabei auf gewisse Stellen bei den Theoretikern beruft.

keit der übrigen Stimmen Rücksicht nimmt. (Vgl. die detaillierten diesbezüglichen Ausführungen in Teil III/A/2/d.) Nur selten ist die Art der Akkordnotierung sowie der dazugehörigen Bindungen der weiterzuführenden Stimmen nicht korrekt durchgeführt⁴⁹⁸⁾. Es treten z.B. einige wenige Fälle auf, wo der geschriebene Notenwert aus einem der folgenden Gründe verkürzt werden muß⁴⁹⁹⁾: wenn im Akkord 1. zwei Noten auf einer Saite zu liegen kommen, 2. zwei nicht nebeneinanderliegende Saiten gefordert werden und 3. ein trillernder Finger gleichzeitig eine nicht trillernde Note spielen muß. Allgemein gesehen kann jedoch zusammenfassend festgestellt werden, daß sowohl in spieltechnischer als auch besonders in künstlerischer Hinsicht die Akkorde wenn auch nicht konsequent, jedoch in sinnvoller Weise notiert sind.

Kehren wir nun nochmals zu spieltechnischen Problemen zurück. Neben der überwiegenden Mehrzahl mehrstimmiger Führung, wo die tiefen Akkordtöne liegenbleiben und sich die Oberstimme fortsetzt, gibt es auch einige Beispiele von Weiterführung aus der Mittel- oder Unterstimme. Hier muß die Ausführung des Akkordes so vorgenommen werden, daß die melodische Fortschreitung hörbar bleibt. Zu diesem Problem äußert sich auch Jean Philippe Rameau (1741)⁵⁰⁰⁾: "Aux endroits où on ne peut aisément exécuter deux ou plusieurs notes ensembles, ou bien on les arpège, en s'arrêtant à celle du côté de la quelle le chant continue..." Der Vortrag derartig konzipierter Mehr-

498) Der Meinung W.Rabeys (a.a.O. S.31 f.), daß Bach Bindungen in der Oberstimme verwendet, wenn er ein wirkliches Aushalten wünscht, und wenn keine Bogensetzung zu finden ist, der Akkord nicht bis zum Ende gehalten werden muß, ist aufgrund einiger Fälle, die das Gegenteil beweisen, nicht zuzustimmen. Vgl. III/A/2/d!

499) D.D.Boyden: a.a.O. S.487

500) J.Ph.Rameau: Avis pour la Virole, in: Pièces de clavecin en concerts (Oeuvres complètes, Bd.2), Paris 1896

stimmigkeit hängt sehr von der Geschicklichkeit und Technik des Musikers ab.⁵⁰¹⁾ Es gibt in den Suiten für Violoncello solo zwei Stellen, wo in der Aufzeichnung der Notenwerte auf die Weiterführung aus der Unter- bzw. Mittelstimme insofern Rücksicht genommen wird, als die Oberstimme(n) kürzer notiert ist (sind), da diese kürzer berührt werden; Allemande II, T.13  und Allemande VI, T.4 . In den anderen Fällen, wo die Melodielinie in Mittel- bzw. Unterstimme liegt, sollte bei den dreistimmigen Akkorden und speziell bei den Doppelgriffen getrachtet werden, den Mehrfachgriff zugleich anzustreichen, auszuhalten und mit der entsprechenden Stimme fortzusetzen. Bei den vierstimmigen Akkorden muß versucht werden, durch schnelles Arpeggieren und anschließendes Liegenbleiben auf der (den) gewünschten Stimme(n) einen ähnlichen Klangeindruck zu erreichen. In einigen Editionen⁵⁰²⁾ wird auch ein Brechen (zwei zu zwei bzw. drei zu eins oder umgekehrt) von oben nach unten verlangt, wodurch unter Umständen bei perfekter Technik ebenfalls ein akzeptabler Klang erreicht wird.

Abgesehen von dem bis jetzt genannten Arpeggieren der Akkorde, d.h. dem schnellen Berühren der zugehörigen Einzeltöne um vor allem vierstimmige Akkorde auf einem Streichinstrument spielen zu können, wurde das Arpeggio auch als eine Art Verzierung bzw. Figuration verwendet, indem die Teiltöne des Akkordes wiederholt und in verschiedener Reihenfolge gespielt wurden. In den sechs Suiten für Violoncello solo finden sich einige ausgeschriebene, d.h. nicht als Akkorde notierte Arpeggienabschnitte, wie z.B. in Prélude I, III und VI. Das Arpeggio als Spielweise wurde jedoch nicht immer tatsächlich

501) M.Rostal: a.a.O. S.74 gibt verschiedene Spielmöglichkeiten an, die je nach dem Zusammenhang anzuwenden sind.

502) z.B. die Edition der Violoncellosuiten von Dimitry Markevitch (a.a.O.), Diran Alexanian (a.a.O.), Giuseppe Selmi (Milano: Carisch S.p.A. 1968) etc.

ausgeschrieben, sondern häufig in Akkorden angegeben. Manchmal wurde das Wort Arpeggio oder dessen Abkürzung hinzugefügt, um die Ausführungsart anzuzeigen, wie J.S.Bach dies beispielsweise in der Chaconne für Violine solo in T.99 und T.201 tut. L.Mozart⁵⁰³⁾ meint zum Arpeggio: "Die Art diese gebrochenen Accorde vorzutragen wird theils von dem Componisten angezeigt; theils von dem Violinisten nach eigenem Gutdünken gemacht."⁵⁰⁴⁾ Weiter unten setzt er hinzu⁵⁰⁵⁾: "Wie das Arpeggio in dem ersten Tacte eines jeden Exempels angezeigt ist; so muß man in der Frage der über einander gesetzten Noten fortfahren", d.h., daß die vom Komponisten am Beginn angegebene Figuration beibehalten werden muß. In ähnlicher Weise äußert sich auch Michel Corrette⁵⁰⁶⁾ in seiner Violoncelloschule: "L'Arpeggio se note par accord ... et se joue par batteries ..., mais comme l'on peut Arpèger un accord de plusieurs manieres differentes: les Auteurs notent quelque fois la 1^{re} mesure de l'Arpeggio soit battu; ce qui sert de Modele pour le reste des accords" (Er gibt in der Folge zahlreiche Notenbeispiele, ebenso wie L.Mozart, an.) In vielen Fällen wurde das Arpeggieren von Akkorden aber überhaupt dem Musiker ad libitum überlassen und auch keinerlei Bezeichnung angebracht bzw. keine Anleitung in Form eines ausgeschriebenen Taktes, dessen Figuration weitergeführt werden sollte, notiert, sodaß sowohl die arpeggierte Wiedergabe an und für sich als auch die Art der Ausführung des Arpeggio freigestellt war.

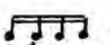
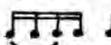
Ein solcher Fall begegnet uns am Schluß des Prélude II. Die Akkorde der Takte 59 bis 62 (63=Schlußakkord) erfordern höchstwahrscheinlich eine arpeggierte Wiedergabe, obwohl diese heute in Konzerten und auf Schallplatten meistens

503) L.Mozart: a.a.O. S.186 ff.

504) J.Mattheson: Capellmeister, a.a.O. S.336

505) L.Mozart: a.a.O. S.189

506) M.Corrette: a.a.O. S.38

nicht zu hören ist. In zahlreichen Editionen werden jedoch Aufführungsanleitungen gegeben, wobei man aus der Vielfalt der Möglichkeiten eine Version wählen sollte, die die Melodielinie der Vortakte wenigstens annähernd weiterführt, keinen Bruch in der musikalischen Entwicklung herbeiführt und den Satz zu einem passenden Abschluß bringt. Das folgende Beispiel zeigt die verschiedenen Arpeggienausführungen in den Editionen von Friedrich Grützmacher (1866, 1882), Robert Hausmann (1898), Julius Klengel (1900), Diran Alexanian (1927), Paul Bazelaire (1933), Marie Roemaet and Lieff Rosanoff (1963), Paul Tortelier (1966), Janos Starker (1971) und Pierre Fournier (1972).⁵⁰⁷⁾ Ferner zeigt das Notenbeispiel die Ausführungsanweisung der Autoren G.Hulshoff⁵⁰⁸⁾ und R.R.Efrati⁵⁰⁹⁾. Etliche Herausgeber übernehmen den Arpeggienvorschlag von Friedrich Grützmacher, nämlich Jaques van Lier (1907) mit Viererbindungen, Fernand Pollain (1918) mit der Artikulation  (strichlierte Bindung im vorletzten Takt), Cornélis Liégois (1919) mit der Artikulation , Joseph Malkin (1918) ohne Staccatopunkte, Frits Gaillard (1939) und Gino Francesconi (1954) das erste Viertel mit Zweierbindungen. Einige Editionen bringen auch die Fassung von Robert Hausmann, nämlich Percy Such (1919) ohne Staccatopunkte, Luigi Forino (1924) mit der Artikulation  (gibt auch die Grützmacher-Version als zweiten Vorschlag an), Walter Schulz (1935, 1956), August Wenzinger (1950) mit der Artikulation  (bzw. als Variante jeweils in der letzten Viertel als erstes Sechzehntel ebenfalls den höchsten Akkordton) und Paul Rubardt (1965) mit Viererbindungen. (Im anschließenden Beispiel wurden Fingersatzangaben und Vortragsangaben der Herausgeber nicht wiedergegeben.)

507) Die Verlage und Erscheinungsorte der genannten Editionen sind der Aufstellung in Teil IV zu entnehmen.

508) G.Hulshoff: a.a.O. S.96

509) R.R.Efrati: a.a.O. S.194

Beispiel 110:

Grütmacher

Hausmann

Kleugel

Alexanian

Bazelaire

Rosanoff

Tortelier

Starker

Fourmier

Hulshoff

Efrati

IV. EDITIONSGESCHICHTE

=====

Während die drei vorhergehenden Teile dieser Arbeit den Suiten für Violoncello solo zu deren Entstehungszeit bzw. zu Lebzeiten J.S.Bachs gewidmet waren, wo, ausgehend von dieser Grundlage, versucht wurde, Anhaltspunkte für einen den heutigen Anforderungen der Aufführungspraxis gemäßen Vortrag herauszuarbeiten, soll der abschließende Teil anhand der seit dem Tod Bachs bis in unsere Zeit erschienenen Editionen des Werkes zeigen, wie unterschiedlich dieses aufgefaßt und gespielt wurde, wobei die Editions-geschichte als Element der Geschichte der Bach-Rezeption zu verstehen ist.

Näher besprochen werden in der Folge alle mir bei umfangreichen Nachforschungen bekanntgewordenen Ausgaben, in denen jeweils alle sechs Suiten in der Originalbesetzung für Violoncello solo aufscheinen. Wie aus der unten angeführten Aufstellung ersichtlich ist,¹⁾ handelt es sich insgesamt um 43 Editionen, die zwischen 1824 und 1972 in Europa, Amerika und Rußland herausgekommen sind.²⁾ Alle diese Ausgaben - bis

1) Eine nach den Herausgebern alphabetisch gereichte Liste der Editionen mit den originalen Titeln findet sich beim Literaturverzeichnis im Anhang.

2) Das doppelte Aufscheinen des Namens Grützmacher erklärt sich aus der zweimaligen, sehr unterschiedlichen Veröffentlichung der Violoncellosuiten, einmal als Konzert- und einmal als Originalfassung. - Das Erscheinungsjahr auf der Liste bezieht sich allgemein immer auf den ersten Erscheinungstermin. Von etlichen Editionen erschienen später oft mehrere Neudrucke (z.B. Grümmer-Ausgabe zuletzt 1979), die jedoch in unserem Fall von geringerem Interesse sind.

<u>Erscheinungsjahr</u>	<u>Herausgeber</u>	<u>Ort</u>	<u>Verlag</u>
1824	Norblin	Paris	Janet et Cotelte
1825	? (Norblin)	Leipzig	Probst
1826	Dotzauer	Leipzig	Breikopf & Härtel
1866 (Konz.)	Grützmacher	Leipzig	Peters
1879 ABGA	Dörffel	Leipzig	Breitkopf & Härtel
188? (Orig.)	Grützmacher	Leipzig	Peters
1888	Schröder	Leipzig	Kistner
1897	Salter	Berlin	Simrock
1898	Hausmann	Leipzig	Steingräber
1900	Klengel	Leipzig	Breitkopf & Härtel
1907	Van Lier	Wien	UE
1907	Jeral	Wien	UE
1911	Becker	Leipzig	Peters
1914/17	Malgren	Petrograd	?
1918	Pollain	Paris	Durand
1918	Malkin	New York	Fischer
1918	Dotzauer-Magrini	Milano	Ricordi
1919	Such	London	Augener
1920	Liégois	Paris	Lemoine
1922	Kurth	München	Drei Masken
1923	Loeb	Paris	B.illaudot
1924	Forino	Milano	Ricordi
1929	Alexanian	Paris	Salabert
1933	Bazelaire	Paris	Eschig
1935	Hausmann-Schulz	Leipzig	Steingräber
1939	Gaillard	New York	Schirmer
1942	Mainardi	Mainz	Schott
1944	Grümmer	Wien	Doblinger
1947	Kosolupow	Moskau	Musgis
1950/57	Sturzenegger	München	Reinhardt
1950	Wenzinger	Kassel	Bärenreiter
1954	Francesconi	Milano	Suvini-Zerboni
1956	Schulz	Leipzig	Pro Musica
1957	Stogorsky	Moskau	Musgis
1963	Rosanoff	New York	Galaxy
1964	Markevitch	Bryn Mawr	Presser
1965	Rubardt	Leipzig	Peters
1966	Tortelier	London	Augener
1968	Selmi	Milano	Carisch
1971	Starker	New York	Peer
1971	Tscherwow	Kiew	Musitschna Ukraina
1972	Wiłkomirski	Krakov	PWM
1972	Fournier	New York	Int.Music Comany

auf die früheste russische aus dem Jahr 1914, die trotz intensiver Bemühungen nicht erhältlich war³⁾ - standen mir zum Teil im Original, zum Teil in Fotokopie, zum Teil in Mikrofilm zur Verfügung. In diesem Zusammenhang sei allen Bibliotheken im In- und Ausland für ihr Entgegenkommen bei der oft nicht ganz einfachen Zusammenstellung des Materials sehr herzlich gedankt.

Näher beleuchtet wurden ferner die Bearbeitungen aller sechs Suiten für Violoncello und Klavier von Wilhelm Städe und Carl G.P.Grädener, die beide im Jahr 1871 erschienen sind.⁴⁾ Die anderen überaus zahlreichen und wahrscheinlich auch unmöglich vollkommen zu erfassenden Bearbeitungen von einzelnen Suiten bzw. sehr häufig auch nur von einzelnen Sätzen für andere Instrumente bzw. Arrangements mit Klavierbegleitung wurden zwar mit Hilfe der Hofmeister-Verzeichnisse zusammengestellt (Liste der in den Jahren 1850-1914⁵⁾ erschienenen Bearbeitungen in Abschnitt B dieses Teils), wurden jedoch von der detaillierten Besprechung ausgeklammert.

-
- 3) An dieser Stelle möchte ich der russischen Musikologin, Frau Ina Barssowa, meinen Dank aussprechen, die mir die Edition von Tschernow aus dem Jahr 1971 zukommen ließ und sich auch bezüglich der oben genannten Ausgabe von Malgren aus dem Jahr 1914 bemühte, die in den Bibliotheken von Moskau und Leningrad nicht aufliegt. Das einzige bekannte Exemplar besitzt Prof. Lev Ginsburg, Moskau, in seiner Privatbibliothek, der dieses jedoch leider nicht zugänglich machte.
 - 4) Die Edition von Wilhelm Städe wurde zuerst in einzelnen Heften ab dem Jahr 1864 herausgegeben. Im Jahr 1871 erfolgte die Publikation aller sechs Suiten. Vgl. auch ABGA, Bd. XXVII/1, Leipzig 1879, S. XXXI
 - 5) Mit dem ersten Weltkrieg begann die Verbreitung der Violoncellosuiten in der ganzen Welt, wie dies aus der Aufstellung der Editionen für die Originalbesetzung ersichtlich wird. Ab diesem Zeitpunkt ist es kaum möglich, sämtliche Bearbeitungen zu erfassen, die in der ganzen Welt erschienen sind. Aus diesem Grund wurde auch von einer Liste abgesehen. Zum Vergleich, bzw. als pars pro toto, wurden weiterhin die Ausgaben der Hofmeister-Verzeichnisse herangezogen.

Nun noch einige Worte zur in der Folge getroffenen zeitlichen Abgrenzung. Der erste Abschnitt behandelt die Zeit von Bachs Tod (1750) bis zum Beginn der Gesamtausgabe bzw. der Entstehung der Bachgesellschaft (1850), in dem nur drei Editionen der Violoncellosuiten erschienen sind. Als zweiter Abschnitt wurde die Zeit von 1850, dem hundertsten Todestag Bachs, bis zum Ausbruch des ersten Weltkriegs gewählt. Interessanterweise sind die zehn bis zu diesem Zeitpunkt publizierten Ausgaben durchwegs im deutschsprachigen Raum erschienen. Den letzten Abschnitt, vom ersten Weltkrieg bis zur Gegenwart, könnte man dagegen durch die internationale Anerkennung der Violoncellosuiten charakterisieren, da nicht nur etliche Länder Europas, sondern auch Amerika und Rußland zahlreiche Editionen herausbrachten, die von teilweise sehr unterschiedlichen Strömungen geprägt sind. Als Abschluß wird versucht, die verschiedenen Tendenzen der Editions-geschichte kurz zusammenzufassen und die Entwicklung von der ersten Ausgabe 1824 durch Louis-Pierre-Martin Norblin "de la musique du Roi, premier violoncelle de l'Académie royale de musique"⁶⁾ bis zur Edition des Virtuosen Pierre Fournier im Jahr 1972 aufzuzeigen.

A. 1750 - 1850

1. Die Stellung J.S.Bachs und die Wirkung seiner Werke

nach seinem Tode

Um das Fortleben der Werke J.S.Bachs nach seinem Ableben im Jahr 1750 zu verstehen, muß berücksichtigt werden, daß, im Gegensatz zu seinem Ruhm als Organist, seine Leistun-

6) Vorwort der Edition von Janet et Cotelle, Paris 1824. Wiedergegeben in Teil IV/A/2 dieser Arbeit.

gen als Komponist bereits zu Lebzeiten von seinen Zeitgenossen nicht allgemein anerkannt und gewürdigt wurden.⁷⁾ Die Ursache dafür liegt in der sich ungefähr seit Bachs Leipziger Zeit ändernden allgemeinen Musikanschauung, deren Anhänger, die damals junge Musikergeneration des galanten Stils, die Musik J.S.Bachs als veraltet ablehnten. So meint J.A.Scheibe⁸⁾, einer der bedeutendsten Musikästhetiker des rationalistischen Deutschland⁹⁾: "Dieser große Mann würde die Bewunderung ganzer Nationen sein, wenn er mehr Annehmlichkeit hätte und wenn er nicht seinen Stücken durch ein schwülstiges und verworrenes Wesen das Natürliche entzöge und ihre Schönheit durch allzu große Kunst verdunkelte." Er sieht in den Kompositionen Bachs "die beschwerliche Arbeit und eine ausnehmende Mühe, die", wie er hinzufügt, "doch vergebens angewandt ist, weil sie wider die Vernunft streitet." Für ihn und die meisten Komponisten der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts lag das Schönheitsideal in der Einfachheit der Melodie; die komplizierte kontrapunktische Satzkunst wurde zwar bewundert, aber als unnatürlich abgelehnt. Ferner brachte man für den Inhalt der Musik mit ihrer Bindung an das "gedankliche-symbolische Gut der lutherischen Kirche"¹⁰⁾ in den Vokalwerken Bachs kein Verständnis mehr auf. "Nicht die metaphysische Welt göttlicher Ordnung, der Mensch mit seiner Vernunft und seinem Herzen soll das Maß der Musik abgeben", faßt F.Blume¹¹⁾ die ästhetische Anschauung des neuen Stils zu-

7) F.Blume: J.S.Bach im Wandel der Geschichte, in: F.Blume: Syntagma musicologicum I, Gesammelte Reden u. Schriften, hrsg. von M.Ruhnke, Kassel (usw.) 1963, S.419 ff.

8) J.A.Scheibe: Der Critische Musikus, Leipzig 1745 (¹1737), S.62

9) Vgl. dazu die detaillierten Ausführungen von G.Herz: Johann Sebastian Bach im Zeitalter des Rationalismus und der Frühromantik, Diss. Zürich 1935, S.11 ff.

10) G.Herz: a.a.O. S.14

11) F.Blume: a.a.O. S.417

sammen, deren Vertreter J.S.Bach als überholt ansehen mußten. So ist es verständlich, daß der von Ch.Ph.E.Bach und J.F. Agricola im Jahr 1754 erschienene Nekrolog¹²⁾ ausdrücklich dem "im Orgelspielen Weltberühmten HochEdlen Herrn Johann Sebastian Bach" und nicht dem Komponisten gewidmet ist. Auch in dem von Georg Philipp Telemann verfaßten dichterischen Nachruf¹³⁾ wird der Orgelvirtuose, der Meister der kontrapunktischen Künste und der Lehrer gepriesen - "Die Schüler deiner Zucht und ihrer Schüler Reih'/Bereiten für dein Haupt des Nachruhms Ehrenkrone" -; ferner werden seine Söhne genannt, wobei die letzte Zeile des Sonetts bereits die in der zweiten Jahrhunderthälfte weit verbreitete Meinung durchblicken läßt, daß C.Ph.E.Bach der viel bedeutendere Komponist als sein Vater sei - "Auch deiner Kinder Hand setzt ihren Schmuck daran;/Und was insonderheit dich schätzbar machen kann,/Das zeigt uns Berlin in einem würdigen Sohne."

Bei der Betrachtung des Weiterwirkens J.S.Bachs in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts spielt auch die relativ sehr geringe Verbreitung seiner Kompositionen durch das Fehlen von Editionen eine bedeutende Rolle. Vor allem die Vokalwerke blieben weitgehend ungedruckt und unbekannt, wobei sicherlich der große Umfang und die Schwierigkeit der Aufführung zu berücksichtigen sind. Aber auch allgemein gesehen wurden zu Bachs Lebzeiten nur sehr wenige Werke im Druck herausgegeben.¹⁴⁾ Die Ursachen dafür sind vor allem "bei der geringen Produktionskapazität des deutschen Notendrucks" (Fol-

12) Veröffentlicht in: L.Chr.Mizler: Neu eröffnete Musikalische Bibliothek, Bd.4, Leipzig 1754, Faks. Hilversum 1966, S.158 ff.

13) Veröffentlicht in: F.W.Marpurg: Historisch-kritische Beyträge zur Aufnahme der Musik, Bd.1, Berlin 1745, S.561

14) Vgl. auch G.Herz: a.a.O. S.2 und S.8

gen des Dreißigjährigen Krieges) "und bei der enormen Produktivität der Komponisten in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts"¹⁵⁾ zu suchen sind, da zu dieser Zeit die Kantoren und Organisten im Rahmen der evangelischen Kirchenmusik bestrebt waren, zu jedem Anlaß die entsprechende Musik neu zu komponieren und die wiederholte Aufführung derartiger Werke weder erwünscht noch möglich war. Am ehesten wurden die zu bestimmten Gelegenheiten geschriebenen Kompositionen zu Repräsentationszwecken gedruckt. Bei der Edition der übrigen Werke mußte der Komponist selbst Arbeit und Risiko übernehmen, sodaß die relativ geringe Zahl der gedruckten Werke J.S.Bachs durchaus verständlich scheint.¹⁶⁾

Obwohl nur wenige Kompositionen mangels genügender Druckausgaben weitere Verbreitung fanden und seine Musik überhaupt als unzeitgemäß galt, kann man keinesfalls von einem völligen Vergessenwerden J.S.Bachs in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts sprechen. Wenn man die Menge der von Hans-Joachim Schulze herausgegebenen 'Dokumente zum Nachwirken Johann Sebastian Bachs 1750-1800'¹⁷⁾ betrachtet, wird man sich der Ansicht Martin Gecks¹⁸⁾ nicht verschließen können, der

-
- 15) A.Dürr: Zeitgenössische Drucke, Autographen, Abschriften, in: Johann Sebastian Bach. Zeit. Leben. Wirken, hrsg. von B.Schwendowius u. W.Dömling, Kassel (usw.) 1976, S.111
 - 16) Eine Übersicht der gestochenen Werke J.S.Bachs bringt bereits der 1754 erschienene Nekrolog, a.a.O. S.167 f. Vgl. ferner G.Kinsky: Die Originalausgaben der Werke Johann Sebastian Bachs, Wien 1937.
 - 17) Dokumente zum Nachwirken Johann Sebastian Bachs 1750-1800, vorgelegt und erläutert von H.-J.Schulze (Bach-Dokumente, Bd.3, hrsg. vom Bach-Archiv Leipzig unter Leitung von W.Neumann, Supplement zu J.S.Bach: Neue Ausgabe sämtlicher Werke), Kassel (usw.) 1972
 - 18) M.Geck: Die Wiederentdeckung der Matthäuspassion im 19. Jahrhundert (Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts, Bd.9), Regensburg 1967, S.11

meint, daß es "Bach hinsichtlich des Fortlebens seiner Werke eher besser ergangen" sei, als vielen seiner Zeitgenossen. In dieser ersten Phase der Bachtradition verwalteten vor allem seine Söhne und Schüler sein musikalisches Erbe, aber auch im Repertoire der Thomaskirche in Leipzig (besonders unter dem Bachschüler Johann Friedrich Doles) lebte sein Werk weiter. An der Verbreitung seiner Kompositionen hatten die Schüler durch die zahlreichen Abschriften auch nach Bachs Tod wesentlichen Anteil. Trotzdem konnte die Musik J.S.Bachs nur einem relativ kleinen Kreis von Musikern und Kennern bekannt werden. Unter den ca. 80 Schülern¹⁹⁾ J.S.Bachs ragen neben Johann Peter Kellner, der eine Abschrift der sechs Violoncellosuiten vornahm, Johann Christoph Altnikol, Bachs Schwiegersohn, Johann Christoph Kittel, der, bei Bachs Tod erst achtzehnjährig, die Bachtradition am geradlinigsten bis ins 19. Jahrhundert fortsetzte, Tobias und sein Sohn Ludwig Krebs, sowie besonders Johann Friedrich Agricola, Mitverfasser des Nekrologs und Johann Philipp Kirnberger, die Zentralfigur der Berliner Bachpflege, hervor.

Die wichtigsten Vertreter dieses J.S.Bach bewahrenden Kreises in Berlin waren neben Agricola und Kirnberger, die Kompositionsschülerin des letztgenannten, Prinzessin Anna Amalie von Preußen, die Schwester Friedrichs des Großen, ferner die beiden ältesten Söhne J.S.Bachs, Carl Philipp Emanuel und Wilhelm Friedemann, die die Manuskripte des Vaters besaßen, sowie Friedrich Wilhelm Marpurg, der bereits im Vorbericht der 1752 von C.Ph.E.Bach veröffentlichten 'Kunst der Fuge' auf den bleibenden Wert der Bachschen Musik im Gegensatz zum sich wandelnden Zeitgeschmack hinwies.²⁰⁾ Johann Philipp Kirnbergers

19) H.Löffler: Die Schüler J.S.Bachs, in: BJ 1953, S.5 f.

20) Vgl. G.Herz: a.a.O. S.15 und ABGA, Bd.XXV/1, Leipzig 1875, Vorwort S.XV f.

'Kunst des reinen Satzes'²¹⁾ basiert auf den Anschauungen und der Satztechnik Bachs, dessen Kunstideal er gegen den verflachten zeitgenössischen Musikstil verteidigte. Im Gegensatz zur rationalistischen Kunstanschauung, die kein Interesse für vergangene Werke und Epochen aufbrachte²²⁾, zeigen sich in der durch Kirnberger seit ca. 1758 für Anna Amalia angelegten Sammlung von Bach-Handschriften, die einerseits dem Studium und andererseits Repräsentationszwecken²³⁾ dienen sollten, Ansätze zur Besinnung auf historische Werte, aber auch Begeisterung für nationales Kulturgut. Die Amalienbibliothek, die später dem Joachimsthalschen Gymnasium vermacht wurde, war nicht nur für das 1802 von Johann Nikolaus Forkel herausgegebene Bachbuch und für die frühe Bachpflege Zelters bei den Übungsabenden der Berliner Singakademie, sondern auch für die in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts erschienene Gesamtausgabe der Werke J.S.Bachs eine der wichtigsten Quellen.

Von wesentlicher Bedeutung für die Rezeption des Bachschen Kompositionsstils ist die Verpflanzung der Bachpflege durch Baron Gottfried van Swieten von Berlin nach Wien. Van Swieten kam bei seinem Aufenthalt als Gesandter in Berlin mit der dortigen Bachbegeisterung in Berührung. Nach Wien zurückgekehrt, wurde sein Haus zu 'der' Pflegestätte der Musik Bachs, wobei man sich sowohl dem Studium als auch deren Aufführung widmete. Zu diesem Kreis Baron van Swietens gehörten u.a. die drei Hauptvertreter der Wiener Klassik, J.Haydn, W.A.Mozart und L.van Beethoven, in deren Spätwerken sich sehr wesentliche Einflüsse der Musik J.S.Bachs finden.²⁴⁾ Beethoven hatte be-

21) J.Ph.Kirnberger: Die Kunst des reinen Satzes in der Musik, Berlin-Königsberg 1776/77

22) G.Herz: a.a.O. S.19

23) M.Geck: a.a.O. S.11

24) Detaillierte Ausführungen bei G.Herz: a.a.O. S.39 ff., W.Pass: Beethoven und der Historismus, in: Beethoven-Studien, Wien 1970, S.113 ff. und W.Fischer: J.S.Bachs Werk in Österreich vor dem Erscheinen der Gesamtausgabe, in: ÖMZ 1950, S.89 ff.

reits als Kind durch seinen Lehrer, Christian Gottlob Neefe, der seinerseits als Student in Leipzig mit Doles bekannt war, das 'Wohltemperierte Klavier' kennengelernt, und setzte sich später wiederholt für die Publikation der Werke Bachs ein²⁵⁾, so z.B. für die 1801 bei Hofmeister & Kühnel in Leipzig angekündigte Gesamtausgabe.²⁶⁾ Vor 1800 wurden in Wien, wahrscheinlich durch van Swieten veranlaßt, in der 'Kunst- und Musikalienhandlung des Johann Traeg' (1799)²⁷⁾ etliche Kompositionen Bachs in handschriftlichen Kopien angeboten, darunter interessanterweise auch eine Abschrift der sechs Suiten für Violoncello solo.

In Norddeutschland finden sich Abschriften Bachscher Kompositionen bereits seit 1761 im Katalog von Breitkopf in Leipzig, seit 1774 im 'Verzeichnis von Musicalien welche bey Johann Christoph Westphal ... in Hamburg in Commission zu haben sind', sowie seit 1790 im 'Vollständigen Verzeichniß aller gedruckten, gestochenen und geschriebenen Musikalien ... zu Berlin bey dem Musik- und Instrumentenhändler J.C.F.Rellstab.'²⁸⁾ Bemerkenswert ist ferner der von Anna Carolina Philippina Bach, Enkelin Johann Sebastians und Tochter Carl Philipp Emanuels, mit Werken ihres Vaters und Großvaters betriebene Musikalienhandel, den sie nach dem Tod ihrer Mutter Anna Maria 1795 übernahm.²⁹⁾ Im Druck sind in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts außer 'Johann Sebastian Bachs vierstimmigen Choralgesängen, gesammelt von Carl Philipp Emanuel Bach', 1765 und 1769

25) F.Blume: a.a.O. S.424

26) Brief vom 15.1.1801 an Friedrich Hofmeister. L.van Beethoven: Sämtliche Briefe und Aufzeichnungen, Bd.1, hrsg. von F.Prelinger, Leipzig 1907, S.65

27) 'Verzeichniß alter und neuer sowohl geschriebener als gestochener Musikalien, welche in der Kunst- und Musikalienhandlung des Johann Traeg, zu Wien, in der Singerstraße Nr.957. zu haben sindWien 1799.' Zusammenstellung der angebotenen Werke Bachs in: Dokumente zum Nachwirken J.S. Bachs: a.a.O. S.541

28) Dokumente zum Nachwirken J.S.Bachs: a.a.O. S.150, S.266 u. S.489

29) Dokumente zum Nachwirken J.S.Bachs: a.a.O. S.541

bei Friedrich Wilhelm Birnstiel in Berlin und Leipzig³⁰⁾, keine größeren Werke erschienen. Erst der Beginn des 19. Jahrhunderts brachte die wirkliche Wiederentdeckung J.S.Bachs, die sich u.a. im immer breiter werdenden Strom von gedruckten Editionen äußerte.³¹⁾ Bereits 1801³²⁾ gaben unabhängig voneinander drei verschiedene Verlage, nämlich N.Simrock in Bonn, Hoffmeister & Kühnel in Leipzig und H.G.Nägeli in Zürich³³⁾ das 'Wohltemperierte Klavier' heraus.³⁴⁾ Hoffmeister & Kühnel edierten von 1801-1803 vierzehn Hefte der als 'Oeuvres complètes' betitelten Ausgabe der Klavierkompositionen Bachs, die J.N.Forkel lebhaft förderte³⁵⁾, jener Mann, der das erste ausführlichere Werk über J.S.Bach verfaßte (vgl. weiter unten).

Doch wie läßt sich die Steigerung des Interesses an der Musik J.S.Bachs um die Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert erklären? Nach F.Blume³⁶⁾ mußten vier Strömungen zusammentreffen, um den Durchbruch J.S.Bachs zu ermöglichen. An erster

30) G.Kinsky: a.a.O. S.82

31) Einen Überblick über die rege Editionstätigkeit bis zum Erscheinen der älteren Gesamtausgabe bietet M.Schneider: Verzeichnis der bis zum Jahr 1851 gedruckten (und der geschriebenen im Handel gewesenen) Werke von Johann Sebastian Bach, in: BJ 1906, S.84 ff.

32) Vgl. auch Dokumente zum Nachwirken J.S.Bachs: a.a.O. S.618 (Erläuterungen)

33) Vgl. D.Gojowy: Wie entstand Hans Georg Nägelis Bachsammlung, in: BJ 1970, S.66 ff.

34) Interessant ist, daß ebenfalls bereits 1802 die erste Edition der Bachschen Werke für Violine solo herausgebracht wurde, während die Werke für Violoncello solo erst über 20 Jahre später erstamls im Druck erschienen sind.

35) G.Kinsky: a.a.O. S.86

36) F.Blume: a.a.O. S.426 f.

Stelle ist das Erwachen des Sinns für Geschichte, besonders des eigenen Landes, zu nennen, das mit einer begeisterten Liebe für das Altertümliche und Vergangene verbunden war. Damit in Zusammenhang steht auch die zweite Tendenz dieser Zeit, das im Zeitalter der napoleonischen Kriege entstandene patriotische Gefühl und Nationalbewußtsein, das J.S.Bachs Werke als "Unschätzbare National-Erbgut"³⁷⁾ betrachtete.³⁸⁾ Dazu trat als drittes Element die im Gefolge der literarischen Romantik entstehende Neueinstellung zur Kunst überhaupt und zur Musik im besonderen, die man im Gegensatz zu den rationalistischen Anschauungen des 18. Jahrhunderts über den menschlichen Verstand setzte und als "Welt ästhetischen Selbstgenügens oberhalb aller Realität"³⁹⁾ ansah. Dies ist auch der Ausgangspunkt zur neuen Einschätzung des ausübenden Musikers, dessen künstlerische Intuition nun als einzig mögliche Grundlage der Interpretation galt. Als vierte der am Wiederentdecken vor allem des Kirchenmusiklers Bach wesentlich beteiligten Geisteshaltungen ist der Neupietismus zu nennen, der mit seiner Frömmigkeit und religiösen Begeisterung das protestantische Deutschland erfaßte.

Den ersten Schritt⁴⁰⁾ im Hinblick auf das historische Erfassen der Bedeutung und die Anerkennung J.S.Bachs un-

37) J.N.Forkel: J.S.Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke, Leipzig 1802, hrsg. von J.Müller-Blattau, Augsburg 1925, S.11

38) Vgl. zu diesem Themenkreis L.Schrade: Johann Sebastian Bach und die deutsche Nation. Versuch einer Deutung der frühen Bachbewegung, in: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 1937, S.220 ff.

39) F.Blume: a.a.O. S.427

40) Bereits ein Jahr vor J.N.Forkels Bachbuch war eine größere Abhandlung über J.S.Bach erschienen, nämlich in Christian Albrecht Siebigk: Museum deutscher Tonkünstler, Breslau 1801. Dieser 30 Seiten umfassende Aufsatz verfolgte ähnliche Tendenzen wie die Schrift Forkels; interessant sind seine Äußerungen zum "Styl J.S.Bachs", für dessen ästhetische Anerkennung er sich einsetzt, und das Herausarbeiten genialischer Züge in Leben und Werk. Vgl. auch L.Schrader: a.a.O. S.237

ternahm im Jahr 1802 der bereits erwähnte J.N.Forkel mit seinem Baron Gottfried van Swieten gewidmeten Werk 'Über J.S.Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke'⁴¹⁾, das neben dem Ansatz zur musikgeschichtlichen Forschung vor allem nationale Ziele verfolgt, die bereits im Untertitel - 'Für patriotische Verehrer echter musikalischer Kunst' - zum Ausdruck kommen, aber auch den Schlußsatz prägen: "Und dieser Mann - der größte musikalische Dichter und der größte Declamator, den es je gegeben hat, und den es wahrscheinlich je geben wird - war ein Deutscher. Sey stolz auf ihn Vaterland; sey auf ihn stolz aber, sey auch seiner werth!"⁴²⁾ - J.N.Forkel schildert in seinem Buch die Herkunft Bachs, den Künstler, Lehrer, Menschen und die Werke Bachs (die Kantaten und Passionen bleiben unerwähnt). Der letzte Abschnitt (XI) bringt eine Darstellung des "wahren großen Kunst=Genies"⁴³⁾, dessen Werke "wahre Ideale und unvergängliche Muster der Kunst sind und ewig bleiben werden."⁴⁴⁾ Für Forkel stellen die Kompositionen Bachs, deren vollständige Ausgabe er plante, den Höhepunkt der musikgeschichtlichen Entwicklung dar, an denen die Werke der nachfolgenden Generationen zu messen sind.⁴⁵⁾ J.S.Bach, der Tonheros, sollte als Vorbild dienen und wurde von den Musikern des romantischen Zeitalters immer wieder als Ziel der Suche nach der Reinheit der Tonkunst, dem unfehlbaren Modell vergangener Größe angesehen.⁴⁶⁾

41) Siehe Anmerkung 37 !

42) J.N.Forkel: a.a.O. S.92

43) J.N.Forkel: a.a.O. S.88

44) J.N.Forkel: a.a.O. S.92

45) Vgl. auch H.Edelhoff: Johann Nikolaus Forkel, Diss. Kassel 1934, S.79 ff., bes. S.83

46) Vgl. F.Blume: J.S.Bach in der Romantik, in: Syntagma Musicologicum II, gesammelte Reden und Schriften 1962-1972, hrsg. von A.A.Abert und M.Ruhnke, Kassel (usw.) 1973, S.272 f.

Während J.N.Forkel das Hauptgewicht seiner Darstellung, ausgehend von den Angaben der Söhne Bachs, auf die biographische Erfassung legt, stellt Friedrich Rochlitz, Schüler von Doles in Leipzig, die Werke J.S.Bachs in den Mittelpunkt seiner Betrachtungen. Dem Ästhetiker Rochlitz geht es vor allem um das Verständnis der Bachschen Kompositionen, wobei er z.B. in seinem zur gleichen Zeit wie Forkels Buch verfaßten Aufsatz⁴⁷⁾ 'Geschmack an Sebastian Bachs Compositionen, besonders für das Klavier'⁴⁸⁾ einerseits erkennt, daß Bachs Musik den Menschen des 19.Jahrhunderts durchaus nicht unmittelbar zugänglich ist und andererseits versucht, ihnen den mühsamen Weg zu deren Erkenntnis zu zeigen. Nach seiner Auffassung bietet J.S.Bach der Fantasie "zwar reichen, aber selten unmittelbar sie ergreifenden, vielmehr erst durch das Denken zu vermittelnden Stoff. Das Gefühl faßt er oft, aber meist ...von Seiten des Erhabenen und Großen... Am meisten hingegen regt er an und beschäftigt den Verstand; nicht den kalten, trocknen, sondern den lebendigen, entzündbaren, durchdringenden. Wer daher bei seinem Kunstgenusse nicht denken mag, für den sind seine Werke sehr wenig..."⁴⁹⁾ Ferner vermutet Rochlitz, daß das Bachinteresse, das seiner Meinung nach um 1800 den Höhepunkt erreicht hatte, wieder im Abnehmen begriffen sei⁵⁰⁾: "So hatte denn das rollende Rad des Geschicks auch die Speiche des ehrwürdigen Vaters, Sebastian Bach, die eine Weile weit unten gewesen, wieder hinauf, ja, wiewohl nur einen kurzen Moment, auf den höchsten Punkt gebracht. ... Der Moment ist vorüber und Vater Sebastian nicht mehr obenauf..."

47) Laut eigener Angabe: F.Rochlitz: Für Freunde der Tonkunst, 2.Bd., Leipzig 1868, S.140 f. Vgl. auch L.Schrade: a.a.O. S.246, Anm.

48) F.Rochlitz: a.a.O. S.130

49) F.Rochlitz: a.a.O. S.138

50) F.Rochlitz: a.a.O. S.131

Als dritte wesentliche Persönlichkeit der frühen Bachbewegung des 19. Jahrhunderts tritt neben den Biographen Forkel und den Ästhetiker Rochlitz der Praktiker Carl Friedrich Zelter, Leiter der Berliner Singakademie und Freund Goethes. Zelter, selbst Besitzer einer umfangreichen Sammlung Bachscher Kompositionen und der erste Kenner des Großteils der Vokalwerke, fühlt sich zur Weiterführung der Berliner Bachtradition berufen.⁵¹⁾ Schon früh bringt er mit der Singakademie Motetten Bachs zur Aufführung, die Kantaten und Passionen probt er zwar im kleinen Kreis, hält sie aber vorerst für den öffentlichen Vortrag nicht geeignet. Genauso wie die Vokalwerke überarbeitet er die Kammer- und Orchesterwerke, die er mit der Orchestervereinigung der Singakademie aufführt, indem er die Stimmführung vereinfacht, die Instrumentation nach seinen Vorstellungen abändert sowie die Texte glättet. Er schreibt in diesem Zusammenhang an Goethe⁵²⁾: "So habe mir, für mich alleine, manche seiner Kirchenstücke zuge richtet und das Herz sagt mir, der alte Bach nickt mir zu, wie der gute Haydn: Ja, ja so hab ich's gewollt! / Da kommen sie denn wohl und sagen: man sollte seine Hand nicht an so etwas legen und haben nicht ganz unrecht, weil es nicht jeder darf; aber mir ist es ein Mittel zur Erkenntnis und Bewunderung des Wahren zu kommen..." Auch F.Mendelssohn, zu dessen Gunsten Zelter auf die Leitung der Matthäuspasion verzichtet, verwendet bei der ersten Aufführung des Werkes im Jahr 1829 eine von ihm bearbeitete Fassung, in der einige Kürzungen, Text- und Besetzungsänderungen, Vereinfachungen der Rezitative, sowie Umarbeitungen der Arien vorgenommen und Vortragsbezeichnungen hinzugefügt worden waren. M.Geck⁵³⁾ kommt aller-

51) F.Blume: J.S.Bach im Wandel der Geschichte, a.a.O. S.430

52) Briefwechsel zwischen Goethe und Zelter, 2.Bd., 1819-1827, hrsg. von L.Geiger, Leipzig 1915, S.467

53) M.Geck: a.a.O. S.36

dings bei der Betrachtung der verwendeten Aufführungspartitur zu folgender Überzeugung: "Insgesamt ist die Zahl der Eintragungen gering; von einer 'Bearbeitung' im weiteren Sinn kann nicht die Rede sein, höchstens von einer Einrichtung." Eduard Devrient, der erste Sänger der Christuspartie und Freund Mendelssohns, berichtet über die Vorbereitungen, an denen er wesentlich beteiligt war, folgendes⁵⁴⁾: "Mehrere Male saßen wir indessen Beide beisammen, die Abkürzungen der Partitur für die Aufführung zu überlegen. Es konnte nicht darauf ankommen, das Werk, das doch auch durch den Geschmack seiner Zeit vielfach beeinflußt war, in seiner Vollständigkeit vorzuführen, sondern den Eindruck seiner Vorzüglichkeit zusammenzuhalten ... Oft genug waren wir zwiespältiger Ansicht, denn es galt eine Gewissensaufgabe; aber was wir schließlich festgestellt, scheint doch das Rechte gewesen sein, da es späterhin bei den meisten Aufführungen angenommen worden."

Felix Mendelssohn, der durch sein Elternhaus⁵⁵⁾ und als Schüler Zelters schon als Kind mit den Werken Bachs bestens vertraut war, verhalf der Matthäuspassion - 100 Jahre nach deren Aufführung in Leipzig am Karfreitag 1729 - zum durchschlagenden Erfolg⁵⁶⁾ und im Anschluß daran vor allem den Vokalwerken Bachs zum erstmaligen Durchbruch. Eduard Devrient⁵⁷⁾ berichtet über die legendäre Aufführung und deren Bedeutung für die Wiedererweckung Bachs: "Nie habe ich eine heiligere Weihe auf einer Versammlung ruhen gefühlt, als an diesem Abend auf Musicirenden und Zuhörern. Der Vorgang machte zunächst in dem Bildungskreise Berlins eine ganz außerordentliche Sensation. Man fühlte die epochemachende Consequenz dieses Wie-

54) E.Devrient: Meine Erinnerungen an Felix Mendelssohn-Bartholdy, Leipzig 21872, S.60 f.

55) Felix Mendelssohns Mutter Lea stand in Beziehung zur Berliner Bachtradition, seine Großmutter, Babette Salomon, war Schülerin Wilhelm Friedemann Bachs.

56) Vgl. die ausführliche Darstellung von M.Geck: a.a.O.

57) E.Devrient: a.a.O. S.67 f.

derauflebens der populären Wirkung eines halb vergessenen Genies ... Wie der Eindruck dieser Aufführung bald ähnlich in anderen Städten hervorgerufen, wie man sich an anderen Passionsmusiken von Bach, besonders an der nach dem Evangelisten Johannes versucht, dann die Aufmerksamkeit auf die Instrumentalmusik des alten Meisters gewendet, sie herausgegeben, zu Concert=Bravourstücken gemacht u.s.w., das Alles ist der heutigen⁵⁸⁾ Musikwelt bekannt, sie sollte aber nie vergessen, daß dieser neue Bachcultus vom 11.März 1829 datiert und daß Felix Mendelssohn es war, welcher den größten und tiefstinnigsten Componisten wieder in lebendige Wirkung gesetzt hat."

Die genialische Tat F.Mendelssohns ist jedoch im Zusammenhang mit dem geistesgeschichtlichen Hintergrund zu sehen. Berlin als Zentrum der traditionellen Bachpflege einerseits und verschiedener neuer geistiger Strömungen andererseits, wobei "nationale Romantik" und "christliche Gefühlsreligion"⁵⁹⁾ im Vordergrund standen, brachte in dieser Konstellation die Voraussetzung zur Entstehung eines neuen Bachverständnisses. Schon vor der Aufführung der Matthäuspassion hatte sich hier das Interesse an Bach zur Begeisterung gesteigert, woran u.a. Adolf Bernhard Marx mit seiner Propagierung dieses Werkes in der 'Berliner Allgemeinen Musikalischen Zeitung' beteiligt war.⁶⁰⁾ Nicht zu unterschätzen ist ferner die angesehene Stellung J.W. von Goethes im damaligen Geistesleben, dem durch seinen Freund Zelter der Weg zu J.S.Bach gewiesen worden war. Goethe, der Bachs Musik intuitiv erfaßte⁶¹⁾, war zwar bei der ersten Wiederauffüh-

58) Das Vorwort des Devrient'schen Werkes ist mit 1868 datiert.

59) M.Geck; a.a.O. S.64; er nennt ferner die Aufnahme Bachs "unter die Schöpfer musikalischer Ideenkunstwerke".

60) M.Geck; a.a.O. S.25; vgl. auch H.Kretzschmar: Die Bach-Gesellschaft. Bericht (ABGA XLVI), Leipzig 1899, S.XXV

61) Briefwechsel zwischen Goethe und Zelter, a.a.O. S.495

rung der Matthäuspassion nicht anwesend, jedoch als Gönner und Bewunderer F.Mendelssohns, der in seiner Jugend einige Zeit bei ihm gewohnt hatte⁶²⁾, bekannt. So ist es erklärlich, daß den Bestrebungen Mendelssohns insofern besonderer Interesse entgegengebracht wurde, als man über das bloß Musikalische hinaus "den literarisch-philosophischen Aspekt ernst nahm. Die Musik wurde ... in den Rang eines geistigen Phänomens erhoben"⁶³⁾, was zur Folge hatte, daß auch Theologen und Philosophen bei der von F.Mendelssohn geleiteten Aufführung anwesend waren. Unter ihnen war auch Georg Wilhelm Friedrich Hegel, der in seinen 1835 (vier Jahre nach seinem Tod) erschienenen Vorlesungen zur Ästhetik J.S.Bach als einen Meister bezeichnet, "dessen großartige, echt protestantische, kernige und doch gleichsam gelehrte Genialität man erst neuerdings wieder vollständig hat schätzen lernen."⁶⁴⁾

Der Aufführung der Matthäuspassion in Berlin folgten solche in Königsberg, Frankfurt, Dresden, Kassel und vor allem in Breslau, das unter Johann Theodor Mosewius zu einem weiteren Zentrum der Bachbewegung wurde. Doch man widmete sich nun allgemein in verstärktem Maße den Vokalwerken Bachs (z.B. Aufführung der Johannes-Passion 1833 in Berlin - allerdings mit mäßigem Erfolg), die auch von den Verlagen im Anschluß an die Veröffentlichung der Partitur der Matthäuspassion durch den Verlag Schlesinger in Berlin 1830⁶⁵⁾, in ihr Programm häufiger aufgenommen wurden.⁶⁶⁾ Aber auch an den Instrumentalwerken er-

62) Vgl. E.Werner: Mendelssohn. Leben und Werk in neuer Sicht, Zürich 1980, S.40 ff.

63) M.Geck: a.a.O. S.64

64) G.W.F.Hegel: Ästhetik, Berlin 1955, S.859 f.

65) AMZ 1830, S.530 (Rezension)

66) Bis zu diesem Zeitpunkt waren hauptsächlich Klavier- und Orgelwerke veröffentlicht worden. Die Herausgabe Bachscher Motetten durch Breitkopf & Härtel im Jahr 1803 brachte ebenso wie die Publikation von einzelnen Vokalwerken im zweiten Jahrzehnt des 19.Jahrhunderts - Magnificat 1811, A-Dur Messe 1818, Kantate "Ein feste Burg" 1821 - keinen Erfolg.

wachte wieder neues Interesse; so wurden z.B. in den Jahren 1832-1838 drei neue Ausgaben des 'Wohltemperierten Klaviers' herausgebracht.

Trotzdem war es den bachbegeisterten Musikerpersönlichkeiten klar, daß im Rahmen der Möglichkeiten der Verlage allein wohl nie sämtliche Werke des verehrten Komponisten publiziert werden könnten. Bachs Bekanntheitsgrad war zwar durch die erfolgreiche Aufführung der Matthäuspassion ziemlich gestiegen, wirklich echtes Verständnis und weite Verbreitung hatten die Kompositionen jedoch nicht gefunden, obwohl vor allem F.Mendelssohn in ganz Europa für seine Musik mit Enthusiasmus eintrat und immer wieder in den von ihm geleiteten Konzerten aufführte. Durch Robert Schumann wurde Mendelssohns Bemühungen literarische Unterstützung in der 'Neuen Zeitschrift für Musik' zuteil. Im Anschluß an die Besprechung einer Bachaufführung durch Mendelssohn stellt er erstmalig der Musikwelt die öffentliche Frage⁶⁷⁾: "Überhaupt wäre es nicht an der Zeit und von einigem Nutzen, wenn sich einmal die deutsche Nation zu einer vollständigen Sammlung und Herausgabe sämtlicher Compositionen von Bach entschlösse?"

An den Vorbereitungen zur Gründung der Bachgesellschaft, die in aller Stille vor sich gingen, waren neben Mendelssohn und Schumann vor allem Johann Nepomuk Schelble, Moritz Hauptmann, Thomaskantor und Musikdirektor in Leipzig und der Sänger Franz Hauser, dessen Forschungsarbeit und Sammlung einen wesentlichen Grundpfeiler für die Gesamtausgabe lieferte, beteiligt.⁶⁸⁾ Als im Jahr 1843 in England die Händel-Society,

67) NZfM 1837, S.45

68) Detaillierte Ausführungen bei K.Anton: Neue Erkenntnisse zur Geschichte der Bachbewegung. Wie es zur Wiedererweckung J.S.Bachs, zur Bachgesellschaft und Gesamtausgabe kam. Aufgrund bisher nicht veröffentlichter Dokumente aus dem Franz Hauser-Archiv, in: BJ 1955, S.8 ff.

mit der Mendelssohn in Beziehung stand, gegründet wurde, und im Bericht über dieses Ereignis in der 'Neuen Zeitschrift für Musik' das Fehlen einer Bachausgabe in Deutschland beklagt wurde, bemerkt die Redaktion - d.h. Robert Schumann - in einer Fußnote, daß die Zeit "wo der Plan einer vollständigen Bachausgabe dem Publicum vorgelegt werden dürfte"⁶⁹⁾ nicht mehr fern sei. Im Juli 1850 wurde ein von Otto Jahn, der wichtigsten Persönlichkeit des Beginns der Bachausgabe, verfaßtes Rundschreiben, das von Breitkopf & Härtel, M.Hauptmann, R.Schumann sowie mit seinem Namen unterzeichnet war, einer größeren Zahl von namhaften Bachfreunden zugesandt, um für die Pläne der Gesamtausgabe zu werben. Da sich zahlreiche Größen des Musiklebens für die Förderung einsetzten, wurde die 'Aufforderung zur Stiftung einer Bach-Gesellschaft' hundert Jahre nach Bachs Tod im Juli 1850 gedruckt und der Öffentlichkeit vorgestellt⁷⁰⁾: "Die Aufgabe ist, alle Werke Joh.Seb.Bach's, welche durch sichere Überlieferung und kritische Untersuchung als von ihm herrührend nachgewiesen sind, in einer gemeinsamen Ausgabe zu veröffentlichen. Für jedes wird wo möglich die Urschrift oder der vom Componisten selbst veranstaltete Druck, wo nicht, die besten vorhandenen Hilfsmittel zu Grunde gelegt, um die durch die kritisch gesichtete Ueberlieferung beglaubigte ächte Gestalt der Compositionen herzustellen. Jede Willkür in Aenderungen, Weglassungen und Zusätzen ist ausgeschlossen." Die volle Tragweite des Unternehmens mit all seinen Konsequenzen für Theorie und Praxis konnte damals noch niemand ahnen. Man wollte J.S.Bach an der hundertsten Wiederkehr seines Todestages mit einer "durch Vollständigkeit und kritische Behandlung den Anforderungen der Wissenschaft und Kunst genügenden Ausgabe seiner Werke" primär "ein Denkmal setzen, das seiner und der Nation würdig sei."⁷¹⁾

69) NZfM 1843, S.87

70) Wiedergegeben bei H.Kretzschmar: a.a.O. S.XXXII

71) Ebenda.

2. Die ersten drei gedruckten Ausgaben der Suiten für

Violoncello solo: "Sonates (Solos) ou Etudes".

J.S.Bachs Violoncellosuiten wurden weder zu Bachs Lebzeiten noch in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts gedruckt.⁷²⁾ Allerdings beweisen die drei uns (abgesehen von der Handschrift A.M.Bachs) bekannten handschriftlichen Kopien, daß das Werk nicht gänzlich unbeachtet geblieben ist. Es handelt sich um die bereits in den ersten drei Teilen dieser Arbeit erwähnte Kopie Johann Peter Kellners und um die aus dem Besitz Johann Christoph Westphals stammende anonyme Abschrift aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts sowie um die vom Verlag Traeg in Wien 1799 angebotene handschriftliche Kopie des Werkes (vgl. vorhergehendes Kapitel). Wie man dem 'Verzeichniß des musikalischen Nachlasses des verstorbenen Capellmeisters Carl Philipp Emanuel Bach' entnehmen kann, befanden sich in seinem Besitz "6 geschriebene Suiten für Violoncell ohne Baß".⁷³⁾ Ob es sich dabei um das Autograph handelte, kann nicht entschieden werden. Da jedoch die Handschrift A.M.Bachs aus der Sammlung von Georg Poelchau an die Königliche Bibliothek in Berlin (heute Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz) kam⁷⁴⁾ und Poelchau die Handschriften aus dem Nachlaß C.Ph.E.Bachs erwarb⁷⁵⁾, ist nicht auszuschließen, daß bereits C.Ph.E.Bach nicht das Autograph J.S.Bachs, sondern die Kopie A.M.Bachs verwahrte. Für diese Annahme sprechen unter Umständen auch die folgenden Tatsachen und Überlegungen: Wie bereits in Teil III/A/1 und III/A/2/c ausgeführt, bestehen hinsicht-

72) Im Nekrolog, a.a.O. S.169 werden sie als ungedruckt bezeichnet.

73) Dokumente zum Nachwirken J.S.Bachs: a.a.O. S.490 ff.

74) ABGA, Bd.XXVII/1, S.XXXI

75) Dokumente zum Nachwirken J.S.Bachs: a.a.O. S.503

lich der anonymen Abschrift im Westphalschen Sammelband und der Handschrift A.M.Bachs einige Gemeinsamkeiten, obwohl der Kopist Verzierungen etc. hinzufügte und kleinere Korrekturen vornahm. Da nun jedoch möglicherweise ein Teil der Musikalien J.Chr.Westphals auf den Handschriftenbesitz C.Ph.E.Bachs zurückgeht, - "Westphal stand mit diesem in Verbindung und war am Vertrieb von dessen Druckwerken beteiligt"⁷⁶⁾ -, könnte die anonyme Abschrift der Violoncellosuiten in P 289, die allerdings im Verzeichnis der zum Verkauf angebotenen Drucke und Abschriften nicht aufscheint, eventuell nach der Vorlage C.Ph.E.Bachs entstanden sein.

Obwohl die sechs Violoncellosuiten im 18.Jahrhundert nicht die gleich große Verbreitung fanden wie die Bachschen Werke für Violine solo⁷⁷⁾, was sich zweifelsohne aus der im Vergleich zum Violoncello bereits viel weiter entwickelten Violintechnik erklären läßt, war doch deren Weiterwirken gesichert. Während jedoch, abgesehen von der Aufnahme der 'Fuga de la Sonate III^e' in die Beispielsammlung der 'L'Art du Violon' von Jean Baptiste Cartier, erschienen 1798,⁷⁸⁾ die Violin-solowerke in ihrer Gesamtheit erstmals 1802 bei Simrock gedruckt wurden, sind die Suiten für Violoncello solo erstmals im dritten Jahrzehnt des 19.Jahrhunderts im Druck erschienen. Für die Einstellung der Musiker dieser Zeit gegenüber den Werken für ein unbegleitetes Streichinstrument erscheint mir die Titelgebung der Drucke von wesentlicher Bedeutung. Trugen die Werke für Violine solo in ihren frühesten Editionen (Nachdrucke

76) Dokumente zum Nachwirken J.S.Bachs: a.a.O. S.503

77) A.Moser: Zu Joh.Seb.Bachs Sonaten und Partiten für Violine allein, in: BJ 1920, S.34 f. und G.Hausswald-R.Gerber: Kritischer Bericht der Werke für Violine, NBA Serie VI/ Bd.1, Kassel (usw.) 1958, S.51 f.

78) G.Hausswald-R.Gerber: a.a.O. S.51 und Dokumente zum Nachwirken J.S.Bachs: a.a.O. S.556

der Ausgabe von 1802, praktische Ausgabe von F.David, Leipzig bei Kistner, 1843) neben der Bezeichnung "Sonate" (auch die Partiten) auch den Titel "Studio"⁷⁹⁾, so wurden die Suiten für Violoncello solo als "Sonates ou Etudes" (Ausgabe von Janet et Cotelle, 1824, und H.A.Probst, 1825) bzw. als "Solos ou Etudes" (Edition von Dotzauer, Breitkopf & Härtel, 1826)⁸⁰⁾ bezeichnet.

Der Terminus "Etude" findet sich in der Musik erstmalig in Frankreich knapp vor 1800 bei Studienwerken für die Violine, die in Zusammenhang mit dem 1795 gegründeten Pariser Conservatoire entstanden sind.⁸¹⁾ Während in der älteren Musik das didaktische Moment in den Kompositionen - auch in den Werken J.S.Bachs für ein unbegleitetes Streichinstrument - mitenthalten war, entstand um die Wende zum 19.Jahrhundert die Etüde "als primär in pädagogischer Absicht konzipierte Musik."⁸²⁾ Die in deren ersten Editionen verwendete Bezeichnung "Etude" für die Violoncellosuiten bzw. "Studio" für die Violinsolowerke Bachs sind aus der Gemeinsamkeit spieltechnischer Besonderheiten in den genannten Kompositionen und der Etüde zu erklären. Alle Werke für ein unbegleitetes Streichinstrument sind durch ganz spezielle, aus den technischen Gegebenheiten von Violine bzw. Violoncello sich ergebende Spielfiguren - z.B. Figurationen, Läufe, Arpeggien, Doppelgriffe usw. - ausgezeichnet, die, gleichsam auf dem Instrument entstanden, diesem besonders gut liegen, aber auch die Fähigkeiten des Musikers wachsen lassen.⁸³⁾

79) G.Hausswald-R.Gerber: a.a.O. S.52

80) In C.F.Whistling: Handbuch der musikalischen Literatur ..., Leipzig 1828, S.182, wird die Edition von Dotzauer in Klammern mit "Suites" bezeichnet.

81) D.Themelis: Etude ou Caprice. Die Entstehungsgeschichte der Violinetüde, München 1967, S.70

82) D.Themelis: a.a.O. S.9

83) D.Themelis: a.a.O. S.10 ff.

Diese Spielfiguren bilden nun sowohl die Grundlage der Violinkompositionen des 17. und 18. Jahrhunderts als auch der Violin- etüde des 19. Jahrhunderts. (Im Hinblick auf die Violoncellokompositionen stellen die Bachschen Suiten überhaupt einen Einzelfall dar, da weder vor deren Entstehung noch in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts technisch und künstlerisch derartig anspruchsvolle unbegleitete Werke entstanden sind.) Während nun J.S.Bach die obengenannten spieltechnischen Erscheinungen nur als Ausgangspunkt seiner Werke für ein unbegleitetes Streichinstrument gewählt hat, verwendet die spätere Etüde dieselben als Selbstzweck, ohne im Hinblick auf die Komposition als Kunstwerk größere Anforderungen zu stellen. Während sich die Etüden meistens jeweils auf ein spezielles spieltechnisches Problem konzentrieren, wobei z.B. eine Figuration, eine Passage oder ein Arpeggiomodell in verschiedene Lagen versetzt oder mit verschiedenen Bogenstrichvarianten gebracht wird, wechseln in den Bachschen Werken für ein solistisches Streichinstrument die technischen Mittel im Zusammenhang mit dem künstlerischen Aufbau der Komposition. Die Bezeichnung "Studio" bzw. "Etude" beweist jedoch, daß der didaktischen Aufgabe dieser Werke damals wesentliche Bedeutung zugemessen wurde.

Die pädagogische Aufgabe der Werke wird bereits im Brief C.Ph.E.Bachs an J.N.Forkel aus dem Jahr 1774⁸⁴⁾ in Zusammenhang mit den "Soli für die Violine und für das Violoncell ohne Baß" zum Ausdruck gebracht: "Einer der größten Geiger sagte mir einmahl, daß er nichts vollkommneres, um ein guter Geiger/zu werden, gesehen hätte u.nichts beßres den Lehrbegierigen zurathen könnte, als obengenannte Violinsoli ohne Baß." J.N.Forkel übernimmt 1802 diese Meinung in seine Bachbiographie⁸⁵⁾: "Die Violinsolos wurden lange Jahre hindurch

84) Dokumente zum Nachwirken J.S.Bachs: a.a.O. S.285

85) J.N.Forkel: a.a.O. S.83

von den größten Violinisten allgemein für das beste Mittel gehalten, einen Lehrbegierigen seines Instruments völlig mächtig zu machen. Die Violoncell=Solos sind in dieser Hinsicht von gleichem Werth." Aber noch Mitte des 19. Jahrhunderts vertrat man die gleiche Ansicht, wie man den Ausführungen von C.L.Hilgenfeldt in 'Johann Sebastian Bach's Leben Wirken und Werke' (Leipzig 1850)⁸⁶⁾ entnehmen kann. Er schreibt über die "Instrumentalkompositionen": "Bach hat deren für die meisten seiner Zeit gebräuchlichen Orchesterinstrumente, und zwar theils zur Uebung, theils zum Vortrag auf denselben bestimmte geschrieben. Die beiden Hauptwerke unter denen, die noch übrig sind, gehören in die erste Kategorie. Es sind dies: Sechs Violinsoli ohne alle Begleitung. Sechs Violoncellosoli, ebenfalls ohne alle Begleitung. Beide Werke werden jetzt noch als ungemein instruktive Stücke, um die Spielenden beider Instrumente solcher vollkommen mächtig zu machen, geschätzt. Sie sind daher häufig gedruckt worden." Aus diesen Worten geht eindeutig hervor, daß die Verbreitung dieser Werke "unter dem zweckhaften Gesichtspunkt des Studiums mit ausgesprochen pädagogischer Zielsetzung"⁸⁷⁾ gesehen wurde.

Wenden wir uns nun den ersten beiden Editionen der Violoncellosuiten zu, die gemeinsam besprochen werden müssen, weil es sich - wie weiter unten ausgeführt wird - um die gleiche Ausgabe handelt, die in zwei verschiedenen Verlagen bzw. Ländern erschienen ist. Der Titel beider Editionen lautet: 'Six SONATES/ ou Etudes/ Pour le Violoncelle Solo/ Composée/ PAR/ J.SEBASTIAN BACH./ Oeuvre Posthume.' In der in Deutschland herausgekommenen Ausgabe findet sich als Verlagsangabe

86) C.L.Hilgenfeldt: Johann Sebastian Bach's Leben, Wirken und Werke, Leipzig 1850, Faks. Hilversum 1965, S.137

87) G.Hausswald-R.Gerber: a.a.O. S.53

"Leipzig chez H.A.Probst." (Plattennummer 165) und auf der in Frankreich veröffentlichten "à Paris,/chez Janet et Cotelle, Editeurs M^{ds.} 88) de Musique du ROI, Acquéreur du Fonds de BOIELDIEU, au Mont d'Or, Rue S^{t.}Honoré, N^o.125, près celle de l'Arbre sec, et Rue de Richelieu N^o.92, entre la Rue Feydeau et celle S^{t.}Marc." (Plattennummer 1479)⁸⁹⁾ Die von H.A.Probst veröffentlichte Edition ist "laut Mitteilung der Verlagshandlung im März 1825" erschienen.⁹⁰⁾ Bei der Datierung der französischen Edition stellen die angegebenen Verlagsadressen eine große Hilfe dar.⁹¹⁾ Der sich ständig vergrößernde Musikalienhandel Janet et Cotelle erwarb im Mai 1824 die Musikbestände der Firma Boieldieu Jeune, deren Anschrift, Rue de Richelieu N^o.92, sie beibehielten; d.h. die Edition der Violoncellosuiten kann nicht vor dem Mai 1824 erfolgt sein. Andererseits führten sie ab 1825 als Stammadresse Rue S^{t.}Honoré N^o.123, während sich bis dahin das Geschäftshaus in der Rue S^{t.}Honoré N^o.125 befand, sodaß als Erscheinungsjahr 1824 angenommen werden kann.⁹²⁾ Aber auch aus dem Vorwort geht hervor, daß es sich um den ersten Druck der Violoncellosuiten handelt.⁹³⁾ Das Vorwort soll

88) = Marchands

89) Titelblatt der französischen Edition im Anhang (XXIII) dieser Arbeit.

90) ABGA, Bd.XXVII/1, S.XXXI. Diese Angabe stimmt auch mit der Plattennummer 165 überein. Vgl. O.E.Deutsch: Musikverlagsnummern. Eine Auswahl von 40 datierten Listen 1710-1900, Berlin 1961, S.18

91) Die folgenden Angaben stammen aus C.Hopkins: A Dictionary of Parisian Music Publishers 1700-1950, London 1954, S.63. (Vgl. auch B.Dufour: Janet et Cotelle, in: MGG 6, Sp.1701 f.)

92) Von der Küniglga Musikaliska Akademiens Bibliotek in Stockholm, wo sich dieser Erstdruck befindet, wurde mir mitgeteilt, Brief vom November 1977, daß Cari Johansson, Autorin des Buches 'French Music Publishers' Catalogues of the Second Half of the Eighteenth Century', Stockholm 1955, diese Ausgabe ebenfalls mit dem Jahr 1824 datiert hat.

93) A.Dörffel, dem Herausgeber der Violoncellosuiten in der ABGA, war die Ausgabe von Janet et Cotelle nicht bekannt. Er bezeichnet die Edition des Verlages H.A.Probst als "die älteste gedruckte Ausgabe".

hier vollständig wiedergegeben und anschließend kommentiert werden.

"AVIS DES EDITEURS.

Un des compositeurs les plus célèbres dans toute l'Europe, dont la réputation fut le plus justement méritée, est sans contredit Sébastien BACH. Ses Fugues pour le piano et ses Etudes pour le violon ont toujours été mises au nombre des ouvrages classiques. Dans la vue de compléter un cours d'exercices pour les trois principaux instruments de la musique moderne, le même auteur avait composé des Etudes particulières pour le violoncelle; mais cet ouvrage n'a jamais été gravé, il était même difficile de le découvrir. Après beaucoup de recherches en Allemagne, M. NORBLIN, de la musique du Roi, premier violoncelle de l'Académie royale de Musique, a enfin recueilli le fruit de sa persévérance, en faisant la découverte de ce précieux manuscrit.

Ce recueil se compose de six suites, dont chacune est divisée en six morceaux. La sixième suite est la seule qui ait pour objet les sons élevés du violoncelle; le reste de l'ouvrage est destiné à exercer le bas du manche; et comme c'est dans les sons graves que consiste le véritable caractère de l'instrument, c'est aussi là que résident les difficultés les plus réelles. Ainsi les Etudes de BACH pour le violoncelle ne seront pas moins classiques que ses autres ouvrages, et la publication de ce recueil ne peut manquer d'obtenir le plus grand succès. En le faisant connaître nous croyons rendre service aux amateurs et professeurs de cet instrument, à tous les amis de la bonne musique, à l'art tout entier."

Am Beginn des Vorworts wird J.S.Bach einer der berühmtesten Komponisten Europas genannt, eine Bezeichnung, die im Jahr 1824 in Frankreich bemerkenswert erscheint. Diese Anerkennung und Verbreitung der Werke Bachs außerhalb Deutschlands wird allerdings auch von der 'Allgemeinen Musikalischen

Zeitung⁹⁴⁾ bestätigt: "Mit Vergnügen haben wir ... vernommen, dass ... jetzt in England und Frankreich, vornämlich in den Hauptstädten beyder Reiche, nicht nur unter den gelehrten Musikern, sondern auch unter gründlich ausgebildeten Dilettanten, eine sehr lebhaft Theilnahme an Sebast. Bach und seinen Werken" zu finden ist, "so dass es in den Cirkeln solcher Musikfreunde beyder Hauptstädte selbst gewissermassen zum guten Tone gehört, Fugen u. andere Clavierstücke desselben vorzutragen, und, (sogar von Damen vorgetragen), mit Bewunderung aufzunehmen." Wie man dem Vorwort weiter entnehmen kann, zählt man seine Fugen (gemeint sind wahrscheinlich jene des 'Wohltemperierten Klaviers', die vor 1809 bei Imbault in Paris ohne die Präludien als '48 Fugues' erschienen waren⁹⁵⁾ und die Werke für Violine solo, die hier ebenfalls als Etudes bezeichnet werden und in Frankreich in ihrer Gesamtheit zu dieser Zeit noch nicht publiziert waren⁹⁶⁾, bereits damals zu den "klassischen" Werken. Ferner wird festgestellt, daß Bach, um den wichtigsten drei Instrumenten der modernen Musik Übungen zur Verfügung zu stellen, auch solche für das Violoncello geschrieben hätte. Von bei weitem größeren Interesse ist jedoch die folgende Feststellung, daß das Werk bis zur gegenständlichen Edition nie gedruckt wurde und überhaupt schwierig zu finden war.

Monsieur Norblin hat, nach den Angaben der Herausgeber, die Violoncellosuiten schließlich in Deutschland entdeckt. Es handelt sich dabei um den zu seiner Zeit offensichtlich sehr geschätzten und ziemlich bekannten Cellisten Louis-

94) AMZ 1816, S. 531.

95) M. Schneider: a.a.O. S. 100 f. Wie man der Aufstellung entnehmen kann, sind bis 1828 in Paris noch sechs weitere Editionen des - allerdings kompletten - 'Wohltemperierten Klaviers' erschienen.

96) Die Fuge der dritten Sonate findet sich, wie erwähnt, in der Beispielsammlung von J.B. Cartier, Paris 1798. Vgl. Anmerkung 78 dieses Kapitels!

Pierre-Martin Norblin⁹⁷⁾, der 1781 in Warschau geboren wurde und 1798 nach Paris kam, um dort Schüler von Charles Nicolas Baudiot am Conservatoire zu werden. Seine erste Anstellung erhielt er 1809 im Théâtre Italien und wurde 1811 ins Orchester der großen Oper als Solocellist berufen. Von 1826 bis 1846 war er als Nachfolger Jean Henri Levasseurs, dessen Schüler er ebenfalls gewesen sein soll, als Lehrer am Pariser Conservatoire tätig. Er starb 1854 im Schloß Connantre (Marne). F.J. Fétis nennt ihn "un virtuose extrêmement remarquable, dont on louait tout à la fois le goût, le style et la belle sonorité."⁹⁸⁾ Er war mit dem Geiger François Baillot befreundet und wirkte viele Jahre in dessen berühmten Streichquartett mit. Baillot hatte ferner die Leitung der für das Conservatoire herausgegebenen Violoncelloschule inne, an der vor allem Levasseur und Baudiot mitarbeiteten.⁹⁹⁾ Norblin, selbst später Professor an dieser Lehranstalt, stand daher mit allen namhaften Violoncello-Pädagogen des Conservatoires in engster Beziehung. Vielleicht kann man daher die Edition der Violoncellosuiten Bachs als Etüden auch im Zusammenhang mit den Bemühungen des Conservatoires sehen, geeignetes Lehrmaterial für die Studierenden zusammenzustellen.

Diese Vermutung beantwortet teilweise die Frage, warum die Violoncellosuiten Bachs zuerst in Frankreich gedruckt wurden, während alle übrigen Ausgaben des 19. Jahrhunderts in

97) Sein Lebenslauf findet sich am ausführlichsten bei F.J. Fétis: *Biographie universelle des Musiciens*, Suppl. 2. Bd., Paris 1881, S. 278, und W.J.v. Wasielewski: *Das Violoncell und seine Geschichte*, Leipzig 1889, S. 108 f. Erwähnt wird er ferner u.a. in H. Riemann: *Musik-Lexikon*, Leipzig 1882, S. 636, sowie im *Larousse de la Musique*, Bd. 2, hrsg. von N. Dufourcq, Paris 1957, S. 110 und in der *Encyclopédie de la Musique*, Bd. 3, Paris 1961, S. 298

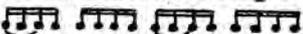
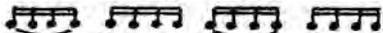
98) F.J. Fétis: a.a.O. S. 278

99) *Méthode de Violoncelle et de Basse d'accompagnement*, redigée par MM Baillot, Levasseur, Catel et Baudiot, adopté par le Conservatoire Impérial de la Musique, Paris 1804 (?)

Deutschland erschienen sind. Dazu ist zu bemerken, daß Frankreich in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts bezüglich des Violoncellospiels die führende Position einnahm.¹⁰⁰⁾ Schon sehr früh (M. Corrette 1741) war man hier bemüht, durch Lehrwerke die Spieltechnik dieses Instruments systematisch zu erfassen. Es ist in diesem Zusammenhang hervorzuheben, daß die Violoncelloschulen des 18. Jahrhunderts fast ausschließlich in Frankreich entstanden.¹⁰¹⁾ So läßt sich der Erstdruck der sechs Suiten für Violoncello solo J.S. Bachs in Paris einerseits aus der hervorragenden Stellung des Violoncellospiels in der zweiten Hälfte des 18. und beginnenden 19. Jahrhunderts in Frankreich und andererseits aus den damit in Zusammenhang stehenden pädagogischen Bemühungen, die eventuell auch mit dem Pariser Conservatoire in Beziehung gesetzt werden, erklären.

Doch kehren wir nochmals zum Vorwort zurück. Die Herausgeber sprechen von der Entdeckung eines "précieux manuscrit". Aus dieser Formulierung geht nicht hervor, um wel-

100) Vgl. W.J.v.Wasielewski: a.a.O. S.115 und S.187 und K.Marx: Die Entwicklung des Violoncells und seiner Spieltechnik bis J.L.Duport (Forschungsbeiträge zur Musikwissenschaft Bd.XIII), Regensburg 1963

101) Aufstellung der Violoncelloschulen bei K.Marx: a.a.O. S.185 ff. Der Herausgeber faßte offensichtlich die Bögen der anonymen Abschrift manchmal länger auf, d.h. er vermutete, daß diese mehr Noten überspannen sollten. So wurde z.B. die Artikulation des Prélude I, die in der Handschrift des Westphalschen Sammelbandes im Gegensatz zum Manuskript A.M.Bachs sehr eindeutig zu lesen ist, von  zu  abgeändert, eine Bindungsart, die bogentechnisch durch die Saitenwechsel eher ungünstig liegt. Bei dieser für die Bogenhand relativ schwierigen Strichart ist die pro Takt jeweils wiederholte Arpeggierfolge einmal im Abstrich und einmal im Aufstrich, wahrscheinlich als technische Übung im Sinne der "Etude", zu spielen. - Im Großen und Ganzen sind jedoch die Artikulationsangaben als abwechslungsreich und relativ sehr gut zu bezeichnen.

che Handschrift es sich handelt. Vergleicht man den hier gedruckten Notentext mit der Abschrift A.M.Bachs, jener Kellners und des Westphalschen Sammelbandes, so gelangt man zu der Überzeugung, daß die letztgenannte, anonyme Abschrift als Vorlage gedient hat. Vor allem wurden die hier aufscheinenden, vom Kopisten hinzugefügten Vorschläge und Verzierungen ganz genau übernommen; ferner finden sich in der Ausgabe Norblins auch die in der Westphal-Abschrift verwendeten Keile und hinzugefügten Akkordnoten. Auch in der Bogensetzung sind auffällige Gemeinsamkeiten festzustellen, obwohl nicht alle in der Vorlage angegebenen Bindungen übernommen wurden. Die auffälligsten Änderungen betreffen die Bezeichnungen der Zyklen sowie der einzelnen Sätze. Die Suiten sind wie am Titelblatt jeweils mit "Sonate" überschrieben. Alle Couranten sind als "Corrente"¹⁰²⁾ bezeichnet, die Menuette als "Minuetto" und die Bourréeen als "Loure". Die Bezeichnung ist insofern vollkommen unzutreffend, als die Loure im Gegensatz zur Bourrée im 3/4- oder 6/4-Takt steht. (Vgl. die Loure der III.Partite für Solovioline von J.S.Bach!) Hinzugefügt wurden ferner vereinzelte Fingersatzangaben sowie einige Dynamikhinweise. Die meisten Tanzsätze und alle Préludes wurden ferner durch Tempo-Vortragsbezeichnungen charakterisiert: I: Prélude: Allegro moderato, Allemande: Allegro moderato, Corrente: Allegro, Sarabande: Largo, Gigue: Allegro; II: Prélude: Allegro moderato, Allemande: Allegro, Corrente: Allegro, Sarabande: Largo, Gigue: Allegro; III: Prélude: Allegro, Allemande: Allegro, Corrente: Allegro, Sarabande: Largo, Loure 1: Poco Allegro, Gigue: Allegro; IV: Prélude: Allegro non troppo, Allemande: Allegro, Corrente: Allegro, Sarabande: Adagio, Loure 1: Poco Allegro, Gigue: Allegro; V: Prélude: Adagio/Allegro moderato, Allemande: Allegro moderato, Corrente: Allegro, Sarabande: Largo, Gavotte 1: Allegretto, Gigue: Allegro; VI: Prélude: Allegro, Allemande: Molto Adagio, Corrente: Allegro, Sarabande: Largo, Gavotte 1: Allegro, Gigue: Allegro.

102) Die Bezeichnung "Corrente" geht mit den für diese Sätze geforderten schnellen Tempoangaben konform. Vgl. III/B/3

Im Vorwort wird ferner darauf hingewiesen, daß nur die VI.Suite höheres Lagenspiel verlangt. Die übrigen fünf Suiten dienen nach Auffassung der Herausgeber dazu, das Spiel in den unteren Halslagen zu üben. Die dort zustandekommenden tiefen Töne, die dem wahren Charakter des Instruments entsprechen, bieten bei der Ausführung zahlreiche Schwierigkeiten.¹⁰³⁾ Hiezu sei bemerkt, daß in den ersten fünf Suiten von Norblin nie Daumenaufsatz verlangt wird, d.h. daß hier wie zur Zeit Bachs, mit den unteren vier Lagen das Auslangen gefunden wird. Der notierte Fingersatz, unter offensichtlich häufiger Verwendung der ersten Lage und daher auch von leeren Saiten, scheint sehr gut gewählt und entspricht noch weitgehend dem zu Bachs Zeiten gebräuchlichen. Für die fünfte Suite wird, wie in der handschriftlichen Vorlage, Skordatur verlangt: "Descendez la première Corde du Violoncelle au Sol." In der VI.Suite findet sich dagegen kein Hinweis darauf, daß diese ursprünglich für ein fünfsaitiges Instrument gedacht war. Hier weicht der Notentext, abgesehen von vereinfachten Akkorden, insofern von der Vorlage, nämlich der anonymen Abschrift ab, als die dort verwendeten alten Schlüsseln, die genau mit den in der Handschrift A.M.Bachs gesetzten übereinstimmen, durch Baß- und sehr häufig Violinschlüssel ersetzt wurden, wobei das Fehlen des Tenorschlüssels auffällig ist.

103) Heute werden die Schwierigkeiten eher beim Spiel in hohen Lagen gesehen. Die wirklichen Probleme ergeben sich in den ersten fünf Cellosuiten sicher nicht primär aus der Verwendung der Halslage. Möglicherweise war jedoch damals das klanglich schöne Spiel in den unteren Positionen aus instrumententechnischen Gründen bzw. wegen der Haltung nicht so selbstverständlich wie heute. Wahrscheinlicher scheint mir jedoch, daß man aus Werbezwecken diese spieltechnische Seite, nämlich das Verbleiben in tiefen Lagen, hervorhob, das aus dem Entwicklungsstand der Violoncello-technik zur Zeit Bachs zu erklären ist.

Mit der Edition der Violoncellosuiten wollten die Herausgeber, wie man dem Schluß des Vorwortes entnehmen kann, aber auch der Kunst überhaupt dienen. Man kann daraus und aus der Tatsache, daß sie das Werk, außer den "amateurs" und "professeurs" des Violoncello, auch den Freunden guter Musik wärmstens empfehlen, schließen, daß sie dieses doch nicht nur - wenn auch hauptsächlich - als Etüden, sondern auch ein wenig als Kunstwerk verstanden.

Wenden wir uns nun der wahrscheinlich nur relativ sehr kurz nach der französischen Edition erschienen deutschen Erstausgabe zu, die im Verlag von Heinrich Albert Probst herauskam.^{103 a)} Es handelt sich, wie bereits erwähnt, um den unveränderten Nachdruck der bei Janet et Cotelle publizierten Ausgabe, wobei allerdings das Vorwort, "Avis des Editeurs", weggelassen wurde. Der wörtlich übernommene Notentext Janet et Cotelles wurde mit sämtlichen Vortragsbezeichnungen, Bindungen, Fingersätzen, Verzierungen usw. bei H.A.Probst neu gestochen, wie dies aus dem Notenbild deutlich hervorgeht. Anders verhält es sich jedoch mit dem Titelblatt. Dieses scheint auf den ersten Blick, abgesehen von der Verlagsangabe, in den beiden Ausgaben das gleiche zu sein. Man kann jedoch bei genauer Betrachtung, abgesehen von den größeren Zeilenabständen, kleinste Abweichungen bei den Schnörkeln der Schrift und bei den Arabesken entdecken, sodaß auch hier nicht die gleiche Platte zum Druck verwendet worden sein kann. Allerdings war man offensichtlich bestrebt, die Vorlage genauestens zu kopieren.

Es fragt sich nun, inwieweit zwischen den Verlagen H.A.Probst in Leipzig und Janet et Cotelle in Paris geschäftliche Beziehungen bestanden oder ob es sich um einen Raubdruck handelt. Heinrich Albert Probst hatte im Mai 1823 in Leipzig eine "Musikalien-Verlagshandlung", die 1831 an Friedrich Kistner überging, gegründet und soll schon "von Anbeginn an überall Verbindungen anzuknüpfen" versucht haben, wobei ihm dies "besonders

103 a) Ein Exemplar dieser Ausgabe findet sich im Musikarchiv des Stiftes Göttingen. Vgl. auch: F.W.Riedel: Aloys Fuchs als Sammler Bachscher Werke, in: BJ 1960, S.83 ff.

in Paris" gelang. Genannt werden in der ausführlichen Darstellung des Wirkens von H.A.Probst, verfaßt von Richard Linnemann¹⁰⁴⁾, allerdings nur Beziehungen zu Maurice Schlesinger in Paris. Interessant ist ein von H.A.Probst an Artaria & Comp. in Wien gerichtetes Schreiben¹⁰⁵⁾ anläßlich seiner Geschäftseröffnung in Leipzig: "Es ist mein reges Bestreben durch strenge Solidität und Freundschaft mir angenehme Geschäftsverbindungen zu eröffnen. Nachdruck deutscher Verlagswerke finde ich auch deshalb gänzlich meinen Ansichten entgegen. Nur dann würde ich genöthigt seyn und bin es fest entschloßen ernsthafte Repressalien zu nehmen, wenn mein Eigenthumsrecht unberufen beeinträchtigt würde." "Sein strenges Rechtsgefühl, und die Absicht, seinen Verlag nach soliden Grundsätzen zu führen", wie Linnemann den Brief kommentiert, beschränkt sich jedoch, wie man dem obigen Zitat entnehmen kann, augenscheinlich nur auf "deutsche", d.h. in Deutschland bzw. im deutschsprachigen Raum erschienene "Verlagswerke". - Bemerkenswert scheinen mir allerdings auch die folgenden Ausführungen von Linnemann¹⁰⁶⁾: "Besonders beschäftigte er sich mit dem Vertrieb seiner Verlagswerke und knüpfte zahlreiche Verbindungen zumal dadurch an, daß er eigene Werke an die großen Musikalienhändler, vor allem in Wien, Paris und London lieferte, und dafür die dort erschienenen Werke in Deutschland verbreitete. Mit Rücksicht auf die damals geltenden Verlagsrechte ließen viele Komponisten, besonders die sich internationalen Rufes erfreuten, ihre Werke gleichzeitig in den verschiedenen Ländern erscheinen, so daß sie dadurch den Rechtsschutz gleicherweise in den einzelnen Ländern erwarben." D.h. es besteht prinzipiell die (leider nicht zu überprüfende) Möglichkeit, daß der Nachdruck nach Absprache mit dem

104) R.Linnemann: Fr.Kistner.1823/1923. Ein Beitrag zur Geschichte des deutschen Musikverlages, Leipzig 1923, S.4 f.

105) Zitiert bei R.Linnemann: a.a.O. S.5; vgl. auch S.38 f.

106) R.Linnemann: a.a.O. S.5

französischen Verlag erfolgte. Allerdings treffen die obigen Worte insofern nicht auf J.S.Bach zu, weil es sich bei seinen Violoncellosuiten ja nicht um das Werk eines lebenden Komponisten handelt, der sich den damaligen Verlagsgepflogenheiten anpaßte, sondern um die Edition eines hundert Jahre alten Werkes, das eines Herausgebers bedurfte, um an die Öffentlichkeit zu gelangen. Nun ist es aber auffällig, daß die Ausgabe des Verlages H.A.Probst überhaupt die einzige (von allen 43 Editionen) ist, in der 'kein' Herausgeber genannt wird, da das Vorwort der Janet et Collet-Edition, in dem der Cellist Norblin als Entdecker genannt wird, nicht mit aufgenommen wurde.¹⁰⁷⁾ Für die Annahme eines Raubdruckes spricht ferner die Tatsache, daß in der 'Allgemeinen Musikalischen Zeitung' (Leipzig) zwischen 1825 und 1830 keine Rezension und in den dortigen Intelligenzblättern keine Ankündigung des Werkes in den Anzeigen des Verlages H.A.Probst zu finden ist¹⁰⁸⁾, während die im Jahr 1826 bei Breitkopf & Härtel erschienene Edition der Violoncellosuiten, die von J.J.F.Dotzauer herausgegeben wurde, in den Anzeigen aufscheint.

Die Edition der Violoncellosuiten durch Justus Johann Friedrich Dotzauer hat folgenden Titel: 'Six/ SOLOS/ ou Etudes/ pour le Violoncelle./ Ouvrage Posthume/ de/ J.S.BACH./ Avec le Doigter et les Coups d'Archet indiqués/ par/ J.J.F.DOTZAUER./ A LEIPSIC./ Chez Breitkopf & Härtel.' (Verlagsnummer 4346).¹⁰⁹⁾ Bevor wir uns näher dem Notentext widmen, einige Worte zum Her-

107) Daher ist auch nicht anzunehmen, daß der Herausgeber Norblin dem deutschen Verlag die von ihm aufgefundene und für den Vortrag bezeichnete Ausgabe zum Druck angeboten hat.

108) Wie man bei R.Linnemann: a.a.O. S.38 erfährt, bediente sich Probst für die Ankündigungen seiner Neuerscheinungen zumeist der 'Allgemeinen Musikalischen Zeitung'.

109) Exemplar im Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien; Titelblatt im Anhang (XXIV) dieser Arbeit.

ausgeber. Justus Johann Friedrich Dotzauer¹¹⁰⁾, einer der bedeutendsten Cellisten und Violoncellopädagogen, wurde am 20. Jänner 1783 bei Hildburghausen geboren und erhielt schon frühzeitig Musikunterricht durch den Organisten Rüttinger, einen Schüler des letzten Bachschülers Johann Christian Kittel. Nachdem sich der junge Dotzauer in seiner Heimatstadt neben dem Violoncello auch dem Spiel anderer Instrumente gewidmet hatte, begab er sich 1799 nach Meinungen zu dem weitgereisten Cellisten J.J. Kriegk, wo er Gelegenheit hatte, die beste Spieltechnik seiner Zeit kennen zu lernen, da sein Lehrer ein Schüler von Jean Louis Duport war, dem Herausgeber einer überaus bedeutungsvollen Violoncellomethodik, die alle Violoncelloschulen Deutschlands, u.a. auch die später von Dotzauer herausgegebene beeinflusste.¹¹¹⁾ Dotzauer wurde schließlich Mitglied der Meininger Kapelle und wirkte in der Folge von 1805 bis 1811 im Leipziger Orchester. Von dort aus begab er sich nach Berlin, um den weltberühmten Bernhard Romberg zu hören. Obwohl Dotzauer nicht dessen Schüler wurde, soll er durch Romberg so beeindruckt gewesen sein, "daß er eine ganz neue Bahn des Spiels betrat."¹¹²⁾ 1811 wurde er nach Dresden

110) Lebenslauf nach E.L. Gerber: Neues historisch-biographisches Lexikon der Tonkünstler, Leipzig 1812, Teil 1, Faks. hrsg. von O. Wessely, Graz 1966, Sp. 925 f.; G. Schilling: Encyclopädie der gesamten musikalischen Wissenschaften oder Universal-Lexikon der Tonkunst, 2. Bd., Stuttgart 1835, S. 474 f.; K. Stephenson: J.J.F. Dotzauer, in: MGG 3, Sp. 704 ff., sowie W.J.v. Wasielewski: a.a.O. S. 133

111) J.L. Duport: Essai sur le doigté du Violoncelle et sur la conduite de l'Archet ... Paris, o.J. (nach K. Marx: a.a.O. S. 187 zwischen 1806 und 1819); J.J.F. Dotzauer: Méthode de Violoncelle - Violonzell-Schule, Mainz 1832

112) G. Schilling: a.a.O. S. 475; J.J.F. Dotzauer: a.a.O. S. 2 (Vorrede des Ubersetzers): "Seitdem der große Bernhard Romberg, einer der ersten Violonzellspieler aller Zeiten, sowohl durch sein treffliches Spiel als durch seine originelle Compositionen eine neue Epoche herbeygeführt hat, scheint der Augenblick günstig mit einem Werke hervor zu treten, das hauptsächlich auf die Spielart dieses großen Meisters gegründet ist."

berufen, wo er bis 1850 an der Hofkapelle, ab 1821 als erster Solocellist, beschäftigt war. Neben dem Orchesterdienst widmete er sich vor allem dem Kammermusikspiel und dem Unterrichten. Zu den Schülern Dotzauers, dem Gründer der Dresdner Violoncelloschule, gehören Friedrich August Kummer, Karl Schubert und Karl Drechsler, der Lehrer Friedrich Grützmachers. Dotzauer, der neben zahlreichen Lehrwerken, die bis heute im Unterricht Verwendung finden, auch Kammermusik, Symphonien und die Oper 'Graziosa' schrieb, starb am 6. Mai 1860 in Dresden.

Als J.J.F. Dotzauer 1826 die Bachschen Suiten für Violoncello herausgab, hatte er zuvor schon etliche andere eigene Kompositionen und Lehrwerke veröffentlicht. Wie man dem 'Handbuch der musikalischen Literatur' von C.F. Whistling aus dem Jahr 1828 entnehmen kann, existierten zu dieser Zeit, abgesehen von den 'Exercises' Dotzauers, jedoch relativ wenige Studienwerke anderer Komponisten. So finden sich anlässlich einer Rezension von Dotzauers 'Trois Sonates pour le Violoncelle avec Accompagnement d'un second Violoncelle ...' (Leipzig, Peters), die dort allerdings ebenfalls als "Schulübung" bezeichnet werden, in der 'Berliner Allgemeinen Musikalischen Zeitung' folgende Überlegungen bezüglich der Violoncello-Übungsliteratur¹¹³⁾: "Obgleich wir unter dem Titel: Etüdes, Exercises, Caprices und dergleichen mehr, eine große Menge von Übungsliteratur für die meisten Instrumente besitzen, so ist dennoch der Mangel an solchen, die für das Violoncell brauchbar sind, leider sehr bemerkbar." Durch diesen Mangel an Unterrichtsliteratur ist vielleicht auch das Erscheinen der Bachschen Violoncellosuiten als Etüden gefördert worden. Trotzdem wurde der Publikation offensichtlich keine große Bedeutung zugemessen, da sich weder in der 'Allgemeinen Musikalischen Zeitung' noch in der 'Berliner Allgemeinen Musikalischen Zeitung' und in der

113) Berliner AMZ 1827, S. 320

'Cäcilia, eine Zeitschrift für die musikalische Welt' abgesehen von den Ankündigungen im Intelligenzblatt keinerlei Reaktion findet. Obwohl man in allen diesen Zeitschriften häufig sowohl Lehrwerke (Schulen, Etüden etc.) als auch Werke von Bach rezensierte, wurden die Violoncellosuiten Bachs, die im Abstand von nur einem Jahr beim Verlag H.A.Probst und von Breitkopf & Härtel herauskamen, keiner Besprechung für würdig befunden.

Die Violoncellosuiten als künstlerisch wertvolle Komposition konnte man offensichtlich damals noch nicht verstehen, als Etüden entsprachen sie aber im Prinzip nicht den damals an derartige Studienwerke gestellten Anforderungen, da sie ja nicht von spieltechnischen Problemen her konzipiert wurden. Wahrscheinlich läßt sich das in den Zeitungen zu Tage tretende Desinteresse aus diesem Un- bzw. Mißverständnis erklären.

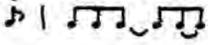
Wenden wir uns nun dem von Dotzauer herausgegebenen Notentext zu. Er nennt die einzelnen Suiten im Gegensatz zum Titelblatt im Inneren "Sonaten"; die Satzbezeichnungen der Préludes und Tänze übernimmt er - mit Ausnahme Menuetto anstatt Menuet - genau aus der Handschrift A.M.Bachs bzw. der anonymen Abschrift, fügt jedoch Vortragsbezeichnungen hinzu: I: Prélude: Allegro moderato, Allemande: Allegro moderato, Courante: Allegro, Sarabande: Largo, Gigue: Allegro; II: Prélude: Allegro moderato, Allemande: Allegro moderato, Courante: Allegro, Sarabande: Largo, Gigue: Allegro; III: Prélude: Presto, Allemande: Allegro: Courante: Allegro, Sarabande: Largo, Gigue: Allegro; IV: Prélude: Allegro non troppo, Allemande: Allegro, Courante: Allegro, Sarabande: Adagio, Bourrée 1: Allegro, Gigue: Allegro; V: Prélude: Adagio/Allegro moderato, Allemande: Allegro moderato, Courante: Allegro, Sarabande: Largo, Gavotte 1: Allegretto; VI: Prélude: Allegro, Allemande: Molto Adagio, Courante: Allegro, Sarabande: Largo, Gavotte 1: Allegro, (Gavotte 2: La Musette), Gigue: Allegro. Es ist auffallend, daß Dotzauer bis

auf wenige Ausnahmen die gleichen Angaben bringt, wie die Edition des Verlages Janet et Cotellet bzw. H.A.Probst. Bemerkenswert ist hier wie dort die Verwendung von überwiegend schnellen Satzbezeichnungen: nur die Sarabanden mit ihren zahlreichen Mehrfachgriffen werden mit Largo (ein Mal mit Adagio) überschrieben, die Allemande VI mit Molto Adagio, eine Vortragsbezeichnung, die bereits in der anonymen Abschrift im Westphal-Sammelband aufscheint, und die Einleitung zur Fuge des Prélude V mit Adagio. Das geforderte schnelle Tempo, das vor allem in den Couranten und Allemanden nicht immer dem ursprünglichen Charakter dieser Tanzsätze entspricht, ist ebenfalls aus der Bestimmung des Werkes als Etüde zu erklären.

Mit Dynamikangaben geht Dotzauer in der Edition sehr sparsam um. Nur an vereinzelten Stellen findet sich ein Piano- oder Fortezeichen; crescendo bzw. decrescendo werden nicht verwendet. Aus den relativ zahlreichen Fingersatzangaben ist die Tendenz, leere Saiten zu vermeiden, abzulesen, während dies in den beiden vorhergehenden Ausgaben, wie bereits erwähnt, nicht der Fall war. Sehr auffällig sind die fast in jedem Satz auftretenden, oft sehr zahlreichen Staccatopunkte, die wohl auch aus dem Etüdencharakter zu erklären sind. In Verbindung mit den meist nicht zu langen Bindebögen ergibt sich eine abwechslungsreiche Artikulation. Bei der V.Suite fordert er das Herunterstimmen der a-Saite, bei der VI.Suite erwähnt er die ursprüngliche Bestimmung für ein fünfsaitiges Instrument nicht, vereinfacht aber, ebenso wie Norblin in der ersten Druckausgabe, die schwer bzw. unmöglich ausführbaren vierstimmigen Akkorde, namentlich in der Sarabande. Bezüglich der originalen Notenwerte der Akkorde hat Dotzauer jedoch nur wenige Verkürzungen vorgenommen.

Es fragt sich nun, von welcher handschriftlichen Vorlage ausgehend J.J.F.Dotzauer seinen Notentext hergestellt hat. Beim Vergleich mit den drei handschriftlichen Quellen, kann die

Abschrift J.P.Kellners ausgeschlossen werden, während die sich ähnelnden Abschriften A.M.Bachs und des Westphalschen Sammelbandes auf den ersten Blick beide als Ausgangspunkt möglich scheinen. Aufgrund des Notentextes, vor allem einzelner hinzugefügter Akkorde und der teilweise übernommenen Vorschläge sowie der rhythmischen Notierung, scheint Dotzauer jedoch, ebenso wie die beiden vorher erschienenen Ausgaben von der anonymen Abschrift der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts ausgegangen zu sein. Während allerdings die Janet et Cotelle- bzw. H.A.Probst-Edition hauptsächlich im Hinblick auf die Verzierungen der Vorlage genauestens übernimmt, bringt Dotzauer einige diesbezügliche Varianten, indem er Vorschläge und Triller einerseits beiseite läßt und andererseits neue hinzufügt, und zum Teil Vor- und Nachschläge von Trillern ausschreibt. Im Notentext finden sich ferner einige kleine Abänderungen sowie einzelne (wahrscheinlich Druck-) Fehler bei Vorzeichen. Die Bindungen werden von Dotzauer teilweise viel genauer von der Vorlage, die ja gerade in dieser Hinsicht mit A.M.Bachs Handschrift sehr viele Gemeinsamkeiten aufweist, übernommen, als in den beiden vorher erschienenen Editionen, teilweise jedoch auch, meist relativ geringfügig, abgeändert.¹¹⁴⁾ Dotzauer verweist allerdings auf dem Titelblatt seiner Edition darauf, daß neben den Fingersätzen auch die Strichartenbezeichnungen von ihm stammen: "Avec le Doigter et les Coups d'Archet indiqués par J.J.F.Dotzauer".¹¹⁵⁾ Inwieweit J.J.F.Dotzauer die im Jahr zuvor erschienene Ausgabe des Verlages H.A.Probst herangezogen hat, läßt sich nicht mit Sicherheit feststellen. Dies scheint jedoch wegen der andersartigen Fingersätze und Artiku-

114) Auffällig ist die in allen drei frühen Editionen aufscheinende Artikulation der Gigue I, die sich in keiner handschriftlichen Quelle findet:  usw.; vgl. dazu Teil III/A/2/d !

115) Vgl. die Ähnlichkeit der Formulierung zum Titel der Violoncelloschule J.L.Duports; vgl. Anmerkung 111 dieses Kapitels.

lation eher unwahrscheinlich, obwohl sich bei den Vortragsbezeichnungen (vgl. oben) gewisse Übereinstimmungen feststellen lassen. Da die Ausgabe des H.A.Probst-Verlages ein Jahr vor der Dotzauer-Edition ebenso in Leipzig herauskam, ist es natürlich möglich, daß der Herausgeber die bereits existierende Ausgabe kannte. Wenn Dotzauer die ältere Ausgabe vorgelegen ist, dann hat er jedoch von dieser bezüglich der Fingersätze und der Artikulation nichts übernommen. Die abgesehen von den Satzbezeichnungen sonstigen nicht sehr zahlreichen Übereinstimmungen im Notentext ergeben sich aus der wahrscheinlich gemeinsamen Vorlage der anonymen Abschrift.

Aus der von Dotzauer 1832 bei B.Schott's Söhne in Mainz herausgegebenen 'Violonzell-Schule' lassen sich einige interessante aufführungspraktische Details ablesen, die er sicherlich auch beim Spiel der Violoncellosuiten angewendet hat. So verlangt er beim "Langen Strich" ähnlich wie Mozart eine Art "messa di voce"-Ausführung¹¹⁶⁾: "Der Bogen wird leise aufgesetzt und der Ton steigt vom Piano bis zum fortissimo und verhallt wieder ganz schwach." Der Bogenhaltung und -führung, die damals durchaus noch nicht einheitlich war¹¹⁷⁾, widmet er ein ausführliches Kapitel in seiner Schule. Er setzt sich für einen konsequent durchgeführten Froschgriff ein, dessen relative Festigkeit gleichzeitig mit größter Leichtigkeit im Handgelenk zu verbinden war. Die Auffassung von der "natürlichen" Haltung und Bewegung der bogenführenden Hand wurde wegweisend für die spätere Violoncellotechnik, namentlich bei Hugo Becker. - Auch den Stricharten schenkt er große Beachtung: "Die zusammengesetzten Stricharten dienen theils zur angeneh-

116) J.J.F.Dotzauer: a.a.O. S.10; vgl. Teil III/A/2/b

117) J.Eckhardt: Die Violoncellschulen von J.J.F.Dotzauer, F.A.Kummer und B.Romberg, Regensburg 1968, S.28 ff.

men Abwechslung, theils sind sie das Mittel, manche Figuren deutlich herauszubringen. Sie werden vom Componisten durch die Zeichen  und ' ' angegeben, und wenn dieser selbst ein Violonzellspieler ist, so kann man nichts besseres thun, als sich gewissenhaft an die von ihm vorgeschriebenen Stricharten zu binden. Bisweilen aber bezeichnen Componisten, die das Instrument nicht genau kennen, den Bogenstrich falsch und so wird oft eine Stelle unausführbar, die richtig bezeichnet, leicht gewesen wäre."¹¹⁸⁾ Scheinbar hält er J.S.Bach nur teilweise für einen "Violonzellspieler", da er, wie schon erwähnt, einige Veränderungen vornimmt, die aber, vergleicht man sie mit manchen späteren Ausgaben, relativ sehr gering sind. Interessant ist ferner folgende Feststellung Dotzauers, die in den Violoncellosuiten Bachs ihren Niederschlag fand: "Jeder Anfang eines Tonstück's im guten Tacttheil hebt gewöhnlich mit dem Abstrich, so wie jeder Auftact mit dem Aufstrich an; allein, in diesem Punct, giebt es Ausnahmen wozu die zweckmäßigere Führung des Bogens veranlaßt. Passagen dieser Art: z.B.  sind zwar möglich im Abstrich zu machen, und besonders in langsamen Zeitmaaß; allein in geschwinden Tempos macht man solche und ähnliche Stellen im Aufstrich mit unendlich mehr Leichtigkeit; daher ist die allgemeine Regel - Passagen dieser Art im Aufstrich, und dergleichen:  im Abstrich anzufangen." Diese Regel, die nur an der Spitze und in der Mitte des Bogens gilt, wurde augenscheinlich unter Nichtberücksichtigung der Artikulation des Manuskripts auf den Schluß des Prélude I angewendet, indem er, um diesen Strichwechsel anbringen zu können, einen Bogen verlängert und einen anderen, um diesen wieder auszugleichen, neu hinzufügt. Das folgende Beispiel zeigt die beiden Takte (31 und 37), wo die Abänderung vorgenommen wurde; die zwischen T.31 und T.37 liegenden Takte sind durchwegs mit wechselndem

118) J.J.F.Dotzauer: a.a.O. S.17

Bogen in der Folge Aufstrich-Abstrich zu spielen, der T.37 folgende dagegen mit der Folge Abstrich-Aufstrich.

Beispiel 1:



Nach Dotzauer ist Arpeggio "einer der wichtigsten Gegenstände des Violonzells; denn kein's der Bogeninstrumente ist wohl mehr dafür geschaffen als eben dieses. Welche schöne Würckung es macht, beweisen vorhandene Compositionen..."¹¹⁹⁾ Vielleicht dachte er dabei auch an die Arpeggienabschnitte in den Préludes I, III und IV der Violoncellosuiten Bachs. Zur Ausführung des Arpeggio, für das er einundachtzig Übungen mit den verschiedenartigsten Strichkombinationen anführt, meint er¹²⁰⁾: "Die beste Würckung macht es, wenn die tiefste Saite starck angegeben, und die andern leiser berührt werden, so daß der Ton auf der höchsten Saite am schwächsten verhallt." - Wahrscheinlich waren die Mehrfachgriffe in den Violoncellosuiten Bachs für ihn ein willkommenes Mittel zur Entwicklung eines gleichmäßigen Tones¹²¹⁾: es ist "ein sehr nützlichcs Studium, häufig mit Doppeltönen zu spielen; der Ton gewinnt dadurch an Gleichheit und Festigkeit." Diese Worte deuten darauf hin, daß vor allem in den Sarabanden der als Etüden gedachten Werke für Violoncello solo derartige Übungen gesehen wurden.

119) J.J.F.Dotzauer: a.a.O. S.22

120) J.J.F.Dotzauer: a.a.O. S.22

121) J.J.F.Dotzauer: a.a.O. S.36

Er beschreibt in seiner Violonzell-Schule im Kapitel über die Verzierungen neben Vorschlägen, Trillern usw. auch das Vibrato¹²²⁾: "Bey aushaltenden Tönen haben manche Solospieler die Gewohnheit, solche mit Bebung (Tremolo), d.h. dass der Finger hin und her wiegt, vorzutragen." Wie man seinen Worten entnehmen kann, wurde das Vibrato damals noch keineswegs allgemein angewendet; ganz im Gegenteil scheint es nur von einigen Cellisten und nur bei längeren Tönen verwendet worden zu sein und kam daher in den Violoncellosuiten höchstens in Schlußnoten zur Anwendung. Zu den Verzierungen zählt er ferner das "Ziehen von einem Ton zum ändern"¹²³⁾: "Diese Manier erleichtert dem Sänger und Instrumentisten in manchen Fällen den folgenden Ton sicherer zu treffen, und, geschieht das Ziehen auf eine Art, die nicht in's heulende fällt, so thut es eine sehr angenehme Wirkung. Natürlich gehört diese Verzierung so wie alle übrigen, nicht in's Tuttispiel, sondern in das Konzert oder Solo, welches dem Spieler gestattet sich seiner Empfindung hinzugeben." Diese "gefühlvolle" Spielart war, wie man älteren Schallplatten entnehmen kann, bis ins 20. Jahrhundert gebräuchlich. - Dotzauer, dessen Spiel als "solid, rein, fertig, geschmackvoll" beschrieben wird¹²⁴⁾, widmet das letzte Kapitel seiner Violonzell-Schule dem musikalischen Vortrag: "So glänzend es aber auch scheint, die schwierigsten Passagen zu bezwingen, so steht doch der Vorzug einen schönen Ton zu haben und gesangreich zu spielen, unendlich höher, indem man sich dadurch dem edelsten aller Instrumente, der menschlichen Stimme nähert, die unwandelbar das Muster und Vorbild jedes Musikers bleiben muß."¹²⁵⁾

122) J.J.F.Dotzauer: a.a.O. S.47

123) J.J.F.Dotzauer: a.a.O. S.45 f.

124) G.Schilling: a.a.O. S.475

125) J.J.F.Dotzauer: a.a.O. S.56

B. 1850 - 1914

1. J.S.Bach zwischen historischem Interesse und musikalischer Bearbeitung

Die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts wurde wesentlich durch das Erscheinen der Gesamtausgabe der Werke J.S.Bachs geprägt, deren erster Band 1851 und deren letzter 1899 erschienen ist. Der Zweck der alten Bach-Gesamtausgabe lag vor allem darin, das Werk des Komponisten in möglichster Vollständigkeit und erreichbarer Zuverlässigkeit der Musikwelt zur Verfügung zu stellen. Daneben spielte aber auch das geschichtliche Interesse der Zeit an sich, sowie die Verpflichtung gegenüber dem ererbten Kulturgut bei der Erstellung der Bach-Gesamtausgabe eine wesentliche Rolle, die einerseits mit zahlreichen historischen Richtigstellungen zu einem vertieften Bach-Verständnis und andererseits ganz allgemein zum Aufschwung musikgeschichtlicher Forschung führte.

Nach der ersten ausführlicheren Würdigung J.S.Bachs anlässlich der hundertsten Wiederkehr seines Todestages durch C.L.Hilgenfeldt¹²⁶⁾, erschien 1865 die Bachbiographie von Carl Heinrich Bitter¹²⁷⁾, der versuchte, ausgehend vom bereits relativ umfangreichen Quellenmaterial, den Komponisten ganz von religiöser und kirchlicher Seite darzustellen. 1873 und 1880 brachte Philipp Spitta sein bis heute grundlegendes Werk über J.S.Bach heraus.¹²⁸⁾ Diese erste wissenschaftliche, auf enormer

126) C.L.Hilgenfeldt: Johann Sebastian Bach's Leben, Wirken und Werke, Leipzig 1850, Faks. Hilversum 1965

127) C.H.Bitter: Johann Sebastian Bach, 2 Bde., Berlin 1865

128) Ph.Spitta: J.S.Bach, 2 Bde., Leipzig 1873/80

Quellenforschung basierende Bachbiographie, eine wohl beispiellose Leistung des Verfassers, war jedoch kein Werk für den Durchschnittsleser.¹²⁹⁾ Das Werk stellt J.S.Bachs Leben vor den Hintergrund historischer Gegebenheiten und sein Werk in Verbindung zu deren musikgeschichtlichen Voraussetzungen. Daneben sind allerdings gewisse idealisierende Tendenzen einerseits und poetische Schilderungen sowie subjektive bzw. empfindsame Beschreibungen der Werke andererseits feststellbar, die das Bachbild der nachfolgenden Zeit eher negativ beeinflusst haben. Die meisten nach dem Monumentalwerk Spittas erschienenen Werke über Bach schöpften aus dessen großen Materialreichtum, wobei allerdings die Darstellungen, ausgehend von dem Grundgedanken, daß Bachs Schaffen nur aus seiner Genialität und nicht im Zusammenhang mit seiner geistigen Umwelt zu verstehen sei, häufig romanhaft verhimmelnden Charakter annahmen (z.B. Ph. Wolfrum¹³⁰⁾). War in der Bachbiographie Spittas das Ästhetische meist hinter dem Historischen zurückgeblieben, so wandte sich Albert Schweitzer mit intuitivem Verständnis in seinem Bachbuch¹³¹⁾, das wohl die weiteste Verbreitung fand, bewußt der Ästhetik zu, wobei seine ausführlichen Beschreibungen des Wort-Ton-Verhältnisses und der Tonmalerei besondere Bedeutung erlangten. A.Schweitzer versuchte ebenso wie André Pirro¹³²⁾ die künstlerische und menschliche Persönlichkeit Bachs aus dessen Werk neu zu interpretieren.¹³³⁾ In historisch-biographischer

129) Vgl. F.Blume: J.S.Bach im Wandel der Geschichte, a.a.O. S.438 ff.

130) Ph.Wolfrum: Joh.Seb.Bach, Berlin 1906

131) A.Schweitzer: J.S.Bach, Wiesbaden 1976 (Leipzig¹1908)

132) A.Pirro: L'Esthétique de Jean-Sébastien Bach, Paris 1907

133) Vgl. F.Blume: Neue Bachforschung, in: Syntagma musicologicum I, gesammelte Reden und Schriften, hrsg. von M.Ruhnke, Kassel (usw.) 1963, S.448

Hinsicht brachten die beiden Werke über Bach jedoch keine neuen Ergebnisse; man beschränkte sich darauf, die von Spitta zusammengestellten Fakten neu zu bewerten.

Neben der Bach-Gesamtausgabe, mit der man Bach "ein Denkmal setzen" wollte und wo "Willkür in Aenderungen, Weglassungen und Zusätzen"¹³⁴⁾ vermieden werden sollte, erschienen in der zweiten Hälfte des 19.Jahrhunderts zahllose für den Vortrag bezeichnete Editionen und die verschiedenartigsten Bearbeitungen. Man unterschied damals im Gegensatz zu heute prinzipiell zwischen wissenschaftlicher und praktischer Ausgabe, während man gegenwärtig versucht, die beiden in einem Kompromiß zu vereinen (z.B. Neue Bach-Ausgabe). Ja sogar Moritz Hauptmann, einer der Herausgeber der Gesamtausgabe, meinte, daß man bei der Aufführung der Werke Bachs nicht nur das Recht, sondern sogar die Pflicht zur Bearbeitung habe.¹³⁵⁾ Doch nicht nur bei M.Hauptmann läßt sich diese zwiespältige Einstellung gegenüber dem Werk Bachs feststellen. Auch bei vielen anderen Komponisten¹³⁶⁾ und Musikern findet sich neben der ehrfürchtigen Begeisterung und dem historischen Interesse für die Bach-Gesamtausgabe das Zugeständnis bzw. die Überzeugung, daß man die Werke für deren Aufführung zumindest näher bezeichnen, wenn nicht gar bearbeiten müsse. Diese Tatsache tritt im Hinblick auf die Klavierbegleitung bzw. Bearbeitung der Chaconne für Violine solo J.S.Bachs besonders deutlich zu Tage.

134) Zitiert bei H.Kretzschmar: a.a.O. S.XXXII.

Aus der Tatsache, daß die meisten Herausgeber der Bach-GA auch praktische Musiker waren, läßt sich die Tendenz, gelegentlich kleine "Einrichtungen" vorzunehmen, erklären. (vgl. auch das Vorwort von A.Dörffel zu ABGA, Bd.XXVII/1, das im dritten Abschnitt dieses Kapitels zitiert wird.)

135) M.Ruhnke: Moritz Hauptmann und die Wiederbelebung der Musik J.S.Bachs, in: FS F.Blume, Kassel (usw.) 1963, S.319

136) J.S.Bachs Musik hatte ferner sehr bedeutenden Einfluß auf das schöpferische Werk zahlreicher Komponisten des 19.Jahrhunderts. Besonders in den Kompositionen R.Schumanns (vgl. G.v.Dadelsen: Robert Schumann und die Musik Bachs, in: AfMw 1957, S.46 ff.) und J.Brahms' (vgl. S.Helms: Johannes Brahms und Johann Sebastian Bach, in: BJ 1971, S.13 ff.) hat die Beschäftigung mit dem Werk J.S.Bachs ihren Niederschlag gefunden.

Die Chaconne erlebte ihre erste öffentliche Aufführung in Leipzig im Jahr 1840, bei der Felix Mendelssohn den Geiger Ferdinand David am Klavier begleitete. Robert Schumann, der aktiv an der Entstehung der Bach-Gesellschaft beteiligt war und vehement für die Herausgabe der Gesamtausgabe eingetreten war und deren Zielsetzungen mit seinem Namen unterzeichnet hatte¹³⁷⁾, schrieb in einem Bericht¹³⁸⁾: "David spielte eine Ciaconna von J.S.Bach, ein Stück aus jenen Sonaten für Violine solo, von denen jemand einmal verkehrt genug geäußert¹³⁹⁾, es ließe sich keine andere Stimme dazu denken, was denn Mendelssohn-Bartholdy in bester Weise dadurch widerlegte, daß er sie auf dem Flügel akkompagnierte, und zwar so wundervoll, daß der alte ewige Kantor seine Hände selbst mit im Spiel zu haben schien." Aus einer Kritik in der 'Allgemeinen Musikalischen Zeitung'¹⁴⁰⁾ geht hervor, daß die Klavierbegleitung dem besseren Verständnis des Werkes dienen sollte: "Diese Bach'schen Solostücke sind nämlich ursprünglich für Violine allein, ohne Baß oder Bezifferung, geschrieben, auch so gedruckt; nun ist dies an sich zwar für Künstler, welche als solche im Stande sind, die harmonische Führung und künstlerische Arbeit derselben zu erkennen und zu beurtheilen, zum Verständnis vollkommen

137) H.Kretzschmar: a.a.O. S.XXXIII

138) R.Schumann: Gesammelte Schriften II, hrsg. von M.Kreisig, Leipzig 1914, S.493; vgl. auch E.Doflein: Historismus in der Musik, in: Die Ausbreitung des Historismus über die Musik, Aufsätze und Diskussionen hrsg. von W.Wiora, Regensburg 1969, S.30 f.

139) R.Schumann spielt wahrscheinlich auf die Meinung J.N.Forkels (a.a.O. S.51) an, der von den Bachschen Werken für ein solistisches Streichinstrument hervorhebt, daß sie "ohne alle Begleitung sind, und durchaus keine zweyte singbare Stimme zulassen. Durch besondere Wendungen der Melodie hat er die zur Vollständigkeit erforderlichen Töne so in einer einzigen Stimme vereinigt, daß eine zweyte weder nöthig noch möglich ist."

140) AMZ 1840, Sp.162 f.

hinreichend, allein das Publikum bedarf hiezu einer Hilfe, eines Kommentars gewissermaßen, der ihm das Verstehen erleichtert..." Die Begleitung Mendelssohns erschien sieben Jahre später im Druck¹⁴¹⁾ und gab damit den Anstoß zu den in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts entstandenen unzähligen Bearbeitungen dieses Einzelsatzes.¹⁴²⁾ Im Jahr 1854, als bereits die ersten Bände der Bach-Gesamtausgabe erschienen waren, veröffentlichte R.Schumann selbst bei Breitkopf und Härtel die im Jahr zuvor entstandenen 'Sechs Sonaten für die Violine von Johann Sebastian Bach mit hinzugefügter Begleitung des Pianoforte.'¹⁴³⁾ Diese Edition und deren zahlreiche Neuauflagen fanden weite Verbreitung.¹⁴⁴⁾ - Aber auch Johannes Brahms, der die Bach-Gesamtausgabe zu den bedeutendsten Ereignissen in seinem Leben zählte¹⁴⁵⁾, spielte in einem Konzert in Hamburg im Jahr 1856¹⁴⁶⁾ gemeinsam mit Joseph Joachim, der später die Klavierbegleitung ablehnte und den Violinsolowerken in ihrer Originalgestalt zum Durchbruch verhalf¹⁴⁷⁾, die von Schumann komponierte Fassung der Chaconne. Ferner schrieb Brahms je zwei Klavierbearbeitungen der Chaconne "für die linke Hand allein"¹⁴⁸⁾ und des Presto-Satzes aus der I.Sonate in g-moll.¹⁴⁹⁾

141) 1847 bei Ewer & Co. in London und bei Crantz in Hamburg.

142) Siehe die ausführliche Darstellung von G.Feder: Geschichte der Bearbeitungen von Bachs Chaconne, in: Bach-Interpretationen, hrsg. von M.Geck, Göttingen 1969, S.168 ff.

143) Vgl. G.Feder: a.a.O. S.172 f.

144) Im 20.Jahrhundert auf Schallplatte erschienen: CBS/S 77 325

145) E.Hanslick: Die Vollendung der großen S.Bach-Ausgabe, in: Neue Freie Presse vom 10.3.1900, S.3 und F.May: Johannes Brahms, Leipzig 1911, 2.Teil, S.281. (Vgl. auch S.Helms: a.a.O. bes. S.15 ff.)

146) S.Helms: a.a.O. S.28

147) Vgl. A.Moser: a.a.O. S.45 f.

148) S.Helms: a.a.O. S.27, G.Feder: a.a.O. S.180 f.

149) S.Helms: a.a.O. S.28

Interessanterweise spricht sich auch Philipp Spitta, der z.B. in der erbitterten Kontroverse mit dem Komponisten und Bach-Bearbeiter Robert Franz für die originale Gestalt bei der Aufführung eintrat, für die von Mendelssohn bzw. Schumann hinzugefügte Klavierstimme aus¹⁵⁰⁾: "Es war keine zu geringe Aufgabe für zwei der größten Musiker der Neuzeit, Mendelssohn und Schumann, eine angemessene Pianofortebegleitung zu der Ciacona zu erfinden. Die mächtige Wirkung zeigt, wie intensiv und ausgiebig der Originalstoff ist. Doch hat Schumann, der bekanntlich sämtliche sechs Violinsolo in dieser Weise bearbeitete, sowohl den allgemeinen Musik-Gehalt weit tiefer erfaßt, als auch die Ciaconen-Form insbesondere, durch genauere Verfolgung der Entwicklung von Periode zu Periode, klarer ins Licht gesetzt." Als Rechtfertigung führt Spitta, so wie später zahlreiche andere Herausgeber, das (Schein-) Argument an, Bach selbst habe ja sowohl eigene als auch fremde Werke bearbeitet.

Wir können aus den bisher angeführten Tatsachen erkennen, daß die Bach-Gesamtausgabe in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts einerseits die Grundlage und den Anstoß zu wissenschaftlicher Forschung gab, und andererseits für die musikalische Praxis nur insofern Bedeutung erlangte, als den interessierten Musikern neues Material bekannt wurde, das diese jedoch für die Aufführung nach ihrem Gutdünken bearbeiteten. Zum Teil war jedoch die Art der Publikation der Bach-Gesamtausgabe selbst an der anfänglichen Wirkungslosigkeit für die musikalische Praxis nicht ganz unschuldig. Man erhielt beispielsweise kein Stimmenmaterial und konnte überhaupt bis 1869 keine Einzelbände käuflich erwerben, die jedoch auch dann noch das Doppelte des Subskriptionspreises kosteten, da man ursprüng-

150) Ph.Spitta: J.S.Bach I, a.a.O. S.706

lich pränumerando zahlen und gleich auf die ganze Ausgabe subscribieren mußte.¹⁵¹⁾

Außerdem war man besonders in Kreisen der ausübenden Musiker der Meinung, daß man Bachs Werk den klanglichen Ansprüchen der Spätromantik anpassen müsse, einerseits um dieses dem Publikum verständlich zu machen und andererseits um seine Allgemeingültigkeit zu beweisen. Abgesehen davon wurde die Meinung vertreten, daß Bachs Werk gewisser Verbesserungen und Ergänzungen bedürfe, um überhaupt zu der angeblich intendierten Wirkung zu gelangen, die der Komponist mangels der Umstände seiner Zeit nicht verwirklichen konnte. So schreibt z.B. Richard Pohl im Jahr 1888¹⁵²⁾: "Veraltet ist bei Sebastian Bach nur das äußerliche Beiwerk, die unwesentliche Zutat, wie die Verzierungen, die Schlußfälle und Ähnliches. Darin ist Bach ganz das Kind seiner Zeit, deren Einfluß selbst der Größte sich nicht ganz entziehen kann." Ähnlich äußert sich Robert Franz im Vorwort einer seiner Kantatenausgaben aus dem Jahr 1859¹⁵³⁾: "Endlich schien es erlaubt, da das Original zu verlassen, wo es ohne Zweifel dem Herkommen seiner Zeit folgte." La Mara¹⁵⁴⁾ vergleicht wie etliche andere Autoren Bachs "Tonschöpfungen in ihrem kühnen, himmelanstrebenden Bau, ihrer reichen, vielverschnörkelten Ornamentik" mit "den aus gleicher Gottesbegeisterung erwachsenen gothischen Dombauten." Sie führt diesen Gedanken jedoch im Hinblick auf die Bedeutung für die Gegenwart weiter aus: "Wie unsere Zeit die letzteren zu erhalten und vor zeitlichem Verfall zu schützen strebt, wie sie selbst unvollendet Gebliebenes zu ergänzen und zu herrli-

151) A.Schweitzer: a.a.O. S.221

152) R.Pohl: Die Höhenzüge der musikalischen Entwicklung (Kapitel: Bach und Händel und das Oratorium), Leipzig 1888, S.60

153) Übernommen aus W.Dömling: Die Bachtradition des 19. und 20.Jahrhunderts, in: Johann Sebastian Bach. Zeit. Leben. Wirken, a.a.O. S.165

154) La Mara (Marie Lipsius): Musikalische Studienköpfe, 4.Bd.: Classiker, Leipzig 1880, S.60

licher Vollendung zu bringen sich müht, so hat sie sich's auch vorzugsweise zur Aufgabe gestellt, die Thaten Bach's wieder lebendig werden zu lassen für das Genießen der Gegenwart."

Interessant sind ferner die Äußerungen von W.H.Riehl aus dem Jahr 1859¹⁵⁵⁾, der meint, daß "von drei Seiten ... für den Eingang Bachs in allen deutschen Landen erstaunlich viel geschehen" sei: "durch die historische und ästhetische Agitation der Presse¹⁵⁶⁾, durch die geistlichen Gesangsvereine der Dilettanten¹⁵⁷⁾ und durch eine große Schar jüngerer Klavierlehrer, die in Bachs Werken¹⁵⁸⁾ das Fundament ihrer Schule suchten." Aus diesen Worten gehen zwei weitere Ursachen der Bearbeitungsfreudigkeit hervor, die neben das geschichtliche Interesse treten, das sich vornehmlich in Zeitschriften und Büchern, abgesehen von der Bach-Gesamtausgabe äußerte¹⁵⁹⁾, nämlich der Wunsch nach Erweiterung des Repertoires sowie die Verwendung zu Unterrichtszwecken. Aus pädagogischen Gründen wurden Phrasierungsbögen, Fingersätze, Stricharten sowie Dynamik- und Tempoangaben dem meist in dieser Hinsicht unbezeichneten Notentext hinzugefügt, wobei man selbstverständlich nicht von historischen Gegebenheiten ausging, die ja damals noch weitgehend unbekannt waren, sondern von der Zweckmäßigkeit und der romantischen Ausdrucksweise.

155) W.H.Riehl: Musikalische Charakterköpfe, 2.Bd. (Kapitel: Sebastian Bachs Klavierwerke in der Gegenwart, geschrieben 1859), Stuttgart 1899, S.106

156) Vor allem AMZ und NZfM

157) Vgl. F.Blume: J.S.Bach in der Romantik, a.a.O. S.277

158) Ausgangspunkt ist meist das 'Wohltemperierte Klavier'.

159) W.H.Riehl: a.a.O. S.107 f.

Eine andere Stelle in dem Aufsatz von W.H.Riehl¹⁶⁰⁾ beweist, wie unterschiedlich das Werk Bachs vom Publikum aufgenommen wurde: "Wer Bach nicht versteht und genießt, dem imponiert er einstweilen, und wer den Kunstreiz seiner Fugen und Toccaten nicht fassen kann, dem übt das Tongewimmel flott gespielt, wenigstens einen wundersamen Nervenreiz. Die gröbste und die feinste Art des Kunstgenusses geht hier friedlich selbender." Hier wird auf eine weitere wesentliche Erscheinung der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts angespielt, nämlich auf das im Musikleben immer mehr in den Vordergrund tretende Virtuositentum. Denn weniger die Komposition und deren Schöpfer stand im Publikumsinteresse, sondern der virtuose Musiker, der das Werk so umgestaltete, daß sein Können möglichst wirkungsvoll zu Tage trat. Die von den Instrumentalvirtuosen in Konzerten vorgetragenen, auf den Effekt hin umgestalteten Werke erschienen sehr oft auch im Druck¹⁶¹⁾, wobei sich diese Art von meist relativ sehr weit gehenden Bearbeitungen der größten Beliebtheit erfreuten, da die Leute gleichzeitig mit der Komposition des hochverehrten J.S.Bach¹⁶²⁾ auch die bewunderte Interpretation eines bestimmten reproduzierenden Künstlers mitkaufen konnten.¹⁶³⁾ Man wollte die Werke J.S.Bachs ja gar nicht

160) W.H.Riehl: a.a.O. S.88

161) Vgl. die Begleitung zur Bachschen Chaconne durch Mendelssohn!

162) F.Hiller: Aus dem Tonleben unserer Zeit, Leipzig 1871, S.70, schreibt im Kapitel 'Erinnerungsfeier zu Joh.Seb. Bach': "Wir haben es heute mit einem Meister zu thun, welcher mit einigen verwandten Geistern das Schicksal theilt, mehr genannt als gekannt, mehr gepriesen als verstanden zu werden."

163) Vgl. den bei L.Lützen: Die Violoncell-Transkriptionen Friedrich Grützmachers (Kölner Beiträge zur Musikforschung Bd.LXXIX), Regensburg 1974, S.43 zitierten Brief F.Grützmachers an den Verlag Peters: "... setzen Sie gefälligst bei späteren Ankündigungen dieser Concerte auch noch meinen Namen in Klammern () dazu, - wahrhaftig nicht aus Eitelkeit, sondern allein der guten Sache d:h: größtmöglicher Verbreitung wegen, - denn zwei Namen ziehen noch mehr als einer ..." (bezieht sich auf das zweite Cellokonzert von B.Romberg).

im Sinne J.S.Bachs spielen, sondern so wie z.B. Ferdinand David, Hans von Bülow oder Friedrich Grützmacher in ihren Konzerten.

Wahrscheinlich wäre ohne die Übertragung der Werke J.S.Bachs "in die romantische Gefühls- und Ausdruckswelt ... die Bachrenaissance nicht möglich gewesen."¹⁶⁴⁾ Die Beliebtheit und Popularität J.S.Bachs war jedenfalls in der zweiten Hälfte des 19.Jahrhunderts enorm gestiegen. Dies bemerkt auch ein mit E.K. gezeichneter Artikel über 'S.Bach'sche Werke in neuen Ausgaben' in der 'Leipziger Allgemeinen Musikalischen Zeitung'¹⁶⁵⁾ aus dem Jahr 1867: "Alt-neue Bachiana werden uns jetzt in reichlicher Auswahl dargeboten. Wir entnehmen daraus mit Freuden das wachsende Bedürfnis der Dürstenden nach klassischen Werken, die sowohl vergangen als künftig, weil ewig gegenwärtig sind, und daher über dem Zeitgeschwätze der Parteien stehen - denn wenn sie nicht gekauft würden, so würde der industrielle Musikhandel sich wohl hüten sie zu vervielfältigen." Weiter unten geht er näher auf die verschiedenen Ausgaben ein, wobei sich bereits eine gewisse Kritik an allzu weitgehenden Bearbeitungen feststellen läßt: "Wir haben Arrangements vielerlei; geistreiche, instructive, bequeme u.s.w. Jedem das Seine! Uns scheint, nächst den Originalien - also Partituren und kritisch historischen Editionen - wäre kein Bedürfnis durchschlagender, als bequeme und übersichtliche, namentliche solche Clavierauszüge wie der Breitkopf und Härtel'sche Matthäus. Am meisten entbehrlich scheinen uns die instruktiven, welche den Altmeister auf das Streckbett der Fingersetzung und der expressiven Dynamik zurechtlegen, feilen und hämmern - freilich bleibt er dabei immer derselbe, falls ihm nicht ein Glied

164) W.Blankenbourg: Zwölf Jahre Bachforschung, in: Acta musicologica 1965, S.150

165) AMZ 1967, S.45

ausgerissen oder ein Ueberbein angefügt wird." Einige Jahre später meint W.Oppel¹⁶⁶⁾ in der gleichen Zeitschrift, daß er "dem Bearbeiter jede Aenderung, die er mit dem Gewissen vereinigen mag" gestatte, wenn er anzeigt, "was er geändert hat, und wie es im Original aussieht." Am Schluß des Artikels hebt er die unterschiedliche Bedeutung der originalen Gestalt eines Werkes in der Edition und in der musikalischen Praxis hervor: "Bei Vorträgen und Aufführungen ändere darum Jeder, der sich der gehörigen Ehrfurcht vor dem Meister bewusst ist und seine Aenderung wieder und wieder überlegt und geprüft hat, - er ändere, was er verantworten will und kann. Aber es octroyire Niemand seine Ansicht der Nachwelt; mit andern Worten: bei der Herausgabe lasse man die Werke, wie sie der Componist geschrieben, oder mindestens zeige man jede Zuthat und Aenderung gewissenhaft an." Aus diesen Worten geht hervor, daß im Bereich des musikalischen Vortrags fast alle Freiheiten geduldet wurden, während man, wahrscheinlich ausgehend von den historisch-kritischen Ansprüchen der Bach-Gesamtausgabe, an die Editionen bereits höhere Maßstäbe anzulegen versuchte.

In der musikalischen Praxis mußte die dem Original entsprechende Vortragsweise jedoch erst gefunden werden. Da dem Notentext diesbezüglich fast keine Anweisungen zu entnehmen sind, mußte primär die musikgeschichtliche Forschung die nötigen Voraussetzungen schaffen. Einzelne Vorarbeiten in dieser Richtung hatten zwar schon Wilhelm Rust in den Vorberichten der Bach-Gesamtausgabe und Philipp Spitta im vierten Kapitel des zweiten Bandes seiner Bachbiographie geleistet. Trotzdem blieben einerseits noch sehr viele Fragen ungelöst, und andererseits hatten die gewonnenen Erkenntnisse noch keine Breitenwirkung erreichen können, bzw. war man zu keiner einheitlichen Meinung gelangt. Der (Alten) Bachgesellschaft waren als Ziel der Gesamtausgabe der Überblick über das riesige Werk Bachs

166) AMZ 1871, S.625 ff.

und die Popularisierung im positiven Sinn vorgeschwebt. Die Neue Bachgesellschaft mußte nun daran gehen, die Bachpflege von abwegigen Aufführungspraktiken, wie sie sich im 19. Jahrhundert herausgebildet hatten, zu bereinigen. "Hatten die vorigen Generationen versucht, Bachs Werk naiv in ihre musikalische Gegenwart hineinzuziehen, so schien es jetzt notwendig, Bachs Werk aus dieser Modernisierungsumklammerung wieder zu lösen und ihm sein klangliches Eigenleben zurückzugeben."¹⁶⁷⁾ Die im Jahr 1900 gegründete Neue Bachgesellschaft, die namentlich in ihrer Führung aus führenden Musikforschern bestand, setzte sich nun verstärkt für die Lösung aufführungspraktischer Probleme ein¹⁶⁸⁾, wobei sowohl den Bach-Festen als Möglichkeit praktischer Erprobung als auch den Bach-Jahrbüchern als Publikationsforum große Bedeutung zukamen. Bereits im ersten Bach-Jahrbuch 1904 findet sich der grundlegende Aufsatz A.Scherings über 'Verschwundene Traditionen des Bachzeitalters' und ein Referat von Max Seiffert über 'Praktische Bearbeitungen Bachscher Kompositionen'.

Abgesehen davon, daß man gerade bei aufführungspraktischen Fragen nicht durchwegs zu einheitlichen und eindeutigen Lösungen (-auch heute noch sind bei weitem nicht alle Probleme geklärt-) und in manchen Bereichen zu etwas eigenwilligen bzw. extremen Ansichten gelangte (z.B. Bachbogentheorie), die später korrigiert wurden, fanden die neugewonnenen Erkenntnisse in der musikalischen Praxis nur relativ langsam Anerkennung. Die reproduzierenden Künstler blieben, sicherlich auch in Berücksichtigung des Publikumsgeschmacks, weiterhin meist der romantisch-subjektivistischen Darstellungsweise verbunden, wie dies auch

167) W.Neumann: Probleme der Aufführungspraxis im Spiegel der Neuen Bachgesellschaft, in: BJ 1967, S.105

168) Zum Folgenden vgl. W.Neumann: a.a.O. bes. S.102 und S.106, sowie F.Blume: J.S.Bach in der Romantik, a.a.O. S.278 ff.

aus den im ersten Viertel des 20. Jahrhunderts entstandenen Editionen zu entnehmen ist; nur einige wenige Musiker glaubten an den Wert einer historisch-objektiven Interpretation. Die von der Wissenschaft geforderte genaue Berücksichtigung des originalen Notentextes bezeichneten die Musiker oft als puristisch und bestanden auf einer dem Klang- und Aufführungsstil der Zeit angepaßten Wiedergabe, die von der Musikforschung jedoch wiederum wegen ihrer Willkürlichkeit und Verfälschung abgelehnt wurde. Zu Beginn des 20. Jahrhunderts wurden die beiden Standpunkte, die in ihrer extremen Form auf der einen wie auf der anderen Seite genügend berechnete Angriffsfläche boten, mit Vehemenz verfochten, während sich heute im allgemeinen ein Kompromiß dieser gegensätzlichen Anschauungen in Theorie und Praxis abzeichnet.

2. Bearbeitungen der 6 Suiten für Violoncello solo

Wie man den Hofmeister-Verzeichnissen entnehmen kann, sind zwischen 1826 und 1866 die Violoncellosuiten weder in der Originalform noch als Bearbeitung, weder als Einzelsatz noch in ihrer Gesamtheit publiziert worden. Bis zum Erscheinen des Bandes XXVII/1 der ABGA im Jahr 1879 sind abgesehen von einem Neudruck der Ausgabe J.J.F. Dotzauers im Jahr 1866 ausschließlich Bearbeitungen der Violoncellosuiten im Druck herausgekommen. Es handelt sich um die unbegleitete Konzertfassung von Friedrich Grützmacher (Peters, Leipzig 1866), um die ab 1866 in Einzelheften erschienene Edition "mit Begleitung des Pianoforte" von Wilhelm Stade (Gustav Heinze, Leipzig 1871) sowie um die klavierbegleitete Ausgabe von Carl G.P. Grädener (H. Pohle, Hamburg 1871/2), die in der Folge näher besprochen werden. Nachdem die Violoncellosuiten in der Bach-Gesamtausgabe erschienen waren, wurden sie mit Klavierbegleitung in ihrer Gesamtheit nicht mehr gedruckt. Dafür brachte F. Grütz-

macher die "Original-Ausgabe" heraus und es folgten einige andere Editionen für Violoncello solo, die das nächste Kapitel behandeln wird.

Die anschließende chronologische Aufstellung gibt einen Überblick der zwischen 1866 und 1914 erschienenen Bearbeitungen von einzelnen Sätzen bzw. Suiten der Werke für Violoncello solo J.S.Bachs:

- 1871: - Bourrée aus der Vc.-Sonate IV (G), Sarabande aus der Vc.Sonate VI (D), für Pianoforte bearbeitet von B.Tours, Leipzig, Breitkopf & Härtel
- 6 (?) Sonaten für Vc., für Pianoforte bearbeitet von Joachim Raff, Leipzig, Rieter-Biedermann
- 1872: - Auserlesene Stücke aus den Violin- und Vc.-Solo-Sonaten, für Pianoforte bearbeitet von Sara Heinze, Leipzig, Heinze
- 1875: - Ausgewählte Kompositionen für Pianoforte, arrangiert von H.Rupp, No.6: Bourrée (F) aus der Vc.-Sonate, Mainz, Schott
- 1877: - Sarabande für Vc.-Solo, mit Orchester arrangiert von Wilhelm Fitzenhagen, Berlin, Luckhardt
- 1878: - Gavotte (G), tirée de la Suite pour Violoncelle, arrangée pour Piano par Théodore Stein, Petersburg, Büttner (1879: Hamburg, Rahter)
- 1885: - Sarabande aus der 4.Vc.-Suite arrangiert für Orgel von W.T.Best, in: Organ miscellany Pages from popular Composers, Mainz, Schott
- 1887: - Vier Stücke aus den Solowerken für Vc. Als Suite zusammengestellt und mit Pianoforte versehen von Ferdinand von Liliencron (Praeludium aus der II.Suite, Sarabande aus der VI.Suite, 2 Menuette aus der I.Suite, Gigue aus der VI.Suite) Leipzig, Breitkopf & Härtel

- Sarabande und Courante für Vc. mit Pianoforte versehen von Ferdinand von Liliencron, Leipzig, Breitkopf & Härtel
- 1889: - Sarabande (D) aus der 6.Vc.-Sonate für Pianoforte zu 4 Händen bearbeitet von Berthold Tours, Leipzig, Breitkopf & Härtel
- Bourrée (G) aus der 4.Vc.-Sonate für Pianoforte zu 4 Händen bearbeitet von Berthold Tours, Leipzig, Breitkopf & Härtel
- 1890: - Sonaten für Altgeige (Viola alta), (Suite 1-4), nach den Sonaten für Vc. allein übertragen von Hermann Ritter, Leipzig, Merseburger
- 1892-1897: (keine nähere Datierung möglich, da in den Jahres- bzw. Monatsberichten nicht aufscheinend)
- Sarabande (D) aus der 1.Vc.-Sonate, Sarabande (Dm) aus der 2.Vc.-Sonate, für Viola alta mit Pianoforte bearbeitet von Hermann Ritter, Berlin, Simon
- Sonata (C) für Vc. mit Pianoforte bearbeitet von Carl Schröder, London, Augener & Co.
- Sechs Stücke aus den Suiten für Vc.solo für Pianoforte bearbeitet von Friedrich Grützmacher, op.71 (Praeludium. Menuett, Gavotte, Sarabande, Gigue, Burrée(sic!)) Dresden, Hoffarth
- 1893: - Drei Stücke aus seinen Vc.-Sonaten für Pianoforte übertragen von Hans Harthan; No.1 Gavotte (G), No.2 Menuetto (Dm), No.3 Menuetto (D), Leipzig, Gust.Richter
- Sonate No.1 (G) f.Vc., mit Pianoforte bearbeitet von Carl Schröder, London, Augener & Co.
- 1^{re} Suite (G) pour Violoncelle, avec Piano arrangée par Alfredo Piatti, Mainz, Schott
- 1896: - Vier Suiten aus den sechs Vc.-Suiten, für Contrabaß zu Studienzwecken übertragen und mit Fingersatz versehen von Otto Stix, op.50, Leipzig, Merseburger

- 1904: - Sechs Suiten für Violine nach den Suiten für Vc. als Vorstudien zu den großen Violin-Sonaten dieses Meisters bearbeitet von Ferdinand David, durchgesehen von W.Altmann, Leipzig, Breitkopf & Härtel
- 1909: - Sarabande (D) aus einer Suite für Vc., für Pianoforte bearbeitet von Alfred Kleinpaul, Leipzig, Carl Rühle
- 1912: - Zwei Sarabanden und Gavotte (aus der vierten Vc.-Suite) für Pianoforte übertragen von August Reinhard, Berlin, Carl Simon
- 1913: - Sechs Suiten (Sonaten für Vc.solo) für Violine übertragen von Joseph Ebner, Leipzig, Hug & Co.

Aus der obigen Aufstellung geht hervor, daß die Übertragungen für Klavier, besonders in den ersten Jahren, überwiegen, daneben sind die Bearbeitungen für Violoncello und Klavier am zahlreichsten, während sich nur eine Fassung für Violoncello und Orchester findet. Zu Studienzwecken wurden die Violoncellosuiten für Violine, Kontrabaß und Viola alta in Transpositionen herausgegeben. Bei der Auswahl einzelner Sätze findet sich eine Bevorzugung der Intermezzosätze, besonders der Gavotten und Bourrées, wahrscheinlich wegen der, aufgrund der geringsten Stilisierung innerhalb der Suite auftretenden volkstümlichen Melodik, sowie der Sarabanden (besonders jene der VI.Suite), die durch reale Mehrstimmigkeit ausgezeichnet sind und sich daher besser für einen Klaviersatz bzw. die Bearbeitung für zwei Instrumente eignen.

Bei der Suche nach Rezensionen der in der zweiten Hälfte des 19.Jahrhunderts erschienenen Bachschen Violoncellosuiten in der Originalbesetzung mußte ich feststellen, daß weder Band XXVII/1 der ABGA, noch die Editionen von Schröder, Salter und Hausmann (siehe nächstes Kapitel) einer Besprechung für wert befunden wurden. Andererseits brachten die Zeitschriften jedoch, wenn auch nicht sehr oft, meist relativ kurze No-

tizen über bearbeitete Fassungen (abgesehen von der ausführlicheren Rezension der klavierbegleiteten Ausgabe von Carl G.P.Grädener, auf die bei deren näherer Besprechung eingegangen wird). So schreibt z.B. die 'Neue Zeitschrift für Musik'¹⁶⁹⁾ anlässlich des Arrangements einer Sarabande aus den Solosuiten für Violoncello und Orchester durch Wilhelm Fitzenhagen: "Ein wirksames und treffliches Arrangement, welches Vlcellvirtuosen zu Concertaufführungen angelegentlich empfohlen werden darf. Das begleitende Orchester besteht aus 2 Clarinetten, in A, 2 Fagotten, 2 Corni, 2 Violen, Violoncell und Baß, also mehr 'verschleierten', zarten Instrumenten, dem aristokratischen, gravitätischen Tone der Sarabande durchaus entsprechend." Sehr kurz faßt sich die 'Neue Berliner Musikzeitung'¹⁷⁰⁾, in der im Anschluß an die sehr negative Besprechung eines 'Die Loreley' von J.Fabian genannten Stückes für Violoncello und Klavier, folgende Sätze zu lesen sind: "Mit Vergnügen erwähne ich dagegen: Vier Stücke aus den Solowerken für Violoncell von J.Seb. Bach, als Suite zusammengestellt, und mit Klavierbegleitung versehen von Ferdinand von Liliencron ... Das nenne ich gesunde Kost." Zu den von Sara Heinze, "einer der bedeutendsten Pianofortevirtuosinnen", herausgegebenen Sätzen aus den Violine- bzw. Violoncellosolowerken (es handelt sich um eine vor der in oben genannter Liste erschienene Ausgabe eines 'Rondo' und einer 'Loure') meint die 'Neue Zeitschrift für Musik'¹⁷¹⁾, nachdem sie auf die Bedeutung J.S.Bachs und dessen Wiedererweckung als "wahrhaften Universalgeist" hingewiesen hat: "Die Harmonisierung dieser beiden Stücke ist den Combinationen und Wendungen der Melodie angemessen, so daß diese dadurch an Innigkeit und Gemüth nur gewonnen haben. Wir machen Pianofortespieler hierauf aufmerksam, zumal sie eine bedeutende Technik gar nicht beanspruchen und um so eher zu weiterer Verbreitung geeignet sind."

169) NZfM 1880, S.173

170) Neue Berliner Musikzeitung 1888, S.112

171) NZfM 1866, S.367

Sehr kritisch äußert sich dagegen, allerdings bereits im Jahr 1904, die 'Neue Zeitschrift für Musik'¹⁷²⁾ zu den Bearbeitungen der Violoncellosuiten für Violine durch Ferdinand David. In der Rezension wird darauf hingewiesen, daß es sich um eine "schon mehrere Jahrzehnte alte Ausgabe" handle, die von W.Altmann durchgesehen wurde. Ferdinand David hatte bereits 1865 in Leipzig "Prélude, Sarabande und Gavotte aus der fünften Violoncell-Suite von J.S.Bach zum ersten Male" vorgetragen.¹⁷³⁾ Abgesehen von der pädagogischen Bedeutung "als stilistische Vorstudien zu den großen Violin-Solinsonaten", die in der Besprechung hervorgehoben wird, meint der Rezensent¹⁷⁴⁾: "Vom künstlerischen Standpunkte aus kann man gegen die Übertragung der sechs Violoncell-Suiten für Violine manches einwenden. Unbestreitbar verlieren die Kompositionen so gut wie gänzlich ihren auf den sonoren obertonreichen Klang des tiefern Instruments berechneten Originalcharakter. Man denke sich einen analogen Fall in der Malerei: ein tief und satt koloriertes Böcklinsches Gemälde in leichter Aquarellmanier! ... Hier in der Übertragung aber stehen Teile, die bei ihrer Versetzung in die Diskantlage ganz andere Bedeutung gewonnen haben und bei der viel beweglicheren und geschmeidigeren Ausführung auf der Violine kaum ein Spiegelbild des Originals liefern können. Schon der Mangel an kräftigen Basstönen und polyphonen Wirkungen, der in der Violoncellstimme aus naheliegenden Gründen weder auffällt noch auszugleichen wäre, gibt der Übertragung ein Bastardgepräge und kann sie nicht im entferntesten in die Kategorie der Bachschen Solo-Violinsonaten reichen, denen die Originale so nahe stehen." Diese Kritik beweist bereits ein sehr weitgehendes Verständnis der Bachschen Kompositionen für ein unbegleitetes Streichinstrument.

172) NZfM 1904, S.687

173) NZfM 1865, S.11

174) Möglicherweise handelt es sich um Arnold Schering.

Wenden wir uns nun den Bearbeitungen aller sechs Suiten für Violoncello solo für das Originalinstrument zu. Im Jahr 1866 kamen J.S.Bachs 'Six Sonates ou Suites pour Violoncelle seul, revue et arrangée pour être exécutée aux concerts par Fr.Grützmacher' bei Peters in Leipzig und Berlin heraus. Friedrich Grützmacher dürfte wohl einer der ersten gewesen sein, der die Bachschen Violoncellosuiten, wenn auch in bearbeiteter Form, in öffentlichen Konzerten spielte. Er wurde am 1.März 1832 in Dessau als Sohn eines Kammermusiklers geboren¹⁷⁵⁾, erhielt durch seinen Vater den ersten Unterricht und wurde Schüler des bekannten Cellisten Karl Drechsler, der seinerseits bei J.J.F.Dotzauer studiert hatte; daneben erhielt er musiktheoretischen Unterricht durch Friedrich Schneider. Bereits als Sechzehnjähriger begann er in Leipzig seine musikalische Laufbahn und wurde, durch Vermittlung Ferdinand Davids, der sein überragendes Talent erkannte, 1849 als Nachfolger Bernhard Cossmanns erster Solocellist des Gewandhausorchesters und gleichzeitig Lehrer am Leipziger Konservatorium. Im Jahr 1860 folgte er Julius Rietz nach Dresden, wo er in der Dresdner Hofkapelle und am Konservatorium die Nachfolge Friedrich Kammers antrat und nach überaus erfolgreichem Wirken mit dem Titel eines königlich-sächsischen Kammervirtuosen ausgezeichnet wurde. Friedrich Grützmacher, der zu den bedeutendsten Cellisten zu zählen ist, starb am 23.Februar 1903 in Dresden. Aber nicht nur als "Concert- wie Kammermusik-Spieler" hatte er, durch seine Kunstreisen in ganz Europa einen ausgezeichneten Ruf. Seinem künstlerischen Rang entsprechend waren seine außergewöhnlichen pädagogischen Fähigkeiten; zu seinen zahlreichen Schülern zählen Wilhelm Fitzenhagen, Hugo Becker und Diran Alexanian.¹⁷⁶⁾ Aber

175) Biographie nach K.Stephenson: Grützmacher, Friedrich, in: MGG 5, Sp.982 ff., Riemann-Lexikon, Personenteil: S.689 und F.Mendel: Musikalisches Conversations-Lexikon, 4.Bd., Berlin 1874, S.421 ff.

176) J.Bächi: Berühmte Cellisten, Zürich 1973, S.74

auch als Komponist und Bearbeiter bzw. Herausgeber war Grützmacher sehr angesehen. So schreibt das 'Musikalisches Conversations-Lexikon'¹⁷⁷⁾: "Auch als schaffender Künstler hat er sich einen geachteten Namen erworben" durch zahlreiche Veröffentlichungen "sowie durch Uebertragungen vieler classischer Musikstücke auf das Violoncell, endlich durch Ausgrabung alter, der Vergessenheit anheimgefallener Musikstücke." Analog der 'Hohen Schule des Violinspiels' Ferdinand Davids¹⁷⁸⁾, brachte er die 'Hohe Schule des Violoncellspiels' heraus, eine Sammlung von technisch schwierigen Werken, dessen bekannteste Nummer wohl die Umarbeitung des B-Dur-Konzerts von Luigi Boccherini darstellt, das noch heute in dieser Form zum Repertoire jedes Cellisten gehört und häufig aufgeführt wird. Vielleicht wurde Grützmacher durch Ferdinand David, den ersten Interpreten der Bachschen Werke für Violine solo in einer öffentlichen Aufführung¹⁷⁹⁾, mit dem er in Leipzig gut befreundet war, auf die Suiten für Violoncello solo Bachs aufmerksam und von diesem auch zum Konzertvortrag angeregt.

Die 'Neue Zeitschrift für Musik' berichtet über das Spiel Grützmachers bei der Tonkünstler-Versammlung in Meiningen im September 1867¹⁸⁰⁾: "Einen wahren Sturm des Beifalls erregte mit dem Vortrage der Bach'schen Suite für Violoncell-Solo Hr. F. Grützmacher aus Dresden. Die Suite zählte nicht mehr und nicht weniger als sechs Sätze, die, wenn wir recht berichtet sind, erst von Hrn. Grützmacher in der Weise, wie wir sie hier hörten, zusammengestellt sind. In jedem Falle würde ein derarti-

177) F.Mendel: a.a.O. S.422

178) 'Die hohe Schule des Violinspiels', Leipzig 1867-72; vgl. Riemann-Lexikon, Personenteil: David, Ferdinand, S.372

179) Aufführung der Chaconne, am Klavier begleitet von F.Mendelssohn; vgl. Teil IV/B/1

180) NZfM 1867, S.348

ges Arrangement für den Geschmack und das feine Kunstverständnis des Betreffenden sprechen, da die Aufeinanderfolge der verschiedenen Sätze als eine durchaus innerlich berechnete und das Princip der 'Mannichfaltigkeit in der Einheit' in glücklichster Weise gewahrt erschien. Was nun den Vortrag der Suite durch Hrn. Gr. anbelangt, so war derselbe in der That eine unübertreffliche Meisterleistung. Man wußte eben nicht, was man mehr bewundern sollte, die wahrhaft unerschöpfliche, stets Neues und Ueberraschendes zu Tage fördernde Erfindungs- und Combinationsgabe des alten Bach, der hier trotz so außerordentlich beschränkter Mittel doch eine solche Fülle des Wechselvollen und Interessanten zu bieten wußte, oder die überaus feine, durchgeistigte, bis ins kleinste Detail aufs Sauberste ausgearbeitete, klare und correcte Vortragsweise des Ausführenden, die sich dem Bach'schen Geiste so vollständig anzuschmiegen und unterzuordnen, dabei aber doch die in der modernen Technik gewonnenen Mittel mit vielem Geschick und feinstem Kunstverstande demselben dienstbar zu machen, und somit das Ganze durch ebenso geistvolle, wie in jeder Beziehung discrete Behandlungsweise dem künstlerischen Bewußtsein der Gegenwart um ein gut Stück näher zu rücken wußte."

Aus der Kritik geht nicht eindeutig hervor, ob die Suite von Fr. Grützmacher zusammengestellt wurde oder nicht. Die genannte Anzahl der Sätze, nämlich sechs, spricht nicht dagegen, weil die beiden Intermezzosätze mit ihrer da capo-Forderung des ersten wahrscheinlich als ein Satz aufgefaßt wurden. Außerdem erscheint es naheliegend, daß Grützmacher eine Suite aus der im Vorjahr erschienenen Ausgabe für den "Concertvortrag" spielte. Ausgeschlossen kann jedoch eine aus einzelnen Stücken verschiedener Suiten zusammengestellte Folge insofern nicht werden, als Grützmacher noch im Jahr 1903 eine 'Suite nach den Violoncello-Solostücken' mit Klavierbegleitung veröffentlichte, die sich aus dem Prélude V, der Alle-

mande VI (nach G-Dur transponiert), der Courante III, der Sarabande IV und den Bourrées III (ein Satz) zusammensetzt und weiter unten etwas näher besprochen wird.

Eine Rezension zur 1866 von Grützmacher herausgegebenen Edition der Violoncellosuiten J.S.Bachs ist offensichtlich nicht erschienen. Allerdings wird die Ausgabe anlässlich der Besprechung der Bachschen Gambensonaten, die "mit Applikatur und Dynamik für's Cello" ebenfalls im Verlag Peters von Grützmacher herausgebracht wurden, in der 'Leipziger Allgemeinen Musikalischen Zeitung'¹⁸¹⁾ kurz erwähnt: "Möchten nur unsere Cellisten an diesem trefflichen Werk - gleichwie an den Six Solos pour Violoncelle seul - lernen und erleben, was edle wahrhafte Virtuosität ist, und wie der alte Herr schon gar viele Künste besessen und gelehrt hat, die den neuesten neu scheinen, ja die nach 100 Jahren noch neuer sind als das neueste von heute." Die Konzertsfassung der Violoncellosuiten Grützmachers kann wahrlich als virtuos bezeichnet werden. Allerdings ist offensichtlich das, was in der Rezension als virtuos Können J.S.Bachs bezeichnet wird, zu einem Großteil der Bearbeitung F.Grützmachers zuzusprechen, die teilweise so starke Eingriffe in den ursprünglichen Notentext vornimmt, daß das Original manchmal kaum ersichtlich ist. Abgesehen davon, daß zahlreiche Verzierungen, diffizile Artikulationsangaben und unzählige Dynamik- und Vortragsbezeichnungen ergänzt wurden, nimmt Grützmacher zahlreiche Änderungen in der Komposition selbst vor, wodurch diese zwar dem Zeitgeschmack, namentlich durch Umdeutung der harmonischen Fortschreitung zu romantischen, ausdrucks geladenen Modulationen, angepaßt erscheinen, jedoch ihren ehemaligen Charakter praktisch vollkommen verlieren.

Dem erhöhten Schwierigkeitsgrad, der besonders durch die zahlreichen ergänzten Akkorde sowie neu erfundene, real

181) AMZ 1867, S.46

mehrstimmige Führungen zustandekommt, sind die, im Vergleich zu den in der ersten Jahrhunderthälfte erschienenen Ausgaben, gemäßigteren Tempoangaben der einzelnen Sätze durchaus angemessen: Prélude I, II, V (Fuge, Einleitung: Adagio non troppo) und VI sind mit Allegro moderato überschrieben, Prélude III mit Allegro und Prélude IV mit Allegro maestoso. Alle Allemanden, mit Ausnahme der III. (Quasi Maestoso) und der VI. (Quasi Adagio) sind mit Molto Moderato charakterisiert. Alle Couranten sollen Allegro non troppo gespielt werden, die Sarabanden ausschließlich Lento, die Menuette Moderato, die Bourréeen ebenso wie die Gavotten Allegro Moderato. Die Gigueen betitelt der Herausgeber, außer jene der V.Suite (Allegretto) mit Vivace, sodaß die Schlußsätze das schnellste Zeitmaß aufweisen. Daneben überschüttet er seinen Notentext, abgesehen von Dynamikangaben (häufige Sforzati, Crescendi, Decrescendi), mit Ausdrucks- bzw. Spielanweisungen, wie "con grandezza, dolce, energico, espressivo, semplice, molto marcato, quasi maestoso, tranquillo, scherzando" usw. und fordert in jedem Satz mehrfach rallentando oder ritenuto sowie an etlichen Stellen glissando.

Im Prélude der I.Suite ändert Grützmacher die Art des Arpeggierens, indem jeweils als siebente Sechzehntel des achtnotigen Modells nicht den höchsten Ton der Gruppe wiederholt, sondern den Baßton, sodaß der akkordische Charakter hervortritt. Die "con grandezza" zu spielende Allemande wurde durch Akkorde bereichert, sonst aber relativ wenig verändert, im Gegensatz zur Courante, wo der Herausgeber in harmonischer Hinsicht (durch Einführung des Dominantseptakkords von C-Dur in T.2 Aufbau einer romantischen Modulation, die weder im Original intendiert ist, noch mit der zum Teil beibehaltenen figurativen zweiten Takthälfte übereinstimmt) und im melodischen Bereich (Versetzung in andere Lagen, Änderung der Figuration) größere Eingriffe vorgenommen, wie das folgende Beispiel zeigt:

Beispiel 2:



Die Sarabande - piano ma espressivo zu spielen - wurde aufgrund der bereits vorhandenen Mehrstimmigkeit nicht sehr stark abgeändert; die beiden schlichten Menuette (dolce, mit glissando-Aufforderungen bei Lagenwechseln) hingegen hat Grützmacher zu kompliziert real mehrstimmigen Gebilden umfunktiiert, indem er versucht, die angedeutete Polyphonie in tatsächlicher auszudrücken, wobei er jedoch abermals in Hinblick auf den harmonischen Aufbau manche Erweiterungen vorgenommen hat. Mit der von Grützmacher bearbeiteten Gigue hat jene des Originals kaum mehr etwas gemeinsam; es handelt sich fast um ein neues Werk, wie man dem kommenden Beispiel, das den Beginn zeigt, entnehmen kann:

Beispiel 3:



In den ersten drei Sätzen der II.Suite hat der Herausgeber einzelne Figurationen variiert (besonders in der Courante) und durch Akkorde den harmonischen Verlauf, allerdings nach seiner Auffassung, zu verdeutlichen versucht, wobei die Allemande noch am ehesten vor Eingriffen verschont wurde. In der Sarabande fällt die real mehrstimmige Notierung mit

Setzung von Pausen sowie das fallweise Hinzukomponieren einer Gegenstimme auf. Den ersten Teil des Menuetts ließ Grützmacher vollkommen unverändert (ebenfalls Setzung von Pausen zur Verdeutlichung der mehrstimmigen Anlage), abgesehen von der Vereinfachung (!) des Akkordes des ersten Achtels in T.2, der tatsächlich schwer zu greifen ist. Im zweiten Teil sind dann wieder sehr starke Abweichungen vom Original feststellbar, die vor allem in der mehrstimmigen Anlage zum Ausdruck kommen. Aus dem Menuett 2 läßt sich die originale Gestalt kaum mehr erahnen:

Beispiel 4:

The image shows a musical score for 'Minuetto II.' in G major, 3/4 time. It consists of three staves. The top staff is the treble clef, the middle is the bass clef, and the bottom is a figured bass line. The score includes various musical notations such as trills (tr), slurs, and dynamic markings like *p* *ben staccato*, *mf*, *cresc.*, *f*, and *dim.*. The piece concludes with a double bar line and the instruction *p Minuetto I. D.C.*

In der Gigue läßt sich, wie an vielen anderen Stellen die Tendenz erkennen, die Melodielinie in höhere Lagen zu versetzen. Einfache, oft motivische Figurationen werden ihrer Bedeutung entleert und in wirkungsvolle Passagen umgewandelt, die sich meist in einem möglichst weiten Tonumfang bewegen, sodaß in Zusammenhang mit den harmonischen Ergänzungen ein völlig neuer Charakter des Satzes zustande kommt.

Im Prélude III wechseln Abschnitte, die Grützmacher aus J.S.Bachs Original beibehalten hat, mit zum Teil sehr stark abgeänderten bzw. neu geschaffenen Figurationen, wodurch die einheitliche Anlage der sich fortspinnenden Melodik verloren geht. So wird das von J.S.Bach an den Anfang und Schluß

des Satzes gestellte, aus Skala und Dreiklangszerlegung bestehende "Motto" des Satzes¹⁸²⁾, aus dem sich alle anderen Motive des Satzes ableiten lassen, zerstört, indem die Dreiklangsfolge zu c-A-G-E-C abgewandelt wird. (Es sei am Rande bemerkt, daß hier im fast unverändert übernommenen Arpeggio-Abschnitt in der Mitte des Satzes bereits Daumenaufsatz verlangt wird.) Aus der scheinpolyphonen Allemande konstruiert Grützmacher abermals einen real mehrstimmigen Satz, wodurch der ehemals flüssige Verlauf relativ schwerfällig und zum Teil unübersichtlich wird. Die Courante hat Grützmacher ausgehend von den ersten beiden Takten J.S.Bachs praktisch neu komponiert; aus diesem Grund zeigt Beispiel 5 den kompletten Satz.

Dagegen ist die auch nicht wenig bearbeitete Sarabande, wenigstens noch halbwegs zu erkennen. Der erste Teil der Bourrée wurde, wenn auch durch einige hinzugefügte bzw. abgeänderte Akkorde ihres volkstümlich-einfachen Charakters beraubt, in der Melodie beibehalten; den zweiten Teil hat der Herausgeber, ebenso wie die Courante, ausgehend von dem gegebenen Tanzmotiv neu konzipiert. Die ersten vier Takte der Bourrée 2 übernimmt Grützmacher genau aus dem Original; dann führt er eine reale zweite Stimme ein und ändert in der Folge sowohl Melodie als auch Rhythmus nicht unwesentlich ab. Genauso stellt er an den Beginn der Gigue die ersten vier einprägsamen Takte des Bachschen Satzes, um diesen Gedanken dann nach seinem Gutdünken weiter auszuspinnen, indem er kaum die Vorlage berücksichtigt. T.21 bis T.31 hat er dagegen wörtlich übernommen, wahrscheinlich weil der auf instrumentenspezifischen Spielfiguren basierende Abschnitt seinen virtuosen Intentionen entgegenkam. Das anschließend rhythmisch markante zweistimmige Motiv, das meiner Meinung nach auch in seiner Originalgestalt dem Publikum seiner Zeit gefallen hätte, hat er

182) Vgl. Teil II/A/2/a

Beispiel 5:

Allegro non troppo. Violoncello. 15.

Courante.

The musical score is written for a cello and consists of 15 staves. The tempo is marked 'Allegro non troppo'. The piece is titled 'Courante'. The score includes various dynamic markings such as *sf*, *p*, *f*, *mf*, and *cresc.*. There are also articulation marks like accents and slurs. The piece features first and second endings. The number '15' is in the top right corner. The number '4548' is at the bottom center.

wieder variiert. Den zweiten Teil behandelt der Herausgeber noch freier als den ersten. Manchmal kann man sich des Eindrucks nicht erwehren, daß Grützmacher nur um des Änderns willen bzw. nur um seine kompositorischen Fähigkeiten unter Beweis zu stellen, derartige Eingriffe vorgenommen hat.

Der einheitlichen Arpeggierung (je zwei gleiche Takte) des Prélude IV verleiht Grützmacher eine völlig neue Form, die aus zwei verschiedenen Takten besteht, wobei jeweils der erste die harmonische Substanz in einen Akkord zusammengefaßt an die Spitze stellt:

Beispiel 6:



Aber auch in den kadenzartigen Abschnitten im zweiten Teil des Prélude verwendet er eine völlig neue Figuration. Sowohl Courante als auch Allemande halten sich nur wie zufällig an das Vorbild, wobei sich die den angedeutet mehrstimmig konzipierten Sätzen aufgezwungene reale Mehrstimmigkeit als ausgesprochen störend erweist und die abgeänderten Figurationen wie eine Karikatur des Originals wirken. Im Vergleich dazu wurde die Sarabande nur relativ harmlosen "Verbesserungen" - abgesehen vom virtuos-sentimentalischen Schluß - unterzogen, wahrscheinlich weil der Bearbeiter in dem durch die real polyphone Anlage weitgehend auch harmonisch fixierten Satz weniger Gelegenheit dazu hatte bzw. die Kompositionstechnik dieser Sätze eher billigte. Die Bourrée erhält durch den an das dritte Viertel des zweiten und vierten Taktes gestellten mit Sforzato zu spielenden Akkord, der wie ein "Juchzer" klingt, einen etwas merkwürdigen Charakter, der wohl virtuos wirken soll.

Beispiel 7:

The image shows a musical score for a piece titled "Bourrée I". The tempo is marked "Allegro moderato". The score consists of two staves. The upper staff begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). It contains a complex melodic line with many sixteenth and thirty-second notes, often beamed together. Dynamics include *f* (forte), *sfz* (sforzando), and *sempre f* (sempre forte). The lower staff begins with a bass clef and the same key signature. It provides a rhythmic accompaniment with a steady eighth-note pattern. Dynamics include *p* (piano) and *cresc.* (crescendo). The piece concludes with a double bar line.

Sonst berücksichtigt er hier bis T.26 das Original relativ genau, sodaß trotz harmonischer Erweiterungen (siehe auch obiges Beispiel) die Melodie erkenntlich bleibt. Den restlichen Satz verkürzt Grützmacher um 10 Takte und gestaltet diesen frei nach seinen Vorstellungen. Die dolce zu spielende Bourrée 2 ist gegenüber dem bei J.S.Bach viertaktigen Teil auf acht Takte erweitert, indem dieser eine Oktave höher wiederholt wird. Die Gigue ist wieder gravierenden Änderungen (besonders in der ersten Hälfte des zweiten Teils) unterworfen. Die ersten beiden Takte des ersten und zweiten Teils entsprechen abermals (fast) genau der Vorlage, die weitere Fortspinnung des Gedankens geschieht praktisch vollkommen unabhängig von der Bachschen Komposition, sodaß wie bei etlichen anderen Sätzen nur von einer Paraphrase gesprochen werden kann.

Fr.Grützmacher setzt die V.Suite für Normalstimmung, ohne die ursprünglich geforderte Skordatur zu erwähnen. Aus diesem Grund vereinfacht er einzelne Akkorde, fügt aber dafür zahlreiche neue wieder hinzu. Die Einleitung des Prélude wurde bis auf wenige Ausnahmen unter Beibehaltung des rhythmischen und harmonischen Gerüsts neu ausgeführt und leitet mit einem chromatischen Lauf über zwei Oktaven zur anschließenden Fuge über, dessen Thema er genau von J.S.Bach übernimmt. Die weitere Gestaltung bringt jedoch durch Einführung von zusätzlichen Stimmen und Gegenstimmen, zahlreichen Akkorden, neu komponierten Fortspinnungstakten und veränderten Figurationen eine weitge-

hende Verunklarung der ursprünglichen Konzeption mit sich. Im ersten Teil der Allemande geht Grützmacher dagegen ziemlich genau vom Original aus, obwohl er Akkorde hinzufügt und einzelne Motive bzw. Figurationen in andere Tonstufen versetzt. Der zweite Teil ist dafür wieder, wohl unter gelegentlicher Einbeziehung des vorhandenen Materials praktisch neu komponiert. Auch die Courante scheint Grützmacher nicht gefallen zu haben, da er ab dem vierten Takt den Satz ausgehend von dem an den Beginn gestellten Gedanken keineswegs besonders einfallsreich neu konzipiert, indem er die Melodielinie mit romantischen, d.h. übermäßigen bzw. verminderten Intervallen anreichert und den ergänzten Akkorden dementsprechende Funktionen zuteilt. Auch bei der bereits in der originalen Fassung sehr ausdrucksstarken Sarabande konnte er nicht umhin, dem Satz einen leicht sentimental anstrich zu verleihen, indem er die gegebene einstimmige Melodie als Oberstimme setzt und fallweise im Zusammenhang mit seiner harmonischen Konzeption leicht variiert.

Beispiel 8:

The image shows a musical score for a piece titled "Sarabande". The tempo is marked "Lento". The score is written in bass clef with a key signature of one flat (B-flat). It consists of four staves. The first staff is the melody, starting with a "p dolce" dynamic and a "cresc." marking. The second and third staves are accompaniment, with dynamics like "mf" and "p". The fourth staff continues the accompaniment, ending with a "ritard." marking. The piece features first and second endings in the middle and end sections.

In der Gavotte 1 vereinfacht er zum Teil die gegebenen Akkorde, da sie auf einem nicht skordierten Instrument schwer ausführbar sind, fügt jedoch an anderen Stellen wieder welche hinzu. Sehr

häufig versetzt er hier die Melodie in andere Lagen bzw. erweitert den Tonumfang durch Einfügen größerer Intervalle, wahrscheinlich um mehr Abwechslung zu erreichen. Die Gavotte 2 bietet wiederum ein sehr gutes Beispiel, wie Grützmacher einen schlichten Satz J.S.Bachs zur virtuoson Salonmusik (Spiel in Daumenlage auf der zweiten Saite, sentimentale Melodik) umfunktioniert. Den Beginn des zweiten Teils übernimmt er wörtlich aus dem Original (bis T.8), daran schließt sich die Wiederholung des von ihm gestalteten ersten Teils, der Rest des Originals fällt unter den Tisch.

Beispiel 9:

The image shows a musical score for 'Gavotte II.' It consists of two staves of music. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is common time (C). The music features a mix of eighth and sixteenth notes, often beamed together. Dynamics include *f* (forte), *dimin.* (diminuendo), and *p* (piano). There are also some slurs and accents. The score is labeled 'Gavotte II.' at the beginning of the first staff.

Aus der ursprünglich sehr schnellen Gigue im Sinne einer Canarie wird ein gemäßigter, real mehrstimmiger Satz, der am Beginn eine imitatorische Gegenstimme einzuführen versucht. Außer dem Rhythmus besteht relativ wenig Ähnlichkeit mit der Vorlage J.S.Bachs.

Über die VI.Suite schreibt der Herausgeber: "Diese Suite ist ursprünglich in D dur, und zwar für ein mit fünf Saiten bezogenes (...) Violoncell, komponiert, der Stimmung unserer Instrumente entsprechend aber hier eine Quarte tiefer eingerichtet worden." Es ist bemerkenswert, daß die Virtuosität Grützmachers scheinbar doch nicht so hoch war, daß er das Werk in seiner ursprünglichen Tonart auf dem vierstimmigen Instrument ausführte, wie dies heute allgemein üblich ist,

gerade um technisch souveränes Können zu beweisen. Das Prélude gehört zu den Sätzen, in denen Grützmacher die geringsten Eingriffe in der musikalischen Substanz vorgenommen hat, da die Versetzung einzelner Melodieteile in andere Lagen, Abänderung einiger Bariolageteile in schlichtere Dreiklangszerlegungen und Variierung der passagenartigen Abschnitte im letzten Teil die grundsätzliche Anlage relativ wenig beeinträchtigen. Die auf instrumentenspezifischen Spielfiguren basierende Komposition kam den virtuosen Ansprüchen Grützmachers offensichtlich sehr entgegen. Die Figurationen der Allemande wurden meistens, wenn auch manchmal rhythmisch variiert, beibehalten; einzelne wurden abgeändert und durch hinzugefügte Akkorde gestützt. Die Courante bringt in Anlehnung an das von J.S.Bach gegebene Material (markante Motivik des Beginns) eine ziemlich weitgehende Bearbeitung unter Einbeziehung von Akkorden und neu geschaffenen melodischen Fortspinnungen. Auch die drei folgenden Sätze, die von J.S.Bach real mehrstimmig komponiert wurden und dem Ausführenden mancherlei Schwierigkeit bereiten, hat Grützmacher weitgehend verschont. Allerdings erleichtert er einerseits einige, meist vierstimmige Akkorde, andererseits baut er die real mehrstimmige Führung unter Einbeziehung romantischer Harmonisierungen weiter aus. Besonders in den beiden Gavotten hält er sich jedoch relativ genau an die Vorlage (vor allem jeweils im ersten Teil), wobei jedoch die seintimentgeladene Akkordführung den ursprünglich tänzerischen Ausdruck gänzlich unterdrückt. Warum er jedoch das sehr eingängige Anfangsmotiv der Gigue ändert, läßt sich kaum erklären. Auch die weitere Entwicklung dieses Satzes geht zwar prinzipiell von der Vorlage aus, bereitet diesen jedoch ziemlich eigenwillig für den "Concertvortrag" durch Versetzung in andere Lagen und dazukomponierte neue Stimmen auf. Als ein Beispiel für viele andere Fälle von meiner Meinung nach nicht sinnvoller Abänderung des Originals sei die Gestaltung des Schlußtaktes genannt: anstatt der, im Gegensatz zum Abschluß des ersten Teils, abwärts ge-

richteten, bringt Grützmaker auch am Ende des Satzes eine aufwärtsgerichtete Dreiklangszerlegung.

Neben dieser sehr stark bearbeiteten Fassung Friedrich Grützmakers für unbegleitetes Violoncello, die man in vielen Fällen wohl eher als Paraphrase der Bachschen Komposition bezeichnen könnte, verfaßte der berühmte Cellist als sein op.71 noch 'Sechs Stücke aus den Suiten für Violoncello von J.S.Bach für Pianoforte' (Hoffarth, Dresden)¹⁸³⁾ und 1903 die 'Suite nach Violoncello-Solostücken, Piano & Violoncello von J.S.Bach' (Bosworth, Leipzig-London-Paris-Wien). Das letztgenannte Werk beginnt mit dem als 'Präludium und Fuge' bezeichneten Prélude der V.Suite (Grave, non troppo lento/Allegro moderato). Auch hier hat Grützmaker nicht nur, wie die weiter unten besprochenen Bearbeitungen von W.Stade und C.G.P.Grädener, zu der originalen Violoncellostimme eine Klavierbegleitung geschrieben, sondern aus dem gegebenen Material ein fast völlig neues Werk komponiert, in dem Klavier und Violoncello gleichberechtigte Partner sind. Während das Original 223 Takte umfaßt, besteht die Neufassung nur aus 193 Takten, wobei die Kürzungen die Fuge betreffen. Diese wird gänzlich ihrer Komplexität beraubt, da er versucht, die verschiedenen Stimmen des angedeutet polyphonen Satzes auf Klavier und Violoncello aufzuteilen. Zustande kommt ein etwas dünner Satz, der "weit mehr der Aufeinanderfolge mehrerer Zwischenspiele als den einer voll durchgeführten Fuge entspricht."¹⁸⁴⁾ Die ebenso wie in der Konzertfassung nach G-Dur transponierte Allemande der VI.Suite (Quasi Adagio) schließt sich als zweiter Satz an. Ebenso wie im ersten Satz dieser 'Suite' wird im Violoncello auf alle Akkorde und Doppelgriffe verzichtet, da das Klavier für das entsprechende harmonische Gerüst sorgt. In der Allemande wird die

183) L.Lützen: a.a.O. S.240

184) L.Lützen: a.a.O. S.146

Figuration der Vorlage ziemlich genau übernommen, meistens vom Violoncello gespielt und manchmal, besonders jene in tiefer Lage, vom Klavier (in der linken Hand) übernommen, währenddessen das Violoncello einen Ton der Oberstimme aushält. Es folgt die Courante der III.Suite, in der die latent mehrstimmige Anlage auf die beiden Instrumente aufzuteilen versucht wird, indem fallweise dem Violoncello die Begleitfunktion zufällt, wobei einzelne Töne, die sonst wiederholt anzuspielen sind, ausgehalten werden, während das Klavier die Melodiestimme, die im Original nur angedeutet auftritt, übernimmt. Daneben hat das Klavier wie immer die Aufgabe, den Satz harmonisch aufzufüllen. Die Courante wird hier jedoch bei weitem nicht so stark entstellt, wie in der Konzertfassung. An die Courante schließt sich die Sarabande der IV.Suite an, in der die Oberstimme des real mehrstimmigen Satzes dem Violoncello zufüllt und (im zweiten Teil in die Oberoktave versetzt) die beiden übrigen Stimmen meist in Oktavverdopplung und mit mancherlei harmonischer Umdeutung dem Klavier anvertraut sind. Nur im jeweils ersten und dritten Takt der beiden Teile findet sich eine hinzugefügte Stimme in Gegenbewegung. Den Schlußsatz bilden die zu einem Satz vereinigten beiden Bourrées der III.Suite. Die ersten zwanzig Takte der Bourrée 1 sind in der Violoncellostimme bis auf zwei kleine Ausnahmen wörtlich, mit einer relativ einfachen Klavierbegleitung übernommen. Der Rest der Bourrée 1 wurde wahrscheinlich deswegen abgeändert, weil Grützmacher die im Original tiefe Lage vermeiden wollte: die Melodie der Neufassung ist ganz auf der a-Saite zu spielen. Die ersten vier Takte der Bourrée 2 werden vom Violoncello solistisch vorgetragen, in der weiteren Folge versucht das Klavier an einigen Stellen Gegenstimmen anzubringen. An diesen "Mittelteil" schließt sich die nochmals abgedruckte, unveränderte Wiederholung der Bourrée 1 an.

Doch wenden wir uns nun den beiden klavierbegleiteten Ausgaben aller sechs Violoncellosuiten zu, die beide 1871 her-

auskamen. Es handelt sich erstens um 'IOH.SEB.BACHS/Sonaten/für/Violoncello solo/MIT BEGLEITUNG DES PIANOFORTE/herausgegeben/ von/D.^r W.STADE/Herzogl.sächs.Hofcapellmeister./Neue billige Ausgabe, correct nach der von Robert Schumann/ auf Grund der Berliner Handschrift gemachten Revision.' (Leipzig, Gustav Heinze).¹⁸⁵⁾ Diese Ausgabe wurde von der ABGA als Quelle herangezogen, war jedoch "für die Redaction nicht von dem Nutzen gewesen, den man auf Grund jener 'Revision', die sie angeblich erfahren hat, hätte erwarten können."¹⁸⁶⁾ Inwieweit tatsächlich R.Schumann eine Revision der Handschrift unternommen hat, läßt sich nicht nachweisen. Möglicherweise bezieht sich Stade allgemein auf die von R.Schumann 1853 verfaßte Klavierbegleitung zu den Violoncellosuiten, die jedoch nicht im Druck erschienen ist.¹⁸⁷⁾

Bei dem Herausgeber handelt es sich um Wilhelm Stade¹⁸⁸⁾, der 1817 in Halle geboren wurde und in Dresden bei

185) Die erste Auflage, die in sechs einzelnen Heften ab dem Jahr 1864 herauskam, trug den Titel "Joh.Seb.Bachs.Compositionen/ für/ Violoncello solo./ .../ Die im Jahr 1871 angeführte Ausgabe ging "in den Besitz der Handlung C.F. Peters in Leipzig" über. (ABGA, Bd.XXVII/1, S.XXXI)

186) ABGA, Bd.XXVII/1, S.XXXI

187) Die Behandlung der Schumann'schen Klavierbegleitung möchte ich mir, da auch nicht direkt zur Editions-geschichte gehörig, für eine eigene, spätere Arbeit vorbehalten, wenn es möglich ist, eine Fotokopie des Manuskripts zu bekommen. Angeblich hat auch Hans von Bülow zu den Violoncellosuiten eine Klavierbegleitung geschrieben; vgl. G.Kalff: De lotgevalen van Bachs Solo-Suites voor Violoncel, in: Mens en Melodie 1950, S.395, der diese Klavierbegleitung 1858 datiert und R.Schumann als deren Vorbild nennt.

188) Biographie nach H.Mendel-A.Reissmann: Musikalisches Conversations-Lexikon, Bd.9, Berlin 1878, S.391; sonst in den Lexika nicht aufscheinend.

Beispiel 10:

Prelude.

Allegro moderato.

Violoncello.

Pianoforte.

The musical score for the Prelude consists of two staves. The top staff is for the Violoncello (Cello) and the bottom staff is for the Pianoforte (Piano). Both parts are marked *Allegro moderato.* The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The piano part includes the lyrics "cre - scen - do" written across several measures. The score ends with a double bar line and repeat dots.

Sarabande.

Largo.

The musical score for the Sarabande consists of two staves. The top staff is for the Violoncello and the bottom staff is for the Pianoforte. Both parts are marked *Largo.* The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The piano part begins with a *p* (piano) dynamic marking. The score ends with a double bar line and repeat dots.

Menuetto 1.

The musical score for Menuetto 1 consists of two staves. The top staff is for the Violoncello and the bottom staff is for the Pianoforte. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The piano part begins with a *p* (piano) dynamic marking. The score ends with a double bar line and repeat dots.

Corrente.

Allegro.

The musical score for the Corrente consists of two staves. The top staff is for the Violoncello and the bottom staff is for the Pianoforte. Both parts are marked *Allegro.* The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The score ends with a double bar line and repeat dots.

35

Loure 1.

Poco Allegro.

The musical score for the Loure 1 consists of two staves. The top staff is for the Violoncello and the bottom staff is for the Pianoforte. Both parts are marked *Poco Allegro.* The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The piano part begins with a *mf* (mezzo-forte) dynamic marking. The score ends with a double bar line and repeat dots.

Friedrich Schneider, der auch der Lehrer Grützmachers war, Komposition studierte. Nach dem Wirken als Kapellmeister einer kleinen Operntruppe wurde er als Musikdirektor an die Universität Jena berufen, wo er bis 1860 auch als Komponist und Dirigent einiger Gesangsvereine wirkte. Seitdem war er in Altenburg als Hoforganist und Konzertmeister tätig. Sein Todesjahr konnte nicht eruiert werden, muß aber nach dem Jahr 1878 liegen.

Im Gegensatz zur 1903 von Grützmacher herausgegebenen 'Suite' behält Stade die originale Violoncellostimme unverändert bei und fügt zu dieser die Klavierstimme hinzu, der in den wenigsten Fällen ein Eigenleben zukommt (Beispiel 10).

Die Klavierstimme besteht meistens nur aus zum Teil arpeggierten, rhythmisch oft einförmigen Stützzakkorden, deren harmonische Funktion nicht immer den ursprünglichen Intentionen der Komposition entspricht. Manchmal bildet sie einfache Gegenbewegungen zur Violoncellostimme und greift hie und da Motive derselben imitatorisch auf. An einigen Stellen sind die Violoncello- und eine Stimme der Klavierbegleitung aber auch im Unisono (oktavierend) oder in Terzenparallelen gesetzt, jeweils über dem homophonen Hintergrund des übrigen Klavierparts. Die Klavierbegleitung ist großteils ziemlich uninteressant, stört daher aber auch nicht die Violoncellostimme, die nur durch eine Art Generalbaß gestützt scheint, der jedoch von romantischen Harmonievorstellungen geprägt ist. Relativ selbständig behandelt er den Klaviersatz in der Einleitung zur Fuge der V. Suite: Beispiel 11 (T. 6 - 8):

The image shows a musical score for piano and cello. It consists of three staves. The top staff is the cello part, the middle staff is the piano right hand, and the bottom staff is the piano left hand. The music is in a minor key and features arpeggiated chords and rhythmic patterns. Dynamics include 'pppp' and 'ppppp'. The score is labeled as 'Beispiel 11 (T. 6 - 8)'.

In der Fuge selbst wird nur an ganz wenigen Stellen versucht, eine Gegenbewegung im Klavier anzubringen; meist beschränkt sich die Begleitung auch hier auf einzelne Stützakkorde. Die Allemande VI stellt im Rahmen der relativ einfallslosen Klavierbegleitungen durch Bildung einer durchgehenden Gegenstimme im Baß zu den in relativ hoher Lage weit ausgespannten Figurationen des Violoncello eine Ausnahme dar.

Beispiel 12:

Allemande. 87
Molto Adagio.

Molto Adagio.
p e legato

Für die Sarabande VI stellt er ein "leichtes Arrangement", wie er es bezeichnet, der Violoncellostimme der Originalversion gegenüber. Die leichtere Version besteht praktisch aus der Oberstimme des real mehrstimmig geführten Satzes J.S.Bachs.

Beispiel 13:

Sarabande. 88
♩♩♩ klingt wie ♩♩♩
Largo.

Largo.
p

Largo.
p

Largo.
p

Largo.
p

Es fragt sich abschließend, von welcher Vorlage Stade bei der Einrichtung der Violoncellostimme bezüglich Artikulation bzw. Fingersatzbezeichnungen ausgegangen ist, da er ja selbst wahrscheinlich kein Cellist war. Es zeigt sich, daß Stade die Satzbezeichnungen genau aus der Ausgabe des Verlages H.A.Probst (bzw. Janet et Cotelle) übernommen hat, und zwar sowohl die geänderten Tanzsatzbezeichnungen wie Corrente anstatt Courante, Loure anstatt Bourrée, allerdings Menuetto anstatt Menuet, als auch die Tempo-Vortragsbezeichnungen, die ein relativ schnelles Zeitmaß fordern; nur bei der Courante V setzt er in Klammer "moderato" zu dem geforderten Allegro. Die Dynamikangaben hat Stade durch einige crescendi bzw. decrescendi ergänzt; es fehlen jedoch agogische Anweisungen. Die aus der anonymen Handschrift der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts stammenden und in der Ausgabe des Verlages H.A.Probst (Janet et Cotelle) aufscheinenden zusätzlichen Vorschlagsnötchen und Triller wurden zum Teil aufgegriffen, zum Teil aber auch durch andere ersetzt oder weggelassen. Im Hinblick auf Artikulation und Fingersatz der Violoncellostimme dürfte Stade oder vielleicht ein cellospielender Helfer eine Art Kombination aus der H.A.Probst- und Dotzauer-Edition angestrebt haben.¹⁸⁹⁾

Im Jahr 1871 erschien neben der Edition von Stade jedoch auch das erste Heft der klavierbegleiteten Ausgabe von Car. G.P.Grädener; das zweite Heft kam im darauffolgenden Jahr heraus. Der Titel der im Verlag H.Pohle in Hamburg publizierten Edition, die aus einer Violoncellostimme und aus einer Klavierstimme, in der die erstere jedoch nicht wie in der Ausgabe von Stade über den Klavierpart gesetzt ist, d.h. aus keiner Partitur besteht, lautet: 'SECHS SONATEN/ für das/ VIOLONCELL/ von/

189) W.Altmann: Zur Verbreitung von Bachs Sonaten und Suiten für Violine bzw. für Violoncello allein, in: Die Musik 1922, S.206 f., gibt an, daß Stade zur Edition von Grützmaker die Klavierbegleitung geschrieben hätte. Dies trifft, bei Vergleich der beiden Ausgaben, nicht zu.

JOH. SEB. BACH/ mit Klavierbegleitung/ (nebst Fingersatz und Bogenstrich-Bezeichnung)/ von/ CARL G. P. GRÄDENER. ' Das Titelblatt ist im Gegensatz zu jenem der Ausgabe von W. Stade sehr schlicht und völlig schmucklos. Der Herausgeber Carl G. P. Grädener¹⁹⁰⁾, wurde am 14. Jänner 1812 in Rostock geboren, war von 1835 bis 1838 in Helsinki als Solocellist und Quartettspieler tätig und wirkte bis 1848 als Universitätsmusikdirektor und Leiter einer Chorvereinigung in Kiel. 1851 gründete er in Hamburg eine Gesangsakademie, deren Leitung er 10 Jahre innehatte und lebte als Gesangs- und Theorielehrer am Konservatorium bzw. Dirigent des Evangelischen Chorvereins von 1862-1865 in Wien. Nach Hamburg zurückgekehrt, wurde er 1867 Mitbegründer und Präsident der Hamburger Tonkünstlervereinigung und war ab 1873 als angesehenen Lehrer am Hamburger Konservatorium tätig. Ferner widmete er sich bis zu seinem Tod am 10. Juni 1883 unausgesetzt der Komposition, wobei seine in der Schumann-Nachfolge entstandenen "poetisch-programmatischen Klavierstücke mit ihrem musikalischen Reichtum innerhalb miniaturistischer Knappheit",¹⁹¹⁾ aber auch sein anderes künstlerisches Schaffen große Anerkennung fanden.

Daneben betätigte sich Carl G. P. Grädener auch als Musikschriftsteller, wobei er sich u. a. für "stilgerechte Bachaufführungen"¹⁹²⁾ einsetzte, so z. B. in dem Artikel 'Ueber instructive Ausgaben musikalischer Classiker' in der 'Allgemeinen Musikalischen Zeitung'¹⁹³⁾. Seine diesbezügliche Einstellung läßt sich aus dem folgenden Ausschnitt gut erkennen, in dem er

190) Biographie nach K. Stephenson: Grädener, Karl, in: MGG 5, Sp. 659 f., Riemann-Lexikon, Personteil: S. 664 und F. Mendel: Musikalisches Conversations-Lexikon, 4. Bd., Berlin 1874, S. 322

191) K. Stephenson: Grädener, Karl, a. a. O. Sp. 660

192) Ebenda.

193) AMZ 1870, S. 19 ff.

sich auf eine von Hans von Bülow herausgegebene Edition der 'Chromatischen Phantasie' Bachs bezieht¹⁹⁴⁾: "Es ist verkehrt, als obersten Grundsatz die Frage hinzustellen: 'wie mache ich mit jenem alten Tonstück - und Bach, Scarlatti, Andere gehören ja jetzt in ein ordentliches Modeprogramm - als geistreicher Denker und Virtuose die imposanteste Wirkung auf den Laien und die blasierte Kunst-Aristokratie?' statt an der Frage festzuhalten: 'wie leb' ich mich, der Künstler, am treuesten und wahrsten in dasselbe hinein und geb' es wieder wo möglich wie es gedacht worden - dem Kreis der Künstler und wenn sie's fassen können, auch den Laien."

Trotzdem hat er aus folgenden, der Rezension in der 'Neuen Berliner Musikzeitung'¹⁹⁵⁾ zu entnehmenden Gründen eine Klavierbegleitung zu den Violoncellosuiten Bachs geschrieben: "In einem der Klavierstimme vorgedruckten Vorwort protestirt Grädener gegen die Voraussetzung, dass er den Bach'schen Sonaten für Violoncell allein deshalb eine Klavierbegleitung hinzugefügt habe, weil eine solche zu fehlen scheine. Es ist vielmehr das Interesse an der Arbeit; und schon den meisten G e i - g e r n ist Bach allein zu kitzlich; zwei- drei-, ja vierstimmig soll gespielt werden, glockenrein ohne alle Hülfe, Unterlage, Staffage, Vorsatzschirm. Dazu kommt die beim Cello ungleich grössere Schwierigkeit bei Bewältigung des mehrstimmigen Spiels und endlich der Wunsch den Laien das Verständnis zu erleichtern. Diese Punkte sind es, die den Bearbeiter zur Beifügung einer Klavierbegleitung bewogen haben und begrüßen wir insbesondere im Interesse der grösseren Verbreitung dieser wundervollen Sonaten das Unternehmen freudig. Die Klavierbegleitung ist einfach und selbst für mittelmässige Spieler leicht ausführbar."

194) AMZ 1870, S.30

195) Neue Berliner Musikzeitung 1872, S.284

Auch die ausführliche Rezension des ersten Heftes der Edition Grädeners in der 'Allgemeinen Musikalischen Zeitung' ¹⁹⁶⁾ geht auf Bedeutung und Aufgabe der Klavierbegleitung ein: "Unter den heut vorliegenden" (erg.: Kompositionen Grädeners) "ragt hervor der Versuch, dem alten Sebastian eins anzuhängen, nämlich eine wärmende Clavier-Mantille zu den classisch berühmten Violoncell-Soli. Zwar bedürfen sie keiner anderen Wärme als die sie ohnehin ausschwitzen: aber ganz mit Recht erläutert das hübsch geschriebene Vorwort, wie dergleichen zu nehmen sei: niemals soll es als nothwendiges Ingrediens gelten, vielmehr nur als willkommene Beigabe oder als Hülfe des Verständnisses für die minder Eingeweihten. Wie aufrichtig wir also Joachim's Urtheil beistimmen, dass jene Soli an sich schön und verständlich und von keinem späteren Meister übertroffen sind: dennoch nehmen wir dankbar das hier Dargebotene auf, und finden auch die freien Zusätze mit witzigen Contrapunkten nicht schädlich, sondern als angenehm belebend."

Doch wenden wir uns nun der Klavierbegleitung selbst zu. Diese ist im Vergleich zu jener von W.Stade zum Teil viel abwechslungsreicher und selbständiger ausgefallen, verändert dadurch jedoch stärker Ausdruck und Charakter des Originals. So versucht Grädener z.B. in der Courante I, dem Prélude II (Beispiel 14), Allemande II, Sarabande V und Gigue V, einzelne Motive der Violoncellostimme imitatorisch in die Klavierstimme einzubauen.

Beispiel 14:

PRÉLUDE. D minor.
Allegro moderato.

196) AMZ 1871, S.618

In etlichen Sätzen (z.B. Allemande I, beide Menuette der I.Suite, Gigue III, Sarabande IV, beide Louren der IV.Suite) pausiert das Klavier, während das Violoncello sozusagen das "Thema" vorstellt und beteiligt sich erst wieder am musikalischen Geschehen, wenn die Cellostimme den an die Spitze gestellten Gedanken in freien melodischen Fortspinnungen weiter entwickelt, indem es entweder die harmonische Stützfunktion (in etlichen Fällen unter Umdeutung des gegebenen Materials) übernimmt oder einfache bis komplizierte Gegenstimmen der Cellostimme in kontrapunktischer Führung entgegensetzt.

Die Klavierstimme führt in den Préludes I,(II), III, IV und VI das geringste Eigenleben; meist werden hier die durch Arpeggien bzw. Bariolage angedeuteten Harmonien der Cellostimme als Akkorde gleichzeitig angeschlagen; diese stehen zum Teil in einer bestimmten rhythmischen Abfolge (z.B. Prélude I), werden zum Teil aber auch ausgehalten (meist nur einen Takt, im Prélude III jedoch 14 Takte lang); so findet sich im Prélude II von T.30 bis T.48 ein Orgelpunkt (A'-A) in der linken Hand, der von der Kritik als "etwas gewagt, nicht nothwendig, aber auch nicht störend"¹⁹⁷⁾ bezeichnet wurde. Einen Einzelfall bietet der Schluß des Prélude VI, wo sich in den letzten 6 Takten der Klavierstimme virtuose Sechzehntelpassagen finden. Eine Ausnahme stellt das Prélude der V.Suite dar. Hier wird in der Einleitung zur Fuge dem Klavier eine relativ selbständige Rolle zuteil, ähnlich auch in der Allemande II, wie die beiden kommenden Beispiele beweisen.
Beispiel 15:

PRÉLUDE.
Adagio (non troppo.)



197) AMZ 1871, S.619

Beispiel 16:



Die Fuge bleibt dagegen größtenteils allein dem Violoncello überlassen, meist nur durch einige Akkorde des Klaviers unterstützt. Hie und da finden sich Ansätze zu einer Gegenstimme, nachdem der Dux vom Violoncello unbegleitet und der Comes von Klavier und Violoncello im (oktavierenden) Unisono vorgestellt wurden.

Im allgemeinen erhalten die Allemanden (Ausnahme Allemande I) komplizierteren Charakter, da hier die Klavierstimme nicht nur die Aufgabe harmonischer Untermalung, sondern auch eine eigene Funktion im polyphonen Satz übernimmt, wobei jedoch die in der Violoncellostimme implizierte latente Mehrstimmigkeit durch das Hinzufügen von realen Gegenstimmen manchmal völlig verdeckt und manchmal auch zerstört wird. Die Klavierbegleitung der Couranten ist dagegen meist relativ einfach und läßt der Violoncellostimme mehr Raum für ihre Entfaltung, obwohl sich auch hier manche imitatorische Wendung bzw. Gegenbewegung in der Begleitung feststellen läßt. Relativ einfallslos sind die Sarabanden I-IV gestaltet, da die Klavierstimme, wenn auch harmonisch erweitert und melodisch mit Varianten bzw. kurzen Gegenstimmen versehen, im Prinzip die Violoncellostimme nur mitspielt. Von größerem Interesse ist dagegen die Sarabande V (Beispiel 17), in der die ersten beiden Takte kanonartig gestaltet sind und auch die weitere Entwicklung der Klavierbegleitung durchaus selbständige Anlage zeigt sowie besonders die Sarabande VI (Beispiel 18), wo dem in Akkorden fortschreitenden

real mehrstimmigen Violoncellosatz ein zweistimmig kontrapunktischer Klaviersatz (meist Baßschlüssel!) unterlegt ist. Beispiel 17:

SARABANDE.
Largo.

p dolce. *cresc.*

Beispiel 18:

SARABANDE.
Largo.

piano sempre e legato.

Die Intermezzosätze sind im Großen und Ganzen unauffällig, mit generalbaßartigen Stützakkorden gestaltet (besonders die Menuette der ersten beiden Suiten), die in der Loure 2 (= Bourrée 2) der III.Suite im ersten Teil gleichförmig als Dreiklangszerlegungen auftreten, während im zweiten Teil dieses Satzes ebenso wie in der Loure 1 (= Bourrée 1) Ansätze kontrapunktischer Gestaltung zu bemerken sind. Einen Sonderfall stellt die Gavotte 2 der VI.Suite dar, die Grädener als "Musette" bezeichnet und folgendermaßen am Klavier begleitet: Beispiel 19:

MUSETTE.

pp sempre e legato. *mf*

Die Inspiration zu dieser Gestaltung kam dem Herausgeber sicher durch die im Mittelteil der originalen Violoncellostimme auftretende längere Orgelpunktstimme. Den für die "Musette" charakteristischen Bordun hat er über den ganzen Satz ausgedehnt und durch "Murky"- bzw. "Brillenbässe" am Klavier auszudrücken versucht. - In den Giguen tritt abermals einerseits schlicht homophone Begleitung auf, die die markante Violoncellostimme zur Geltung kommen läßt (in Gigue I, II, IV im Vordergrund); andererseits wird versucht, einzelne Motive und Figuren in Umkehrung bzw. Imitation als Gegenstimme zu setzen (besonders in Gigue III, V, VI).

Abschließend sei noch kurz auf die Behandlung der Violoncellostimme eingegangen. Carl G.P.Grädener, der selbst Cellist war, hat, wie man dem Titelblatt entnehmen kann, dieselbe selbst mit Fingersätzen und Bogenstrichen für den Vortrag versehen. Die Artikulation ist insofern gut differenziert, als keine allzu langen Bindungen verwendet werden; allerdings setzt der Herausgeber zahlreiche Staccatopunkte, die in den handschriftlichen Quellen nicht zu finden sind. Mit Vortragsbezeichnungen geht Grädener relativ sparsam um: es finden sich neben den gewöhnlichen Dynamikangaben einige *crescendi* und *decrescendi*, jedoch keine agogischen und nur wenige den Ausdruck betreffende Angaben (*molto espressivo*: Sarabande IV und Allemande VI, *dolce*: Sarabande V) sowie die Spielanweisung "leggiero". Die einzelnen der "Sonate" genannten einzelnen Suiten, tragen außer der geänderten (falschen) Bezeichnung *Loure* anstatt *Bourrée* und *Menuetto* anstatt *Menuet* die ursprünglichen Bezeichnungen. Die Tempoangaben stimmen bis auf drei Ausnahmen (Sarabande VI: *Lento*, Gigue V: *Allegretto*, Allemande VI: *Adagio*) mit jenen der Ausgabe des Verlages H.A.Probst bzw. Janet et Cotelle überein; daher ist diesbezüglich auch die Ähnlichkeit mit der Edition von Stade gegeben. Auch hinsichtlich der Verzierungen finden sich gewisse Gemeinsamkeiten mit den Erst-

drucken. Die Skordatur der V.Suite behält er ebenso wie die Edition J.J.F.Dotzauers bei. In der VI.Suite erwähnt er dagegen die ursprüngliche Bestimmung für ein fünfsaitiges Instrument nicht, vereinfacht jedoch einige der komplizierten Akkorde. Die originale Notierung der Akkordnotenwerte ändert er teilweise geringfügig ab. Im Großen und Ganzen handelt es sich bei der Ausgabe der Violoncellosuiten Grädeners - wenn man von der Klavierbegleitung absieht - um eine relativ gute, für den Vortrag bestimmte Einrichtung.

3. Die Editionen der sechs Suiten für Violoncello solo in der

Originalbesetzung

Die Edition der Violoncellosuiten in Bd.XXVII/1 der Bach-Gesamtausgabe ist, abgesehen vom Neudruck der Ausgabe J.J.F.Dotzauers im Jahr 1866, die erste Veröffentlichung in Originalbesetzung der zweiten Hälfte des 19.Jahrhunderts. Der im Jahr 1879 erschienene Band der ABGA, in dem außer den sechs Suiten für Violoncello solo auch die "Solowerke für Violine" enthalten sind, wurde von Alfred Dörffel herausgegeben. Alfred Dörffel¹⁹⁸⁾ (1821-1905) wirkte als Pianist, Klavier- und Theorielehrer in Leipzig und wurde von Robert Schumann als Bearbeiter und Herausgeber an den Verlag Breitkopf & Härtel empfohlen und als Mitarbeiter der 'Neuen Zeitschrift für Musik' herangezogen. Ab 1860 war Dörffel ferner als Kustos der Musikabteilung der Leipziger Stadtbibliothek tätig; 1861 eröffnete er eine musikalische Leihbibliothek, die u.a. zahlreiche wertvolle ältere Musikwerke enthielt. Dörffel gab acht Bände der Bach-Gesamtausgabe heraus.

198) Biographie nach E.Schmitz: Dörffel, Alfred, in: MGG 3, Sp.621 f., Riemann-Lexikon, Personenteil: S.408 und H.Mendel: Musikalisches Conversations-Lexikon, Bd.3, Berlin 1873, S.194

Viele Details des in Bd.XXVII/1 wiedergegebenen Notentextes wurden bereits in Teil III/A/1 angeführt; etliche Feststellungen zur Quellenlage des kritischen Berichts fanden Aufnahme an verschiedenen Stellen dieser Arbeit. Hier soll nur ein Abschnitt des von A.Dörffel verfaßten Vorwortes die Einstellung des Herausgebers näher beleuchten, der der Artikulationssetzung im Gegensatz zur genauen Fixierung des Notentextes an sich relativ wenig Bedeutung zumißt¹⁹⁹⁾: "Die Feststellung des Textes wurde für die Redaction der gegenwärtigen Ausgabe durch das reichhaltige Material, welches zu bewältigen war, beträchtlich erschwert. Namentlich boten die vielfachen Abweichungen der Originale unter einander, die zahlreichen Fehler und Ungenauigkeiten, welche sie als theilweise sehr flüchtig angefertigte "Reinschriften" enthalten, ungewöhnlich viel Hemmnisse dar, das Richtige und Beste zu treffen. Um hierüber Rechenschaft dem Leser zu geben, machte sich, ungeachtet der Beschränkung auf das Wesentlichste, ein langes und grossen Raum beanspruchendes Register nöthig. In Bezug auf die Noten ihrer Tonhöhe und Zeitdauer nach dürfte es gelungen sein, den endgültigen Willen Bach's erkannt und wiedergegeben zu haben; in Bezug auf die Stricharten dagegen war es kaum möglich, der sich begegnenden Widersprüche und Ungenauigkeiten Herr zu werden. Hier musste, wenn diese Angaben nicht ganz unterdrückt werden sollten, öfters nach Gutdünken verfahren werden. Ergänzungen sind aus diesem Grunde nur sehr selten und auch nur dann gemacht worden, wenn sie sich aus der Satzweise von selbst ergaben. Es ist gut, dass mit diesen Stricharten und sonstigen Bezeichnungen, welche die Kunst der Ausführung betreffen, nur ein nebensächlicher Punkt bei Bach berührt wird. Denn Bach war dem ausführenden Künstler gegenüber nie peinlich: er liess ihm, seiner Einsicht und seinem Kunstsinn, die vollste Freiheit und gab ihm deshalb so wenig als möglich Vorschriften."

199) ABGA, Bd.XXVII/1, S.XIII f.

Trotzdem handelt es sich um die erste historisch-textkritische Ausgabe, die von zahlreichen nachfolgenden Editionen als Grundlage herangezogen wurde. Es erklärt sich von selbst, daß auch die Bemerkung Dörffels bezüglich des geringen Einflusses von Aufführungsanweisungen, insbesondere der Artikulation, auf das Kunstwerk an sich, den späteren Einrichtungen für den Vortrag Tür und Tor geöffnet hat.

Im Anschluß an die Publikation der ABGA brachte Friedrich Grützmacher die 'Original-Ausgabe' der 'SECHS/SUITEN (SONATEN)/für/Violoncello solo/ von/ JOH.SEB.BACH' im Verlag Peters in Leipzig heraus. Der genaue Erscheinungstermin dieser Edition konnte trotz großer Bemühungen nicht ermittelt werden, muß aber nach 1879 liegen, wie man der Anmerkung auf S.2 der Ausgabe entnehmen kann: "Die in () eingeschlossenen Bezeichnungen sind hinzugefügte Verzierungen, und ist bei etwaiger Weglassung derselben besonders zu beachten, dass alsdann auch die betreffenden (mit kleinen Noten ausgesetzten) Triller-Nachschläge wegbleiben müssen. Im Uebrigen stimmen die Noten dieser Ausgabe mit denen der Bachgesellschaft überein." (Unterstreichung hinzugefügt) Der Terminus "Original-Ausgabe" des Titelblattes ist aus der Existenz der von ihm 1866 herausgegebenen stark veränderten Konzertfassung zu erklären. Er berücksichtigt in der neuen Ausgabe sowohl die Skordatur der V.Suite und weist auf die ursprüngliche Bestimmung der VI.Suite für ein fünfsaitiges Instrument hin, hat jedoch, wie die meisten Herausgeber das Werk "für ein Instrument mit vier Saiten (in der gewöhnlichen Stimmung) bezeichnet." Er verwendet allerdings moderne Schlüssel sowie eine geänderte Akkordnotierung, und zwar zum Teil kürzere Notenwerte und zum Teil die beliebte Schreibweise der Teilung des Akkordes in einen Vorschlag (auch Doppelgriff) und eine Hauptnote (Einzelton oder Mehrfachgriff). Die Bezeichnung "Original-Ausgabe" läßt sich tatsächlich höchstens auf die Noten an sich beziehen. Bereits bei den Verzierungen hält er sich einer-

seits nicht konsequent an die Vorlage (ABGA) und kennzeichnet andererseits Hinzufügungen, wie in der Anmerkung behauptet, durchaus nicht immer durch Klammersetzung. Die Artikulation, auf die ja auch in der ABGA kein Gültigkeitsanspruch erhoben wurde, ist nach den persönlichen Vorstellungen Grützmachers abgeändert, wobei die zahlreichen Staccatopunkte sehr auffällig sind. Auch mit erklärenden Worten fordert er bestimmte, die Artikulation betreffende Spielweisen, wie "ben staccato" oder "molto marcato". Grützmacher wählt im allgemeinen keine allzulangen Bögen, die trotzdem mit der angedeuteten Polyphonie der einstimmigen Linien häufig nicht in Einklang stehen. Die Tempoangaben der einzelnen Sätze übernimmt Grützmacher ohne Änderung aus seiner Konzertedition, wobei es erstaunlich ist, daß er trotz des Weglassens des virtuosen Beiwerks, namentlich der hinzugefügten Akkorde, kein schnelleres Zeitmaß fordert. Die sonstigen überaus zahlreichen dynamischen, agogischen und ausdruckscharakterisierenden Vortragsbezeichnungen hat er jedoch in der "Original-Ausgabe" beibehalten.

Im Jahr 1888 erschienen im Verlag Fr.Kistner in Leipzig die 'Sechs/Sonaten/ für/ Violoncello solo/ von JOHANN SEBASTIAN BACH/ Revidiert und herausgegeben/ von/ ALWIN SCHRÖDER.' Der aus einer Musikerfamilie stammende Herausgeber wurde 1855 geboren²⁰⁰⁾, studierte zuerst Violine und Klavier und bildete sich autodidaktisch zum Cellisten aus. Er wurde nach Aufenthalt in Berlin und Hamburg 1880 der Nachfolger seines überaus angesehenen Bruders Carl als Solocellist des Gewandhaus- und Theaterorchesters sowie Lehrer am Konservatorium in Leipzig. Alwin Schröder wirkte seit 1886 mit kurzen Unterbrechungen bis zu seinem Tod im Jahr 1928 als Quartettspieler und Mitglied des Symphony Orchestra in Boston. Er zählte zu den bedeutendsten Cellisten Amerikas. Nach W.J.von Wasielewski wurde an ihm vor

200) Biographie nach R.Sietz: Schröder, Alwin, in: MGG 12, Sp.80 und Riemann-Lexikon, Personenteil: S.635

allem seine "gewandte Technik, schöne Intonation, vortreffliche Tongebung, und empfindungsreicher Vortrag" gerühmt.²⁰¹⁾

Die Edition der Violoncellosuiten ist bereits während seines Aufenthaltes in Amerika entstanden; möglicherweise hat er das amerikanische Publikum überhaupt als erster mit dem Werk bekannt gemacht. Die Ausgabe hat gewisse Ähnlichkeit mit der Grützmacherschen "Original-Ausgabe". Hier wird ebenfalls die Skordatur für das Spiel der V.Suite gefordert, die Akkorde der VI.Suite werden teilweise vereinfacht. Im Gegensatz zu Grützmacher behält er jedoch die originalen Akkordnotenwerte bei. Bei den Verzierungen berücksichtigt er dagegen die Vorlage weniger und fügt etliche Vorschläge und besonders häufig Triller hinzu, dessen Vor- bzw. Nachschläge er fallweise mit kleinen Noten niederschreibt. Die Artikulation scheint ebenso wie jene Grützmachers nach den Vorstellungen des Herausgebers A.Schröder gestaltet, ist zum Teil relativ gut differenziert, ohne mit allzu vielen Staccatopunkten überladen zu sein, teilweise jedoch nicht den Intentionen des Komponisten entsprechend. Mit Dynamik geht Schröder etwas gemäßiger um als Grützmacher; außerdem verwendet er seltener den Ausdruck betreffende Worte. Aus den Tempobezeichnungen am Beginn des Satzes geht hervor, daß Schröder das Zeitmaß allgemein etwas zügiger wählte, als Grützmacher; ganz besonders bei den Allemanden läßt sich ein großer Unterschied bemerken (z.B. Allemande IV: Allegro non troppo statt Molto moderato). Ebenso wie in der "Original-Ausgabe" finden sich zahlreiche Fingersatzangaben, die durch häufige Lagenwechsel zur Vermeidung leerer Saiten ausgezeichnet sind, andererseits wird relativ häufig Flageolett und, auch abgesehen von der VI.Suite, Daumenaufsatz verlangt. Es handelt sich bei der Ausgabe Alwin Schröders ebenso wie bei der Grützmacherschen "Original-Ausgabe" um Editionen, die wohl an erster

201) W.J.v.Wasielewski: a.a.O. S.186

Stelle zu Unterrichtszwecken dienten. Aufgrund der detaillierten Vortragsbezeichnungen können wir uns heute ein relativ genaues Bild von der damaligen Auffassung der Violoncellosuiten machen, die man offensichtlich bis zu einem gewissen Grad zu "romantischen Charakterstücken" umfunktionieren wollte.

Einen ähnlichen Eindruck gewinnt man aus der von Norbert Salter 1897 in Berlin bei Simrock herausgegebenen Edition der '6/Sonaten/für/Violoncell/von/Johann Sebastian Bach', in der sich jedoch etwas weniger Dynamikangaben und Ausdrucksbezeichnungen finden. Norbert Salter, über dessen Leben und Persönlichkeit leider keine näheren Angaben möglich sind, dürfte, wie man der Bezeichnung Loure anstatt Bourrée, der Verwendung bestimmter Vorschläge sowie der Übernahme fast aller Tempoangaben, die, abgesehen von den Sarabanden ein sehr zügiges Zeitmaß fordern, von der Ausgabe des Verlages H.A.Probst (bzw. Janet et Cotelle) ausgegangen sein. Die Artikulation ist relativ abwechslungsreich, doch läßt sich in Ansätzen bereits die Tendenz zu langen Bindungen erkennen; im Vergleich zur Edition Grützmachers werden jedoch weniger Staccatopunkte verwendet.

Es ist bemerkenswert, daß die Herausgeber der Violoncellosuiten in deren Originalgestalt der zweiten Hälfte des 19.Jahrhunderts, abgesehen von Fr.Grützmacher, der jedoch öffentlich höchstwahrscheinlich nach der Konzertifassung spielte, keine ausgesprochenen Virtuosen, sondern Kammermusiker waren²⁰²⁾, die das Werk eher zu Studienzwecken bzw. zum Vortrag in kleinerem Rahmen einrichteten. Auch der 1852 geborene Robert Hausmann, der im Jahr 1898 beim Steingraber Verlag in Leipzig die sechs Suiten für Violoncello solo herausbrachte, war in erster Linie Quartettspieler und Pädagoge. Hausmann²⁰³⁾, der

202) Auch Norbert Salter war sicher kein Virtuose, sondern wahrscheinlich Orchestermusiker oder Pädagoge, da er, wie erwähnt, in keinem Lexikon aufscheint.

203) Riemann-Lexikon, Personenteil: S.748

u.a. bei Alfredo Piatti in London studiert hatte, war 1872-76 Cellist des Gräflich Hochbergschen Quartetts in Dresden und ab 1879 Mitglied des Joachim-Quartetts; daneben unterrichtete er an der Königlichen Hochschule für Musik in Berlin. Der Cellist Robert Hausmann, der während einer Konzertreise 1909 in Wien verstarb, zählt nach W.v.Wasielewski zu "den vorzüglichsten Repräsentanten seines Instruments."²⁰⁴⁾

Diese Ausgabe der Violoncellosuiten verdient insofern besonderes Interesse, als es sich um die erste historisch-textkritische Edition nach der Bach-Gesamtausgabe handelt. Auf dem Titelblatt findet sich folgender Hinweis: "Nach den Handschriften der Kgl.Bibliothek zu Berlin unter Vergleichung der Ausgabe der Bachgesellschaft und anderen Druckausgaben revidiert und bezeichnet von Robert Hausmann." In der 'Vorbemerkung' auf S.2 der Edition geht er näher darauf ein: "1. Zu der Revision der Suiten von Bach für Violoncello solo sind benutzt worden: Die als Original geltende Handschrift, eine Abschrift von Joh.Peter Kellner, sowie eine Abschrift aus einem Sammel-Bande (früher im Besitz des Organisten Westfal in Hamburg), sämtliche im Besitz der Kgl.Bibliothek in Berlin; ausserdem die Bach-Ausgabe (Dörffel), sowie Druck-Ausgaben im Verlage von Breitkopf & Härtel (Dotzauer); Probst u.d. 2. Stricharten und Fingersätze, sowie Metronom-Bezeichnungen sind frei hinzugefügt. 3. Von dynamischen Bezeichnungen (piano, forte etc.) ist Abstand genommen, mit Ausnahme des Praeludium der VI.Suite (Ddur); hier finden sich in den ersten 14-15 Takten des 'Originals' einige Bezeichnungen von piano und forte."

R.Hausmann nennt hier als erster neben den Handschriften Kellners und A.M.Bachs, die hier in Anlehnung an

204) W.J.v.Wasielewski: a.a.O. S.171

die Bach-Gesamtausgabe "Original" genant wird, (allerdings ohne die Gattin Bachs als Verfasserin anzuführen, sodaß die Gefahr besteht, die Bezeichnung "Original" auf das - nicht existente - Autograph J.S.Bachs zu beziehen,) die anonyme Abschrift des Westphalschen Sammelbandes aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts als Quelle, die ja ungenannter Weise den ersten Druckausgaben als Vorlage diente, in der Bach-Gesamtausgabe jedoch nicht genannt wird. Die Edition hat keinen ausführlichen Revisionsbericht, macht jedoch bei zweifelhaften Fällen auf der betreffenden Seite des Notentextes kleine Anmerkungen, in denen ABGA und die Handschriften zitiert werden. Obwohl auf diese Art und Weise selbstverständlich nicht alle problematischen Stellen angeführt werden können, bietet der Notentext, insbesondere in der damaligen Editions- lage, einen ausgezeichneten Ausgangspunkt für den Vortrag, da hier erstmals in einer praktischen Ausgabe von der historisch-kritischen Betrachtung der Quellenlage ausgegangen wurde. Vor allem in Hinblick auf die Verzierungen ist jedoch nicht immer feststellbar, welcher Handschrift sie entnommen wurden (z.T. auch ausgeschriebene Nachschläge), obwohl etliche bei A.M.Bach nicht aufscheinende Triller bzw. Vorschläge in Klammer gesetzt wurden. Die ursprünglichen Akkordnotenwerte wurden an einigen Stellen modifiziert und vereinfacht, entsprechen aber im Großen und Ganzen den originalen Angaben. Die V.Suite findet sich in folgender Notierung:

Beispiel 2o:

SUITE V.

Die 4-Saite wird nach G heruntergestimmt, demnach klingen alle Noten von der 5^{ten} Linie aufwärts einen Ton tiefer als sie geschrieben sind.

Praeludium. (♩ = 63.)



Notierung nach dem wirklichen Klange.

Über die VI. Suite setzt er die Bemerkung "Für ein fünfsaitiges Instrument geschrieben", richtet dieselbe jedoch im Hinblick auf die Fingersätze für ein viersaitiges Violoncello ein. Nur in der Sarabande und der Gavotte 1 bietet er auch vereinfachte Akkorde, die er an den betreffenden Stellen unter das Original setzt.

Das Beiseitelassen von dynamischen Angaben und Ausdrucksbezeichnungen fällt ausgesprochen angenehm auf, da das Notenbild dadurch nicht so überladen und unübersichtlich wird. Die Satzbezeichnungen wurden mit Ausnahme von Praeludium anstatt Prélude und Menuetto anstatt Menuet aus den handschriftlichen Vorlagen übernommen. Hausmann gibt folgende Metronomzahlen für die einzelnen Sätze an: I: Prélude: ♩ = 104, Allemande: ♩ = 88, Courante: ♩ = 116, Sarabande: ♩ = 88, Menuet 1: ♩ = 120, Menuet 2: ♩ = 138, Gigue: ♩ = 116; II: Prélude: ♩ = 84, Allemande: ♩ = 84, Courante: ♩ = 100, Sarabande: ♩ = 96, Menuett 1: ♩ = 138, Gigue: ♩ = 69; III: Prélude: ♩ = 120, Allemande: ♩ = 80, Courante: ♩ = 168, Sarabande: ♩ = 100, Bourrée 1: ♩ = 92, Gigue: ♩ = 88; IV: Prélude: ♩ = 116, Allemande: ♩ = 96, Courante: ♩ = 138, Sarabande: ♩ = 60, Bourrée 1: ♩ = 92, Gigue: ♩ = 144; V: Prélude: ♩ = 63/ ♩ = 184, Allemande: ♩ = 69, Courante: ♩ = 63, Sarabande: ♩ = 60, Gavotte 1: ♩ = 76, Gigue: ♩ = 80; VI: Prélude: ♩ = 104, Allemande: ♩ = 60, Courante: ♩ = 144, Sarabande: ♩ = 54, Gavotte 1: ♩ = 72, Gavotte 2: ♩ = 96, Gigue: ♩ = 84. Die Stricharten wurden, wie R. Hausmann in der "Vorbemerkung" hervorhebt, "frei hinzugefügt". Dabei dürfte der Herausgeber wohl zum Teil von den Artikulationsangaben der ABGA ausgegangen sein. Er ergänzt wohl an etlichen Stellen Bindebögen sowie einige wenige Staccatopunkte, gelangt jedoch im Großen und Ganzen gesehen zu einer gut spielbaren, differenzierten Artikulation, die zwar nicht vollkommen den handschriftlichen Angaben entspricht, aber sich auch nicht allzuweit von diesen entfernt.

Bei der Ausgabe der Violoncellosuiten durch den Cellisten Julius Klengel, erschienen 1900 im Verlag Breitkopf & Härtel, steht, im Gegensatz zum historisch-kritischen Ausgangspunkt der Edition R.Hausmann, die Einrichtung für "den praktischen Gebrauch" (Titelblatt) im Vordergrund. "Als Grundlage für die vorliegende Bearbeitung dienten", wie man dem Vorwort von Julius Klengel entnehmen kann, "die im gleichen Verlag erschienene Dotzauersche - sowie die Ausgabe der Bachgesellschaft, aus welcher letzterer der Urtext der als Original geltenden Handschrift in zweifelhaften Fällen zu ersehen war." Klengel beschränkt sich demnach auf die Dotzauer-Edition und die ABGA, der er vollkommen vertraut und aus der er den Urtext herauszulesen vermeint. Auch hier wird ebenso wie bei Hausmann die Handschrift A.M.Bachs als "Original" bezeichnet, ohne die Schreiberin zu nennen, wodurch die Tradition, das Manuskript der Gattin Bachs irrtümlich Johann Sebastian zuzusprechen, weiterhin gefördert wurde.

Das Auffälligste am Klengelschen Notentext ist die Schreibung der Akkorde, nämlich durchwegs als Vorschlagsnötchen mit anschließendem Doppelgriff, wobei die Brechung immer von unten nach oben erfolgt, auch wenn sich die Melodie in einer der Unterstimmen fortsetzt. Dazu bemerkt Klengel im Vorwort: "Der Unterzeichnete hat nun, um die Herausgabe der Violoncello-Suiten mit der der Violinsonaten in Einklang zu bringen, das von Professor Fr.Hermann²⁰⁵⁾ zum Prinzip erhobene System angewandt, die mehrstimmigen Akkorde so zu schreiben, wie sie in Wirklichkeit ausgeführt werden können." Durch diese Schreibweise wird jedoch das Notenbild relativ unübersichtlich. Daran ist aber auch die versuchte real mehrstimmige Ausdeutung mittels

205) Friedrich Hermann hatte 1896 die Bachschen Werke für Violine solo bei Breitkopf & Härtel herausgegeben; vgl. G.Hausswald-R.Gerber: a.a.O. S.59

Pausen und Kaudierung (besonders in den Sarabanden) nicht unbeteiligt. "Außerdem hat der die von ihm in langjähriger Erfahrung erprobten, nur auf technische Rücksichten zurückzuführenden, Änderungen in kleinen Noten über dem Originaltext beigelegt" (Vorwort). Die V.Suite notiert er ähnlich wie Hausmann in zwei Systemen, einmal für Skordatur und einmal für Normalstimmung, "um die Ausführung auch denen zu ermöglichen, die vor der Umstimmung zurückschrecken könnten", wobei er allerdings im Gegensatz zu Hausmann in der Fassung für das Violoncello in gewöhnlicher Stimmung etliche Vereinfachungen der Akkorde vornimmt, ebenso wie in der VI.Suite, wo er für Sarabande und Gavotte 1 häufig eine zweite leichtere Version anführt. Auf die ursprüngliche Konzeption für ein fünfsaitiges Instrument weist er im Vorwort hin.

Klengel setzt etliche dynamische Angaben (auch crescendo und diminuendo) einige Schlußritardandi, aber keine Ausdrucksbezeichnungen, abgesehen von den Tempoangaben am Beginn der Sätze. Prélude I, III, V (Einleitung: Grave) und VI sind Allegro zu spielen, II und IV Allegro non troppo. Die Allemanden sind teilweise mit Allegro moderato (I, II, IV) und teilweise nur mit moderato betitelt (III, V); in jener der VI.Suite findet sich wie meist die Bezeichnung Adagio. Alle Couranten sind mit Allegro (V mit Allegro non troppo) überschrieben. Die Menuette sind moderato, die Bourrées und Gavotten teils Allegro teils Allegro moderato aufzufassen. Gigue II, III, IV und VI sind mit Vivace, Gigue I mit Allegro und Gigue V mit Moderato (!) bezeichnet. Die von Klengel vorgeschlagene Artikulation mit relativ häufigen Staccatopunkten ist abwechslungsreich, bringt aber allgemein gesehen zu viele lange Bindebögen. An der Fingersatzbezeichnung ist der häufige Lagenwechsel mit dem vierten Finger, die Verwendung von Flageolettönen (sowie den in Verbindung mit diesen zustandekommenden Glissandi) und Daumenlage, auch dort wo es nicht unbedingt nötig ist, auffällig. Die in

der Zeitschrift 'Signale für die musikalische Welt' erschiene-
ne Rezension²⁰⁶⁾, die erste über die Violoncellosuiten in der
Originalbesetzung, meint zu der Edition J.Klengels: "Obwohl
diese Stücke schon früher von dem Cellisten Dotzauer herausge-
geben worden sind, so haben dieselben durch die neue Bearbei-
tung gewonnen. Jeder Satz ist mit Fingersatz und Stricharten
vortheilhaft versehen, doch sind dynamische Bezeichnungen in
sehr diskreter Weise hinzugefügt worden. Gereifere Violon-
cellospieler mögen hierdurch auf die neue Ausgabe dieser Werke
aufmerksam gemacht sein."

Der Beginn des Vorwortes der Edition charakterisiert
die Beziehung des Herausgebers zu dem edierten Werk: "Mit der
Herausgabe der Bachschen Violoncello-Suiten (gewöhnlich 'Sona-
ten' genannt) für den praktischen Gebrauch beauftragt, hat
der Unterzeichnete diese Arbeit um so lieber übernommen, als
das Studium dieser herrlichen Werke und deren öffentliche
Vorführung für ihn immer die vornehmste Aufgabe in seiner
künstlerischen Laufbahn bedeutet hat." Der im Jahr 1859 gebo-
rene Herausgeber, der nach Fr.Grützmacher wohl bedeutendste
deutsche Violoncellovirtuose und vor allem auch -pädagoge sei-
ner Zeit, Julius Klengel²⁰⁷⁾, wurde von Emil Hegar, einem
Schüler Grützachers, unterrichtet und studierte bei S.Jadas-
sohn Komposition und Musiktheorie. Abgesehen von seiner be-
reits 1875 einsetzenden solistischen Tätigkeit wirkte er von
1881 bis 1924 als erster Solocellist des Gewandhausorchesters,
ferner (1933) als Lehrer für Violoncello am Konservatorium in
Leipzig, wo er überaus zahlreiche Schüler mit großem Erfolg
unterrichtete, unter denen Paul Grummer, Gregor Piatigorsky,

206) Signale für die musikalische Welt 1902, S.4

207) Biographie nach R.Eller: Klengel, Julius, in: MGG 7,
Sp. 1222 ff. und Riemann-Lexikon, Personenteil: S.933

Joachim Stutschewsky und Emanuel Feuermann zu den bekanntesten zu zählen sind. Neben einigen, vorwiegend dem Violoncello gewidmeten Kompositionen, schrieb er auch zahlreiche Studienwerke, die weite Verbreitung gefunden haben und gab etliche Werke der Violoncelloliteratur heraus. Julius Klengel war mit zahlreichen bedeutenden Musikern seiner Zeit, u.a. mit J.Brahms, J.Joachim, A.Rubinstein und M.Reger, freundschaftlich verbunden.

J.Brahms äußerte über Klengels Spiel²⁰⁸⁾: "Ich habe schon von Ihrer phänomenalen Technik gehört, aber ich hätte solche Wunderdinge auf Ihrem Instrument nicht für möglich gehalten." Dieser Bemerkung kommt insofern Bedeutung zu, als Julius Klengel wahrscheinlich einer der ersten war, der die Bachschen Violoncellosuiten in öffentlichen Konzerten spielte, wie z.B. anlässlich des 2.Bach-Festes in Leipzig im Jahr 1904 (III.Suite) oder des 4.Bach-Festes im Jahr 1908 in Chemnitz (IV.Suite). Der Verfasser der Programmbücher zu den Bach-Festen, Alfred Heuß, meinte 1904²⁰⁹⁾: "Das Bachfest bietet glücklicherweise auch eines der S o l o w e r k e f ü r V i o l o n c e l l o, die einem größeren Publikum leider immer noch ziemlich verschlossen geblieben sind. Die sechs Solosonaten für Violine allein gehören heute nicht nur nur zum Repertoire jedes Geigers, sondern auch das Publikum ist mit ihnen seit Ferdinand David und durch die Bearbeitungen für Klavier besonders von Schumann annähernd bekannt geworden; Künstler wie Joachim haben sie dann allgemein durchgedrückt. Anders steht es mit den sechs Suiten für Violoncello; trotz der so mageren Literatur für Violoncello sind sie in Konzertsälen überaus seltene Gäste, und die Versuche bedeutender Vertreter

208) M.Kalbeck: Johannes Brahms, Bd.4,2, 1891-1897, Berlin 1914, S.383

209) Zweites deutsches Bach-Fest in Leipzig, 1.-3.Okt. 1904, Festschrift und Programmbuch, S.46 f.

dieses Instruments, sie einzubürgern, sind beinahe fruchtlos geblieben. Es ist dies ungemein zu bedauern, denn diese Suiten stehen den Sonaten für Violine an Bedeutung nicht nach und es wird, es muß die Zeit kommen, in der die Cellisten sie spielen und mit ihnen - gefallen werden. Das Publikum wird sich an den Klang des unbegleiteten Instrumentes ebenso gewöhnen wie früher an den der Violine." Und noch 1908 bringt er eine ausführliche Diskussion, warum die Violoncellosuiten bis jetzt einem größeren Publikum nicht bekannt sind und wie man diesem Mißstand abhelfen könnte²¹⁰⁾: "Auch auf dem zweiten Bachfest (1904) wurde eine der sechs S u i t e n f ü r V i o l o n c e l l o s o l o geboten und damit eine Gattung Bachscher Instrumentalwerke berücksichtigt, die einer größeren Allgemeinheit fast unbekannt ist. Man darf sich allerdings fragen, ob die Violoncellisten allein die Schuld an dem Unbekanntsein dieser Werke tragen oder ob es überhaupt möglich ist, daß diese Suiten jemals ihrer Bedeutung entsprechend bekannt werden, wenn sie auf das Violoncello angewiesen sind. Es liegt nicht nur daran, daß diese Werke schwer zu spielen sind und den Spielern relativ undankbare Aufgaben bieten, sondern es läßt sich kaum verkennen, daß diese Werke vielfach über das Vermögen eines Violoncello hinausgehen. Das Violoncello ist ein weit weniger 'modulationsfähiges' Instrument wie die Violine, die über mehr Klangfarben und eine größere Beweglichkeit verfügt. Dem unbegleiteten Violoncellospiel stehen jedenfalls Schwierigkeiten gegenüber, mit denen die Violine nicht oder lange nicht in dem Maße zu rechnen hat.

Wegen der Werke selbst ist es aber überaus schade, daß sie auf das Studierzimmer der Cellisten angewiesen sind. Den berühmten Suiten und Sonaten für Violine allein stehen sie nicht im geringsten nach, so man nicht darin ein Manko sieht, daß es sich bei den Violoncellowerken durchgängig um Suiten handelt.

210) Viertes deutsches Bach-Fest in Chemnitz, 3.-5.Okt.1908, Fest- und Programmbuch, S.109

.... Der ganze harmonische Reichtum vieler dieser Stücke enthüllt sich wohl am meisten dann, wenn sie am Klavier in freier Weise mit Ergänzung der Harmonien gespielt werden. Für einen musikalischen Menschen gehört jedenfalls eine Durchnahme dieser Werke am Klavier zu seinen intimsten, anregendsten und musikalisch förderlichsten Genüssen, die er gern auch denen verschaffen möchte, die nicht gewandt genug sind, einen geeigneten Klaviersatz zu extemporieren. So sehr unsere Zeit überall nur das Original gelten läßt und Bearbeitungen in den Bann getan hat, hier handelt es sich um Werke, die trotz ihrer einfachen Schönheit und Ursprünglichkeit das Originalinstrument bis dahin nicht aus einer unverdienten Vergessenheit zu retten vermocht hat. Feinsinnig für Klavier bearbeitet, würden die Violoncellosuiten zu den beliebtesten Klavierwerken Bachs werden können; und wären sie in dieser Art bekannt, so würde man dem Vortrag auf dem Originalinstrument mit um so größerem Verständnis und Interesse folgen."

Es ist erstaunlich, daß bei einem von der Neuen Bachgesellschaft veranstalteten Konzert im Programm derartige Einführungen verwendet wurden; doch dürften die geäußerten Ansichten vollkommen der damals gängigen Meinung entsprechen, wie man z.B. auch den Worten von Ph. Wolfrum entnehmen kann²¹¹⁾: "Es scheint, diese Suiten haben bis jetzt ihren Vortrags-Meister noch nicht gefunden."

Obwohl Julius Klengel zu den ersten Cellisten zu rechnen ist, die den Suiten annähernd gewachsen waren, bleibt es doch das Verdienst eines einzelnen Musikers, der dem Werk wirklich zum Durchbruch und zu der ihm gebührenden Anerkennung verholfen hat. Es war die geniale, technische wie künstlerische, Leistung von Pablo Casals (1876-1973), des vielleicht bedeutend-

211) Ph. Wolfrum: a.a.O. S.143

sten Cellisten, den es bis heute gab, das Publikum wirklich für die Violoncello-Suiten Bachs zu begeistern. Casals hatte als Dreizehnjähriger in einem Musikalienantiquariat das Werk entdeckt: "Nie hatte ich von der Existenz dieser Suiten etwas gehört", berichtet er später²¹²⁾. "Ich jagte nach Hause, preßte dabei die Noten an mich, als ob es Kronjuwelen wären, und in meinem Zimmer angelangt, stürzte ich mich kopfüber in diese Musik, las sie, studierte sie wieder und wieder ... Ich studierte sie und arbeitete an ihnen die nächsten zwölf Jahre Tag für Tag ... ehe ich mit fünfundzwanzig den Mut aufbrachte, eine jener Suiten öffentlich im Konzert vorzutragen. Bis dahin hatte kein Geiger, kein Cellist jemals eine der Bachsuiten ungekürzt gespielt. Man spielte einzelne Sätze - eine Sarabande, eine Gavotte, ein Menuett. Aber ich spielte die Suiten ganz - vom Präludium an durch alle fünf Tanzsätze mit sämtlichen Wiederholungen ..." Aus diesen Worten ist zu entnehmen, daß Pablo Casals ungefähr 1901 begann, die Violoncellosuiten Bachs in ihrer Gesamtheit der Öffentlichkeit vorzuführen. In den kommenden Jahren gelang es ihm immer mehr, bei seinen zahlreichen Konzertreisen das Werk bekannter und beliebter zu machen. So berichtet Sir Edward Speyer in seinem Erinnerungsbuch 'My life and friends' von einem Konzert der "Classical Concert Society" in London am 20. Oktober 1909²¹³⁾, in dem Casals die III. Violoncellosuite vortrug²¹⁴⁾: "Von dem Augenblick an, in dem (das Stück) mit der großartigen, absteigenden C-dur Skala begann, lauschte ihm das Publikum mit verzückter Aufmerksamkeit. Der Beifall wuchs von Satz zu Satz, derart, daß es am Schluß eine Kundgebung wurde, wie sie sich selten in Londoner Konzertsälen ereignete. Die

212) Pablo Casals. Licht und Schatten auf einem langen Weg. Erinnerungen aufgezeichnet von A.E.Kahn, Frankfurt/Main 1970, S.32

213) Vgl. auch Grove's Dictionary of Music and Musicians, Bd.2, London 1954, S.103 f.

214) Übernommen aus J.Müller-Blattau: Casals, Berlin 1964, S.12

Bach-Suite riß die Hörer deshalb so hin, weil diese Bach-Interpretation zugleich die klassische Form wahrte und doch auch den vollkommenen natürlichen Gefühlsausdruck zeigte, anstatt der trockenen lahmen Art, in der nach Ansicht mancher Gelehrter die wahre Bach-Interpretation bestehen soll." Der letzte zitierte Satz spielt bereits auf die Position an, die Casals, der Repräsentant der neuen Cellistengeneration, bei seiner Bach-Interpretation einnahm, nämlich die Betonung der modern-subjektiven Richtung, die für zahlreiche Cellisten des 20. Jahrhunderts der Ausgangspunkt ihres Vortrages der Bachschen Violoncellosuiten wurde, indem sie das Bachspiel Casals als Vorbild nahmen. (Auf die Einstellung Pablo Casals' zu diesem Problem wird in Teil IV/C dieser Arbeit näher eingegangen.)

Während Pablo Casals sich weigerte, die Violoncellosuiten Bachs im Druck herauszugeben (vgl. später), erschienen bis zu Beginn des ersten Weltkrieges nach der Edition von Julius Klengel noch drei weitere Ausgaben. 1907 brachten bei der Universal Edition Jaques van Lier und Wilhelm Jeral die Violoncellosuiten heraus. Jaques van Lier (1875-1951)²¹⁵⁾, Cellist holländischer Herkunft, war Mitglied der Berliner Philharmoniker und des Holländischen Trio, sowie Lehrer am Klindworth-Scharwenka-Konservatorium. Ab 1915 wirkte er in Haag und ab 1939 bis zu seinem Tod in England. Wilhelm Jeral (1861-1935)²¹⁶⁾ wurde in Prag geboren und ausgebildet, war 1880-86 Solocellist des Landestheaters Graz, 1886-91 in der gleichen Funktion an der deutschen Oper in Rotterdam und unternahm bis zu seiner Anstellung als Solocellist des Hofopernorchesters in Wien im Jahr 1900 etliche Konzertreisen; ferner war er als Lehrer am Neuen Wiener Konservatorium tätig.

215) Riemann-Lexikon, Personenteil: S.69

216) Biographie nach dem Deutschen Musiker-Lexikon, hrsg.v.E.H. Müller, Dresden 1929, Sp.629 und Deutschlands, Österreich-Ungarns und der Schweiz Musiker in Wort und Bild, Leipzig 1909, S.201

Die im gleichen Jahr erschienenen Ausgaben des Solocellisten der Berliner Philharmoniker und jener des Wiener Hofopernorchesters, weisen zahlreiche Gemeinsamkeiten auf. Es ist bemerkenswert, daß beide Editionen die No.1541 tragen und das Notenbild an sich, d.h. abgesehen von Artikulation, Fingersatz und Vortragsbezeichnungen, bis auf wenige kleine Abänderungen (z.B. Auskomposition der Schlußakkorde des d-moll Prélude bei Jaques van Lier oder Einbeziehung einzelner Trillernachschläge in die Figuration), völlig gleich ist, d.h., daß wahrscheinlich dieselben Druckplatten als Ausgangsbasis für beide Editionen verwendet wurden. Die Titelblätter sind dagegen ziemlich unterschiedlich gestaltet - abgesehen von der gleichgebliebenen Bezeichnung 'Sechs Sonaten (Suiten)' - : der Edition von Jaques van Lier wurde eine figurale Jugendstilgraphik mit hineinkonzipiertem Text vorangestellt, jene von W.Jeral hat dagegen ein völlig neutrales Titel- und ein nur mit einem kleinen (ebenfalls Jugendstil-) Ornament geschmücktes Deckblatt.

Im Vorwort Jerals findet sich die Bemerkung, daß die Edition sich "vorwiegend mit jener der Bachgesellschaft in Leipzig" deckt, während eine Anmerkung auf S.2 der van Lier-Edition außerdem darauf hinweist, daß "zur Vergleichung auch die Handschriften der Kgl.Bibliothek zu Berlin" vorgelegen haben. Herausgekommen ist auf jeden Fall ein Notentext, der etliche Abweichungen, namentlich bezüglich der Akkordnotierung (zum Teil als Vorschlagsnötchen mit Doppelgriff, zum Teil verkürzte Notewerte), Verzierungen, Artikulation, die mit der originalen Bogen- setzung kaum irgendwelche Ähnlichkeit hat, aufweist. In der Ausgabe von van Lier wurden alle dynamischen, agogischen und den Ausdruck betreffenden Angaben, abgesehen von den Tempohinweisen am Beginn des Satzes weggelassen. Jeral bemerkt dagegen in seinem Vorwort folgendes: "Da diese Ausgabe insbesondere auch für

den pädagogischen Gebrauch bestimmt ist, sind sowohl Tempo- und dynamische als auch Bogen- und Fingersatzbezeichnungen frei hinzugefügt worden, stets von der Absicht geleitet, eine möglichst klangvolle, gut spielbare und stilvolle Ausführung zu ermöglichen." Die Artikulation der beiden Ausgaben ist ziemlich ähnlich gestaltet, jedoch nicht überall völlig übereinstimmend. Durch die langen, oft halb- oder ganztaktigen Bindungen, entsteht ein eintöniger und etüdenhafter Charakter, der der Handschrift A.M.Bachs gänzlich widerspricht. Die allgemein eher gemäßigten Tempoangaben, die zur Mehrzahl in beiden Ausgaben gleich sind, hat Jeral jedoch manchmal noch verlangsamt, wie z.B. Molto moderato im Prélude II oder Allegro molto moderato im Prélude III. Nur bei Jeral ist die V.Suite "sowohl für die herabgestimmte A-Saitenstimmung (Original) als auch für die Normalstimmung eingerichtet. Da der Klang des Instruments bei der ersteren dumpf ist, dürfte die Normalstimmung vorzuziehen sein: "Bei der 6.Suite, die für die 5-saitige Viola pomposa komponiert wurde, sind kleinere Modifikationen zwecks leichter Ausführung vorgenommen worden; diese sind jedoch bloß technischer Art, um die Spielweisen des 5-saitigen Instrument auf dem 4-saitigen zu ermöglichen". Diese von Jeral im Vorwort erläuterten Vereinfachungen hat auch Jaques van Lier in die von ihm eingerichtete Edition miteinbezogen.

Im Jahr 1911 kam im Verlag Peters die Ausgabe der Violoncellosuiten Hugo Beckers heraus, der ebenfalls noch zu der älteren Cellistengeneration vor Casals zu rechnen ist. Hugo Becker²¹⁷⁾ wurde 1864 als Sohn des Violinvirtuosen Jean Becker in Straßburg geboren und von den bekanntesten Cellisten seiner Zeit, u.a. von Fr.Grützmacher, A.Piatti und J.De Swert unterrichtet. Bereits in jungen Jahren konzertierte er als Mitglied

217) Biographie nach K.Stephenson: Becker, Hugo, in: MGG 1, Sp.1486, Riemann-Lexikon, Personenteil: S.121

des von seinem Vater gegründeten Familienquartetts häufig im Ausland. Nach dem Tod des Vaters war Hugo Becker von 1884-1886 als Solocellist im Orchester der Frankfurter Oper tätig und wirkte von 1890-1906 als Cellist des Heermann-Quartetts und als Lehrer am Hochschen Konservatorium. In dieser Zeit begann seine große Solistenkarriere und er unternahm ausgedehnte Konzertreisen, die ihn bis nach Rußland und in die Vereinigten Staaten führten. Er war mit vielen bedeutenden Musikern seiner Zeit gut befreundet, so z.B. mit J.Brahms, C.Schumann, J.Joachim, H. Pfitzner und R.Strauss. Im Jahr 1909 übernahm er nach dem Tod R.Hausmanns die Meisterklasse an der Berliner Musikhochschule, die er bis 1929 leitete. Zu seinen bekanntesten Schülern gehören E.Mainardi, Rudolf Metzmaker und Paul Grümmer. Schließlich faßte er seine reiche pädagogische Erfahrung in einem Buch zusammen, das er mit seinem Schüler, dem Arzt Dr.Dago Rynar im Jahr 1929 herausgab: 'Mechanik und Ästhetik des Violoncellspiels' (Universal Edition, Wien). Die letzten Lebensjahre verbrachte er meist in Meran; er starb 1941 in der Nähe von München.

In dem Buch 'Mechanik und Ästhetik des Violoncellspiels' begründet er die Spieltechnik auf physiologischen und physikalischen Tatsachen, und nicht, wie früher allgemein üblich, auf Grund intuitiver Erfassung einzelner Details, die zwar individuelle, aber nicht allgemeine Gültigkeit hatten. Sein Ziel ist es "nach Vollkommenheit durch die mechanische Unabhängigkeit zu streben".²¹⁸⁾ Obwohl der erste Teil des Werkes nur der "Mechanik" gewidmet ist (Instrumentenhaltung, Spieltechnik der rechten und linken Hand, Stricharten, Intonation usw.), werden auch hier viele Notenbeispiele aus der Literatur und einige Male auch solche aus den Bachschen Violoncellosuiten angeführt. So nimmt er z.B. zur technischen Ausführung verschiedener Strich-

218) H.Becker-D.Rynar: Mechanik und Ästhetik des Violoncellspiels, Wien (1929) ²1971, S.266

arten im Hinblick auf die musikalische Gestaltung, unter genauer Beschreibung des Bewegungsablaufes der bogenführenden Hand, Stellung.²¹⁹⁾ Bezüglich des Akkordspiels äußert er die Ansicht²²⁰⁾, daß dreistimmige Akkorde nicht arpeggiert bzw. auf Vorschlag und Doppelgriff aufgeteilt werden sollten; da bei vierstimmigen Akkorden ein gleichzeitiges Anstreichen unmöglich ist, muß der Grundton als äußerst kurzer Vorschlag und die übrigen Töne als nicht arpeggierter Zusammenklang genommen werden. Bei allen Überlegungen werden die jeweiligen technischen Details der Ausführung ausführlich erklärt.

Der zweite Teil des Werkes bezieht sich auf die "Ästhetik" des Violoncellospiels, wo sich Becker zu Fragen bezüglich Rhythmus, Dynamik, richtiger Betonung, Rubato, Agogik und Affekt, Sinn der Bindebögen, verschiedener Register, Vorschläge, Sostenuato, Portamento, Portato, Vibrato, musikalischer Vortragskunst, künstlerischen Freiheiten sowie Größe in Ausdruck und Darstellung äußert. In dem Kapitel 'Über den Sinn der Bindebögen in der Literatur für Streichinstrumente, insbesondere des Violoncells'²²¹⁾ weist er auf die doppelte Bedeutung des Bogens hin, wobei sich die erste auf die Phrasierung und die zweite auf den Bogenwechsel bezieht. "Es liegt auf der Hand, daß die Forderungen der Phrasierung sich nicht immer notwendigerweise mit dem Bogenwechsel decken. Die Folge davon ist das Tohuwabohu, welches tatsächlich auf diesem Gebiete herrscht. Diesem Übel ist nur zu steuern, wenn der Streicher seine Bogen-technik zu einer Vollkommenheit entwickelt, die ihm ermöglicht, frei von jeder mechanischen Hemmung, allein nach künstlerischen Grundsätzen zu verfahren." Aus dynamischen Gründen und wegen

219) H.Becker-D.Rynar: a.a.O. S.100

220) H.Becker-D.Rynar: a.a.O. S.99

221) H.Becker-D.Rynar: a.a.O. S.182

des Ausdrucks bzw. des Klangcharakters ist es seiner Meinung nach nicht möglich, den Bogenwechsel nach der Deklamation zu richten. Im allgemeinen hat Hugo Becker schon relativ genaue Vorstellungen von der Beziehung von Artikulation und Phrasierung, wobei er die letztgenannte mit den Interpunktionszeichen gleichsetzt und mit rechtwinkligen Klammern andeutet. Aus seinen Ausführungen leitet er folgenden Grundsatz ab: "Der Bogenwechsel hat nichts (im künstlerischen Sinne) mit der Phrasierung zu tun, er kann sie aber wirksam unterstützen."²²² Im Großen und Ganzen erscheint bei ihm die Artikulation trotzdem etwas unterbewertet.

(Bezüglich der in seinem Buch zahlreichen, den Violoncellosuiten J.S.Bachs entnommenen Beispiele sei kurz bemerkt, daß Becker die Artikulationsbezeichnungen aus seiner in der Edition Peters im Jahr 1911 erschienenen Ausgabe übernimmt. Wenn diese von ihm gesetzte, oft stark im Gegensatz zur Handschrift A.M.Bachs stehende Artikulation, jedoch zufällig mit "der als Original geltenden Handschrift (Berliner Staatsbibliothek)"²²³ übereinstimmt, weist er gesondert darauf hin, obwohl es ja eigentlich selbstverständlich wäre, wenn seine gesamte Artikulationsbezeichnung darauf abgestimmt wäre.)

Interessant ist u.a. folgende Feststellung Beckers, die uns seiner Vorstellung vom Vortrag der Violoncellosuiten J.S.Bachs etwas näher bringt²²⁴): "Auch beim Vortrag Bachscher Musik sollte das Vibrato nur diskret angewendet werden. Wie ist es aber heutzutage damit bestellt? Das winselnde effimierte Bach-Spiel manches überempfindlichen Cellisten wirkt oft unerträglich. Ernste klassische Musik verträgt kein erotisches Vi-

222) H.Becker-D.Rynar: a.a.O. S.183

223) H.Becker-D.Rynar: a.a.O. S.183, und viele andere Beispiele!

224) H.Becker-D.Rynar: a.a.O. S.201

brato; sie verlangt Stilgefühl, Vornehmheit und Würde, ohne dadurch etwas an Wärme einzubüßen."

In 'Mechanik und Ästhetik des Violoncellspiels' findet sich ferner der "Versuch einer Vortrags-Analyse" der G-Dur Suite von Bach.²²⁵⁾ Becker weist hier bereits auf Ernst Kurths 'Grundlagen des linearen Kontrapunkts', erschienen 1917, hin, die ihm zur Zeit der Herausgabe der Violoncellosuiten allerdings noch nicht bekannt sein konnten: "Der sinngemäße Vortrag der Bachschen Suiten gehört zu den schwierigsten Aufgaben, die dem Violoncellisten gestellt sind. Ganz besonders gilt dies von den Präludien, die wegen ihrer oft gleichmäßigen Rhythmik, bei mangelhafter Darstellung oft etüdenhaft anmuten können, wenn der Spieler nicht zwischen den Zeilen zu lesen und neben dem harmonischen Gefüge die melodische Linie herauszuschälen versteht. Ja, in einzelnen Fällen wird er sogar imstande sein, eine ausgesprochene Polyphonie zu entdecken und durchführen zu lassen..." Der Autor beschreibt in der Folge sehr detailliert die Gestaltung des Prélude, indem er die Hervorhebung einzelner Noten fordert, den dynamischen und agogischen Aufbau beschreibt und bei Wiederholungen von Motiven die Variation des Vortrags verlangt. Daneben finden sich auch rein von Ausdruck und Gefühl bestimmte Schilderungen, wobei sich das anschließende Zitat auf die dem Einschnitt in T.22 folgenden Takte bezieht²²⁶⁾: "Nach diesem kraft- und glanzvoll hervorgebrachten, lange ausgehaltenen d' setzt sich die Bewegung wieder im gleichmäßigen Tempo fort, zu Anfang jedoch etwas zart-zaghaft (22.und 23.Takt), dann klagend (Takt 24), immer eindringlicher werdend, bis in Takt 26 beim Beginn des dritten Viertels die anfänglich leise Klage in lauten Schmerz ausbricht..." - Hugo Becker beschäftigt

225) H.Becker-D.Rynar: a.a.O. S.218

226) H.Becker-D.Rynar: a.a.O. S.220

sich ferner mit der "Tempobestimmung der Tanzstücke", indem er die Angaben J.J.Quantz' zum Vergleich heranzieht. Die Beschreibungen der einzelnen Tanzsätze der G-Dur Suite beschäftigen sich ebenfalls neben dem allgemeinen Charakter mit vortragstechnischen Detailfragen, vor allem mit der tonlich adäquaten Wiedergabe durch den Bogen.

Als Abschluß sei noch folgende Feststellung Beckers zitiert, die sich mit der Bach-Interpretation im allgemeinen befaßt, und mit den Ansichten von Pablo Casals relativ große Ähnlichkeit hat sowie die allgemein gängige Meinung des ersten Viertels des 20.Jahrhunderts repräsentiert²²⁷⁾: "Ist die heutige Generation fähig, eine bis ins kleinste gehende, dem Musizierenden des 18.Jahrhunderts adäquate Art noch zu genießen? Der Geschmack und die Empfindung des Nervenmenschen des 20.Jahrhunderts sind nicht mehr dieselben, wie in der Rokokozeit, sodaß ein peinliches Einhalten jeder in der Zopfzeit üblichen Nuance einer Kleinigkeitskrämerei gleichkäme, die gewiß nicht dem großen Geiste Bachs würdig wäre. Dem warmempfindenden, phantasievollen Künstler ist die Gabe verliehen, das zu reproduzierende Kunstwerk durch die Kraft seiner Persönlichkeit im beseelten vollendeten Vortrag stets von Neuem wiedererstehen zu lassen. Daß er bei diesem Aufbau seinem Freiheitsdrang nicht die Zügel schießen lasse, davor müssen ihn freilich ein kultivierter Geschmack und ein sicheres Stilgefühl bewahren. Es unterliegt keinem Zweifel: Der Talentvolle weiß ohne Pedanterie stilgerecht und dennoch warmblütig zu musizieren."

In der 1911 erschienenen Ausgabe der Violoncellosuiten J.S.Bachs hat Hugo Becker, der Herausgeber, "davon abge-

227) H.Becker-D-Rynar: a.a.O. S.222

sehen die notorischen Irrtümer, welche das in der Königl. Bibliothek in Berlin befindliche, von Bachs Gattin geschriebene sog. 'Original', sowie die älteren im Druck vorhandenen Ausgaben enthalten und mit denen die große 'Bach-Ausgabe' bereits aufgeräumt hat, hier zur Vergleichung anzuführen./Nur solche Stellen, die verschiedene Lesarten logischerweise möglich erscheinen lassen, wurden berücksichtigt " (Vorwort). Es finden sich im Notentext Beckers, ähnlich wie in der Ausgabe Hausmanns, allerdings weit weniger zahlreich, auf der betreffenden Seite kleine Anmerkungen, die auf Abweichungen hinweisen, allerdings lange nicht alle problematischen Stellen anführen. Etliche Angaben beziehen sich überhaupt nur auf die geänderten Notenwerte bzw. Vereinfachungen der Akkorde in der VI.Suite. Manche "der besseren Spielbarkeit wegen fortzulassende" Noten setzt er in eckige, "Ergänzungen des Herausgebers" in runde Klammern. Zur V.Suite meint Becker (S.28): "Die A-Saite ist nach G herunterzustimmen, sodass alle Noten von der fünften Linie aufwärts einen Ton tiefer klingen, als sie notiert sind. Da aber die herabgestimmte A-Saite die Sonorität des Instruments beeinträchtigt, hat es der Herausgeber unternommen hier auch eine spielbare Notierung in normaler Stimmung anzugeben." Die V.Suite ist daher ebenso wie bei Hausmann und Klengel in zwei übereinandergestellten Systemen notiert.

"Die Eintragung von Vortragszeichen schienen dem Herausgeber geboten, weil, einerseits Bogenstricharten und Fingersätze meist nur im Zusammenhang mit der Dynamik richtig gegeben und verstanden werden können; andererseits aus pädagogischen Gründen. Hierbei wurde nach jenem Prinzip verfahren, das Hans von Bülow in die charakteristischen Worte kleidete: 'Jeder Fingersatz ist gut, der die sinngemäße Interpunktion unterstützt.'/ Selbstverständlich soll es aber jeder stilkundigen, künstlerischen Individualität unbenommen bleiben, den Vortrag je nach Temperament und Geschmack frei zu gestalten " (Vorwort).

Der Notentext Beckers ist durchgehend mit detaillierten dynamischen Angaben versehen, die allerdings bis zu einem gewissen Grad den Aufbau der melodischen Linie und die scheinpolyphone Anlage verdeutlichen helfen. Der Phrasierung, von Becker "Interpunktion" genannt, sind die von ihm verlangten Fingersätze meist gut angemessen. Problematisch ist dagegen die von Becker geforderte Artikulation, da er in den meisten Fällen viel zu lange Bindungen verwendet, sodaß die, sozusagen unter der Phrasierung liegende, differenzierte Artikulation der Quellen unberücksichtigt bleibt und daher ein zu geglätteter Eindruck zustandekommt.

Abschließend sei noch kurz auf die Tempoangaben H. Beckers eingegangen, in denen manchmal ein schnelleres und manchmal ein gemäßigteres Zeitmaß im Vergleich zur Edition von Robert Hausmann gefordert wird: I: Prélude: Moderato ♩ = 84, Allemande: Moderato ♩ = 104, Courante: Allegro maestoso ♩ = 100, Sarabande: Largo ♩ = 80, Menuet 1: ♩ = 104, Menuet 2: ♩ = 112, Gigue: Allegro: ♩ = 100; II: Prélude: Molto moderato: ♩ = 72-69, Allemande: Moderato ♩ = 88, Courante: Allegro energico ♩ = 108, Sarabande: Largo ♩ = 88, Menuet 1: ♩ = 138, Menuet 2: Grazioso ♩ = 144, Gigue: Allegro ♩ = 69; III: Prélude: Allegro maestoso ♩ = 126, Allemande: Allegro ♩ = 72, Courante: Maestoso ♩ = 168, Sarabande: ♩ = 69, Bourrée 1: Allegro comodo ♩ = 88, Bourrée 2: ♩ = 84, Gigue: Vivace ♩ = 96; IV: Prélude: Moderato ♩ = 126, Allemande: Allegro moderato ♩ = 126, Courante: Maestoso ♩ = 132, Sarabande: Largo ♩ = 88, Bourrée 1: Maestoso ♩ = 84, Bourrée 2: ♩ = 76, Gigue: Vivace: ♩ = 184; V: Prélude: Largo ♩ = 50/ Allegro moderato ♩ = 176, Allemande: Maestoso ♩ = 76, Courante: ♩ = 63, Sarabande: ♩ = 54, Gavotte 1: ♩ = 76, Gavotte 2: ♩ = 84, Gigue: ♩ = 84; VI: Prélude: ♩ = 104, Allemande: Adagio ♩ = 54, Courante: Allegro energico ♩ = 160, Sarabande: ♩ = 52, Gavotte 1: ♩ = 69, Gavotte 2: ♩ = 88, Gigue: Allegro ♩ = 84.

C. 1914 BIS ZUR GEGENWART

1. J.S.Bach im 20.Jahrhundert: historisierende und aktuali-
sierende Interpretation

Waren schon kurz nach der Wende zum 20.Jahrhundert in Zusammenhang mit der Neuen Bachgesellschaft und den von dieser veranstalteten Bachfesten die ersten Versuche aufführungspraktischer Richtigstellung unternommen worden, so erhielt die Bachpflege nach dem ersten Weltkrieg durch die Aktivitäten der Jugendbewegung diesbezüglich den entscheidenden Impuls.²²⁸⁾ Während man sich bis dahin vorwiegend von wissenschaftlich-theoretischer Seite den Problemen der historischen Aufführungspraxis zu nähern getrachtet hatte, ging das neu erwachte Interesse an diesen Fragen von der musikalischen Praxis selbst aus. Die im Zusammenhang mit den gesellschaftlichen Veränderungen dieser Zeit entstandene Jugendbewegung wandte sich neben der Volksmusikpflege in einigen Gruppen auch dem Musizieren von sogenannter Alter Musik zu. Diese Bestrebungen wurden primär von der enthusiastischen Ablehnung der als überladen und schwülstig empfundenen Musik des 19.Jahrhunderts sowie der Abneigung gegenüber dem Konzertleben der als verloggen angesehenen etablierten Gesellschaft getragen. Man glaubte, in Verbindung mit der allgemeinen Idealisierung früherer Zeiten, in den damals noch weitgehend unbekanntem Werken des 16. bis 18.Jahrhunderts jene reine Musik zu finden, die der eigenen Weltanschauung adäquat war. Es war daher auch selbstverständlich, die subjektiv-romantisierende Interpretation der professionellen Künstler strikt abzulehnen und eine authentische bzw. objektive Wiedergabe zu fordern. Die sich in Singkreisen und Instrumentalgruppen zusammenfindenden Musiker, die bevorzugt alte Instrumente verwende-

228) Zum folgenden vgl. F.Blume: J.S.Bach im Wandel der Geschichte, a.a.O. S.444 f.; N.Harnoncourt: Notenschrift und Werktreue, in: Musica 1971, S.564 f.; Riemann-Lexikon, Sachteil: Jugendbewegung, S.431

ten, waren anfänglich meist Amateure, "bei denen Protesthaltung und missionarischer Eifer die technischen und künstlerischen Unbeholfenheiten weitmachen mußten,"²²⁹⁾ und die daher mit den virtuosen Interpretenpersönlichkeiten, die für deren dilettantische Bemühungen wenig Verständnis aufbrachten, kaum konkurrieren konnten.

Von wesentlicher Bedeutung für die Aufführungspraxis wurde ferner die Orgelbewegung²³⁰⁾, die bereits um 1906 mit den Bemühungen Albert Schweitzers²³¹⁾ ihren Anfang nahm. Auch hier wandte man sich gegen die orchestralen Klangwirkungen der im 19. Jahrhundert gebauten Orgeln, die der polyphonen Musik in keiner Weise angemessen waren. So ging man daran, die erhaltenen vorromantischen Orgeln zu restaurieren und Kopien nach deren Vorbild herzustellen. Bei den Orgeltagungen (Hamburg 1925, Freiburg/Breisgau 1926, Freiburg in Sachsen 1927) fanden sich Organisten, Orgelbauer und Musikwissenschaftler zusammen, um über spezifische Aufgaben und Probleme des Orgelbaues und der Aufführungspraxis zu beraten. Zu den tragenden Persönlichkeiten der Orgelbewegung sind Willibald Gurlitt, Christhard Mahrenholz sowie der seit 1918 als Thomaskantor in Leipzig wirkende Karl Straube zu zählen, in dessen künstlerischer Entwicklung der Wandel des Interpretationsstils deutlich zum Ausdruck kommt.²³²⁾

In den Jahren zwischen den beiden Weltkriegen wurde auch der Begriff der (historischen) Aufführungspraxis geprägt, der in der 11. Auflage des Riemann-Lexikons (1929) erstmals auf-

229) A.Holschneider: Bach-Rezeption und Bach-Interpretation im 20. Jahrhundert, in: Musica 1976, S.13 f.

230) Zum folgenden vgl. A.Holschneider: a.a.O. S.13 f.; Riemann-Lexikon, Sachteil: Orgelbewegung, S.687 und W.Neumann: Aufführungspraxis im Spiegel der Neuen Bachgesellschaft, in: BJ 1967, S.100 f.

231) A.Schweitzer: Deutsche und französische Orgelbaukunst, Leipzig 1906 (1927 mit Nachwort über den gegenwärtigen Stand der Frage des Orgelbaus)

232) K.Straube: Rückblick und Bekenntnis, in: Bach-Gedenkschrift 1950, Zürich 1950, S.9 ff.

scheint, dort allerdings nur einen Verweis auf das Schlagwort Interpretation bringt.²³³⁾ Nach dem in London 1915 erschienenen Werk von Arnold Dolmetsch - 'The interpretation of Music of the XVIIth and XVIIIth Century' - wurden in Deutschland, abgesehen von kleineren Abhandlungen²³⁴⁾, der Aufführungspraxis zwei ausführliche wissenschaftliche Werke gewidmet, und zwar 'Aufführungspraxis der Musik', Potsdam 1931 von Robert Haas, und 'Aufführungspraxis alter Musik', Leipzig 1932 von Arnold Schering. - Neben diesen sich mit allgemeinen aufführungspraktischen Fragen beschäftigenden Werken erschien bereits 1917 in Bern Ernst Kurth's 'Grundlagen des linearen Kontrapunkt. Bachs melodische Polyphonie', das den Bestrebungen der Zeit nach reiner Musik entgegenkam, die jedoch nicht unwidersprochen blieben. So schrieb Alfred Einstein²³⁵⁾ im Bachfestbuch 1927 in dem Aufsatz 'Bach in der Gegenwart': "Es ist das Wort vom 'linearen' Bach, das mißbraucht wird ... Die Berufung auf den linearen Bach soll eine Form der antiromantischen, gefühlsunbetonten Musik rechtfertigen und entschuldigen: die abstrakte Musik. Aber ist Bach denn abstrakt? Ist er nicht plastisch, auch da wo er nicht blühend ist? ... Aber es entspricht den mathematischen Neigungen dieser Tage vom 'Untergang des Abendlandes', den ganzen Bach zu mathematisieren ..." Man soll "dem Modewort von dem 'absoluten', dem 'objektiven' Musiker Bach nicht trauen. Bach ist von einer beinahe entsetzenerregenden Subjektivität, die freilich nicht mit Willkür zu verwechseln ist."

Die Problematik der zwischen den beiden Weltkriegen gepflegten historischen Aufführungspraxis lag vor allem darin,

233) H.Riemann: Musik-Lexikon, bearbeitet von A.Einstein, Berlin 11929, S.77

234) z.B. H.Mersmann: Beiträge zur Aufführungspraxis der vor-klassischen Kammermusik in Deutschland, in: AfMw 1919/20, S.99 ff. oder J.Wolf : Über den Wert der Aufführungspraxis für die historische Erkenntnis, in: Kongressbericht Leipzig 1925, Leipzig 1926, S.199

235) A.Einstein: Bach in der Gegenwart, in: 15. deutsches Bachfest, 28.-31.Mai 1927 in München. Bachfestbuch, S.11

daß man mit dem häufig verwendeten Wort "Werktreue" eine "Buchstabentreue" meinte, eine Interpretation, die ausschließlich den Notentext peinlichst genau berücksichtigt, ohne zu bedenken, daß gerade in den Werken alter Musik mit der schriftlichen Fixierung der Komposition bei weitem nicht alle Details der klanglichen Realisierung vorgegeben sind. So übersah man z.B. geflissentlich alle in theoretischen Quellen erhaltenen Hinweise bezüglich eines lebendigen abwechslungsreichen Vortrages. Ferner waren die wissenschaftlichen Erkenntnisse der aufführungspraktischen Forschung wahrscheinlich einerseits noch zu wenig bekannt, andererseits wurden sie häufig zu dogmatisch angewendet. Gefördert wurde diese Notentreue durch die, an und für sich überaus positiv zu bewertenden, zahlreichen neuen Editionen von Alter Musik, die, von den romantischen Interpretationsangaben bereinigt, Urtext bzw. Originalgestalt wiedergaben. Die richtige Einstellung, nämlich den Notentext zwar als primären Ausgangspunkt anzuerkennen, wohl aber diesen so zu verstehen, wie ihn der Komponist gemeint hat, fehlte damals noch gänzlich.

Aus diesen Tatsachen lassen sich die ins Gegenteil umschlagenden Ansichten vieler bedeutender Musiker erklären. Bereits 1909, als die wissenschaftliche Erforschung historischer Aufführungspraktiken erst am Anfang stand, hatte Ferruccio Busoni gefordert, daß "der Vortragende ... die Starrheit der Zeichen wieder auflösen und in Bewegung zu bringen" habe, und verurteilte "die Gesetzgeber", die "verlangten, dass der Vortragende die Starrheit der Zeichen wiedergibt und ... die Wiedergabe für umso vollkommener" erachten, "je mehr sie sich an die Zeichen hält."²³⁶⁾ Auch nach der Meinung Max Regers "beginnt die Kunst des Vortrags erst damit, daß man 'zwischen den Zeilen' zu lesen versteht, daß man das 'Unausgesprochene' ans

236) F. Busoni: Entwurf einer neuen Aesthetik der Tonkunst, Berlin 1907, S. 15 f.

Licht zieht."²³⁷⁾ Er betont, daß er wohl weiß, daß diese "Auffassung viel Widerspruch bei den 'Buchstabengelehrten' auslösen wird", aber "man kan̄ Bach so unmenschlich langweilig und vermeintlich stilgerecht spielen, daß man das Grausen kriegen kan̄", und ist überzeugt, daß Bach "ein Mensch mit Fleisch u. Blut, voller Lebenssaft und Kraft, u. kein kalter Formalist war." Zu diesen Äußerungen traten in der musikalischen Praxis zahlreiche Bearbeitungen der beiden Komponisten, die von der praktischen Ausgabe über die Transkription bis zur Paraphrase reichen und beweisen, daß die Diskrepanz von schriftlicher Vorlage und Vortrag zugunsten einer subjektivistischen Interpretation, die meist auf spätromantischer Espressivität basiert, gelöst wurde.²³⁸⁾

Stellvertretend für die von den meisten namhaften reproduzierenden Musikern vertretene Meinung, seien hier einige Ansichten von Pablo Casals wiedergegeben. Der weltberühmte Cellist beruft sich auf "das Schöpferische der Interpretation", denn das, "was vorliegt sind nur Zeichen, deren voller Sinn sich allein der kongenialen Intuition erschließt. Ein schöpferischer Geist muß mit diesen Zeichen ringen, bis er den Geist ihres Schöpfers erfassen, mit ihnen wetteifern kann. Darum ist die wirkliche Interpretation eine Re-productio, eine 'Wieder-Schöpfung'."²³⁹⁾ So amüsiert sich Casals "über die phantasiearmen akademischen 'Puristen', die zu 'Füßen des Buchstabens' kleben bleiben und nicht merken, wie sie der Musik das Wesentliche vorenthalten mit ihrem 'Respekt vor der Note'".²⁴⁰⁾ "Natürlich muß sich", wie Casals weiter unten näher ausführt, "die Auffassung des Interpreten auch auf Stil und Brauch der Entste-

237) M. Reger: Briefwechsel mit Herzog Georg II von Sachsen-Meiningen, hrsg. von H. und E.H. Mueller von Asow, Weimar 1949, S.92 (Brief M. Regers vom 7.1.1912)

238) Das kompositorische Schaffen von Reger und Busoni wurde durch die Musik J.S. Bachs nicht unwesentlich geprägt. (Vgl. A. Holschneider: a.a.O. S.11)

239) R. von Tobel: Pablo Casals, Zürich 1941, S.62

240) R. von Tobel: a.a.O. S.65

hungszeit stützen. Aber 'historische Treue' bleibt im wissenschaftlichen wie im ästhetischen Sinne oft fragwürdig; sie kann nicht das oberste Gebot der Interpretation sein. ... Selbst wenn wir die sichere und lückenlose Kenntnis der früheren Aufführungspraxis besäßen, müßten wir uns doch unsere eigene Konzeption erschaffen und diese wiedergeben - für unseren Schönheitsbegriff, den des 20. Jahrhunderts, nicht für den eines vergangenen."²⁴¹⁾ Er hebt hervor, daß "gerade der Respekt vor Bachs Musik - wichtiger als der Respekt vor der Note! - ... die Vermeidung alles trockenen, mathematisch sich gleichbleibenden"²⁴²⁾ gebiete. Unter Betonung, daß Bach der Komponist sei, "der seine eigenen Werke am meisten bearbeitet hat"²⁴³⁾, stellt er fest, daß er "einer der wenigen gewesen" sei, "die Bearbeitungen verteidigen,"²⁴⁴⁾ und fügt hinzu: "In jedem Werk gibt es ein musikalisches Element, das über die Klangfarbe der Instrumente hinausreicht, für die das Werk geschrieben wurde. Das rein Musikalische ist dem Instrumentalen überlegen, es ist vorherrschend. Warum sollte man es dann nicht auf andere Instrumente übertragen?" So fordert Casals vom "Bachspieler unserer Zeit", daß er sich "vor allzu strengem Historisieren" hüte.²⁴⁵⁾

Hans Pfitzner wendet sich dagegen in seinen theoretischen Schriften über 'Werk und Wiedergabe' strikt gegen den auch von Casals verwendeten Begriff des Schöpferischen im Zusammenhang mit der Interpretation²⁴⁶⁾: "An einem Geschaffenen kann nicht noch einmal der Vorgang des Schaffens bewerkstelligt werden. Der 'schöpferische Interpret' ist ein Widerspruch in sich selbst." Er stellt mit Nachdruck fest, daß die "Vorschriften des Schöpfers eines zur Aufführung bestimmten Werkes" dazu da sind,

241) R.von Tobel: a.a.O. S.67

242) R.von Tobel: a.a.O. S.97

243) J.M.Corredor: Gespräche mit Casals, Bern 1954, S.159

244) J.M.Corredor: a.a.O. S.160

245) J.M.Corredor: a.a.O. S.161

246) H.Pfitzner: Werk und Wiedergabe, Augsburg 1929, S.20 f.

um "ausgeführt zu werden."²⁴⁷⁾ Pfitzner zeigt sich jedoch auch gegenüber "absichtlich ohne jede Farbe und jeden Vortrag" wiedergegebener Musik sehr kritisch eingestellt, wobei er folgenden Beweggrund nennt²⁴⁸⁾: "Der 'schöpferischen' Ueberauffassung soll ein Gegenstück geliefert werden in der zur Schau getragenen versuchten Ausschaltung der eigenen Persönlichkeit. Höchste Objektivität! Ich brauche wohl nicht lange beweiszuführen, daß dieses Beginnen ganz der Aufgabe des wahren Wiedergebenden widerspricht, welche höchste Einfühlung verlangt in das Werk. ... Die Persönlichkeit läßt sich nicht ausschalten, und dies ist ja der Reiz jeder Wiedergabe, daß Hunderte ein Werk getreu verlebendigen können - so daß es dasselbe ist - und doch jeder anders wirkt." Die Ausführungen Pfitzners beziehen sich jedoch im allgemeinen auf Werke der Klassik und Romantik. Hinsichtlich der fehlenden Bezeichnungen bei J.S.Bach meint er, daß "die Leute ... damals, wie es scheint, musikalischer im edlen Sinne" waren, da sie "ihre Tonsprache untereinander" verstanden.²⁴⁹⁾ "Und es ist wirklich schade, daß Bach, der uns doch ein lebendiges Gut ist, nicht mehr Vortragsanweisungen hinterlassen hat. Sie hätten die gesamte Nachwelt sicher aufgeklärt über die einzig gültige Art, den stummen Notenzeichen seiner Werke Leben zu verleihen. ... Es ist also der mittelbaren²⁵⁰⁾ Aufzeichnungen hier viel zu wenig ... Viel zu viel stehen in unserer Zeit vor allem bei Reger, der oft überbezeichnet, was ganz unzweckmäßig ist, denn diese fortwährenden, sozusagen jede Noten belastenden Zeichen unterbinden dem Spieler jede nötige Freiheit ..." ²⁵¹⁾ "Wenn durch ein zuwenig oder gar nicht-Bezeichnen, ...dem mit der Wiedergabe Betrauten Rätsel

247) H.Pfitzner: a.a.O. S.123

248) H.Pfitzner: a.a.O. S.127

249) H.Pfitzner: a.a.O. S.109

250) Mit unmittelbarer Aufzeichnung meint er den Notentext an sich.

251) H.Pfitzner: a.a.O. S.110 f.

aufgegeben werden, so daß dieser vielleicht oft vom Willen des Schöpfers abgehen muß, weil er ihn nicht kennt, so führt das Gegenteil, die Ueberbezeichnung in jeglicher Weise zu demselben Ergebnis: der Spieler muß von der Vorschrift abgehen, weil sie unausführbar ist, oder er durch sie bis zur Unbeweglichkeit gebunden und geknebelt ist."

Als Kuriosum sieht Pfitzner²⁵²⁾ daher die Überbewertung der Angaben des Notentextes, wodurch dem Ausführenden keinerlei Möglichkeiten persönlicher Interpretation bleiben, im dritten der fünf Orchesterstücke op.16 Arnold Schönbergs an, wie dies dort aus einer Fußnote hervorgeht²⁵³⁾: "Es ist nicht Aufgabe des Dirigent, einzelne ihm (thematisch) wichtig scheinende Stimmen in diesem Stück zum Hervortreten aufzufordern, oder scheinbar unausgeglichen klingende Mischungen abzutönen. Wo eine Stimme mehr hervortreten soll, als die anderen, ist sie entsprechend instrumentiert und die Klänge wollen nicht abgetönt werden. Dagegen ist es seine Aufgabe darüber zu wachen, daß jedes Instrument genau den Stärkegrad spielt, der vorgeschrieben ist; genau (subjektiv) seinem Instrument entsprechend und nicht (objektiv) sich dem Gesamtklang unterordnend." Diese Auffassung Schönbergs stimmt bemerkenswerter Weise mit jener von Igor Strawinsky überein, der sich vehement gegen jegliche Eigenmächtigkeit der Dirigenten wendet und die strikte Befolgung des Notentextes fordert, der den Willen des Komponisten kundtut. Strawinsky widmet in seiner 'Musikalischen Poetik' der "Wiedergabe der Musik" ein eigenes Kapitel²⁵⁴⁾, wo er zwischen der Funktion des Ausführenden und jener des Interpreten unterscheidet. Nach Strawinsky umschließt der "Begriff Interpretation ... die Grenzen, die dem Ausführenden auferlegt sind, oder die er sich selbst bei seiner Ausführung auferlegt, um die Musik dem Hörer zu vermitteln."²⁵⁵⁾ Er verurteilt die Subjektivität der

252) H.Pfitzner: a.a.O. S.121

253) A.Schönberg: Fünf Orchesterstücke op.16, Leipzig: Edition Peters 1912, S.31

254) I.Strawinsky: Musikalische Poetik, Mainz 1949, S.74 ff.

255) I.Strawinsky: a.a.O. S.74

Auslegung, die seiner Meinung nach meist nur der Eitelkeit der Musiker Rechnung trägt genauso, wie jede Veränderung des Werkes, vor allem in Hinblick auf Art und Zahl der Besetzung, wobei er als Beispiel die Aufführung der Matthäuspassion Bachs mit zu vielen Mitwirkenden nennt.²⁵⁶⁾ Strawinsky möchte die individuelle Mitgestaltung des Interpreten am Werk möglichst eingeschränkt sehen, um eine objektive Wiedergabe, in der die Komposition und nicht der Virtuose im Mittelpunkt des Interesses steht, zu erreichen.²⁵⁷⁾ Die Auffassung Strawinskys kann als Gegenpol der aktualisierenden Interpretation aufgefaßt werden.

Obwohl Schönberg, wie wir oben sahen, in Bezug auf seine eigenen Kompositionen keinerlei interpretative Freiheiten gestatten wollte, vertrat er gegenüber den Werken Bachs eine völlig andere Meinung. Unter Berufung auf die Bearbeitungen Bachs anderer Werke - eine Rechtfertigung, die sich wie ein roter Faden durch die Geschichte der Bearbeitungen Bachs zieht - instrumentierte er zwei Choralvorspiele J.S.Bachs ('Schmücke dich, o liebe Seele' und 'Komm, Gott, Schöpfer, Heiliger Geist') sowie dessen Praeludium und Fuge in Es-Dur (BWV 552).²⁵⁸⁾ Dabei ging er keineswegs von der konventionellen Art des Orchestrierens aus, sondern versuchte, mit Hilfe der Klangfarben, Dynamik und Phrasierung, wie er selbst schreibt "Durchsichtigkeit um durchschauen können" zu erreichen, da "unser heutiges musikalisches Auffassen ... Verdeutlichung des motivischen Verlaufs in der Horizontalen, sowie in der Vertikalen" verlange. "D.h. wir begnügen uns nicht mit dem Vertrauen auf die immanente Wirkung der als selbstverständlich vorausgesetzten kontrapunktischen Struktur, sondern wir wollen diese Kontrapunktik wahrnehmen: als mo-

256) I.Strawinsky: a.a.O. S.77

257) Vgl. auch S.Goslich: Strawinsky und die Objektivität der Wiedergabe, in: Vergleichende Interpretationskunde (Veröffentlichungen des Instituts für neue Musik und Musikerziehung Darmstadt 4), Berlin ²1965, S.41 ff.

258) Vgl. auch die Bearbeitung des sechsstimmigen Ricercars aus dem 'Musikalischen Opfer' Bachs durch Anton von Webern (1935).

tivische Zusammenhänge."²⁵⁹⁾ Seine Ansichten treffen sich mit den Forderungen Adornos²⁶⁰⁾, der die "wahre Interpretation" in der "Röntgenphotographie des Werkes" sieht: "ihr obliegt im sinnlichen Phänomen die Totalität all der Charaktere und Zusammenhänge hervortreten zu lassen, welche Erkenntnis aus der Versenkung in den Notentext sich erarbeitet."

Adorno äußert sich in dem Aufsatz 'Bach gegen seine Liebhaber verteidigt' sehr negativ über die Bemühungen um eine historisch-getreue Interpretation unter Zuhilfenahme der Aufführungspraxis, die, seiner Meinung nach, "unterm Unstern des Historismus, einen sektiererischen Gestus angenommen" hat²⁶¹⁾ und führt dies folgendermaßen weiter aus: "Man kann sich zuweilen des Verdachtes nicht erwehren, als käme es den heutigen Liebhabern Bachs einzig darauf an, daß nur ja keine unauthentische Dynamik, keine Modifizierung der Tempi, keine zu großen Chöre und Orchester geduldet würden, und als warteten sie mit potentieller Wut auf jede humanere Regung, die in der Wiedergabe laut wird." Adorno erkennt zwar deren "Kritik an dem aufgeblähten und sentimentalisierten Bachbild der Spätromantik" an, bezeichnet jedoch die Beziehung Schumanns zu Bach "als unvergleichlich viel produktiver" im Gegensatz zur "beflissenen Reinheit von heutzutage." Ausgangspunkt seiner weiteren Überlegungen ist die Auffassung, daß, selbst wenn Bach mit den Instrumenten und Chören seiner Zeit zufrieden gewesen wäre, "diese der Substanz seiner Musik an sich" nicht gerecht werden müssen. Seiner Meinung nach muß "der ganze Reichtum des musikalischen Gefüges, in dessen Integration seine Kraft besteht, ... von der Aufführung zur Evidenz erhoben werden."²⁶²⁾ Um "der unter der klang-

-
- 259) Brief A.Schönbergs vom 31.VIII.1930 an den Dirigenten Fritz Stiedry, abgedruckt in: J.Rufer: Das Werk Arnold Schönbergs, Kassel (usw.) 1959, S.79. Vgl. auch die Ausführungen von H.J.Marx: Von der Gegenwärtigkeit historischer Musik. Zu Arnold Schönbergs Bach-Instrumentation, in: NZfM 1961, S.49 ff.
- 260) Th.Wiesengrund-Adorno: Bach gegen seine Liebhaber verteidigt, in: Merkur 1951, S.543
- 261) Th.Wiesengrund-Adorno: a.a.O. S.543; die folgenden Zitate ebenda.
- 262) Th.Wiesengrund-Adorno: a.a.O. S.545; die folgenden Zitate ebenda.

lichen Oberfläche verborgenen, kompositorischen Struktur der Musik folgen zu können", sind nach Adornos Überzeugung allerdings die ehemaligen technischen Aufführungsmodalitäten speziell für unsere Zeit nicht hinreichend. So sieht er die Möglichkeit, "daß der Widerspruch zwischen Bachs kompositorischer Substanz und den Mitteln vor deren klanglicher Realisierung, den zu seiner Zeit verfügbaren sowohl wie den von der Tradition angesammelten, nicht länger sich schlichten läßt." Adorno fordert daher, die Musik Bachs "umzudenken für ein Orchester, das weder schmückt noch spart, sondern als Moment der integralen Komposition fungiert."²⁶³⁾ Er nennt in diesem Zusammenhang die Instrumentationen Arnold Schönbergs und Anton von Weberns, die er als "Modelle einer Stellung des Bewußtseins zu Bach, die dem Stande von dessen Wahrheit" entsprechen, bezeichnet. Abschließend stellt er die folgende Vermutung auf: "Vielleicht ist der überlieferte Bach in der Tat uninterpretierbar geworden. Dann fällt sein Erbe dem Komponieren zu, das ihm die Treue hält, indem es sie bricht, und seinen Gehalt beim Namen ruft, indem es ihn aus sich heraus nochmals erzeugt."

Adorno, der hier einen extrem aktualisierenden Standpunkt vertritt, richtet sich auch gegen die interpretatorische Sachlichkeit Paul Hindemiths²⁶⁴⁾, der sich für eine historisch-getraue Interpretation unter Berücksichtigung aufführungspraktischer Forschungsergebnisse eingesetzt hat.²⁶⁵⁾ In dessen Hamburger Rede aus dem Jahr 1950²⁶⁶⁾ spricht Hindemith sich mit Nachdruck gegen die weit verbreitete (auch von Adorno vertretene) Meinung aus, daß durch die "Kleinheit der Besetzung" wie

263) Th.Wiesengrund-Adorno: a.a.O. S.546; die folgenden Zitate ebenda.

264) Th.Wiesengrund-Adorno: a.a.O. S.543

265) Hindemith wurde durch die Musik Bachs auch in seinem eigenen kompositorischen Schaffen beeinflusst, so z.B. in den vier Konzerten op.36 und den beiden Konzerten op.46 sowie im 'Ludus Tonalis'.

266) P.Hindemith: Johann Sebastian Bach. Ein verpflichtendes Erbe, Mainz 1950

auch durch die "Klang- und Spieleigentümlichkeiten der damals gebräuchlichen Instrumente" Bach "unerträgliche Einschränkungen" auferlegt gewesen wären.²⁶⁷⁾ Hindemith ist der Überzeugung, "daß Bach sich überaus wohl fühlte mit den ihm zur Verfügung stehenden vokalen und instrumentalen Stilmitteln",²⁶⁸⁾ die der polyphonen Struktur seiner Kompositionen vollkommen entsprachen. "Und", führt er weiter aus, "wenn uns daran liegt, seine Musik so darzustellen, wie er sie sich vorstellte, so müssen wir die damaligen Aufführungsbedingungen wiederherstellen."²⁶⁹⁾ Hindemith äußert sich ferner sehr kritisch über die verschiedenen Editionen der Werke Bachs, einschließlich der Gesamtausgabe, da zu deren Entstehungszeit die "Technik des Herausgebens früherer Musik noch nicht so entwickelt"²⁷⁰⁾ war wie heute. "Andere Ausgaben von Bachs Werken, einschließlich aller Bearbeitungen für ursprünglich nicht vorgesehene Besetzungen, sind noch weniger als die Gesamtausgabe geeignet, uns den wirklichen Bach zu zeigen. Was sich da unter dem Deckmantel des für den praktischen Gebrauch Nötigen abspielt, ist unglaublich. Von ausgesprochenen Verballhornungen bis zu wohlmeinenden Fingersätzen und Bogenstrichen, die mit der Wichtigkeit von Ewigkeitswerten verabreicht und hingenommen werden, findet man alle Schattierungen des Einmischens kleinerer Geister in das Werk eines Großen."²⁷¹⁾ Als ideale Publikationsform, die er auch für eine neue Gesamtausgabe vorschlägt, erscheint ihm die seitenweise Gegenüberstellung von Neuauflage und Faksimile der Vorlage, weil man nur so "aus dem Duktus der Schrift, dem erkennbaren Tempo des Niederschreibens und aus manchem anderen, in der Notation sichtbaren Anzeichen die damalige Haltung des Komponisten und damit seine das Werk betreffenden Absichten verdeutlichen" könnte.²⁷²⁾

267) P.Hindemith: a.a.O. S.15

268) P.Hindemith: a.a.O. S.16

269) P.Hindemith: a.a.O. S.16

270) P.Hindemith: a.a.O. S.7

271) P.Hindemith: a.a.O. S.8

272) P.Hindemith: a.a.O. S.8

In diesen Worten Hindemiths kommt der Wunsch nach einer gesicherten Edition, nach einer neuen Gesamtausgabe zum Ausdruck. Das Bach-Jahr 1950 gab, ebenso wie 1850 für die Alte Bach-Gesamtausgabe den Anstoß zur Neuausgabe der Werke J.S. Bachs.²⁷³⁾ Die Neue Bach-Ausgabe wird vom 1951 gegründeten Johann-Sebastian-Bach-Institut Göttingen gemeinsam mit dem Bach-Archiv Leipzig und in Zusammenarbeit mit der Neuen Bachgesellschaft unter der Hauptredaktion von Alfred Dürr seit 1954 herausgegeben. Die im Bärenreiter-Verlag Kassel und im VEB Deutscher Verlag für Musik Leipzig erscheinende Neue Bach-Ausgabe besteht aus Notenbänden und Kritischen Berichten in Buchform, die über die Quellenlage, Entscheidungen des Herausgebers bei der Edition, Entstehungsgeschichte und Aufführungsbedingungen der Werke informieren. Auf die mannigfaltigen Probleme, die sich bei der Herausgabe der Neuen Bach-Ausgabe, die Musikwissenschaft und musikalischer Praxis gleichermaßen dienen soll, ergeben, kann hier nicht näher eingegangen werden; man vergleiche die zu diesen Fragen existierende Literatur.²⁷⁴⁾ Von besonderem Interesse ist der Aufsatz von Alfred Dürr 'Wissenschaftliche Neuausgaben und die Praxis. Eine Gebrauchsanleitung zum Lesen Kritischer Berichte, dargestellt an der Neuen Bach-Ausgabe'²⁷⁵⁾, in dem er an etlichen Beispielen darlegt, welche Bedeutung die in den Kritischen Berichten aufscheinenden Erkenntnisse für den Interpreten haben, dessen Aufgaben er am Beginn des Aufsatzes in hervorragender Weise zu-

273) Musikalisches Erbe und Gegenwart. Musikergesamtausgaben in der Bundesrepublik Deutschland, Kassel (usw.) 1975, S.18 ff., W.Neumann: a.a.O. S.112

274) z.B. A.Dürr: Editionsprobleme bei Gesamtausgaben, in: Musik und Verlag, hrsg. von R.Baum und W.Rehm, Kassel (usw.) 1968, S.232 ff.; F.Blume: Probleme musikalischer Gesamtausgaben, in: F.Blume: Syntagma musicologicum II, a.a.O. S.79 ff.; G.Henle: Über die Herausgabe von Urtexten, in: Musica 1954, S.377 ff.

275) A.Dürr: Wissenschaftliche Neuausgaben und die Praxis. Eine Gebrauchsanleitung zum Lesen Kritischer Berichte, dargestellt an der Neuen Bach-Ausgabe, in: Musik und Kirche 1959, S.77 (ff.)

sammenfaßt: "Seitdem sich in unserer Musizierpraxis das Ideal der Werktreue, also der Verwirklichung der Absicht des Komponisten gegenüber der Willkür des Interpreten durchgesetzt hat, stellt die Aufführung älterer Musik an den praktischen Musiker neuartige Anforderungen. Sie verlangt nämlich eine vor der eigentlichen Probenarbeit liegende, über die spontane Intuition hinausreichende geistige Aneignung alles dessen, aus dem die Absicht des Komponisten erkennbar wird, also nicht nur des überlieferten Notenbildes, sondern auch allgemeiner Kenntnisse der Aufführungspraxis alter Musik, wie sie auf den musikalischen Ausbildungsstätten gelehrt werden und aus der einschlägigen Literatur zu gewinnen sind, daneben aber auch dessen, was die Überlieferung über die Absichten des Komponisten in bezug auf das zur Aufführung ausgewählte Werk im besonderen erkennen läßt. Mit anderen Worten: Der am Ideal der Werktreue orientierte Interpret muß sich auch mit der quellenmäßigen Überlieferung der von ihm aufgeführten Stücke insoweit befassen, als ihm diese Überlieferung Hinweise für die vom Komponisten intendierte Wiedergabe vermittelt."

Seit Beginn des 20. Jahrhunderts nahm die Tendenz, historische Instrumente (Originale, soweit vorhanden, und Kopien) heranzuziehen, ständig zu.²⁷⁶⁾ Im Zusammenhang mit der Jugendbewegung der Zwischenkriegszeit widmeten sich, wie bereits erwähnt, meist Amateure dem Spiel auf alten Instrumenten, das durch die damals noch unzureichende Qualität von Musikern und technischen Mitteln nicht den besten Ruf genoß. Erst etwas später entstanden erstklassige Kammermusikvereinigungen (z.B. Schola Cantorum Basiliensis, Capella Coloniensis, Capella academica, Concentus musicus), denen mit Hilfe der Schallplatte (Archiv-Produktion) der eigentliche Durchbruch gelang. Aber auch im Konzertleben wurde den Aufführungen Alter Musik unter Verwendung historischer Instrumente ein immer größerer Raum zuteil,

276) A.Holschneider: a.a.O. S.16 ff.

sodaß man heute fast von einer Art Modeerscheinung reden kann, wobei für die breite Masse des Publikums der Reiz des ungewohnten Klanges, eine Art Exotismus, wenigstens teilweise, im Vordergrund des Interesses steht. Manchmal hat man den Eindruck, daß auch gewisse snobistische Gründe mit entscheidend sind, einer Bachinterpretation auf alten Instrumenten den Vorzug zu geben, obwohl in diesem Fall keineswegs von der Überlegung ausgegangen wird, welche Aufführung nun der Vorstellung des Komponisten eher entspricht, sondern welches Konzert bzw. welche Schallplattenaufnahme momentan "zum guten Ton" gehört. Durch die Beliebtheit und den Publikumsandrang sehen sich heute einige der sich mit Alter Musik beschäftigenden Ensembles genötigt, in größeren Konzertsälen aufzutreten, wobei sich dies jedoch auf das Klangergebnis ausgesprochen nachteilig auswirkt, da die räumlich-akustischen mit den historischen instrumenten- und aufführungstechnischen Gegebenheiten nicht konform gehen. Dabei sind z.B. die Bestrebungen Nikolaus Harnoncourts an und für sich als vorbildhaft zu bezeichnen, der aufgrund intensiver aufführungspraktischer Studien und mit großem künstlerischen Können vielen bedeutenden Werken alter Musik zu neuem, jedoch am historischen Ideal orientierten Leben erweckt hat. Darüber hinaus ist jedoch gerade durch die Breitenwirkung mittels Schallplatte, Rundfunk und zahlreiche Konzertaufführungen zu hoffen, daß die Alte Musik mit der Zeit durch Gewöhnung des Publikums an den andersartigen Klang ihre scheinbare Fremdartigkeit verlieren und so einem tieferen Verständnis der Werke in deren intendierter Originalgestalt den Weg ebnen wird. Am Rande sei noch bemerkt, daß es sich bei den heutigen an der historischen Aufführungspraxis orientierten Wiedergaben nicht um eine Rekonstruktion der ersten bzw. ursprünglichen Aufführung eines Werkes handeln kann, die mit dem heutigen künstlerischen Perfektionsanspruch wohl nicht vereinbar wäre, sondern vielmehr um ein Streben nach einer Aufführung, wie sie dem Komponisten mit den technischen Möglichkeiten seiner Zeit als ideale klangliche Realisierung vorgeschwebt haben mag.

Doch neben diesen ernsthaften Bemühungen nach einer werkgetreuen (nicht nur buchstabengetreuen) Wiedergabe, die durch überaus vielfältige aufführungspraktische Forschungsergebnisse der Musikwissenschaft, die sich mit Detailfragen intensiv auseinandersetzen, unterstützt werden, finden sich in der musikalischen Praxis die gegensätzlichsten, der aktualisierenden Richtung verbundenen Aufführungsarten, die von der Jazz-Adaption über die diversen Bearbeitungen und Uminstrumentierungen bis zu virtuosen und von romantischem Geist geprägten Wiedergaben reichen, wobei die letztgenannten immer noch den größten Publikumserfolg erzielen. Wurden derartige Interpretationen von musikwissenschaftlicher Seite früher eher negativ beurteilt, so läßt sich nun diesbezüglich weit größere Toleranz feststellen²⁷⁷⁾. Ausgehend von dem Umstand, daß das historische Wissen Grenzen unterworfen ist, gelangte man zur Ansicht, daß wir trotz aller aufführungspraktischen Rekonstruktionsversuche aufgrund des Wandels des musikalischen Hörens die Werke Alter Musik naturgemäß nicht so aufnehmen können, wie der Zuhörer zu deren Entstehungszeit. Dies heißt nun keineswegs, daß jede Freiheit der Wiedergabe, jede Nachschöpfung und Bearbeitung gutzuheißen ist, sondern ganz im Gegenteil, daß wir aufgrund der gewonnenen historischen Erkenntnisse im Hinblick auf eine heutige Aufführung entscheiden müssen, wie diese anzuwenden sind, um den Intentionen des Komponisten genauso gerecht zu werden wie

277) z.B. G.v.Dadelsen: Alte Musik in neuer Zeit, in: NZfM 1979, S.118 f.; E.Haselauer: Interpretation Bachscher Klaviermusik - historisch oder zeitgemäß, in: ÖMZ 1972, S.657 f.; F.Blume: Alte Musik in unserer Zeit, in: Syn-
tagma musicologicum I, a.a.O. S.68 ff.; A.Holschneider: a.a.O. S.18 f. und Über Alte Musik. Aufführungspraxis und Interpretation, in: Musica 1980, S.345; R.Flötzinger: Zur Geschichte und Bestimmung des Begriffes Musikalische Interpretation, in: Musikerziehung 1977, S.59; Alte Musik in unserer Zeit. Referate und Diskussionen der Kasseler Tagung 1967, hrsg. von W.Wiora (Musikalische Zeitfragen XIII), Kassel 1968.

den künstlerischen Anforderungen der Gegenwart. In dieser Hinsicht zeichnet sich, vorerst hauptsächlich im Bereich der theoretischen Beschäftigung mit Fragen der Interpretation, ein Kompromiß zwischen historisierender und aktualisierender Interpretation ab²⁷⁸⁾, der wahrscheinlich mit der Zeit von der musikalischen Praxis selbst immer mehr akzeptiert werden wird.

2. Kritische Ausgaben

In den letzten drei Kapiteln des die Editions-geschichte betreffenden Teils dieser Arbeit wurden die im 20. Jahrhundert erschienenen, für die Praxis bestimmten Ausgaben der sechs Suiten für Violoncello solo (in Originalbesetzung), in drei Gruppen unterteilt: Zur ersten Gruppe, die im Anschluß an diese allgemeine Gliederung besprochen wird, gehören die als kritische Ausgaben zu bezeichnenden Editionen, deren Herausgeber von den handschriftlichen Quellen (manchmal auch nur vom Manuskript A.M.Bachs) ausgehend festzustellen versuchen, was der Komponist fixiert hat, bzw., da ja das Autograph J.S.Bachs nicht vorhanden ist, was dieser intendiert hat. Zur zweiten Gruppe wurden jene Editionen zusammengefaßt, die in irgendeiner Form eine Analyse des Werkes im Notentext vornehmen, wobei sich in dieser zweiten Gruppe sowohl kritische als auch praktische Ausgaben finden. Die dritte Gruppe, die den praktischen Ausgaben gewidmet ist, stellt bei weitem die umfangreichste dar und setzt sich mit jenen Ausgaben des Werkes auseinander, in denen durch zahlreiche hinzugefügte Vortragsbezeichnungen und spieltechnische Ausführungsanweisungen die Einrichtung für die künstlerische Reproduktion im Vordergrund steht. Es ist selbstverständlich, daß durch die hier vorgenommene Gliederung verschiedene Zwischenformen zustandekommen, die jeweils nach deren Haupttendenz in den entsprechenden Kapiteln behandelt werden.

278) Vgl. die Einleitung der vorliegenden Arbeit!

Die erste Edition des 20. Jahrhunderts, die direkt von der Abschrift A.M.Bachs ausgeht und dem Neudruck das Faksimile voranstellt, ist die Ausgabe von Diran Alexanian (Paris: Editions Salabert 1929). Trotzdem steht bei dieser Edition die Analyse von Gestalt und Polyphonie der einstimmigen Linie im Vordergrund, sodaß sie im folgenden Kapitel näher besprochen wird. Die kritische Betrachtung bezieht sich hier nämlich nur auf den reinen Notentext und innerhalb dieses nur auf die Tonhöhe, wobei ausschließlich die Abschrift A.M.Bachs verwendet wurde. Zusätze des Herausgebers, die Verzierungen, erweiterte Akkorde bzw. die Akzidentiensetzung betreffen, wurden in Klammer gesetzt. Keine Berücksichtigung fand in dieser Edition auch die originale Schreibweise der Akkorde, sowie vor allem die Artikulation A.M.Bachs. Die Lesart Alexanians bezüglich des Notentextes wurde bereits in Teil III/A/1 berücksichtigt; die Ausgabe an sich wird im anschließenden Kapitel IV/C/3 ausführlich besprochen.

Im Jahr 1944 brachte der Cellist Paul Grümmer gemeinsam mit Erich Hermann Müller von Asow im Verlag Dobliner abermals eine Faksimileausgabe der 'Sechs Suiten für Violoncello allein' heraus. Paul Grümmer (1879-1965)²⁷⁹⁾, Schüler Julius Klengel und Hugo Beckers, unternahm als Solist zahlreiche Konzertreisen und war als Solocellist u.a. an der Wiener Oper tätig. Ferner wirkte er als Mitglied des Busch-Quartetts und als Musikpädagoge an der Musikakademie in Wien (1907-13 und 1940-46), sowie in Köln und Berlin. 1946 übersiedelte er in die Schweiz, wo er seit 1951 Meisterkurse abhielt. Paul Grümmer widmete sich ferner dem Gambenspiel und brachte 1925 eine Schule für dieses Instrument heraus; daneben veröffentlichte er 1956 ein Lehrwerk für Violoncello ('Grundlagen des Violoncellspiels') und etliche ältere Kompositionen.

Die Ausgabe der Violoncellosuiten besteht aus einem separat gebundenen Faksimile und dem Neudruck. Im Vorwort Paul

279) Riemann-Lexikon, Personenteil: Grümmer, Paul, S.688; Ergänzungsband S.461

Grümmers wird das faksimilierte Manuskript - es handelt sich um die Abschrift A.M.Bachs - als "Autograph" bezeichnet, die Gattin J.S.Bachs allerdings nicht genannt. Wie Grümmer im Vorwort weiter ausführt, wird mit der Publikation des Faksimile "eine Kulturaufgabe erfüllt, darüber hinaus aber auch Gelegenheit gegeben, das einzigartige Meisterwerk Bachs in seiner Originalgestalt kennenzulernen." Paul Grümmer, der für die beigegebene Übertragung in moderne Notenschrift, nach seinen Worten, "allein verantwortlich ist", möchte die Violoncellosuiten "der Öffentlichkeit mit den originalen Stricharten bekannt machen, aus denen sich Tempo und Vortrag natürlich ergeben." "So dient denn diese Ausgabe keinem Luxusbedürfnis, sondern allein dem Wunsche, jedem Benutzer die Möglichkeit zu geben, sich an der Hand des Originals von der Richtigkeit meiner Übertragung zu überzeugen und die später willkürlich angenommenen und hinzugefügten Stricharten zu beseitigen." (Vorwort) Es sei besonders hervorgehoben, daß Paul Grümmer als erster die Bindungen der Abschrift A.M.Bachs, die er höchstwahrscheinlich als Original J.S.Bachs ansieht, berücksichtigt. Dabei ist er jedoch insofern manchmal etwas zu weit gegangen, als er die Bogensetzung allzu wörtlich, d.h. mit allen Unregelmäßigkeiten und ohne analoge Ergänzungen, wiedergibt, wodurch allerdings nicht die tatsächlich intendierte Artikulation zum Ausdruck kommt, sondern nur eine Nachzeichnung der Vorlage mit all ihren oft schreibtechnisch bedingten Inkonssequenzen. Grümmer dürfte auch selbst vom Ergebnis nicht restlos begeistert gewesen sein, wengleich er der Meinung ist, daß er nur so den Vorstellungen des Komponisten gerecht wird, wie er im Vorwort schreibt: "Meinen violoncellospielenden Freunden aber möchte ich sagen, daß sie trotz der ungewohnten Stricharten nicht den Mut verlieren sollen, sich immer wieder mit den Suiten zu beschäftigen. Der wahre Johann Sebastian Bach wird ihr Lohn sein." Aus all diesen Worten lassen sich gewisse Ähnlichkeiten zu den Bestrebungen der Jugendbewegung mit ihrem Ideal der "reinen" Musik erkennen. Diese Tendenz kommt auch in den abschließenden, offensichtlich von Grümmer verfaßten Versen zum Ausdruck:

"Willst du des Werkes Geist ergründen,
Sollst du dich an Altgewohntes binden.
In Werkes Tiefen mußst du gehen,
willst du den wahren Sinn verstehen.
Und schöpfst du aus dem alten Sang
Dann immer wieder neuen Klang,
wird dir durch eigne Kraft Erkenntnis,
wird Bachscher Geist dir zum Bekenntnis."

Auf den Notentext an sich bzw. die Lesart Grümmers der handschriftlichen Vorlage wurde bereits in Teil III/A/1 eingegangen. Es sei hier jedoch noch bemerkt, daß die Akkordnotenwerte in einigen wenigen Fällen nicht den originalen Angaben entsprechen. Zur V.Suite meint Grümmer, daß er die geforderte Skordatur beibehalten hätte, "um den von Bach gewünschten Klangcharakter des Instruments zu bewahren". In der VI.Suite findet sich die Bemerkung "A cinq accordes", jedoch kein näherer Hinweis darauf, daß er diese für viersaitiges Cello eingerichtet habe, wie dies aus den Fingersatzangaben ersichtlich ist; auch die ursprüngliche Schlüsselsetzung wurde nicht beibehalten. Grümmer verwendet in seiner Ausgabe keine Dynamik-, Tempo- und Ausdrucksbezeichnungen und hält sich an die in der Handschrift angeführten Verzierungen. Auf die praktische Ausführung wurde nur mit den relativ sehr sparsam verwendeten Fingersätzen Rücksicht genommen. Allgemein steht der Eindruck einer von allem romantischen Beiwerk bereinigten Ausgabe im Vordergrund; etwas nachteilig erweist sich einerseits das Fehlen eines kritischen Berichts, wo die zum Teil etwas willkürlich vorgenommenen Korrekturen des Notentextes A.M.Bachs aufscheinen, und andererseits die manchmal übertriebene Genauigkeit bei Berücksichtigung der originalen Artikulationsangaben.

Im Jahr 1957 wurde in Moskau die ebenfalls mit Faksimile versehene Ausgabe der Violoncellosuiten J.S.Bachs von Alexander Stogorsky herausgegeben, der bei der Festlegung des Notentextes in den gleichen Fehler verfallen ist, wie Grümmer bei der Artikulationsbestimmung, indem er die Vorlage unter Beibehaltung aller offensichtlichen Schreibfehler genauestens nach-

zeichnet. Auf diese falsch verstandene Notentreue, die sogar vor Taktwechsel innerhalb eines Stückes nicht zurückschreckt, wurde bereits in Teil III/A/1 mehrfach hingewiesen. Stogorsky geht so wie Grümmer nur von der Handschrift A.M.Bachs aus, die der Neuausgabe ja als Faksimile beigegeben ist. Stogorsky vertritt in der ausführlichen (russischen) Einleitung mit Vehemenz die Meinung, daß es sich bei der erhaltenen Handschrift um ein Autograph J.S.Bachs und nicht um die Abschrift seiner Gattin handelt, und weist darauf hin, daß er etliche andere Handschriften Bachs der Köthener Zeit zum Vergleich herangezogen habe. Der Herausgeber gibt in der Einleitung einen kurzen Abriss über die Editions-geschichte und hebt die Bedeutung von Pablo Casals für die Wiedererweckung der Violoncellosuiten hervor. Die Existenz der Abschriften J.P.Kellners und des Westphalschen Sammelbandes war Stogorsky zwar bekannt, doch hatte er zu diesen keinen Zugang, sodaß er die Abweichungen des Kellnerschen Manuskripts im Revisionsbericht seiner Ausgabe nach der ABGA anführt. Im überaus detaillierten kritischen Bericht ("Kommentar") gibt Stogorsky meist Hinweise, wie bestimmte Stellen von den verschiedenen Editionen, denen jedoch zum Teil auch die anderen Handschriften vorgelegen sind, - eine Tatsache, die ihm offensichtlich unbekannt ist -, und von Casals (nach seiner Höranalyse) gegenüber dem Original verändert wurden. Die Lesart dieser Editionen verurteilt Stogorsky in den meisten Fällen, da er das vermeintliche Autograph J.S.Bachs als einzige echte Quelle ansieht und trotz der offensichtlichen Unregelmäßigkeiten, die er als Eigentümlichkeiten des Komponisten ansieht, in allen Details berücksichtigt.

In der Einleitung kritisiert der Herausgeber die Rekonstruktion der Bindung^{en} durch Paul Grümmer, dessen Vorgangsweise er als formalistisch bezeichnet, da dieser die im Original nicht zu Ende geschriebenen Bögen genau übernimmt. Stogorsky hebt hervor, daß die Bögen als untrennbarer Bestandteil des musikalischen Textes der Violoncellosuiten J.S.Bachs, der die

Spieltechnik der Streichinstrumente excellent beherrschte, anzusehen sind und bezeichnet das Fehlen von jeglichem Schematismus, d.h. die Absage an selbstverständliche und sogar augenfällig verpflichtende Strich-Analogien als prinzipielles Moment und wirksames Mittel zur Entfaltung innerer Dynamik und metrischer Besonderheiten des Werks. Im Neudruck gibt er, um den Text zu präzisieren, wie er in der Einleitung bemerkt, in drei Fällen durchgestrichene Bögen an (neben den unproblematisch rekonstruierten): erstens, wenn die Bögen im Original wahrscheinlich zu kurz ausgefallen sind, zweitens, wenn Zweifel an der Genauigkeit der Schreibweise der Bögen des Originals bestehen, und drittens, wenn Grund zur Annahme besteht, daß die Bögen im Original ausgelassen wurden.

In der Ausgabe Stogorskys finden sich ferner etliche Dynamikhinweise des Herausgebers, wobei er bei deren Festsetzung, vom Studium jener Werke Bachs ausging, wo der Komponist diesbezügliche Hinweise gab. Außerdem bringt er für jeden Satz Metronomangaben, die jedoch, nach seinen Worten, nur der Orientierung dienen sollen. Das Tempo wurde von ihm, wie er schreibt, in Anlehnung an die Tanzcharaktere bestimmt und fügt unter Berufung auf die diesbezügliche Stelle A.Schweitzers hinzu, daß der Gegensatz schneller und langsamer Sätze zur Zeit Bachs noch nicht so groß war. I: Prélude: ♩ = 60, Allemande: ♩ = 63, Courante: ♩ = 92, Sarabande: ♪ = 63, Menuet 1: ♩ = 116, Menuet 2: ♩ = 116, Gigue: ♩. = 92; II: Prélude: ♩ = 50, Allemande: ♩ = 54, Courante: ♩ = 92, Sarabande: ♪ = 69, Menuet 1: ♩ = 112, Menuet 2: ♩ = 112, Gigue: ♩. = 60; III: Prélude: ♩ = 66, Allemande: ♪ = 88, Courante: ♩ = 126, Sarabande: ♪ = 69, Bourrée 1: ♩ = 69, Bourrée 2: ♩ = 69, Gigue: ♩. = 66; IV: Prélude: ♩ = 80, Allemande: ♩ = 72, Courante: ♩ = 108, Sarabande: ♪ = 80, Bourrée 1: ♩ = 66, Bourrée 2: ♩ = 66, Gigue: ♩. = 120; V: Prélude: ♪ = 76/ ♪ = 152, Allemande: ♩ = 60, Courante: ♩ = 116, Sarabande: ♪ = 76, Gavotte 1: ♩ = 112, Gavotte 2: ♩ = 112, Gigue: ♩. = 72; VI: Prélude: ♩ = 80, Allemande: ♪ = 54, Courante: ♩ = 100, Sarabande: ♩ = 48, Gavotte 1: ♩ = 58, Gavotte 2: ♩ = 58, Gigue: ♩. = 69.

Ferner verwendet Stogorsky im Notentext zahlreiche Fingersätze sowie strichtechnische Angaben (spiccato, portato, staccato sowie Akzente). Seiner Meinung nach sind alle Triller in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts mit der oberen Note begonnen worden (Ausnahmen, die mit der Hauptnote anfangen, sowie alle Vorschläge werden in den Anmerkungen zum Text erläutert). Stogorsky, der die geforderte Skordatur mit der Suche Bachs nach neuen Klangfarben begründet, gibt die V.Suite, so wie viele andere Herausgeber, in der Originalnotierung und in klingender Notation übereinandergestellt wieder. In der VI.Suite verwendet Stogorsky die moderne Schlüsselsetzung und weist im "Kommentar" auf die ursprüngliche Bestimmung für ein fünfsaitiges Instrument hin. - Die Ausgabe Stogorskys stellt eine Mischung aus übertriebener Urtexttreue bezüglich des Notentextes und Einrichtung für den musikalischen Vortrag durch hinzugefügte Ausführungsanweisungen dar. Sie kann insofern nur beschränkt als kritische Ausgabe angesehen werden, als trotz "Kommentar", d.h. kritischem Bericht, und ausführlicher Einleitung nur die als Autograph angesehene Handschrift A.M.Bachs ohne kritische Revision als Grundlage verwendet wurde.

Wenden wir uns nun den beiden besten kritischen Ausgaben des 20. Jahrhunderts zu, der Edition der Violoncellosuiten durch August Wenzinger (1950), einem praktischen Musiker und Paul Rubardt (1965), einem Musikforscher, deren kritische Revision des Notentextes und besonders der Artikulation von unterschiedlichen Gesichtspunkten geprägt ist. - Paul Rubardt (1892-1971)²⁸⁰⁾ wirkte als Musikschriftsteller, Kustos am Musikinstrumenten-Museum sowie Lehrbeauftragter am Institut für Musikwissenschaft der Karl-Marx-Universität in Leipzig und gab neben musikwissenschaftlichen Arbeiten etliche ältere Kammermusik neu heraus. - August Wenzinger²⁸¹⁾ wurde 1905 in Basel geboren und

280) Riemann-Lexikon, Personenteil: Rubardt, Paul Friedrich Hermann, S.550; Ergänzungsband S.520

281) Riemann-Lexikon, Personenteil: Wenzinger, August, S.912; Ergänzungsband S.898

zählt zu den bedeutendsten Musikern, die sich mit alten Instrumenten um eine historische Aufführungspraxis bemühen. Wenzinger wirkte in seiner Jugend als Solocellist im Städtischen Orchester Bremen, als Gambist des Kammermusikkreises Scheck-Wenzinger, von 1933 bis 1970 als Solocellist des Orchesters der Allgemeinen Musikgesellschaft Basel, seit 1933 als Lehrer an der dortigen Musik-Akademie (früher Konservatorium) und Leiter der Schola Cantorum Basiliensis, die eine rege Konzerttätigkeit entfaltet. Von 1958-1966 leitete er die Capella Coloniensis des WDR Köln und war von 1958-1966 auch als Dirigent von Barockopern in Hannover tätig; daneben unternahm er u.a. als Gambist zahlreiche Konzertreisen. Wenzinger, der etliche Aufsätze zu aufführungspraktischen Fragen sowie Lehrwerke für Gambe veröffentlichte, wurde 1960 von der Basler Universität das Ehrendoktorat verliehen. -

Während August Wenzinger nur von der Handschrift A.M.Bachs, die er als "ziemlich flüchtige Kopie" bezeichnet, ausgeht, da ihm die Abschrift J.P.Kellners, wie man dem Vorwort entnehmen kann, nicht zugänglich war, - er stützt sich diesbezüglich, ebenso wie Stogorsky, auf den Revisionsbericht der ABGA, - zieht Paul Rubardt die Manuskripte von A.M.Bach und J.P.Kellner selbst heran und läßt den Vergleich mit der anonymen Abschrift, die Wenzinger nicht erwähnt, von Lorenz Stolzenbach durchführen. Beide Ausgaben haben einen ausführlichen Revisionsbericht, der in der V.Suite auch die Lautenfassung berücksichtigt, wobei die jeweils von den Herausgebern gewählte Lesart bezüglich des Notentextes in Teil III/A/1 dieser Arbeit angeführt wurde. Die Artikulationssetzung Paul Rubardts wurde bereits in Teil III/A/2/d besprochen und darauf hingewiesen, daß die vom Herausgeber vorgeschlagenen Bindungen spielpraktisch zum Teil nicht günstig festgelegt scheinen, obgleich nach deren objektiver Fixierung gestrebt wurde.

August Wenzinger hebt in seinem Vorwort hervor, wie wesentlich Artikulation und Phrasierung für Bachs Tonsprache

sind, und, daß seine Edition dieser Frage besondere Aufmerksamkeit schenkt: "Sie versucht, der Vorlage möglichst weitgehend zu folgen, d.h. soweit musikalische Phrase und Bindebögen konform gehen. Diese Bögen sind im Druck voll ausgezogen. Alle Ergänzungen, sowohl solche, die sich aus dem logischen Verlauf und aus Parallelstellen als unbedingt notwendig erweisen, wie solche, die sich zur praktischen Realisation empfehlen, oder solche, die mehr dem persönlichen Geschmack entspringen, sind mit punktierten Bögen wiedergegeben." Obwohl dieses System nicht immer konsequent angewendet scheint, bewährt sich doch die Trennung von Zusätzen des Herausgebers und von aus der Handschrift A.M.Bachs entnommenen Bögen, die Wenzinger jedoch in vielen Fällen als "nach rechts verschoben" ansieht und daher zahlreiche Bögen verlängert. Da er bezüglich der Artikulation keine Vergleichsmöglichkeiten hatte, weil ja in der ABGA in dieser Hinsicht keine Anhaltspunkte über die Angaben J.P.Kellners aufscheinen, hält er sich ausschließlich an die Abschrift A.M. Bachs, von der ausgehend er in Verbindung mit den von ihm hinzugefügten Ergänzungen zu einer gut spielbaren, der intendierten Artikulation meist sehr nahekommenden Fassung gelangt, obwohl er sich, wie er im Vorwort schreibt, bewußt ist, "daß seine Vorschläge nur eine unter verschiedenen möglichen Lösungen darstellt." Er bemerkt ferner, daß die Bachsche Artikulation "an die Bogenführung ganz spezielle Anforderungen" stellt: "Der moderne Cellist ist fast ausschließlich auf das Legatospiel trainiert zur Darstellung der romantischen und nachromantischen Musik und zur Vergrößerung des Tones. Für den Streicher des 17. und 18. Jahrhunderts aber war das Non-legatospiel, der breite Détaché-Strich das Primäre. Er war gewohnt, eine musikalische Linie mit dem Détaché-Strich zusammenhängend darzustellen. Die Bindung hatte die Aufgabe, eine Notengruppe als Figur aus dem gleichmäßigen Fluß heraus- und abzuheben."

Während sich A.Wenzinger in seinem Vorwort hauptsächlich mit aufführungspraktischen Fragen beschäftigt, hat das Vor-

wort der Edition von Paul Rubardt historisch-wissenschaftlichen Charakter. Er geht dort kurz auf Vorläufer und Kompositionsgattung ein und widmet sich, als Fachmann auf diesem Gebiet, ausführlicher dem ursprünglichen Instrument, für das die Violoncellosuiten geschrieben wurden, wobei das Hauptinteresse der Skordatur und dem fünfsaitigen Violoncello gilt, für deren Verwendung im Rahmen von Kammermusikaufführungen er sich ausspricht. So finden sich in seiner Ausgabe die V. und VI.Suite sowohl in der Originalnotation (mit alten Schlüsseln) als auch die Übertragung für Normalstimmung bzw. für das viersaitige Instrument. August Wenzinger gibt für die V.Suite ebenfalls beide Fassungen an, bringt die VI.Suite jedoch nur in der Fassung für das heutige Violoncello mit moderner Schlüsselsetzung, wobei auf die diesbezüglichen Änderungen im Revisionsbericht hingewiesen wird. Sowohl Rubardt als auch Wenzinger halten sich meist an die originale Akkordnotation und kennzeichnen, abgesehen von Kadenztrillern, allen hinzugefügten Verzierungen (Rubardt jene aus der Fassung Kellners nicht konsequent). Beide Editionen verwenden keinerlei Tempoangaben²⁸²⁾ bzw. ausdruckscharakterisierende Hinweise und beschränken sich bei den Dynamikangaben auf die in den Handschriften aufscheinenden, wobei die nicht bei A.M.Bach zu findenden in Klammer gesetzt wurden (bei Rubardt jene J.P.Kellners ohne Klammer), wobei sich in der Ausgabe Wenzingers, der ja nur von A.M.Bachs Handschrift ausgeht, interessanterweise einige mit den Angaben der anonymen Abschrift konform gehende Ergänzungen von Echoeffekten in der Bourrée IV,1 und im Prélude VI finden. - Sowohl die Ausgabe Wenzingers als auch die Ausgabe Rubardts stellen, besonders wenn man gleichzeitig das Faksimile der Abschrift A.M.Bachs heranzieht, eine sehr gute Ausgangsbasis für den musikalischen Vor-

282) Wenzinger gibt im Anschluß an den Revisionsbericht folgende Tempovorschläge:

	Tempovorschläge							
	Prélude	Allemande	Courante	Sarabande	Mennette	Bourrée	Gavotten	Gigue
1. Suite G dur	♩ = 96	♩ = 76	♩ = 108	♩ = 42	♩ = 126 ♩ = 132			♩ = 104
2. Suite d moll	♩ = 66	♩ = 72	♩ = 104	♩ = 44	♩ = 132 ♩ = 144			♩ = 66
3. Suite C dur	♩ = 96	♩ = 66	♩ = 168	♩ = 40		♩ = 80		♩ = 80
4. Suite Es dur	♩ = 112	♩ = 88	♩ = 120	♩ = 56		♩ = 76 ♩ = 72		♩ = 132
5. Suite c moll	♩ = 60 ♩ = 60	♩ = 80	♩ = 72	♩ = 42			♩ = 69 ♩ = 72	♩ = 88
6. Suite D dur	♩ = 92	♩ = 60	♩ = 120	♩ = 44			♩ = 66	♩ = 72

trag dar; vor allem die Edition Rubardts ist aber auch für die wissenschaftliche Auseinandersetzung aufgrund des relativ ausführlichen Revisionsberichts, der alle drei (vier) handschriftlichen Quellen berücksichtigt, als zur Zeit beste existierende Ausgabe der Violoncellosuiten anzusehen.

Seit 1962 ist in Warschau die Edition des 1900 in Moskau geborenen, polnischen Cellisten, Dirigenten, Pädagogen und Komponisten, Kazimierz Wiłkomirski²⁸³⁾ in mehreren Auflagen erschienen (²1964, ³1967). Es handelt sich bei der mir vorliegenden Neuauflage aus dem Jahr 1972 (Polskie Wydawnictwo Muzyczne) um eine Edition der Violoncellosuiten, in der Faksimile der Handschrift A.M.Bachs und Neudruck mit spielpraktischen Anweisungen seitenweise einander gegenübergestellt sind. Dem viersprachigen Titelblatt (Originaltitel, polnisch, deutsch, englisch) folgt ein ausführliches polnisches und englisches Vorwort, in dem er am Beginn kurz auf Entstehungs- und Editions-geschichte des Werkes hinweist. Er ist ebenso wie Stogorsky der Überzeugung, daß es sich bei der von ihm als Faksimile wiedergegebenen Handschrift um das Autograph J.S.Bachs handelt. Wiłkomirski erwähnt ferner die von Dörffel in ABGA angeführte Abschrift J.P.Kellners, behauptet aber, daß sonst keine Edition diese Quelle benutze. Da er die anonyme Abschrift des 18.Jahrhunderts nicht nennt und ihm jene Kellners wahrscheinlich nicht zugänglich war, verwendet er als Ausgangspunkt seiner Einrichtung für den Vortrag das Manuskript A.M.Bachs, das er ja für das Original Bachs selbst hält. Er meint zu der Handschrift folgendes: "Unfortunately, though this is a very valuable document, it is not entirely adequate as a basis for establishing the best possible text. By this I mean that certain notes are blurred, there are omissions from the text, rhythmic groups are inaccurate, the pitch of some notes is disputable, and the manuscript contains a great number of obvious errors." (Vorwort S.VI) Er führt etliche Beispiele von zu weit gehenden Korrek-

283) Riemann-Lexikon, Personenteil: Wiłkomirski, Kazimierz, S.927; Ergänzungsband S.912

turen in Editionen des 19. Jahrhunderts an, hebt aber hervor: "It is still our duty to take a critical look at the manuscript which is at our disposal and to note and rectify the obvious errors which occur in it." (Vorwort S.VII). Wiłkomirski nennt in der Folge etliche problematische Stellen, wobei er sein besonderes Augenmerk auf die Akzidentiensetzung der Handschrift legt. Es handelt sich hier zwar um eine Art Revisionsbericht, der allerdings nicht nach Taktzahlen geordnet, sondern nach verschiedenen Gesichtspunkten in zusammenhängendem Text besprochen wird und daher nicht sehr übersichtlich ist. Zum Vergleich der Handschrift werden einige Editionen des 20. Jahrhunderts herangezogen sowie einige Hinweise auf bekannte Interpreten gegeben.

Wiłkomirski beschäftigt sich im Vorwort ferner mit Fragen der Skordatur und fünfsaitigem Instrument, wobei er feststellt, daß wir heute die Akkorde aufgrund der anderen Bogenverhältnisse nicht so spielen können, wie sie notiert sind, und verkürzt aus diesem Grund an etlichen Stellen die Akkordnotenwerte. Zur Ausführung der Ornamente meint er, daß man die Einzeltöne des Trillers in genau festgelegte, d.h. regelmäßige Notenwerten spielen solle. In seiner Neuausgabe gibt er häufig Vor- und Nachschläge zu Trillern in kleinen Noten in Klammer an. Ferner bringt er relativ viele dynamische und agogische Hinweise, sowie detaillierte Fingersatzangaben (in der V.Suite für normale Stimmung bzw. in der VI.Suite für viersaitiges Instrument) und folgende Tempovorschläge: I: Prélude: Moderato ♩ = 84, Allemande: Moderato ♩ = 80, Courante: Allegro ♩ = 116, Sarabande: Adagio ♩ = 84, Menuett 1: Allegretto tranquillo ♩ = 100, Gigue: Allegro: ♩ = 108; II: Prélude: Moderato ♩ 69-72, Allemande: Moderato ♩ = 72, Courante: Allegro moderato ♩ = 104-108, Sarabande: Andante, molto tranquillo ♩ = 80, Menuet 1: ♩ = 116; III: Prélude: Allegro moderato ♩ = 104, Allemande: Moderato ♩ = 112, Courante: Allegro ♩ = 168, Sarabande: Adagio non troppo lento ♩ = 100, Bourrée 1: Allegretto ♩ = 84, Bourrée 2: L'istesso tempo, poco più

tranquillo, Gigue: Allegro molto ♩ = 84; IV: Prélude: Moderato maestoso ♩ = 88, Allemande: Allegro moderato ♩ = 84, Courante: Allegro moderato ♩ = 126, Sarabande: Adagio ♩ = 112, Bourrée 1: Moderato ♩ = 76, Gigue: Allegro ♩ = 152; V: Prélude: Grave ♩ = 100/ Allegro non troppo, Allemande: Maestoso ♩ = 72, Courante: Moderato ♩ = 72, Sarabande: Andante lento, molto tranquillo ♩ = 54, Gavotte 1: ♩ = 76, Gavotte 2: ♩ = 84, Gigue: Allegro ♩ = 76; VI: Prélude: Moderato ♩ = 92, Allemande: Andante maestoso: ♩ = 52, Courante: Allegro ♩ = 144, Sarabande: Andante sostenuto ♩ = 52, Gavotte 1: ♩ = 80, Gavotte 2: ♩ = 84, Gigue: Allegretto: ♩ = 84

Wiłkomirski widmet sich ferner dem Problem der Artikulation, wobei er meint, daß nur Stogorsky versucht habe, die originale Bogensetzung zu berücksichtigen und selbst Dörrffel in der ABGA auf diese verzichtet habe. Er bezeichnet die Bindungen des Manuskripts als "honestly unacceptable": "Firstly, the bows in the manuscript are placed at some distance from the note-loads, and this often makes it quite impossible to say exactly which notes they belong to. The constant variation between bowings of analogous passages seems to be based neither on musical nor on technical considerations." (Vorwort S.XX)

Wiłkomirski spricht sich daher, unter Berufung auf die Ansichten von Pablo Casals, für eine neue Artikulationsfestlegung aus, die unserer Zeit entspricht, wobei er sich allerdings strikt gegen jede, vor allem durch lange Bindungen zustandekommende Monotonie ausspricht, die in einigen Editionen zu finden ist. Die Artikulation des vorliegenden Neudrucks der Violoncellosuiten ist sehr differenziert und wurde von Wiłkomirski, wie er im Vorwort schreibt, aufgrund seiner langjährigen Erfahrung als Interpret und Zuhörer festgelegt, wobei er auf die Polyphonie der einstimmigen Linie Rücksicht zu nehmen versuchte, jedoch ohne die Angaben der Handschrift A.M.Bachs zu berücksichtigen. - Die Ausgabe Wiłkomirskis, ist daher nur in beschränktem Sinn

als textkritische Edition anzusehen. Trotz der sehr günstigen Publikationsform der jeweiligen Gegenüberstellung von Faksimile und Neuausgabe (vgl. den Vorschlag Hindemiths!), wodurch der Interpret ohne jegliche Schwierigkeit die Möglichkeit hat, den editierten Notentext mit der Vorlage zu vergleichen, wurde nur die Festlegung der Tonhöhen einer Revision unterzogen, die, obwohl kein direkter kritischer Bericht vorliegt, in Teil III/A/1 berücksichtigt wurde. Alle anderen Angaben der Neuausgabe, vor allem aber die Artikulation, sind vom Herausgeber frei hinzugefügt, d.h. daß man hier wohl eher von einer Einrichtung für den Vortrag sprechen kann, die der Gruppe der praktischen Ausgaben zuzurechnen wäre, wenn nicht durch die detaillierten Ausführungen der Einleitung und das beigegefügte Faksimile die kritischen Intentionen Wikomirskis zum Ausdruck kämen.

Als kritische Edition mit Einschränkungen ist auch die Edition des Cellisten Dimitry Markevitch (Bryn Mawr, Pennsylvania: Theodore Presser Company 1964) zu bezeichnen. Auf dem Titelblatt findet sich der Zusatz: "The first edition based on the manuscripts of Kellner and Westphal as well as that of Anna Magdalena Bach." Abgesehen davon, daß bereits Robert Hausmann 1898 diese drei Handschriften als Ausgangsbasis seiner Edition verwendet hat, erscheint es unerklärlich, wieso Markevitch, der, wie er in der Einleitung bemerkt, etliche Jahre nach den Manuskripten Kellners und des Westphalsammelbandes gesucht hat, keinen kritischen Bericht zu der von ihm vorgenommenen Revision anführt, sodaß man dem Notentext nicht entnehmen kann, inwieweit der Handschrift A.M.Bachs oder einer der anderen beiden Abschriften gefolgt wird. Es ist z.B. nicht ersichtlich, welche Verzierungen und Staccatopunkte aus der anonymen Abschrift, die ja mindestens 50 Jahre nach der Entstehung der Violoncellosuiten angefertigt wurde, übernommen wurden, aber auch nicht, von welchem Schreiber die Artikulation sowie die erweiterten Akkorde stammen bzw. wie bei problematischen Stellen des Notentextes an

und für sich entschieden wurde. Allgemein gesehen ist bei einem Vergleich mit den handschriftlichen Vorlagen festzustellen, daß Markevitch die Angaben J.P.Kellners und der anonymen Abschrift (besonders im Hinblick auf die Verzierungen) stärker berücksichtigt hat, als jene der Primärquelle A.M.Bachs, zu der er meint: "Her copy is incomplete in such important matters a bowings, ornaments, dynamics and tempo markings and it has many incorrect notes and measures." (Vorwort S.III) Das von Markevitch verfaßte Vorwort zur Edition sowie der in der 'Revue de musicologie' erschienene Aufsatz 'Les manuscrits de Kellner et Westphal des suites de J.S.Bach pour Violoncelle seul'²⁸⁴⁾ des Herausgebers beschäftigen sich allgemein mit den Quellen der Violoncellosuiten, deren Schreibern sowie mit historischen Fragen bezüglich Entstehungszeit, Vorläufern, gefordertem Instrument, erstem Ausführenden des Werkes etc.; (in den beiden genannten Darstellungen sind allerdings gewisse Ungenauigkeiten festzustellen, z.B., daß Westphal, der als Organist in Hamburg bezeichnet wird, die Abschrift selbst vorgenommen habe).

Zur Artikulation bemerkt Markevitch, daß das Detaché-Spiel im Vordergrund steht und daß alle springenden Stricharten zu vermeiden sind. Die von ihm als "original slurs" bezeichneten Bindungen, die er meist in Anlehnung an die Schreibweise der anonymen Handschrift festsetzt, ohne darauf hinzuweisen, finden sich jeweils über dem Notensystem, "a few suggestions for greater clarity in phrasing and for a better cello technique", d.h. seine eigenen Vorschläge, stehen dagegen darunter. Bezüglich der Ausführung der Akkorde, die er mit den ursprünglichen Notenwerten anführt, spricht er sich bei den dreistimmigen für ein gleichzeitiges Anstreichen und bei den vierstimmigen für die Teilung in zwei Doppelgriffe, deren erster vorschlagartig zu spielen ist, aus. In den Fällen, wo sich die Melodie in einer tiefen Stimme fortsetzt, empfiehlt er das Spiel der Akkorde von

284) D.Markevitch: Les manuscrits de Kellner et Westphal des suites de J.S.Bach pour violoncelle seul, in: Revue de musicologie 1969, S.12 ff.

oben nach unten, das er mit einem kleinen Pfeil andeutet. Bei der V.Suite fordert er die Berücksichtigung der geforderten Skordatur. Ferner enthält seine Edition die Zurückübertragung der Lautenfassung J.S.Bachs der V.Suite auf das Violoncello, die im Gegensatz zu den anderen Suiten genauestens mit Fingersatzangaben versehen ist. Die Dynamikzeichen wurden aus den beiden späteren Abschriften entnommen, einige vom Herausgeber ergänzte wurden in Klammer gesetzt.

I: Prélude: ♩ = 100, Allemande: ♩ = 44, Courante: ♩ = 108, Sarabande: ♩ = 44, Menuet 1: ♩ = 126, Menuet 2 ♩ = 120, Gigue: ♩ = 88; II: Prélude: ♩ = 72, Allemande: ♩ = 63, Courante: ♩ = 112, Sarabande: ♩ = 52, Menuet 1: ♩ = 126, Menuet 2: ♩ = 132, Gigue: ♩ = 60; III: Prélude: ♩ = 100, Allemande: ♩ = 54, Courante: ♩ = 60, Sarabande: ♩ = 44, Bourrée 1: ♩ = 72, Bourrée 2: ♩ = 80, Gigue: ♩ = 80; IV: Prélude: ♩ = 60, Allemande: ♩ = 44, Courante: ♩ = 116, Sarabande: ♩ = 54, Bourrée 1: ♩ = 69, Bourrée 2: ♩ = 76, Gigue: ♩ = 144; V: Prélude: ♩ = 54/ ♩ = ♩, Allemande: ♩ = 66, Courante: ♩ = 80, Sarabande: ♩ = 48, Gavotte 1: ♩ = 72, Gavotte 2: ♩ = 76, Gigue: ♩ = 63; VI: Prélude: ♩ = 104, Allemande: ♩ = 60, Courante: ♩ = 132, Sarabande: ♩ = 54, Gavotte 1: ♩ = 66, Gavotte 2: ♩ = 72, Gigue: ♩ = 69.

Im Vorwort der Ausgabe bringt Markevitch ferner in Anlehnung an die Tanzsatzbeschreibungen J.Matthesons ('Der vollkommene Capellmeister', 1739), die er ins Englische übersetzt, einige allgemeine Ausdruckshinweise. Abschließend hebt er den virtuosen Charakter des Werkes hervor, wobei seine Auffassung interessanterweise mit der im 19.Jahrhundert vertretenen größtenteils übereinstimmt: "The Suites for Solo Cello are virtuoso studies written with the aim of exploiting as well as enriching the resources of the instrument. The spirit in which they were composed is the same that later inspired Chopin in his Etudes for piano and Paganini in his Caprices for violin. We should not forget that Bach himself was a great virtuoso and that the virtuoso spirit was completely natural to him." (Vorwort S.VIII)

3. Analysierende Ausgaben

Bevor wir uns den drei eine Analyse der sechs Suiten für Violoncello solo J.S.Bachs vornehmenden Ausgaben zuwenden - es handelt sich um die Editionen von Diran Alexanian, Enrico Mainardi und Paul Tortelier - sei jene Ausgabe genannt, deren Herausgeber, Ernst Kurth, mit seinen Ausführungen über den linearen Kontrapunkt den Anstoß zu diesen die melodische Gestalt und Polyphonie darstellenden Editionen gegeben hat, obwohl er in seiner eigenen, 1921 im Drei Masken Verlag in München erschienenen Ausgabe im Kleinformat, einer Art "Taschenpartitur", im Notentext selbst keine Analyse vornimmt. Als wesentlichster Bestandteil dieser Ausgabe ist wohl das in dieser Arbeit schon mehrfach zitierte Vorwort anzusehen, in dem Kurth seine 1917 publizierte Theorie in spezieller Anwendung auf die Kompositionen für ein unbegleitetes Streichinstrument Bachs nochmals kurz zusammenfaßt²⁸⁵⁾ und als primäre Grundlage der Wiedergabe "das lebensvolle Erfühlen aller inneren Energien dieser großen alten Linienkunst" nennt (Vorwort S.IX). Ferner gibt er folgende nähere Anweisungen im Hinblick auf die klangliche Realisierung des Werkes: "Auch suche man keinen fremden Ausdruck hineinzulegen, weder weichlichen Gefühlsüberschwang, noch Pathos, noch gar rezitativischen Charakter, dem auch sehr häufig mißverständliche Auslegung dieser Werke anheimfällt. In ihnen liegt eine schwer versonnene Kunst von verborgener Innengewalt, die Bewußtheit und die betont gefühlsmäßigen Ausdrucksakzente nicht sucht. Vor allem muß man sich davor hüten, diesen Linien einen Stich ins Gefällige und Einschmeichelnde zu geben, der falsche Anmut vortäuscht. Das alles sind Entartungen, die von der eigentlichen Tiefe ablenken." (Vorwort S.IX)

Aus diesen Überlegungen, in denen jede romantisierende Interpretation verurteilt und eine reine Wiedergabe des Wer-

285) Vgl. Teil II/A/3

kes gefordert wird, ergibt sich konsequenterweise der Verzicht auf sämtliche Vortragsbezeichnungen im Notentext. Ernst Kurth läßt dort jedoch auch sämtliche Bindebögen, die er als nicht von J.S.Bach selbst herrührend bezeichnet, und die ihm unwesentlich erscheinen, beiseite (Vorwort S.XII). Dagegen vermißt er die Phrasierung verdeutlichende Zeichen, obgleich sich diese seiner Meinung nach "für jeden der einmal den Linienstil in seinem Wesen erfaßt hat" von selbst ergibt. (Vorwort S.XIII). Zur Frage der historisch getreuen Interpretation äußert sich Kurth, obwohl er jegliche subjektivistische Auslegung ablehnt, ebenfalls kritisch, da er einzig und allein seine Theorie der einstimmigen Linie als Ausgangspunkt der klanglichen Realisierung anerkennt: "Hat man einmal das gewaltige Innenleben der lange vergessen gebliebenen Werke Bachs für ein Streichinstrument allein, erfaßt, so zeigt sich auch, daß es durchaus nicht nötig ist, aus engerem historischem Interesse an sie heranzutreten; sie sind von lebendigster, über aller Bindung an historische Enge frei gelöster Eigenbedeutung." (Vorwort S.XV). Kurth dürfte bei der Erstellung des Notentextes an sich von der ABGA ausgegangen sein, notiert jedoch die V.Suite in klingender Notation, d.h. für Normalstimmung ohne Skordatur und verwendet auch in der VI.Suite die moderne Schlüsselsetzung. Auf Fingersatzangaben verzichtet Ernst Kurth vollständig, führt allerdings die originalen Dynamikangaben A.M.Bachs des Prélude VI an. Die kleinformatige Ausgabe Kurths eignet sich vor allem aufgrund der fehlenden Artikulation nicht als Grundlage für die praktische Ausführung; sie kann nur als (unvollkommene) Studienpartitur bezeichnet werden, in der man unbeeinflusst von jeglichem vortragstechnischen Beiwerk die Entfaltung der linearen Steigerungen geistig nachvollziehen kann.

Die in der Folge erschienene Ausgabe Alexanians versuchte nun, die Polyphonie der einstimmigen Linie durch eine spezielle Schreibweise im Notentext darzustellen. - Der armeni-

sche Cellist Diran Alexanian (1881-1954)²⁸⁶⁾ wirkte als Professor an der Ecole Normale de Musique in Paris sowie am Manhattan Conservatory in New York und faßte als Freund Pablo Casals dessen Methodik und technische Prinzipien in der 'Traité théorique et pratique du Violoncelle' (1914) systematisch zusammen. 1929 veröffentlichte Alexanian in den Editions Salabert in Paris die 'Six Suites pour Violoncelle seul' mit dem Hinweis 'Interprétation Musicale et Instrumentale'; auf dem inneren Titelblatt findet sich dreisprachig der Zusatz: 'Analyse der Phrasierung, Fingersätze und Bogenstriche'. Diese Ausgabe bringt neben dem Faksimile der Handschrift A.M.Bachs, die jedem ermöglichen soll, "die Schreibart des Komponisten überall da wiederherzustellen, wo er es wünscht und vermag", ein ausführliches Vorwort (deutsche Übersetzung von Richard Sturzenegger, der nach dem zweiten Weltkrieg ebenfalls eine Edition der Violoncellosuiten herausgab), das die Analyse und Notationsweise des Herausgebers erläutert. Ob Alexanian die Theorie Ernst Kurths bekannt war, geht nicht eindeutig hervor; fast könnte man annehmen, die Ausgabe sei davon unbeeinflusst entstanden, da nicht nur die Verdeutlichung der Polyphonie der einstimmigen Linie, die allerdings im Vordergrund steht, angestrebt wird, sondern auch einige andere Aspekte der melodischen Gestaltung beleuchtet werden sollen. Der Herausgeber weist im Vorwort darauf hin, daß er gezwungen war, eine neue Notenschrift zu erfinden, da die Unvollständigkeit unserer gebräuchlichen Vortragszeichen und vor allem die verschiedene Bedeutung der Bindebögen im Hinblick auf Artikulation und Phrasierung keine völlig eindeutige Darstellung seinerseits ermöglicht hätte.

Alexanian hebt hervor, daß das Werk wegen seiner horizontalen Schreibweise, die er aus dem Wechsel von Bruchstücken

286) Zur Biographie vgl. Enciclopedia della Musica, Bd. 1, Milano 1963, S.41, Encyclopédie de la Musique, Bd. 1, Paris 1958, S.257 sowie J.Bächi: a.a.O. S.103

einer Tonleiter und von Arpeggien zusammengesetzt sieht, einen Gipfel der "monodischen" Kompositionsform bildet. Er weist darauf hin, daß neben den geschriebenen Stimmen auch solche zu finden sind, die durch unser inneres Empfinden zu ergänzen sind. Den Zweck seiner Ausgabe sieht er vor allem in der Analyse der Phrasierung, "die die Kunst darstellt, die Musik verständlich auszusprechen", wobei er offensichtlich die Begriffe Artikulation und Phrasierung vermischt. Durch Einführung seiner Notationsweise glaubt Alexanian ein Mittel gefunden zu haben, "die Werke in Silben zu zerlegen und auf Grund von Naturgesetzen eine Verteilung der Akzente auf glaubwürdige Punkte zu bestimmen" (Vorwort S.III). "Die musikalische Silbe gibt sich dem Hörer durch einen feinen Akzent (eher eine minimale Schwellung) auf der Anfangsnote zu erkennen" (Vorwort S.VI). Die zur Verdeutlichung der Silben geschaffene Notierungsweise Alexanians bezeichnet die zusammengehörigen Teile durch verschiedenartige Aufteilung und Stellung der Balken und durch die Richtung der Kaudierung. Nach Alexanian beruht die Bildung der musikalischen Silben und ihre Verbindung untereinander auf einer Art von Attraktivität (gegenseitiger Anziehung). Er unterscheidet zwischen melodischer, harmonischer und rhythmischer Attraktivität. "Melodische Attraktivität: Jede Reihe zusammenhängender Stufen von einheitlicher Richtung (auf- oder absteigend) und gleichbleibendem Zeitwert (...) muß als eine einzige Silbe angesehen werden und zwar bis zur ersten Note (inklusive), die einer neuen, realisierten oder innerlich ergänzenden Harmonie angehört." (Vorwort, S.VI, die Wechselnote wird als spezifisch melodisches Element zu dieser Gruppe gerechnet.) "Harmonische Attraktivität: Jeder Reihe unzusammenhängender Stufen von dem selben Zeitwert und einheitlicher Richtung (auf- oder absteigend), die durch melodische Schreibart (aufeinanderfolgende Töne) ein harmonisches Ganzes (von zwei, drei oder vier Stimmen) aufstellen hilft, muß als Silbe betrachtet werden und auf der Anfangsnote einen Akzent tragen." (Vorwort S.VII) Für die Bildung der melodischen und har-

monischen Silbe ist demnach die Einheit der Richtung von Tonleiter und Arpeggio wesentlich. Folgendes Beispiel aus dem Prélude I soll dies in der Notierung Alexanians zeigen:

Beispiel 21:



Auch in Bezug auf die rhythmische Attraktivität gibt es ganz bestimmte Regeln, die die zuvor genannten manchmal modifizieren können, jedoch zu zahlreich sind, um hier detailliert angeführt zu werden.

Die Artikulation im Sinn von Strichartensetzung wird in dieser Ausgabe völlig in den Dienst der von Alexanian dargestellten Phrasierung gestellt. Dazu ist festzustellen, daß es sich keineswegs um eine Phrasierung im Kurthschen Sinne handelt, die viel weiter gespannte Bögen verlangte, sondern um eine Zerlegung der melodischen Linie nach gewissen Gesichtspunkten, die sich eher mit der Darstellung Kurths der Polyphonie der einstimmigen Linie vergleichen läßt. Die Artikulation der Handschrift A.M.Bachs, die dieser Ausgabe noch dazu als Faksimile beigegeben ist, wurde in keiner Weise berücksichtigt. Es finden sich daher, abgesehen von der Anwendung der Phrasierung Alexanians, vom Herausgeber neu festgelegte Bindebögen, die zwar zum Teil der melodischen Analyse sowie dem linearen Kontrapunkt, aber meist nicht den Angaben des Manuskripts entsprechen. Ferner leidet die Ausgabe eindeutig unter der Überbezeichnung, die in jeder Beziehung zum Ausdruck kommt. Das Notenbild ist nämlich durch die Art der Notierung, durch oft doppelte Setzung von Bögen, durch Angabe von Fingersätzen, sowie Hinweise auf die zu verwendenden Saiten, Stricharten und strichlierte Linien zur Verdeutlichung von scheinpolyphonen Partien so unübersichtlich, daß an eine praktische Ausführung nach dieser Vorlage eigentlich nicht zu denken ist, wie das folgende Beispiel beweisen soll:

Beispiel 22: (Allemaude I, T. 9 ff.)

The image shows three staves of musical notation for 'Allemaude I, T. 9 ff.'. The music is written in G major (one sharp) and 3/4 time. It features a complex melodic line with many slurs and ties. Fingerings are indicated by numbers 1-4 below the notes. Vibrato markings (V) are placed above several notes. The staves are labeled with Roman numerals (I, II, III, IV) at the bottom, indicating different sections or measures.

Nach Einlesen in die ungewohnte Notationsweise kann jedoch aus der musikalischen Analyse mancher Nutzen für eine verständnisvollere Interpretation gezogen werden, da im großen und ganzen die Erkenntnisse der Theorie Kurths von Gestalt und Polyphonie der einstimmigen Linie - ob sie nun Alexanian bekannt war oder nicht - gut zum Ausdruck kommen. Sehr instruktiv ist z.B. die Darstellung der Fuge des Prélude V:

Beispiel 23:

52

The image shows four staves of musical notation for 'Beispiel 23'. The music is written in G major (one sharp) and 3/4 time. It features a complex melodic line with many slurs and ties. Fingerings are indicated by numbers 1-4 below the notes. Vibrato markings (V) are placed above several notes. The staves are labeled with Roman numerals (I, II, III, IV) at the bottom, indicating different sections or measures.

Alexanian weist ferner im Vorwort darauf hin, daß er einige Änderungen am Urtext vornahm. So entspricht die Schreibweise der Akkorde seiner Vorstellung von deren bester instrumentaler Wiedergabe. Ferner ergänzte er Triller, "die zu hören uns durch ihr Vorkommen in verschiedenen Ausgaben zur Gewohnheit geworden ist" (Vorwort S.X), wobei alle Änderungen (Verzierungen, Akkorderweiterungen etc.) durch Klammersetzung im Notentext kenntlich gemacht wurden. Alexanian verzichtet jedoch auf Dynamik- und Tempohinweise. Andererseits hat der Herausgeber "um eine Verringerung des Klanges der A-Saite zu verhüten, die fünfte Suite (...) für ein normal gestimmtes Violoncell geschrieben," wodurch er gezwungen war, einzelne Akkorde zu vereinfachen. (Vorwort, S.X). Die Lesart des Notentextes Alexanians - wobei er offensichtlich nur von der Abschrift A.M.Bachs ausging - wurde in Teil III/A/1 berücksichtigt.

Noch stärker als Alexanian berücksichtigt der bedeutende Violoncellovirtuose Enrico Mainardi die Erkenntnisse E. Kurths in Bezug auf den linearen Kontrapunkt in seiner Edition der Bachschen Violoncellosuiten. - Enrico Mainardi²⁸⁷⁾ wurde 1897 in Mailand geboren und studierte bis 1920 am Mailänder Konservatorium bei Giuseppe Magrini und besuchte Meisterkurse bei Hugo Becker in Berlin. Bereits seit 1910 unternahm er ausgedehnte Konzertreisen durch ganz Europa und erreichte in kürzester Zeit internationales Ansehen. Neben dem Solospiel widmete sich Mainardi auch dem kammermusikalischen Musizieren, wobei unter andern Wilhelm Backhaus, Edwin Fischer und Wolfgang Schneiderhan seine Partner waren. Neben seiner Konzerttätigkeit wirkte Mainardi als Pädagoge zwei Jahre lang an der Hochschule in Berlin und von 1933-1969 an der Accademia Santa Cecilia in Rom, sowie in zahlreichen Meisterkursen für Cello- und Kammermusik in verschiedenen europäischen Städten. Enrico Mainardi lebte bis zu seinem Tod im Jahr 1976 in Deutschland.

287) Zur Biographie vgl. Riemann-Lexikon, Personenteil: Mainardi, Enrico, S.131 f.; Ergänzungsband S.112 und J.Bächi: a.a.O. S.117 f.; vgl. die Schallplatteaufnahme: Eurodisc 76 063 X4.

Die Ausgabe der 'Sechs Suiten für Violoncello solo. Analyse, Fingersätze und Bogenstriche von Enrico Mainardi' erschien das erste Mal im Jahr 1942 bei B.Schott's Söhne in Mainz und kam 1966 in einer Neuausgabe heraus, die mir als Vorlage diente. Im Vorwort versucht Günther Ramin die Anforderungen darzulegen, die man seiner Meinung nach heute an Edition und Interpretation zu stellen hat: "... die gerade in unserer Zeit lebendige und verantwortungsbewußte Beschäftigung mit den historischen und künstlerischen Belangen des musikalischen Barockzeitalters zwingt zu einer Überprüfung der Editions- und Interpretationstechnik der Bachschen Cellosuiten. Der Herausgeber ... kann sich nicht damit begnügen, den Urtext mit den originalen Spielanweisungen zu geben, sondern er muß einen aus dem Geiste des Werkes geborenen auf die heutige Spielweise fußenden Interpretationsvorschlag finden. Nicht zuletzt gilt es, die fortgeschrittene Technik ganz in den Dienst der motivischen, thematischen und formalen Klarlegung des Kunstwerkes zu stellen."

In der anschließenden Einleitung (deutsch, italienisch, englisch) legt der Herausgeber Enrico Mainardi seine Vorstellungen von Ziel und Zweck seiner Ausgabe dar. Er weist gleich zu Beginn darauf hin, daß er Bogenstriche und Fingersätze aus dem Bestreben festsetzte, den "'linearen Kontrapunkt', der das formgebende Prinzip der Violoncellosuiten Bachs ist", so deutlich als möglich darzustellen. Mainardi versucht dies mit Hilfe des Gegensatzes, der aus dem bewußten Wechsel zwischen gebundenen und ungebundenen Noten entsteht, sowie durch die unterschiedliche Klangfarbe der Saiten zu erreichen. In der ÖMZ 1954 äußert sich Enrico Mainardi folgendermaßen zu diesen artikulatorischen Fragen²⁸⁸): "Leider läßt sich die Authentizität der Ligaturen im Manuskript der Maria (sic!) Magdalena Bach nicht eindeutig feststellen. Sie sind übrigens unvollständig und ungenau, und lassen verschiedene Deutungen zu. In mei-

288) E.Mainardi: Über Bach-Interpretation, in: ÖMZ 1954, S.308

ner Ausgabe habe ich mich trotzdem nach Möglichkeit an die offensichtlichen Charakteristika dieser Handschrift gehalten. Grundsätzlich bestehe ich auf absoluter Wiedergabe der Bogenstriche, die uns der Komponist vorgeschrieben hat, mit Ausnahme derjenigen, die technisch unausführbar sind." Trotz dieses Statements hat Enrico Mainardi in seiner Edition der Violoncellosuiten die Bindebögen A.M.Bachs in keiner Weise berücksichtigt. Er geht hier nämlich von dem bereits von Mozart vorgeschlagenen Artikulationsprinzip aus, daß alle Töne im Sekundabstand gebunden und alle durch große Intervalle getrennte (außer bei vollständigen Dreiklängen) mit wechselndem Strich zu spielen sind.²⁸⁹⁾ Wie bereits in Teil III/A/2/b hervorgehoben wurde, läßt sich dieses starre Schema, das wohl nur als Anregung für unbezeichnete Werke dienen sollte, keineswegs auf die Kompositionen für ein unbegleitetes Streichinstrument Bachs anwenden, da, wie man den handschriftlichen Quellen entnehmen kann, gebundene und ungebundene Noten sowohl für diatonische wie auch für akkordische Abschnitte abwechselnd und mit vielen Varianten eingesetzt wurden, wobei gerade durch diesen Wechsel in vielen Fällen die scheinpolyphone Anlage verdeutlicht wird. Das Mainardische Artikulationsprinzip nivelliert jedoch die differenzierteren originalen Angaben, sodaß, obwohl zum Teil der lineare Kontrapunkt zum Ausdruck kommt, doch oft keine den Intentionen des Komponisten gerechtwerdende, abwechslungsreiche artikulatorische Gestaltung entsteht.

Der Notentext Mainardis besteht durchgehend aus zwei übereinandergestellten Notensystemen: im oberen erscheint der Notentext, in dem "einige mutmaßliche Irrtümer und schwer lesbare Stellen des Manuskripts verbessert" wurden (Vorwort) mit Bindebögen und Stricharten sowie Fingersätzen versehen, im zweiten kleineren findet man die melodische Analyse, wobei zusammen-

289) L.Mozart: Versuch einer gründlichen Violinschule, Augsburg 1756, Faks. hrsg. von B.Paumgartner, Wien 1922, S.83

gehörige Noten durch übergreifende Balken verbunden wurden. Bei dieser Art von Notierung ergeben sich jedoch bei der Darstellung von angedeutet drei- und mehrstimmigen Teilen Schwierigkeiten, worunter die Deutlichkeit leidet; ferner wurde in solchen Partien manchmal etwas willkürlich über die Zusammengehörigkeit entschieden (siehe Beispiel 24); die Notierung der angedeutet zweistimmigen Partien ist jedoch gut geeignet, die scheinpolyphone Anlage zu verdeutlichen und stimmt am ehesten mit den Artikulationsangaben der Handschrift A.M.Bachs überein (Beispiel 25). Zur Darstellung der real mehrstimmigen Anlage der Sarabande VI benötigt er ein zusätzliches Notensystem (Beispiel 26).

Beispiel 24: (Prélude I, T. 9 ff.)



Beispiel 25:



Beispiel 26:

Sarabande

The image shows a musical score for a Sarabande. It consists of three staves. The top staff is the right hand, the middle is the left hand, and the bottom is the bass line. The music is in G major and 3/4 time. The score includes various musical notations such as notes, rests, and fingerings. There are also some markings like 'a)' and Roman numerals (I, IV, III, IV, I) indicating fingerings or positions.

Abschließend sei ein Zitat aus den Ausführungen Mainardis zur Bach-Interpretation angeführt, das seine Kompromißhaltung bezüglich historisierender und aktualisierender Interpretation erkennen läßt²⁹⁰⁾: "Die Suiten von Bach habe ich mit dem Bemühen studiert, Rhetorik, sowie allzu subjektive, unkontrollierbare, romantische Abweichungen zu vermeiden. An dieser Stelle möchte ich Ihnen sagen, daß ich nicht etwa glaube, daß der nachschaffende Künstler 'nicht' subjektiv sein sollte (verrät nicht schon die Absicht, es 'nicht' zu sein, eine subjektive Stellungnahme?). Aber er sollte jeden autobiographischen Akzent in der Musik vermeiden und bestrebt sein, mehr universale als persönliche Gefühle auszudrücken, d.h. das ideale Gleichgewicht zwischen Subjektivität und Objektivität zu erreichen."

Im Jahr 1966 erschienen 'Bach/Six Suites/ solo cello/ neu herausgegeben mit einer analytischen Vorrede von Paul Tortelier' (Augeners Edition No.6629; London-New York 1966), in der nicht die Polyphonie der einstimmigen Linie, sondern der melodische Aufbau und die Phrasierung im Vordergrund stehen. Der 1914 in Paris geborene Cellist Paul Tortelier²⁹¹⁾ studierte am

290) E.Mainardi: a.a.O. S.307

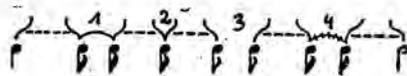
291) Zur Biographie vgl. Riemann-Lexikon, Personenteil: Tortelier, Paul, S.807 und J.Bächi: a.a.O. S.135 ff.;
vgl. auch die Schallplattenaufnahme: EMI/Electrola C 183-10828/30

dortigen Conservatoire Nationale de Musique, wo er bei R.L. Feuillard eine erstklassige Ausbildung erhielt und als Schüler von Gérard Hekking sechzehnjährig das Abschlußexamen mit dem Premier Prix de Violoncelle bestand. In der Folge als Solocellist beschäftigt, begann erst nach dem zweiten Weltkrieg seine solistische Laufbahn. Nach unzähligen Konzertreisen folgte Tortelier 1956 einer Berufung ans Pariser Konservatorium, wo er zwölf Jahre lang als Pädagoge tätig war. Seit 1971 wirkt Tortelier als Professor an der Folkwang-Schule in Essen. Daneben setzte er sich jahrelang mit spieltechnischen Problemen auseinander, indem er jeden Bewegungsablauf einer bis ins kleinste Detail gehenden Analyse unterzog; seine diesbezüglichen Erkenntnisse legte er in der 'Méthode complémentaire' nieder. Zu seinen Erfindungen gehört auch der sogenannte Knickstachel ("Pique Tortelier"), den er aus der Erkenntnis konstruierte, daß eine flachere Haltung des Instruments klangliche und bogentechnische Vorteile bietet und den heute zahlreiche Cellisten (u.a. M. Rostropowitsch) verwenden.

Seine Ausgabe der Violoncellosuiten wird durch eine ausführliche Vorrede (englisch, französisch, deutsch) eingeleitet. Zuerst beschäftigt er sich mit "Charakter und Anlage" der Suiten, wobei er auf die Bedeutung der Suite als Vorläufer der Symphonie hinweist, und mit der Tempofrage, die zu lösen er unter Berücksichtigung des jeweiligen Charakters der Sätze dem Interpreten überläßt: "Hat sich der Interpret den Gehalt der Musik angeeignet, so wird er unfehlbar im richtigen Zeitmaß empfinden, und das mit größerer Sicherheit, als wenn er sich auf metronomische oder andere Angaben verläßt." (Vorwort S.I) Im zweiten Teil der Vorrede mit dem Titel "Aufbau und Phrasierung" (S.I f.) weist Tortelier darauf hin, daß man die Taktperioden beachten muß, um auch die längeren Phrasen zu erfassen und gibt im Notentext über dem Notensystem Nummern an, die die Gruppierung der Takte bezeichnen sollen (8 usw.), während er die Untergruppen (bezeichnet mit 2..., 3...) unter das Noten-

system setzt. Die Gliederung und von ihm so bezeichneten "Kardinalpunkte" der Musik ergeben sich jedoch aus den zusätzlichen Zeichen oberhalb des Notensystems. Diese Kurven sollen das musikalische Gefüge im Großen ordnen, da ein herkömmlicher Phrasierungsbogen dazu meist nicht ausreicht.

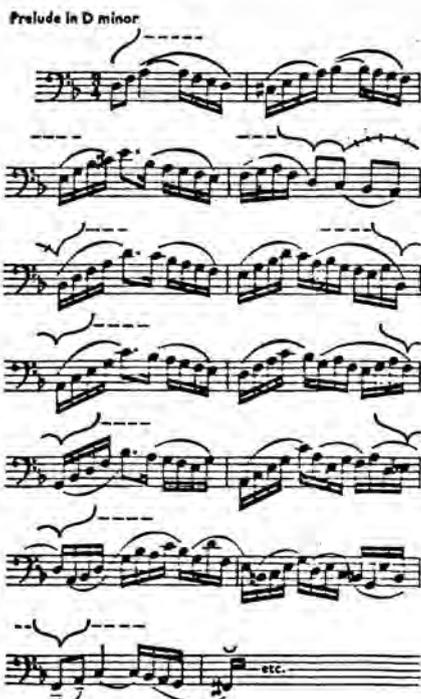
Beispiel 27:



1. bindet die letzte Note einer Phrase an die Anfangsnote einer neuen Phrase,
2. diese Note stellt gleichzeitig das Ende der einen und den Beginn der anderen Phrase dar,
3. zwischen der letzten Note der ersten und der Anfangsnote der zweiten Phrase besteht keine direkte Fortsetzung, daher ist abzusetzen,
4. bezeichnet eine sogenannte "Brücke"; dieser Name wird nicht näher erläutert, gemeint ist damit eine Art Verbindungsteil.

Folgende Beispiele, die dem Vorwort entnommen wurden, sollen zeigen, wie diese Zeichen im Notentext angewendet werden:

Beispiel 28:



Zur Ausführung meint Tortelier: "Diese Untergliederung läßt sich im Spiel durch leichtes Abschwellen oder durch nuancen- hafte Längung bei den abschließenden Noten erreichen. Dies in- nere Atemholen hilft unerwünschte Pausen vermeiden." (Vorwort S.II). Obwohl er in seiner Ausgabe zahlreiche Vortragszeichen setzt, weist er darauf hin, daß diese im Original nicht vor- handen sind und der Interpret somit die Freiheit hat, nach seinem eigenen Gefühl zu nuancieren. Zur Problematik von Skor- datur bzw. fünfsaitigem Instrument nimmt der Herausgeber nicht Stellung; auf diese wird auch im Notentext nicht verwiesen. Auch in Bezug auf die Akkordausführung finden sich keine nähe- ren Angaben.

Ein weiterer Abschnitt der Vorrede hat den Titel "Bogentechnik und Purismus". (Vorwort S.IV ff.). Der Herausge- ber betont hier, daß er vom Bestand des Originals so viel als möglich bewahren wollte, ohne sich jedoch Änderungen zu versa- gen, deren Vorzüge einleuchten. Tortelier weist jedoch darauf hin, daß er bei den vorgenommenen Ergänzungen und Änderungen immer auf das Prinzip der Differenzierung Rücksicht nahm. "'Puristen' unter den Cellisten", führt er weiter aus, "spie- len nur die Bogenbezeichnungen einer Bachschen Handschrift. Na- türlicher muß man diese Spielanweisungen einbeziehen, denn aus ihnen schöpft der Spieler und oft kann man überhaupt nichts bes- seres tun, als ihnen zu folgen - so z.B. im Präludium der Suite in Es-Dur. Dennoch muß man zugeben, daß die angegebene Spiel- weise den Wohlklang nicht immer unbedingt fördert, so etwa im Präludium in G-Dur." (Vorwort S.IV). Vergleicht man jedoch den Notentext mit obiger Ansicht, so muß man feststellen, daß teil- weise doch sehr willkürlich über die Artikulationssetzung ent- schieden wurde, wobei die Tendenz, zu lange Bögen zu setzen, vorherrscht.

Interessant sind die drei Hypothesen Torteliers über die Artikulation der Abschrift A.M.Bachs (Vorwort S.IV): Bach

habe a) die Festsetzung einem anderen Musiker überlassen, b) die Stricharten gemeinsam mit einem Cellisten erarbeitet, c) die Artikulationsbezeichnungen selbst gewählt, wobei der Herausgeber den letztgenannten Fall für den wahrscheinlichsten hält. Paul Tortelier zieht jedoch, bevor er sich "den Zwang auferlegt, allen technischen Anweisungen zu folgen", folgendes in Betracht: "Wenn diese Bogenstriche überhaupt ausprobiert wurden, dann in unzureichender Weise. Sie enthalten für die Verhältnisse in unseren Konzertsälen zu viele abgesetzte Noten, besonders in den ausdrucksreichen Passagen. Vielleicht wären sie der Akustik von Kapellen und Kirchen angemessener, wo der natürliche Nachhall das fehlende Legato ersetzt." (Bereits in Teil III/B/1 wurde auf die Tatsache hingewiesen, daß bei Aufführungen in großen Konzertsälen eine großzügigere Artikulation gewählt werden muß. Da die Violoncellosuiten ursprünglich für kleinere Räumlichkeiten vorgesehen waren (Kammermusik), ist bei Änderung der Bestimmung dieses Werkes zwangsläufig eine Anpassung an die neuen Gegebenheiten durch lange Bögen nötig, wodurch sich das ursprünglich angestrebte Klangbild allerdings nicht erreichen läßt.) "Schließlich muß man hierbei auch beachten, daß abgesetzte Noten auf der Violine besser klingen als auf dem Cello, und daß Bach hier wohl mehr als Violinspieler empfand, der er ja war." (Dazu wäre zu bemerken, daß zu Bachs Zeit allgemein das non-legato Spiel im Vordergrund stand, sodaß auch beim Spiel mit dem modernen Bogen die ursprüngliche, mehr zu abgesetzten Stricharten neigende Artikulation nicht unterdrückt werden sollte, indem man lange Bögen darüber setzt, wie Tortelier dies teilweise tat, da dadurch der abwechslungsreiche Charakter dieser Musik nicht zum Ausdruck kommen kann.) "Die Ungenauigkeit der Handschrift gibt sowieso Anlaß zu verschiedenen Auffassungen und an vielen Stellen muß man ganze Zeilen, wo jede Bindung fehlt, in Bezug auf die Spielanweisungen für unvollendet halten." (Die Ergänzungen ergaben sich in Bachs Zeit aus der damals üblichen Musizierpraxis. Im großen und ganzen läßt sich jedoch auch

heute die damals gemeinte Artikulation rekonstruieren. "Unvollendet" kann man Bachs Angaben daher nicht nennen, höchstens "unvollständig".) Durch all diese Argumente sieht sich Tortelier gerechtfertigt, Änderungen an der Artikulation vorzunehmen und vor allem längere Bögen zu setzen, eine Auffassung, der, wie bereits oben jeweils angeführt, nicht zuzustimmen ist. Seine phrasierenden Angaben dienen jedoch der Verdeutlichung des melodischen Aufbaus, ohne das Notenbild, so wie in der Edition Alexanians, zu beeinträchtigen; auf die Polyphonie der einstimmigen Linie wird jedoch nicht Rücksicht genommen.

Das folgende Zitat soll darstellen, welche Ansicht Tortelier in Bezug auf historisierende und aktualisierende Interpretation vertritt: "Wenn an gewissen Stellen dem Original streng gefolgt wird, während man an anderen davon abweicht - obwohl darin irgendwelche Folgerichtigkeit entdeckt wird, so mag dies daran liegen, daß der alte Purismus mit seiner unerbittlichen Einhaltung gewisser Grundsätze und seinem Respekt vor feststehender Wahrheit in unseren Tagen neuem und unermüdlichem Streben nach dem Schönen gewichen ist, das uns wahrer erscheint, als jede Wahrheit." (Vorwort S.V). Man kann aus diesen Worten ersehen, daß Tortelier die subjektiven Tendenzen der Interpretation den objektiven überordnet. Seine relativ abschätzigen Bemerkungen über die "alten Puristen" beweisen, daß er der historisierenden Richtung nur soweit folgt, bzw. vorgibt, ihr zu folgen, als es heute unbedingt nötig ist, um anerkannt zu werden. Mit folgenden Worten über seine Interpretationsauffassung schließt Paul Tortelier die Vorrede ab: "Indem man die Noten liest und singt, bevor man sie spielt, indem man sorgfältig auf die Übergänge hört, durch Beherrschung der Tempi und des Rhythmus, durch Sinn für das, was melodisch, harmonisch und rhythmisch hervorgehoben ist, mit klarem, lyrischem, andächtigem Spiel, ist man gewiß auf dem rechten Weg, vorausgesetzt immer, man 'läßt sich von der Musik führen', hascht nicht nach Effekten oder versucht, den Hörer vom eigenen Gestaltungswillen zu überzeugen, statt einfach zu sein." (Vorwort S.VII).

4. Praktische Ausgaben

Wenden wir uns zu Beginn jenen Editionen zu, die zwar als Mischung von kritischer und praktischer Ausgabe zu bezeichnen sind, wobei allerdings die Einrichtung für den Vortrag als primäres Anliegen im Vordergrund steht. An erster Stelle seien hier jene Editionen genannt, die in Anlehnung an bereits bestehende, mehr oder weniger kritische Ausgaben entstanden sind. So brachte 1935 der deutsche Cellist und Professor an der Musikhochschule Leipzig, Walter Schulz (1893-1967)²⁹²⁾ eine neu revidierte Ausgabe der Edition Robert Hausmanns im Steingraber Verlag Leipzig heraus, in der Notentext und Stricharten beibehalten, Fingersätze und Metronomangaben jedoch neu gestaltet sowie dynamische Hinweise hinzugefügt wurden. 1956 veröffentlichte Walter Schulz abermals die Suiten für Violoncello, diesmal im Pro Musica Verlag, Berlin-Leipzig, wobei auch hier, ohne den ursprünglichen Herausgeber zu nennen, der Notentext der Hausmann-Edition übernommen wurde; allerdings hat Schulz hier die Artikulation neu gestaltet, wobei die Tendenz, längere Bögen zu setzen, deutlich zum Ausdruck kommt. Beide genannten Editionen sind nicht als textkritische Revisionen anzusehen; vielmehr handelt es sich um praktische Ausgaben, in denen auf Basis einer früheren, zum Teil unzureichend kritischen Ausgabe spieltechnische Hinweise gegeben werden.

Auch die 1919 veröffentlichte Edition der Violoncellosuiten von Percy Such nimmt die kritische Ausgabe Robert Hausmanns als Ausgangspunkt, allerdings ebenso ohne die Vorlage zu nennen. Der 1878 in London geborene Cellist Percy Frederick Such²⁹³⁾ studierte von 1889 bis 1898 bei Robert Hausmann in Berlin und dürfte dort die Edition seines Lehrers kennengelernt

292) Riemann-Lexikon, Personenteil: Schulz, Walter, S.619; Ergänzungsband S.616

293) Baker's Biographical Dictionary of Musicians, New York 1940, S.1070

haben. Er übernimmt genau den Notentext (sowie die Satzbezeichnungen) Hausmanns und dessen textkritische Anmerkungen, die er ins Englische übersetzt, während er Fingersätze, Artikulation und Metronomangaben leicht abändert. Im äußerst kurzen Vorwort bemerkt er folgendes: " So many and varied are the readings of these Suites that the Editor thinks it better to leave the rendering to the taste and individuality of the performer and teacher." Dieser Edition kommt ebenso wie den Ausgaben von Walter Schulz geringere Bedeutung im Rahmen der Editions-geschichte zu, da es sich um sekundäre, im Hinblick auf den Vortrag abgeänderte Revisionen einer bereits bestehenden Ausgabe handelt.

Ein ähnlicher Fall begegnet uns in der 1918 im Verlag Ricordi in Mailand erschienenen Ausgabe des italienischen Cellisten Giuseppe Magrini (1857-1926)²⁹⁴, der die Violoncello-suiten Bachs nach der 1826 erstmals veröffentlichten Edition Dotzauers herausgab, wobei ebenso wie bei der Ausgabe Hausmann-Schulz aus dem Jahr 1935 beide Herausgeber auf dem Titelblatt aufscheinen. Geringfügig abgeändert wurden zum Teil die am Beginn der Sätze stehenden tempocharakterisierenden Anweisungen (Metronomangaben jedoch neu hinzugefügt), zum Teil aber auch die Verzierungen, Fingersätze und die Artikulation. Die Satzbezeichnungen wurden italienisiert und einige, jedoch sehr wenige, agogische und dynamische Hinweise gegenüber der Dotzauer-Ausgabe ergänzt. Es erklärt sich von selbst, daß der Notentext hier mehr Ähnlichkeit mit der anonymen Abschrift als mit jener A.M.Bachs aufweist, da ja Dotzauer höchstwahrscheinlich von dieser Vorlage ausgegangen ist. Die Skordatur der V.Suite wurde beibehalten. Zur VI.Suite bemerkt Magrini dagegen folgendes: "Questa Sonata fu scritta per viola pomposa a 5 corde ... adatta al violoncello, riesce scomoda e di scarso effetto." Trotzdem gibt der Herausgeber für die komplizierten vierstimmigen Akkorde keine vereinfachten Lösungen an.

294) C.Schmidl: Dizionario universale dei Musicisti, Bd.2, Mailand 1938, S.10

Die 1924 abermals bei Ricordi in Mailand von dem italienischen Cellisten und Pädagogen Luigi Forino (1868-1936)²⁹⁵⁾ herausgegebene Edition der Violoncellosuiten basiert, wie man dem relativ umfangreichen Vorwort und einem Hinweis auf dem Titelblatt entnehmen kann, auf dem "Original", wobei er dieses nicht näher definiert. Wahrscheinlich ist Forino jedoch nicht von der Handschrift A.M.Bachs selbst ausgegangen, sondern nur von Band XXVII/1 der ABGA. In etlichen Anmerkungen, jeweils unten auf den entsprechenden Seiten des Notentextes, gibt Forino Hinweise auf Lesarten in ABGA und etlichen anderen bestehenden Editionen des Werkes und zitiert - relativ selten - das sogenannte Original. Abgesehen von diesen textkritischen Erläuterungen, die jedoch bei weitem nicht alle problematischen Stellen erfassen, werden überaus vielfältige Einrichtungen für den musikalischen Vortrag vorgenommen. Die Akkorde wurden so notiert, wie sie nach der Auffassung Forinos auszuführen sind, nämlich als zwei Doppelgriffe, deren erster Vorschlagscharakter hat. Die Stricharten, die seiner Meinung nach in der Handschrift nicht sorgfältig genug angegeben wurden, hat er zwar neu festgelegt, sind jedoch relativ abwechslungsreich. In der ersten Suite verwendet er durchgehend, sonst nur an schwierigen Stellen, Kleinbuchstaben, die die zu verwendende betreffende Stelle des Bogens symbolisieren soll (a=Spitze, i=Frosch; genaue Erläuterungen im Vorwort). Forino verwendet ferner verschiedene Zeichen für die unterschiedlichen Staccatoarten und gibt die Ausführungen der Ornamente jeweils unter dem Notensystem in rhythmisch genau festgelegter Form wieder. Außerdem setzt der Herausgeber ausgiebig dynamische und agogische Zeichen und bringt neben dem Vorwort auch im Notentext zahlreiche spieltechnische Erläuterungen zu Bogentechnik, Fingersätzen etc. Alle Sätze, die durchwegs italienische Bezeichnungen tragen, wurden mit Metronomangaben und ausführlichen tempo- bzw. ausdruckscharakterisieren-

295) Zur Biographie siehe Riemann-Lexikon, Personenteil: Forino, Luigi, S.531

den Hinweisen versehen. Zur V.Suite, die er in Normalstimmung notiert und bezeichnet, bemerkt Forino: "Tale spostamento disturbe l'orecchio, rendo meno brillante la sonorità, compromette la buona accordatura normale in altre immediate esecuzioni." (S.37) Allgemein gesehen fordert er eine "interpretazione nobile, virile e grandiosa, in alcuni momenti ricca d'intensità espressiva, ma sempre scevra di sdolcinata effeminatezze." (Vorwort S.IV).

Auch die von Frits Gaillard publizierte Ausgabe der Violoncellosuiten geht, wie man dem Vorwort entnehmen kann, von der Handschrift A.M.Bachs, sowie von etlichen bestehenden Editionen, darunter jener des Verlages H.A.Probst, aus. Im Vorwort der von dem 1875 in den Niederlanden geborenen und in den USA wirkenden Cellisten Frits (Frederick Willem) Gaillard²⁹⁶⁾ 1939 im Verlag G.Schirmer, New York-London, veröffentlichten Ausgabe der Violoncellosuiten, bemerkt der Herausgeber zu seinem Editionsverfahren: "All changes suggested herein are inspired by a constant desire to preserve the spirit rather than the exact letter of the original", sodaß man kaum von einer textkritischen Ausgabe sprechen kann. Obwohl Gaillard im Vorwort behauptet, alle Abweichungen vom Manuskript in Klammer zu setzen, erstreckt sich diese Kennzeichnung nur auf hinzugefügte Verzierungen (sowie angedeutete Triller, Vor- und Nachschläge) und auf erweiterte Akkorde. Revisionen des Notentextes an sich sind nicht gekennzeichnet; die relativ abwechslungsreichen Artikulationsangaben hätte Gaillard bei konsequenter Befolgung seiner im Vorwort gemachten Angaben durchwegs in Klammer setzen müssen, da er die Angaben der Handschrift A.M.Bachs in keiner Weise berücksichtigt. Im Vorwort nimmt der Herausgeber zur vorgenommenen Artikulationsfestsetzung nicht Stellung, sondern

296) Vgl. Dictionary of Modern Music and Musicians, London 1924, S.172 und Geillustreerd Muzieklexicon, Bd.1, 'S-Gravenhage 1932, S.222

äußert sich nur allgemein zum Charakter der Violoncellosuiten, wobei aus diesen Worten die von ihm verfolgte Tendenz bei Festsetzung von Bindungen, Staccatopunkten und Akzenten (zur Phrasierungsverdeutlichung Kommasetzung) hervorgeht: "Most important to an understanding of those works is an appreciation of the contrast between their lyric and rhythmic elements. I have tried to indicate clearly the differentiation between them, which the player should constantly keep in mind." Andererseits spricht er sich für die Beibehaltung der Skordatur der V.Suite aus, um die gewünschte Klangfarbe nicht zu verändern und alle Akkorde ausführen zu können. Die Akkordnotenwerte wurden im allgemeinen beibehalten, nur in der Sarabande VI einige Verkürzungen vorgenommen. Gaillard bringt in seiner Edition neben Fingersätzen (häufige Lagenwechsel und Flageolett) nur sehr wenig dynamische und keinerlei agogische bzw. das Tempo betreffende Hinweise.

Neben diesen bisher besprochenen Editionen, die mit Vorworten versehen sind und mehr oder weniger von der Handschrift A.M.Bachs ausgehen, diese jedoch im Hinblick auf die Artikulation nicht berücksichtigen bzw. mit zahlreichen Angaben für den musikalischen Vortrag bereichern, erschienen in der Zwischenkriegszeit fünf weitere Ausgaben, die keinerlei Hinweise auf eine Auseinandersetzung mit dem Manuskript des Werkes geben und auch, mit einer Ausnahme, nicht mit einleitenden Worten versehen sind. Es handelt sich um die Ausgabe von Fernand Pollain (1879 geboren, französischer Solist und Kammermusiker²⁹⁷), Paris: Durand 1918, Joseph Malkin (1884-1969, Solocellist der Berliner Philharmoniker, sowie amerikanischer und französischer Orchester, Leiter eines Konservatoriums in Boston²⁹⁸), New York: Carl Fischer (älteste amerikanische Aus-

297) Dictionary of Modern Music and Musicians, London 1924, S.392

298) Riemann-Lexikon, Personenteil: Malkin, Joseph, S.137; Ergänzungsband S.117

gabe), Cornelis Liégois (1860-1921, französischer Solist, Kammermusiker und Pädagoge belgischer Herkunft²⁹⁹), Paris-Bruxelles: Henry Lemoire 1920, Jules Léopold Loeb (1852-1933, Solocellist des Orchesters der Pariser Oper, Kammermusiker und Professor am Conservatoire National de Musique de Paris³⁰⁰), Paris: Editions Billaudet 1923³⁰¹, und Paul Bazelaire (1886 geboren, französischer Violoncellovirtuose, Komponist und Professor am Conservatoire National de Musique de Paris³⁰²), Paris: Editions Max Eschig 1933. Alle fünf Editionen sind als praktische bzw. interpretierende Ausgaben zu bezeichnen. Es finden sich zahlreiche Fingersätze, Tempo- und Dynamikangaben (am ausführlichsten in der Edition Bazelaire), sowie - mit Ausnahme der Ausgabe von Liégois (differenzierte Artikulation mit zahlreichen Staccatopunkten) - lange Bindebögen, die einerseits zu einem etüdenhaften und andererseits zu einem von romantischem Geist geprägten Klangergebnis führen. Bazelaire verwendet ferner häufig Kommazeichen über dem Notensystem, um die Phrasierung zu verdeutlichen bzw. um Einschnitte zu markieren; auffällig sind in dieser Ausgabe wie auch in jener Pollains die überaus zahlreichen rallentando- und a Tempo-Hinweise, die nicht nur am Ende, sondern auch innerhalb des Satzes zur Anwendung gelangen, während Loeb und Liégois im Verlauf des Satzes und Malkin überhaupt keine agogischen Details anführen. In der V.Suite verlangt nur Malkin das Herunterstimmen der A-Saite; in der Ausgabe von Pollain werden die Fassungen für Skordatur und Normalstimmung, so wie in der Edition Hausmanns, übereinandergestellt. Loeb und Liégois erwähnen zwar die ursprünglich geforderte Umstimmung, geben aber in ihrem Notentext die Einrichtung für heute gebräuchliche Stimmung wieder; Bazelaire erwähnt

299) *Algemene Muziek Encyclopedie*, Bd.4, Antwerpen-Amsterdam 1960, S.302 und C.Schmidl: *Dizionario universale dei Musicisti*, Bd.1, Mailand 1937, S.844

300) *Encyclopedie de la Musique*, Bd.3, Paris 1961, S.95 und C.Schmidl: *Dizionario universale dei Musicisti*, Bd.1, Mailand 1937, S.855

301) Auf dem Titelblatt die Anmerkung "pour violoncelle ou trombone".

302) *Larousse de la Musique*, Bd.1, Paris 1957, S.85 und C.Schmidl: *Dizionario universale dei Musicisti*, Bd.1, Mailand 1937, S.132

die Skordatur überhaupt nicht. In allen Editionen wurden die Akkorde mehr oder weniger in Umfang und Dauer modifiziert (am geringsten bei Malkin und Pollain, der Änderungen meist in Fußnoten angibt); Liégois verwendet vorwiegend die Schreibung Vorschlag-Doppelgriff. Malkin, Bazelaire, Liégois und Pollain geben zahlreiche Triller- Vor- und Nachschläge mit kleinen Noten an; Liégois führt außerdem etliche zusätzliche Verzierungen ein. Alle Angaben verwenden die originalen Satzbezeichnungen (Ausnahme Loeb: Minuetto, Liégois: Menuetto). Nur die Edition Fernand Pollains enthält ein Vorwort des Herausgebers, in dem deren Aufgabe erläutert wird: "La présente édition a pour but de proposer une interprétation dans le style qui convient aux oeuvres de Bach, c'est-à-dire comportant de l'accent, du rythme et de la grandeur dans certaines parties de charme, de la grâce et de l'élégance dans d'autres, mais toujours d'une manière sobre et expressive; les coups d'archets et les doigtés ont été établis avec le plus grand soin, dans cet esprit."

Die 1954 in Mailand (Edizioni Suvini Zerboni) erschienene Edition von Gino Francesconi (keine näheren Angaben über Lebensumstände möglich) ähnelt den fünf zuvor besprochenen Ausgaben. Hier steht ebenfalls die Tendenz, lange Bögen zu verwenden, im Vordergrund und es finden sich zahlreiche Fingersätze, dynamische, agogische und tempomäßige Hinweise sowie Kommaangaben als Phrasierungshilfe, an einigen Stellen versucht Francesconi auch mittels Kaudierung und Balkensetzung die scheinpolyphone Anlage anzudeuten. Ferner verwendet der Herausgeber detaillierte Zeichen (Erläuterungen vor dem Notentext), die sich auf die Spieltechnik direkt beziehen, wie Buchstabensymbole zur Bezeichnung, an welcher Stelle des Bogens zu spielen ist, kleine Pfeile, die Streckungen der linken Hand anzeigen, Akzente, diverse Stricharten, unterschiedliche Schreibweise der Akkorde, je nachdem ob ein gleichzeitiges Anstreichen oder Arpeggieren gefordert wird, sowie Anleitungen zur Trillerausführung. Die V.Suite wurde hier für Normalstimmung notiert

und auf die Skordatur in den Erläuterungen zu Beginn hingewiesen. Bei der Erstellung dieser Ausgabe dürfte die didaktische Zielsetzung eine bedeutende Rolle gespielt haben.

Von größerem Interesse ist die Edition des bedeutenden Schweizer Cellisten und Komponisten Richard Sturzenegger, die in zwei Heften der Edition Reinhardt (1950/57) herauskam. Sturzenegger³⁰³⁾ wurde 1905 in Zürich geboren, studierte u.a. bei Emanuel Feuermann und Diran Alexanian, war als Solocellist namhafter Orchester tätig und wirkt seit 1954 als Leiter einer Meisterklasse der Musikhochschule Zürich. In der Ausgabe der Violoncellosuiten, in der keinerlei dynamische, agogische bzw. ausdrucksbestimmende Angaben verwendet werden (bemerkenswert auch die durchwegs originalen Satzbezeichnungen), findet sich am Beginn des ersten und am Ende des zweiten Heftes ein Vor- bzw. Nachwort (deutsch, französisch, englisch), das über die Intentionen Sturzeneggers bei Erstellung der Edition Auskunft gibt. Gleich zu Beginn seines Vorwortes hebt er hervor, daß sich, seiner Meinung nach, eine Urtextausgabe der Violoncellosuiten J.S.Bachs überhaupt nicht herstellen lasse. Dadurch sieht er seine Absicht gerechtfertigt, "in der vorliegenden Neuauflage nicht eine historisch getreue sondern eine zeitgemäße, heutiger Instrumentaltechnik entsprechende Textwiedergabe anzustreben." (Vorwort S.3). Er weist auf das ebenfalls im Verlag Reinhardt erschienene, stark verkleinerte Faksimile der als "ziemlich fehlerhaft" bezeichneten Handschrift A.M.Bachs hin, wodurch jedem, "der sich für die 'Urgestalt der Suiten interessiert", die Möglichkeit des Vergleiches gegeben ist. Der Herausgeber betont, daß er die einfache Lesbarkeit des Notenbildes nicht durch die "Darstellung der Bachs Linienführung inwohnenden Mehrstimmigkeit" beeinträchtigen wollte, eine Bemerkung, die sich wahrscheinlich gegen die Edition seines Lehrers

303) Riemann-Lexikon, Personenteil: Sturzenegger, Richard, S.754; Ergänzungsband S.735

Alexanian richtet. Das "Grundtempo" deutet Sturzenegger mit Metronomzahlen an, während er der "natürlichen dynamischen Gestaltung ... im Sinne Bachs nicht durch Vortragszeichen vorgereifen" wollte; auch auf allzu detaillierte Fingersätze verzichtet der Herausgeber, um die Übersichtlichkeit zu wahren.

Im Vorwort (S.4 f.) geht Sturzenegger ferner näher auf die Ausführung der Akkorde ein, die je nach deren Stellung und Funktion verschieden zu spielen sind und von ihm unterschiedlich notiert wurden. Homophone Akkorde, die, besonders wenn sie rhythmischen Charakter haben, möglichst gleichzeitig anzustreichen sind, hat der Herausgeber an einem Notenhals zusammengefaßt; Schlußakkorde mit vorwiegend klanglicher Funktion sind dagegen zu arpeggieren. "Soll eine melodische Hauptstimme sich von dazutretenden Harmonietönen abheben, so sind diese zu verkürzen und der Melodieton allein weiter auszuhalten": in diesen Fällen notiert Sturzenegger Melodie- und Akkordtöne mit verschiedenen Notenhälsen. Bei der Weiterführung der Melodie aus einer der unteren Stimmen des Akkordes fordert er, im Notentext mit kleinen Pfeilen symbolisiert, die Brechung der Akkorde von oben nach unten. An zweistimmigen Stellen verlangt er das volle Aushalten der Notenwerte, obwohl auch hier, wenn die Nebenstimme die Hauptstimme nicht gut zur Geltung kommen läßt bzw. behindert, diese nur anzudeuten ist. Auch bei den Arpeggienabschnitten der Suiten versucht Sturzenegger mit Hilfe geschickt gewählter Artikulation das Zustandekommen eines vollen akkordischen Klanges zu erreichen. Bei den Trillern, - von ihm hinzugefügte stellt er meist in Klammern -, fordert er in der Regel den Beginn mit der oberen Nebennote.

Bezüglich der Artikulation vertritt Sturzenegger jedoch folgenden Standpunkt: "Bei der Wahl der Bogenstriche ging ich soweit wie möglich von den Angaben des Manuskripts aus. Sich streng an sie zu halten, wäre wegen ihrer Unvollständig-

keit, Ungenauigkeit, Inkonsequenz und teilweiser instrumentaler Primitivität und Unbequemlichkeit eine verlorene Mühe, doch ist in ihnen eine Fülle von Hinweisen für die rhythmische Charakterisierung namentlich auf Tanzsätze enthalten." (Vorwort S.3 f.) Tatsächlich entfernt sich die Artikulationssetzung Sturzeneggers ziemlich weit von den Angaben A.M.Bachs, obwohl zumeist (Ausnahme Prélude I und III) auf allzu lange Bögen verzichtet wird. Wie man dem Nachwort des zweiten Heftes entnehmen kann, wurden gerade gegen die von Sturzenegger vorgenommene Bogensetzung Einwände erhoben, die der Herausgeber folgendermaßen zurückweist: "Was ein Kunstwerk seine Zeit überdauern und noch nach Jahrhunderten uns übermächtig ansprechen läßt, ist sein zeitloser geistiger Gehalt, nicht das "Modische" seines äußeren Gewands. Bach hat seine Musik gewiß nicht aus einem auf eine ferne Vergangenheit zurückblickenden, sondern aus einem in seiner Zeit lebenden, schöpferischen Geiste heraus geschaffen. In ähnlicher Haltung haben wir uns ihr als Menschen der Gegenwart zu nähern und sie mit unseren heutigen Mitteln darzustellen. Zu spielen, wie vor 200 Jahren gespielt wurde, ist uns nicht nur unmöglich - wir sind nun einmal die Erben dessen, was sich in den vergangenen zwei Jahrhunderten entwickelt und gewandelt hat -, es würde für uns auch keine wahrhaftige Äußerung bedeuten, sondern könnte nur den künstlichen Reiz einer Maskerade haben. Es gibt überdies genug Zeugnisse dafür, daß das Instrumentalspiel der Zeit Bachs für unsere heutigen Ohren in mancher Hinsicht unerträglich wäre und daß gerade Bach durchaus nicht mit den ihm zur Verfügung stehenden Mitteln der Wiedergabe zufrieden war.

Es war deshalb nicht meine Absicht, eine sogenannte Urtextausgabe zu redigieren, sondern dem Spieler von heute eine Anleitung zu einer sinngemäßen Wiedergabe des Textes zu geben. Ich habe dazu auf das Manuskript Anna Magdalena Bachs zurückgegriffen, mancherlei Korrekturen und Spielarten, die sich seither ein-

gebürgert haben, wieder ausgemerzt, alle Hinweise der Vorlage verwertet, die mir einer lebendigen Gestaltung zu dienen scheinen, im übrigen aber die verfeinerten Mittel heutiger Cello-technik angewendet, um der Musik eine für unsere heutigen Ohren schöne, plastische und beredte Gestalt zu verleihen." Sturzenegger erweist sich mit diesen Worten als Verfechter der aktualisierenden Interpretation, der das Manuskript A.M.Bachs nur als allerersten Ausgangspunkt ansieht, das für unsere Zeit spieltechnisch zu überarbeiten ist; trotzdem verzichtet er auf detaillierte Vortragszeichen, was sich vor allem in Hinblick auf die Übersichtlichkeit vorteilhaft auswirkt.

Ein extremerer aktualisierender Standpunkt in Fragen der Interpretation, der von ideologischen Momenten geprägt ist, wird in der Sowjetunion vertreten. (Als Ausnahme hat die bereits besprochene Edition von Alexander Stogorsky zu gelten, der eine übertriebene Berücksichtigung der Originalvorlage fordert.) Wie L.S.Ginsburg³⁰⁴⁾ ausführt, besteht die Aufgabe des Interpreten darin, Bachs Musik, indem deren künstlerische Eigenschaften enthüllt werden, unserer Zeit anzunähern: "Ihr Wesen und ihren Geist erhaltend, muß er die veralteten Traditionen der Interpretation überwinden und ihren künstlerischen Inhalt schöpferisch, vom Standpunkt der Ästhetik unserer Zeit, im realen Klang verwirklichen und wahrheitsgetreu und aufrichtig dem Zuhörer nahelegen." Die Musik Bachs wird demnach "schöpferisch mit den Gefühlen und Gedanken des heutigen Menschen bereichert. Je reicher der Intellekt und die schöpferische Begabung des ausübenden Künstlers sind, desto reicher ist seine Interpretation." Diese Ansichten stimmen größtenteils mit den von Pablo Casals geäußerten überein³⁰⁵⁾, die auch von Ginsburg wiederholt zitiert

304) L.S.Ginsburg: Zur Interpretation von Bachwerken für Streichinstrumente in unserer Zeit, nach den Erfahrungen der sowjetischen Interpretationsschule, Referat, gehalten am Bachkongress Leipzig 1975. Für die Überlassung des Manuskriptes sei Prof.Ginsburg herzlich gedankt.

305) Vgl. IV/B/3 und IV/C/1

und als Vorbild genannt werden. Obwohl Ginsburg prinzipiell vom Interpreten die Auseinandersetzung mit dem Autograph und die Berücksichtigung der Tempohinweise von Theoretikern des 18. Jahrhunderts verlangt, steht doch die Forderung "schöpferisch alle besten Errungenschaften der modernen Interpretationskunst", worunter er vor allem die spiel- und instrumentbautechnischen Verbesserungen im Vergleich zur Bachzeit versteht, für die "Darstellung dieser inhaltsreichen und menschlichen Musik anzuwenden" im Vordergrund. Der Fortschritt in auführungstechnischer wie künstlerischer Hinsicht entsprechend der "Ästhetik der modernen Interpretationskunst" gewährleistet nach Ginsburg heute ein besseres Verständnis des Gehalts der Musik Bachs: "Von der Warte der modernen Musikästhetik gesehen, kann der heutige Interpret tiefer, vielseitiger und technisch vollkommener den Inhalt der Werke des 18. Jahrhunderts erfassen, denn ein Musiker der damaligen Zeit. Dies ist nicht nur mit den vollkommeneren Instrumenten oder den gewachsenen technischen Möglichkeiten der derzeitigen Musikausübenden zu erklären, sondern vorrangig in den neuen ästhetischen Forderungen, bereichert von künstlerischen Erfahrungen des Musikers und Zuhörers zu suchen. Zusammen mit der Entwicklung der menschlichen Gesellschaft leben und entwickeln sich die künstlerischen Gestaltungen eines Musikwerkes, vorausgesetzt, dass diese sich als lebenskräftig erwiesen hatten."³⁰⁶⁾

Ginsburg³⁰⁷⁾ erwähnt ferner kurz die Editions-geschichte der Violoncellosuiten Bachs. Die erste russische Ausgabe stammt von E. Mälgren (Petrograd 1914-17). In der Folge wurden, ohne den Herausgeber zu nennen, die Edition Hugo Beckers (Peters, Leipzig 1911) und Wilhelm Jerals (UE, Wien 1907) verwen-

306) L.S.Ginsburg: Zur Interpretation der Musik des 18. Jahrhunderts für Streichinstrumente, in: Musica antiqua, Colloquium Brno 1967, Brno 1968, S.96

307) L.S.Ginsburg: Zur Interpretation von Bachwerken, a.a.O.

det. 1957 erschien die bereits im vorletzten Kapitel ausführlich besprochene Edition von Alexander Stogorsky. 1947 hatte jedoch bereits der Cellist S.Kosolupow die Bachschen Suiten für Violoncello solo herausgegeben, wobei diese Edition in der Sowjetunion die weiteste Verbreitung fand und auch noch heute verwendet wird.³⁰⁸⁾ Es handelt sich bei dieser Ausgabe um eine Einrichtung für den musikalischen Vortrag, in der sich detaillierte Anweisungen bezüglich der Spieltechnik (Fingersätze, Stricharten etc.) und der Ausdrucksgestaltung (Tempoangaben, dynamische und agogische Vortragszeichen) finden. Der Herausgeber verwendet hauptsächlich lange Bindungen, die einer mehr emotionalen Gestaltung entgegenkommen. Im Vordergrund steht ferner ein eher gemäßigtes Zeitmaß (besonders in den Préludes; nur die Giguen relativ schnell). Die V.Suite wird ohne Hinweis auf die geforderte Skordatur in klingender Notierung wiedergegeben. Die Akkorde notiert er nach deren geforderter Ausführung zum Teil mit verkürzten Notenwerten, zum Teil als Vorschlag mit anschließend auszuhaltendem Doppelgriff. Bei den Trillern gibt Kosolupow an etlichen Stellen Vor- bzw. Nachschläge mit kleinen Noten an. Inwieweit eine textkritische Revision vorgenommen wurde, läßt sich nicht feststellen; wahrscheinlich ging Kosolupow jedoch von den in der Sowjetunion in Verwendung stehenden Ausgaben Beckers und Jerals aus.

1971 gab W.Tscherwow in Kiew eine weitere Edition der Violoncellosuiten heraus, die mit der Ausgabe Kosolupows gewisse Ähnlichkeit aufweist. Die Ausgabe Tscherwows enthält ein relativ ausführliches russisches Vorwort, in dem der Herausgeber als Vorlagen seiner Redaktion den Urtext aus dem Faksimile der Edition Stogorskys (entspricht der Abschrift A.M.Bachs, die jedoch nicht erwähnt wird) und die Ausgabe Kosolupows nennt. Tscherwow betont, daß er einerseits die durch nichts

308) Dies erwähnte die bekannte sowjetische Cellistin Natalia Gutman anlässlich eines Publikumsgesprächs in der Österreichischen Gesellschaft für Musik am 9. März 1979.

gerechtfertigten Varianten in bestehenden Editionen ausbe-
sert, andererseits geringfügige, bereits traditionelle Zusätze
zum Originaltext, wie z.B. Akkorde, die dem Stil und der Logik
der Entwicklung des musikalischen Gehaltes der Suiten nicht wi-
dersprechen, beibehalten habe. Bezüglich der Artikulation be-
merkt er, daß es keinen Grund gäbe, die von J.S.Bach (!) einge-
zeichneten Bindebögen als Strichbezeichnungen anzusehen. Er ver-
steht diese als Orientierungshilfen für die Bestimmung des
Klangcharakters und manchmal für die Entschlüsselung versteck-
ter Polyphonie, und behauptet, daß die originalen Bindebögen in
seiner Ausgabe in diesem Sinn berücksichtigt wurden. Im Noten-
text ist davon allerdings nichts zu bemerken; es finden sich näm-
lich, vergleichbar der Edition von Kosolupow, in den meisten
Sätzen viel zu lange, der Handschrift kaum entsprechende Bindun-
gen. Daneben verwendet Tscherwow in seiner Ausgabe verschiedene
Zeichen, um staccato, spiccato, martelé, portato etc. zu symbo-
lisieren; das Komma verdeutlicht die in Zusammenhang mit der
Phrasierung entstehenden Einschnitte; ein kleiner Querstrich
über der Note zeigt an, daß der Ton hervorgehoben und ausdrucks-
voll gespielt werden soll. Tscherwow gibt unter Hinweis darauf,
daß sich im Autograph keinerlei Vortragszeichen und Ausführungs-
anweisungen finden, im Notentext neben Fingersätzen, Tempovor-
schläge mittels Metronomangaben (schnelleres Zeitmaß als Koso-
lupow), sowie ziemlich viele dynamische und einige agogische
Hinweise. Bezüglich der Skordatur der V.Suite meint der Heraus-
geber, daß ein Spiel in der gewöhnlichen Stimmung, wie es bei den
Cellisten der ganzen Welt zu finden ist, aufgrund der Klarheit
und Ausdrucksstärke zu bevorzugen ist. Auf Abweichungen vom Ur-
text weist Tscherwow in Fußnoten hin, allerdings nur dann, wenn
er eine Variante im Notenbild bewahrte, die sich durch die Auf-
führungstradition gefestigt hat; bei offensichtlichen Fehlern
der Vorlage wird auf deren Korrektur nicht gesondert hingewie-
sen. Von Tscherwow hinzugefügte Verzierungen und einzelne Noten
wurden von ihm in eckige Klammer, aus spieltechnischen Gründen

wegzulassende Noten in runde Klammer gesetzt. Abschließend hebt er hervor, daß er in seiner Ausgabe bemüht war, die aufführungspraktischen Grundprinzipien der größten sowjetischen Cellisten in Bezug auf die Violoncellosuiten Bachs zu berücksichtigen, obwohl, wie er betont, selbst die vollkommenste Ausgabe nur eine der möglichen Interpretationsvarianten dieses genialen Werkes darstellen kann.

Doch wenden wir uns nun nach Amerika, wo 1963 die Violoncellosuiten Bachs von Marie Roemaet und Lief Rosanoff herausgegeben wurden, wobei dieser Edition aus folgendem Grund besonderes Interesse entgegenzubringen ist: Obwohl Pablo Casals³⁰⁹⁾ von Freunden, Kollegen und Verlegern immer wieder gebeten wurde, "seine" Bach-Suiten aufzuzeichnen und herauszugeben, konnte er sich nicht dazu entschließen. Er betonte, daß es "seine" Bach-Suiten gar nicht bzw. nicht über die Dauer ihres Erklingens hinaus gäbe und daß er "bestenfalls wisse, wie er die eine heute spiele, aber vielleicht ändere er diese schon morgen wieder." Daher wäre es seiner Meinung nach "unehrlich, wenn er eine Ausgabe veröffentlichte, angeblich wie er spiele, und es selber dann doch wieder anders machte", weil das Leben lasse "kein Stehenbleiben zu". "Seine Fingersätze und Bogenstriche stellten doch nur eine Ausdrucksform seiner jetzigen Idee dar. Selbst wenn er diese festlegen könnte, bliebe darum ihre schriftliche Mitteilung doch ein Ding der Unmöglichkeit. Wie sollte er den Reichtum der Akzente und Stricharten, der tausend agogischen und dynamischen Nuancen klarmachen ... Wenige Takte Musik erforderten seitenlange Kommentare." Casals bezweifelt, daß irgendjemand dies lesen würde und meint, daß man der "Intelligenz der Zuhörer, Leser und Spieler auch etwas überlassen und zutrauen" müsse. "Eine solche Ausgabe würde ihm nicht die geringste Genugtuung bereiten. Es gebe ja deren schon so viele", daß eine neue "nur die Verwirrung vergrößern würde."

309) R.von Tobel: a.a.O. S.106 f.

Da sich Casals standhaft weigerte, die Violoncello-suiten Bachs zu publizieren (am Rande sei bemerkt, daß auch der wohl bedeutendste Cellist der Gegenwart, Mstislaw Rostropowitsch, die Suiten weder herausgegeben noch auf Schallplatten³¹⁰⁾ eingespielt hat), versuchten Marie Roemaet und Loeff Rosanoff, beide Freunde und Schüler von Pablo Casals, dieses Werk, wie man den einleitenden Worten zur Edition entnehmen kann, nach dessen Intentionen herauszugeben (New York: Galaxy Music Corporation). So schreibt Kenneth Levy von der Brandeis University, Department of Music, im 'Foreword': "Here, in an interpretation by two of Pablo Casals' most loyal and sensitive friends and disciples, is an edition of the Bach Suites that represents the teachings of the great Catalan cellist. For over forty years Loeff and Marie R. Rosanoff have been in close personal and artistic contact with Casals, and with the tradition of Bach performance that he pioneered. They have absorbed the spirit and logic of a system of cello playing that has radically transformed the technique of the instrument. During long and distinguished careers as teachers and artists in America the Rosanoffs have developed and codified this system, and provided enlightened examples for several generations of young artists. Now, at last, this set of fingerings, dynamics, and articulations, which has circulated only among the fortunate members of an intimate circle, is available to the public."

In der 'Introduction' stellen die beiden Herausgeber selbst folgendes fest: "In this edition a respectful attempt has been made to apply the Casals approach." Sie heben ferner hervor, daß sie sowohl vom "original", als auch von allen(!) nachfolgenden Ausgaben bei Erstellung der Edition ausgegangen sind und daß in der V. und VI.Suite die Akkorde aufgrund der heutigen Stimmung und des modernen Bogens in Anordnung und Um-

310) Es gibt allerdings sogenannte "public performance recordings", d.h. Live-Mitschnitte von Konzerten.

fang leicht modifiziert wurden. Die Rosanoffs geben in ihrer Edition keinerlei Tempoangaben, jedoch detaillierteste dynamische (crescendi, decrescendi) und einige agogische Hinweise sowie zahlreiche Fingersätze, bei denen die Verwendung kleiner Lagenwechsel mit gleichbleibenden Finger auffällt. Die Akkordnotenwerte wurden in vielen Fällen verkürzt; in Schlußakkorden wird meist die Ausführung Vorschlag und ausgehaltener Ton vorgeschlagen. An einigen wenigen Stellen wurden Akkorde erweitert bzw. hinzugefügt, wobei nicht alle diesbezüglichen Änderungen durch Klammer angezeigt wurden (z.B. Menuett II, 1, T. 1 und 5 oder Gigue III, T. 1). Etliche Verzierungen wurden dagegen in Klammer gesetzt, wobei diese sich nicht mit den von den beiden Herausgebern ergänzten decken, sondern auch solche betrifft, die sich in der Handschrift A.M. Bachs finden; andererseits wurden tatsächlich neu hinzugefügte oft nicht kenntlichgemacht. Abschließend sei noch kurz auf die Artikulation eingegangen, die mit jener der Handschrift kaum etwas gemeinsam hat. Es überwiegen lange Bögen, die eine klangliche volle Wiedergabe ermöglichen, neben differenzierten virtuosen Stricharten, die sich vorwiegend in den Intermezzosätzen und Gigen finden. - Zieht man nun die Schallplattenaufnahme mit der Interpretation von Pablo Casals zum Vergleich heran³¹¹⁾, so kann man feststellen, daß am ehesten die Artikulation mit jener der Edition Rosanoff übereinstimmt; im Hinblick auf Verzierungen, dynamische Gestaltung und geänderte bzw. hinzugefügte Akkorde ergibt sich in vielen Fällen jedoch keine Übereinstimmung. Es ist selbstverständlich, daß eine derartige Annäherung an die Spielweise von Casals unvollkommen bleiben muß, noch dazu, da dieser ja, wie oben erwähnt, von Mal zu Mal seinen Vortrag abänderte.

Als "Revisione tecnica e interpretativa" bezeichnet der 1912 geborene italienische Cellist Giuseppe Selmi³¹²⁾,

311) Da capo 1 C 147-0082/94 M

312) Enciclopedia della musica, Bd. 5, Mailand 1972, S. 438

Schüler von Mainardi und Casals, Pädagoge und Solocellist des Orchestra sinfonica della radio di Roma, seine 1968 in Mailand erschienene Ausgabe. Diese enthält eine ziemlich umfangreiche Einleitung, der ein kurzer Lebenslauf des Komponisten sowie einige Worte zur Bedeutung von Pablo Casals vorangestellt sind. In der Einleitung selbst gibt Selmi einen kurzen Überblick über die bis dahin erschienenen Editionen und beantwortet die Frage, ob eine neuerliche Ausgabe sinnvoll wäre, mit folgenden Worten: "Ma io rispondo con assoluto convinzione che non è mai 'inutile' niente; poiché sono d'avviso che ogni revisione ha portato, porta e porterà sempre il suo immancabile 'granellino di miglioria'; per relizzare in maniera sempre piu chiara e piu consona allo stilo dell'autore una determinata opera musicale; nel nostro caso le 6 Suites di Bach per violoncello." (Einleitung S.V) Selmi ging in seiner Edition, wie er in der Einleitung bemerkt, von der Abschrift A.M.Bachs (im Faksimile der Edition Alexanians), sowie von zwölf weiteren bestehenden Ausgaben aus und setzte alle nicht im Original aufscheinenden, jedoch bereits traditionellen Varianten des Notentextes in Klammer. Aufgrund des pädagogischen Anliegens³¹³⁾ verwendet Selmi detaillierteste Vortragszeichen im Hinblick auf Tempo und Agogik, sowie Dynamik und Ausdruck und eine von ihm festgelegte neue Artikulation (zum Teil sogar mehrere Vorschläge). In der Einleitung beschäftigt sich der Herausgeber ferner mit "Bach nel repertorio classico violoncellistico", und mit "Tonalità e caratteristiche della 6 Suites", wobei Selmi in blumenreicher Sprache im Geiste romantisierender Interpretationen den Ausdruck der einzelnen Sätze der Suiten beschreibt. Ferner widmet sich der Herausgeber ausführlich diversen spielpraktischen Fragen, insbesondere bezüglich der Bogenführung und der Stricharten, sowie des Tempos, der Triller und der Akkordaus-

313) So gibt er beispielsweise zum Prélude I zwei Vorübungen an und notiert dieses selbst zuerst mit zwei verschiedenen Stricharten, bevor er in der endgültigen Version zu halbtaktigen Bindungen übergeht, unter denen die differenziertere Artikulation der vorhergehenden Studien hörbar bleiben soll.

führung. Abschließend wendet er sich verschiedenen problematischen Stellen in den einzelnen Sätzen zu, die die Lesart, die Artikulation und andere aufführungspraktische Details betreffen. Ferner stellt er seine Metronomangaben, sowie jene der Editionen von Becker, Dotzauer-Magrini, Forino, Wenzinger in einer Tabelle zusammen. Der Notentext Selmis selbst leidet zum Teil unter der Überbezeichnung mit Fingersätzen, Vortragszeichen sowie zahlreichen technischen Spielanweisungen, die u.a. die Notierung der Akkorde, die zu verwendenden Saiten und die Bogeneinteilung betreffen, sowie unter der in den wenigsten Fällen der Handschrift A.M.Bachs entsprechenden, oft zu lange Bindungen verlangenden Artikulation.

Als momentaner Endpunkt der Editions-geschichte sind zwei Editionen zu nennen, die von zwei, zu den bedeutendsten Virtuosen der Gegenwart zählenden Cellisten herausgegeben wurden: Janos Starker (1971, New York: Peer International Corporation-Hamburg: Peer Musikverlag) und Pierre Fournier (1972, New York: International Music Company). Beide Editionen erheben keinerlei Anspruch darauf, die Originalgestalt des Werkes angestrebt zu haben, sondern wollen als, mit Hilfe moderner hochentwickelter Cellotechnik zustandegewordene, künstlerische Interpretation verstanden werden.

Der 1924 in Budapest geborene Cellist Janos Starker³¹⁴⁾ studierte in seiner Heimatstadt sowie an der Hochschule für Musik in Wien, wo er die Wiener Kammermusikvereinigung gründete. Nach zweijährigem Wirken als Solocellist der Staatsoper Budapest, verließ er Ungarn und ließ sich in den USA nieder, wo er von 1953-58 als Mitglied der Metropolitan Opera tätig war und von 1953-58 im Chicago Symphony Orchestra wirkte. Zur Zeit lehrt Starker an der Indiana University in Bloomington

314) Riemann-Lexikon, Personenteil, Ergänzungsband: Starker, Janos, S.698. Vgl. auch die Schallplatteneinspielung: Philips 1 x 6755004.

und unternimmt als Solist ausgedehnte Konzertreisen. - In seiner Ausgabe findet sich ein kurzes Vorwort, das deren Sinn und Aufgabe näher beleuchten soll. Zu Beginn charakterisiert Starker seine persönliche Einstellung folgendermaßen: "For many years the thought of asking J.S.Bach how he wanted his Violoncello Suites played made the hereafter seem palatable and even desirable. After decades of playing and recording these Suites, while investigating most of the more than twenty editions in which they appear, it dawned on me that it is far better to enjoy them from any and all vantage points and leave the Master in peace." Zu den handschriftlichen Quellen (A.M.Bach, J.P.Kellner, Westphal-Sammelband) bemerkt er, daß diese zu sehr von einander abweichen, sodaß ein Erreichen der Originalgestalt Fiktion bleiben muß. Auf die Frage, warum er sich zu einer Neuausgabe des Werkes entschloß, antwortet er, daß er mit dieser all jenen antworten wollte, die ihn fragten, welche Edition er benutze. Seine Ausgabe beschränkt sich auf die von ihm in jahrelangem Studium und zahllosen Aufführungen erprobten Fingersätze und Artikulationsangaben. Auf Tempo- und Dynamikhinweise verzichtet der Herausgeber, da diese zu sehr von akustischen Umständen und vom Grad des Könnens abhängen. Einige Akkorde hat Starker aus Gründen der Kontinuität "rekonstruiert", andere wiederum in ihren Notenwerten verkürzt, um die tatsächlich beim Spiel zustandekommende Dauer anzuzeigen. Er spricht sich ferner für eine arpeggierte anstatt einer in Doppelgriffe zerlegte Wiedergabe der Akkorde aus. Auch auf die Ausführung der Verzierungen geht Starker im Vorwort kurz ein, gibt aber auch im Notentext selbst diesbezügliche Anweisungen. Der Herausgeber schließt sein Vorwort mit folgenden Worten: "Perhaps the main benefit of this edition will be that if my recorded or performed versions of these Suites coincide with the player's taste, then the mechanical means described herein will be of help. In short I claim nothing else but the fact that most of the time this is the way I play these masterpieces."

Pierre Fournier³¹⁵⁾ wurde 1906 in Paris geboren, studierte am dortigen Conservatoire und wirkte von 1941-49 als Lehrer an dieser Anstalt. Der zu den "hervorragendsten zeitgenössischen Violoncellisten" (Riemann-Lexikon) zählende Solist und Kammermusiker unternimmt unzählige Konzertreisen in alle Erdteile. Fournier wurde 1953 zum Ritter, 1963 zum Offizier der Ehrenlegion ernannt. - Seine Edition der Violoncellosuiten enthält ebenfalls ein Vorwort (französisch, englisch, deutsch), das am Beginn kurz auf historische Gegebenheiten eingeht, wobei allerdings gewisse Klischeevorstellungen nicht vermieden wurden (z.B. Bestimmung der VI.Suite für Viola pomposa, Entstehung der Komposition für Christian Ferdinand Abel). Fournier hält es im Hinblick auf die Bogensetzung für "nahezu unmöglich, eine vollkommen authentische, auf Bachs Handschrift fundierte Fassung herzustellen", hofft aber, daß die Edition der NBA den in der Kopie A.M.Bachs, J.P.Kellners und des Westphalschen Sammelbandes differierenden Angaben gerecht werden wird. Er selbst verwendet eine relativ differenzierte, von den handschriftlichen Quellen unabhängige Artikulation mit zum Teil virtuosen Charakter und zum Teil zu langen Bindungen. Fournier gibt in seiner Edition ziemlich detaillierte Fingersätze und für jeden Satz das ungefähre Tempo mittels Metronomzahl an. Zur Wiedergabe der Akkorde, die er meist in ihren originalen Notenwerten notiert, finden sich meist keine näheren Anleitungen (nur Ausführung von oben nach unten mittels kleinem Pfeil angedeutet). Auch die Realisierung der Verzierungen bleibt größtenteils dem Spieler überlassen. Vom Herausgeber ergänzte Akkorde, nicht jedoch die hinzugefügten Verzierungen, wurden in Klammer gesetzt. Die V.Suite ist so wie in der Edition Starkers ohne Erwähnung der Skordatur für Normalstimmung notiert und bezeich-

315) Riemann-Lexikon, Personenteil: Fournier, Pierre, S.538; Ergänzungsband S.574. Vgl. auch die Schallplattenaufnahme: Archiv-Produktion, Deutsche Grammophon-Gesellschaft, 198 186-88.

net. Das vordringlichste Ziel seiner Ausgabe ist, wie er im Vorwort ausführt, "eine Fassung zu schaffen, welche die moderne Cello-Technik beruecksichtigt, vorwiegend die Bogentechnik, deren Entwicklung ... ein wesentlicher Faktor fuer eine getreue Wiedergabe und rhythmischen Gleichklang der Interpretation ist."

Zusammenfassung

Als Abschluß der Editions-geschichte sollen nun kurz deren wesentlichste Tendenzen zusammengefaßt werden. Die sechs Suiten für Violoncello solo J.S.Bachs wurden erstmals ca. hundert Jahre nach ihrer Entstehung im Druck herausgegeben. In den ersten drei Editionen, erschienen 1824-1826, die höchstwahrscheinlich alle auf der anonymen Abschrift basieren, wurde die künstlerische Größe des Werkes offensichtlich noch nicht erkannt. Wie man auch aus deren Bezeichnung "Etudes" entnehmen kann, stand hier das didaktische Interesse im Vordergrund. Vor der Aufnahme der Violoncellosuiten in die Alte Bach-Gesamtausgabe (1879) publizierte F.Grützmacher eine Konzertsfassung des Werkes, die eine ziemlich weitgehende, virtuose Bearbeitung darstellt. Daneben kamen 1871/72 die Klavierbegleitungen von Stade und Grädener sowie zahlreiche Transkriptionen und Arrangements von Einzelsätzen heraus, die durchwegs den romantischen Klangvorstellungen angepaßt sind. Erst nach der Herausgabe des Bandes XXVII/1 der ABGA, der von der Handschrift A.M.Bachs und J.P.Kellners sowie den Erstdrucken ausgeht, widmete man sich verstärkt der Edition der Violoncellosuiten in deren Originalbesetzung.

Die zwischen 1880 und 1914 erschienenen Ausgaben basieren meist auf dem revidierten Notentext der Gesamtausgabe (R.Hausmann nennt erstmals in seiner Edition die anonyme Abschrift des Westphal-Sammelbandes), ändern jedoch die ursprüng-

lichen Artikulationsangaben, die sie ausgehend von den einleitenden Worten Dörffels zur Edition der ABGA als unwesentlich ansahen. Ferner wurden zahlreiche spieltechnische und den musikalischen Vortrag betreffende Hinweise in den Notentext aufgenommen. Trotzdem dürfte bei den meisten dieser Ausgaben, besonders bei den vor der Jahrhundertwende entstandenen, die pädagogische Zielsetzung im Vordergrund gestanden sein. Im Konzertleben konnten sich die Violoncellosuiten im Gegensatz zu den Werken für Violine solo jedoch noch kaum durchsetzen. Erst Pablo Casals gelang es am Beginn des 20. Jahrhunderts aufgrund seiner phänomenalen Technik und seines großen Einfühlungsvermögens dem Werk zu immer größer werdender künstlerischer Anerkennung zu verhelfen.

Waren im 19. Jahrhundert und zu Beginn des 20. Jahrhunderts mit Ausnahme der allerersten Edition in Paris, die Violoncellosuiten ausschließlich im deutschsprachigen Raum, mit Schwerpunkt in den Leipziger Musikverlagen, veröffentlicht worden, so erschienen alle Ausgaben der Zwischenkriegszeit, außer der Revision der Hausmann-Ausgabe durch Schulz in Leipzig und der "Taschenpartitur" Kurths in München, außerhalb Deutschlands, nämlich in Rußland, den USA, Frankreich, England und Italien. Die Haupttendenz dieser Editionen liegt in der Einrichtung für den musikalischen Vortrag. Eine diesbezügliche Sonderstellung nimmt die kleinformatige Ausgabe E. Kurths ein, der sämtliche Vortragszeichen, aber auch die Artikulation, die sonst nach den Vorstellungen der Herausgeber sehr freizügig gehandhabt wird, beiseite läßt und nur die Berücksichtigung seiner Theorie von Gestalt und Polyphonie der einstimmigen Linie fordert. Die Ausgabe Alexanians dagegen beschränkt sich nicht auf die Wiedergabe des Notentextes sowie diverse den Vortrag betreffende Angaben, sondern versucht mit Hilfe einer vom Herausgeber speziell geschaffenen Notierungsweise den melodischen Aufbau zu analysieren. Ein ähnliches Anliegen ver-

folgt E.Mainardi in seiner Edition, dem es in erster Linie um die Darstellung des linearen Kontrapunkts geht, zu dessen Verdeutlichung er allerdings ein allzu starres Artikulations-schema anwendet.

Nach dem zweiten Weltkrieg lassen sich regional unterschiedliche Tendenzen feststellen. Während man im deutschsprachigen Raum vorwiegend bestrebt ist, die Originalgestalt der Violoncellosuiten, auch im Hinblick auf die Artikulation zu berücksichtigen, d.h. eine historisch werkgetreue Wiedergabe zu erreichen (Edition Grümmer, sowie die echt textkritischen Ausgaben von Wenzinger und Rubardt; Ausnahmen Schulz und Sturzenegger), stehen sonst allgemein die interpretierenden Ausgaben im Vordergrund. Namentlich die in amerikanischen Verlagen erschienenen Ausgaben bedeutender Virtuosen (z.B. Fournier, Starker) wollen deren künstlerische Auffassung und deren moderne Spieltechnik des Werkes detailliert wiedergeben (eine Ausnahme stellt die Edition von Markevitch dar, der verstärkt die Angaben J.P.Kellners und des Westphal-Konvoluts berücksichtigt). Auch bei der in England erschienenen Ausgabe des französischen Cellisten Tortelier, der mit verschiedenen neu eingeführten Zeichen versucht, den melodischen Aufbau und die damit zusammenhängende Phrasierung zu verdeutlichen, ist als Hauptaufgabe, eine unserer Zeit mit modernen technischen Mitteln gerechtfertigte Interpretation zur Verfügung zu stellen, zu sehen. Bei den genauestens bezeichneten italienischen Ausgaben (Selmi, Francesconi) spielt neben dem künstlerischen das pädagogische Interesse eine bedeutende Rolle. Auch die in der Sowjetunion entstandenen Editionen sind mit Ausnahme der Faksimileausgabe Stogorskys, der in seiner Neuausgabe die Vorlage, nämlich die Handschrift A.M.Bachs (die er jedoch, wie alle anderen russischen Editionen, als Autograph J.S.Bachs ansieht), nachzeichnet, der aktualisierenden Interpretationsrichtung verpflichtet. Eine Sonderstellung in geographischer wie publikationstechnischer Hinsicht nimmt die Ausgabe des polnischen Cellisten Wikomirski ein, der das Faksimile seitenweise

der von ihm für die Ausführung genau bezeichneten Neuausgabe gegenüberstellt. - Neben diesen Ausgaben für die Originalbesetzung kamen jedoch auch im 20. Jahrhundert zahlreiche Bearbeitungen der Violoncellosuiten heraus, wobei allgemein gesehen die Transkriptionen für Gitarre überwiegen; daneben sind aber auch diverse Orgel- bzw. Klavierbegleitungen zu Einzelsätzen sowie Übertragungen für andere Instrumente (Violine, Viola, Kontrabaß), hauptsächlich zu Studienzwecken, entstanden. -

Auch bei Konzertaufführungen und Schallplattenaufnahmen der Violoncellosuiten kommt mit wenigen Ausnahmen die heute weit verbreitete Tendenz aktualisierender Interpretation zum Ausdruck. Es überwiegen bei weitem die von romantischem Geist geprägten bzw. virtuosen Wiedergaben in großen Konzertsälen, die dem ursprünglich intendierten Ausdruck und Gehalt des Werkes nicht unbedingt förderlich sind. Eine bemerkenswerte Sonderstellung nimmt die Schallplatteneinspielung Nikolaus Harnoncourts (harmonia mundi HH 381-83) ein, in der dieser auf einem Violoncello von A.Castagneri aus dem Jahr 1744 unter Berücksichtigung der Artikulationsangaben A.M.Bachs, deren Abschrift im Faksimile der Kassette beigelegt ist, das Werk klanglich und ausdrucksmäßig überzeugend darstellt.

Sollte nun die vorliegende Arbeit den Denkanstoß zu einer dem Werk und der Vorstellung des Komponisten gerechtfertigten Interpretation der sechs Suiten für Violoncello solo J.S.Bachs geben können, dann wäre ihr Hauptanliegen erfüllt.

A N H A N G
=====



Hans Judenkünig: Ain schone kunstliche underweisung den rechten grund zu lernen der Lautten und Geigen, 1523

Übernommen aus:

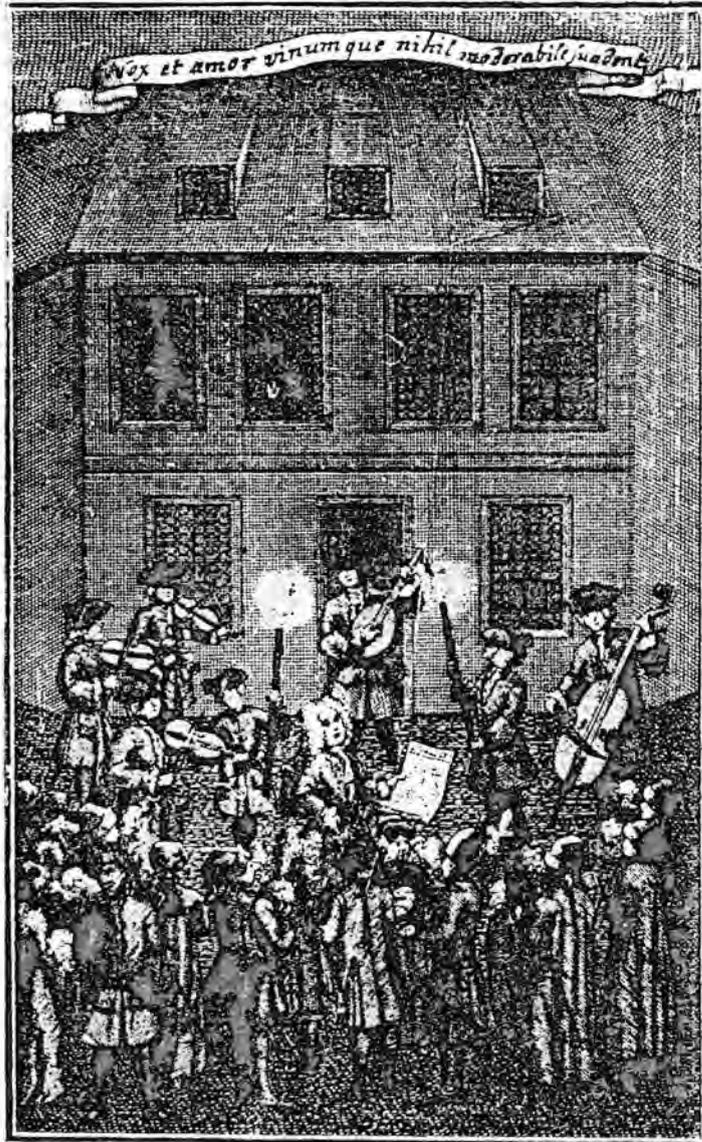
Alexander Buchner: Musikinstrumente von den Anfängen bis zur Gegenwart, Prag 1972, S.20

Pieter de Hooch:
Musizierende Gesellschaft.
Öl auf Leinwand
um 1671/74
Statens Museum for Kunst
Kopenhagen, Inv.Nr.Sp.613

Übernommen aus:
W.Salmen: Haus- und
Kammermusik (Musikge-
schichte in Bildern IV,3),
Leipzig 1969, Abb.10



Anh. III



77. Nachtmusik Leipziger Studenten. Aus C. F. Henricis (Picanders) Ernst-, Scherzhaften und Satyrischen Gedichten. Band II, Leipzig 1729. Erstaussgabe. Sänger, Streichquartett und Laute.

Übernommen aus:
R. Haas: Aufführungspraxis der Musik, Wildpark-Potsdam
1931, S. 198



Gabriel Metsu(1630-1667): Cellist.
London, Buckinghampalace

Übernommen aus:
C.Moreck: Die Musik in der Malerei, München 1924, Abb.82



Friedrich August Kummer (1797-1879)

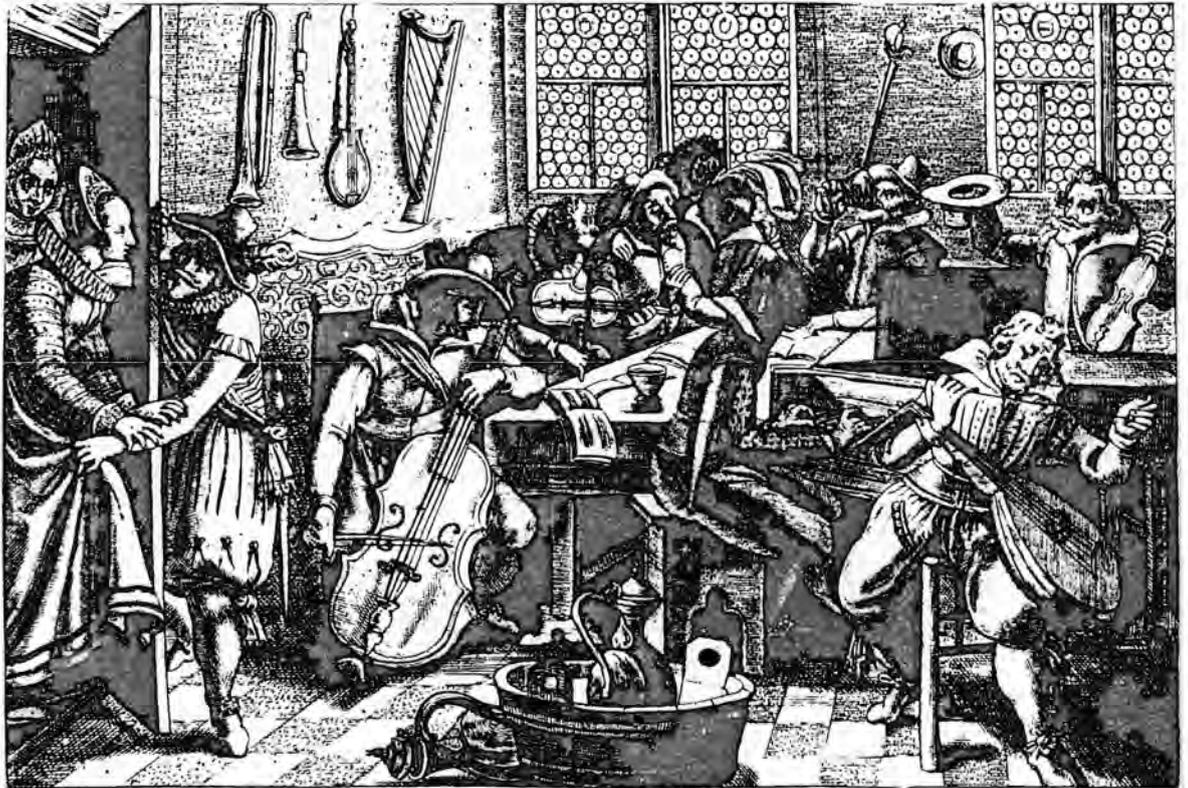
Abb.übernommen aus:
E.S.J.Van der Straeten: History of the
Violoncello ..., London 1915, Tafel XXVI,
nach S.256



Johann Georg Platzer(1704-1761)
Nationalmuseum Prag

Übernommen aus:
A.Buchner: Musikinstrumente im Wandel der Zeiten, Prag 1956,
Abb.245

Anh. VII a



*Aures demulcet, flectit durissima corda,
Exhilarat tristes, conciliatque sibi*

*Et lassus recreat studiorum pondere mentes;
Quid mirum a Musis, Musica nomen habet.*

Kupferstich nach Crispyn de Passe d.Ä. von Simon de Passe:
Musizierende Studenten ("Die Neugierigen Frauen"), 1612
Kunstsammlungen Veste Coburg, Inv.-Nr. VII/308/24

Übernommen aus:
W. Salmen: Haus- und Kammermusik (Musikgeschichte in
Bildern IV, 3), Abb. 23

Anh. VII b



Simon de Passe: Musizierende Gesellschaft, 1612 (Kupferstich)
Kunstsaamlungen Veste Coburg, Inv.-Nr.VII/308/26

Übernommen aus:
W.Salmen: Haus- und Kammermusik (Musikgeschichte in
Bildern IV,3), Abb.24

Anh. VIII



Jaques Philippe Lebas (1707-1783)
nach David Teniers d.J. (1610-1690):
Der Maler und seine Familie, Radierung

Übernommen aus:
R. und U. Henning: Zeugnisse alter Musik,
Graphik aus fünf Jahrhunderten,
Herrsching/Ammersee 1975, Abb. 64

METHODE

THEORIQUE ET PRATIQUE.

Pour Apprendre en peu de tems

LE VIOLONCELLE
dans sa Perfection.

Ensemble

Des Principes de Musique avec des Leçons à l'Ull. Violoncelle.
La Division de la Corde pour placer s'il on veut dans les
commencemens, des Lignes transversales sur le Manche de
Violoncelle.

Plus une petite Methode particuliere pour ceux qui jouent de la
Viola, et qui veulent jouer du Violoncelle.

Composée

PAR MICHEL CORRETTE.

XXIV. Ouvrage.

Priz 6^e en blanc.

AP. IRIS,

Chez M^r Castagnary, Privilégié du Roy, à la Musique Royale
Rue des Brouillards, près la rue St. Martin.
A LION, Chez M^r de Brovonne rue Merciere.
Avec Privilège du Roy. MDCCLXII.



Noble Soutien de l'Harmonie
Qui avec Majesté tu nous seras,
Par ta divine Melodie
Tu donnes l'Âme à nos Concerts.

Rés: 339

Anh. X



Adriaen van Ostade(1610-1685): Dorfmusiker
Petersburg, Eremitage

Übernommen aus:
K.Moreck: Die Musik in der Malerei, München 1924,
Abb.56

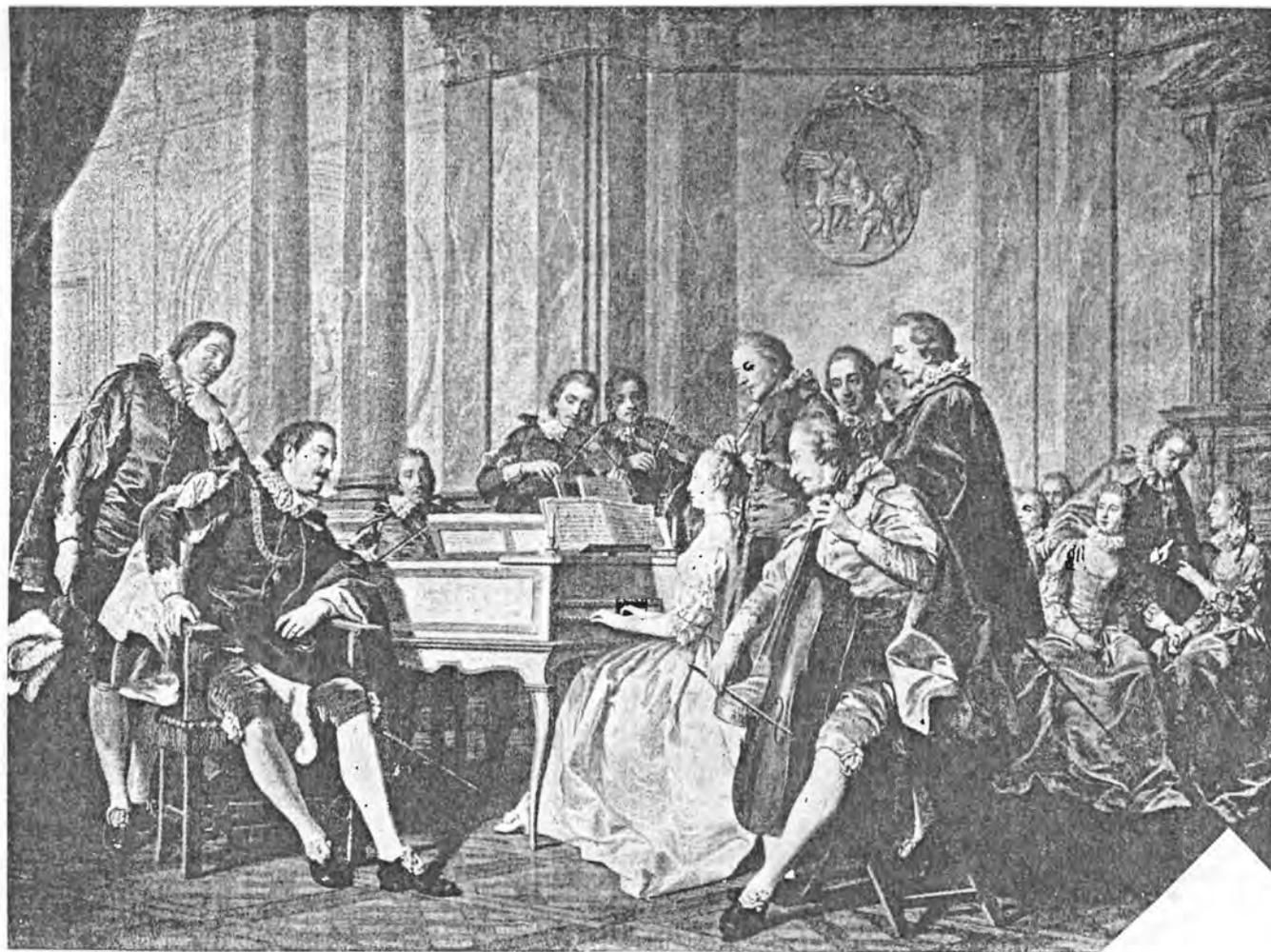
Januarius Zick: Haus=
konzert bei der Familie
Remy in Bendorf bei
Koblenz, 1776
Marburg, Bildarchiv
Foto Marburg, Archiv-
Nr.7o736

Übernommen aus:
H.W.Schwab: Konzert
(Musikgeschichte in
Bildern IV,2) Leipzig
1971, Abb.8



Louis Michel van Loo (1707-
1771): Das Konzert
Petersburg, Eremitage

Übernommen aus:
C.Moreck: Die Musik in
der Malerei, München
1924, Abb.104



John Zoffany:
The Cowper und Gore
Familien. Öl.
Zweite Hälfte des
18. Jahrhunderts.
Royal Academy of
Arts, London

Übernommen aus:
W. Salmen: Haus-
und Kammermusik
(Musikgeschichte
in Bildern IV, 3)
Leipzig 1969,
Abb. 41

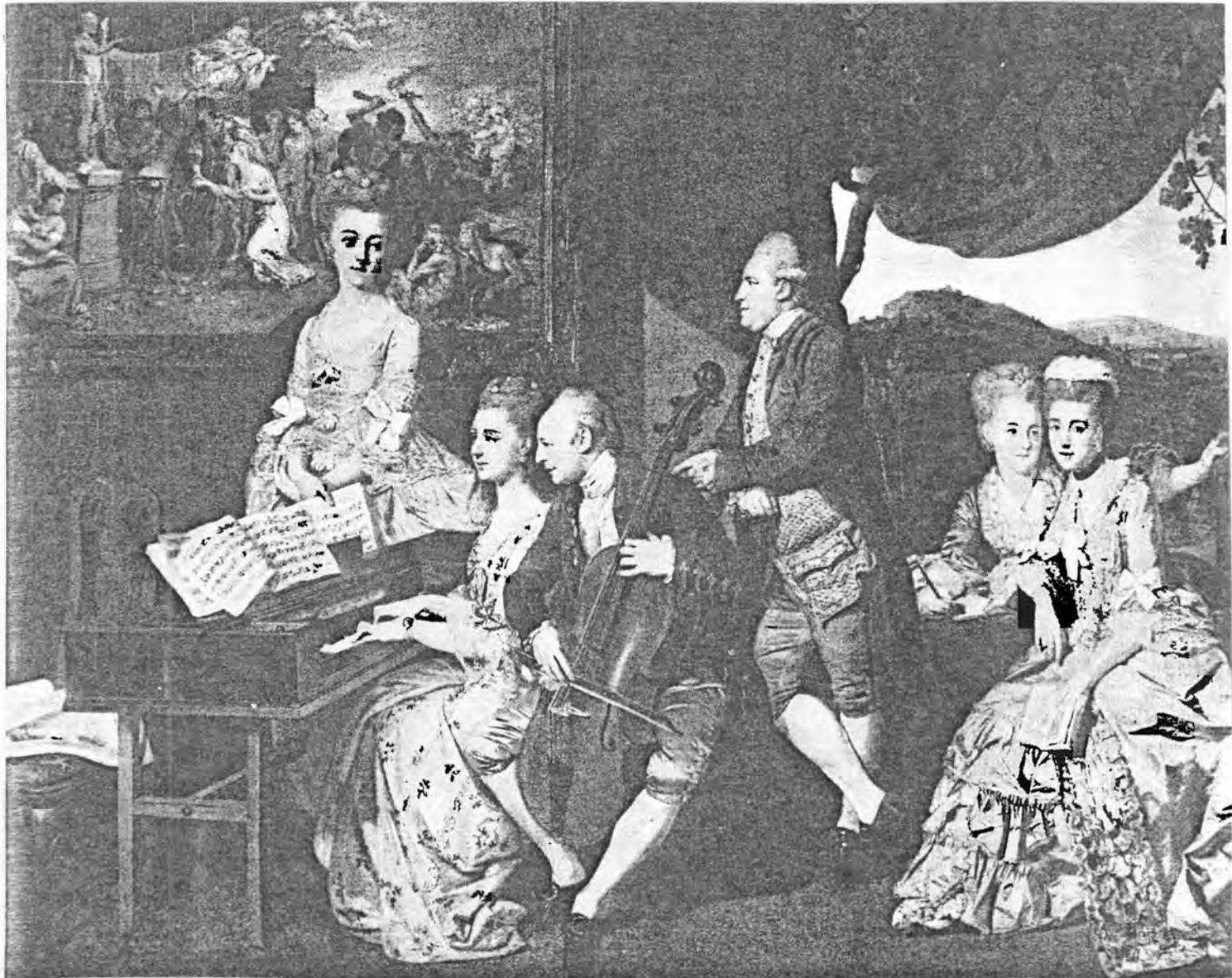


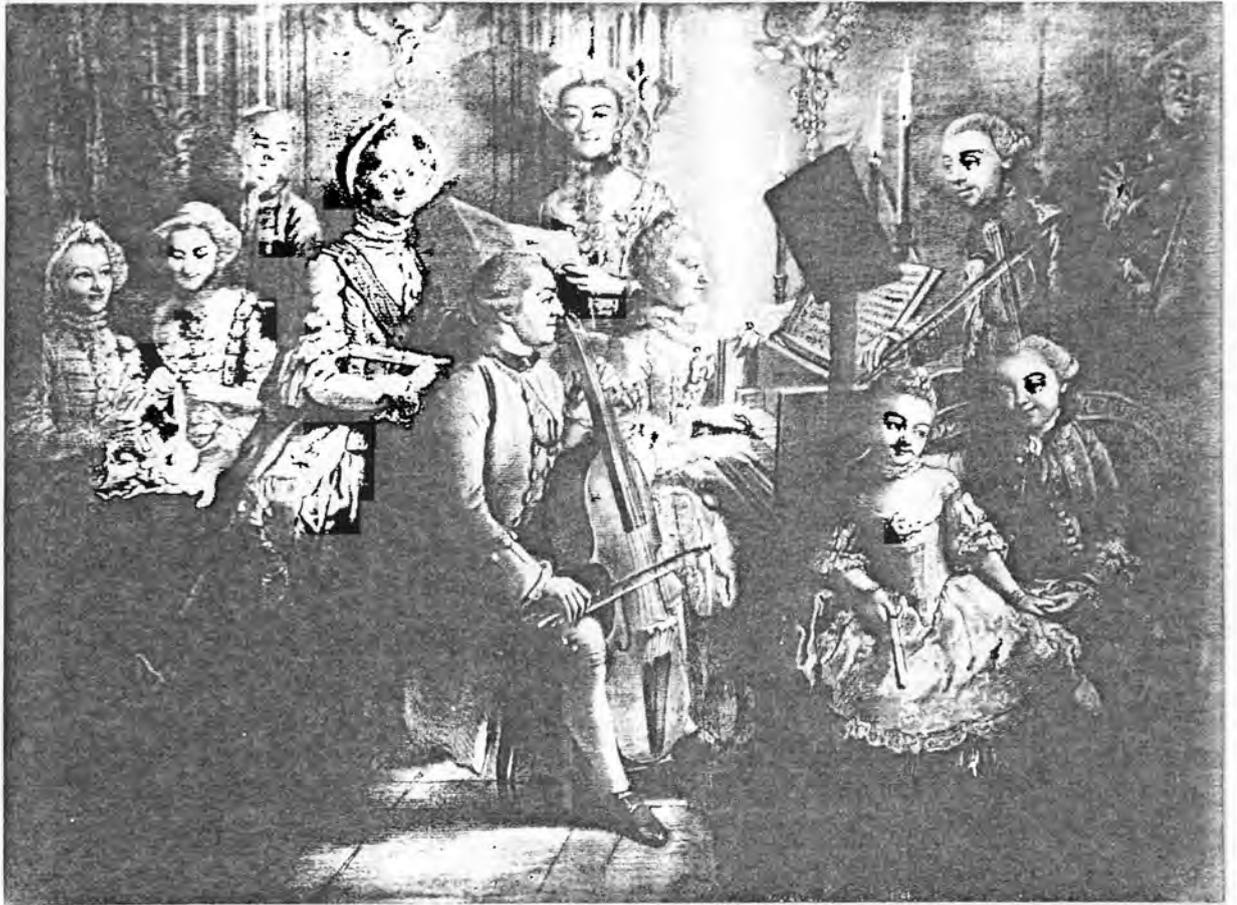


PLATE XXXIV.

A MUSIC PARTY IN THE GARDENS OF NEW PALACE. FREDERIC LEWIS, PRINCE OF WALES,
PLAYING THE VIOLONCELLO. FROM A PAINTING BY PHILIP MERCIER, 1733.

Übernommen aus:
E.s.J. Van der Straeten: History of the
Violoncello, London 1915, nach S.344

Anh. XV



Georg David Matthieu:
Musikalische Abendunterhaltung beim Prinzen
Ludwig von Schwerin, 1765
Kreidezeichnung Staatliches Museum Schwerin

Übernommen aus:
W.Salmen: Haus- und Kammermusik (Musikgeschichte
in Bildern IV,3), Leipzig 1969, Abb.54

Anh. XVI



PLATE XXII.
FRANCISCHELLO.

Übernommen aus:
E.S.J. Van der Straten:
History of the Violoncello,
London 1915, nach S.168

Anh. XVII



FIG. 39. BERNHARD ROMBERG.

Übernommen aus:
E.S.J. Van der Straeten:
History of the Violoncello,
London 1915, S.222

Anh. XVIII



*De ces grands Maîtres d'Italie
Le Concert seroit fort joli,
Si le Chat que l'on voit icy
N'y vouloit Chanter sa partie*

CONCERT

ITALIEN.

*Le Chat Caffarelli, chanteur
avec une Voix Italienne*

*De deux cœurs que ta chaîne lie
C'est ainsy, petit Dieu d'Amour,
Que quelque Animal chaque jour
Vient troubler la douce harmonie*

1. Scarlatti
2. Tartini
3. Marini
4. Corelli
5. L'Amabile

83. Satyre auf den Kastraten Gaetano Majorano, genannt Caffarelli (1703-1783).

Übernommen aus:
R. Haas: Aufführungspraxis
der Musik, Wildpark-Potsdam 1931,
S. 212

Anh. XIX



Denis Gaultier: Lautenbuch 'La Rhétorique des Dieux': Abb. der jonische Modus von Abraham Bosse (um 1655), Tuschzeichnung, Berlin Kupferstichkabinett, Hamilton Sammlung 142

Übernommen aus:
MGG 4, Tafel 60, zwischen Sp.1140 und 1141

Anh. XX



151. Violoncellspieler, von Bernard Picart.

Übernommen aus:
W. Heinitz: Instrumentenkunde,
Wildpark-Potsdam 1929, S. 123



Händel, rechts, im Kreise seiner Musiker.
Zeichnung im Britischen Museum, London. (Vgl. S. 194.)

Übernommen aus:
R. Haas: Aufführungspraxis der Musik,
Wildpark-Potsdam 1931, Tafel XI

Anh. XXII



Ulrich Koch
(Viola pomposa)

Photographie auf der Rückseite
des Covers der Schallplatte Vox-
Turnabout TV-S 34430

Anh. XXIII



S O N A T E S

ou (Cludea)

Pour le Violoncelle Solo

Composé par

PAR

J. SEBASTIEN BACH.

Œuvre Posthume



Preis 12.

à Paris.

chez M. L'Anet et Costelle, Libraires, N. de Musique du ROI, Approuvés de Sa Majesté, au Palais National, N. de l'Oratoire, N. de l'Académie, N. de l'Assemblée Nationale, et N. de l'Assemblée des Electeurs, N. de l'Assemblée des Electeurs, N. de l'Assemblée des Electeurs, N. de l'Assemblée des Electeurs.



Anh. XXIV

J. J. F. Dotzauer
IX. 8970 R
er

Six

S O L O S

ou Gluedes

pour le Violoncelle

Œuvrage Posthume

de

J. S. BACH

Avec le Doigter et les Coups d'Archets indiqués

par

J. J. F. DOTZAUER.

À LEIPSIC

Chez Breitkopf & Härtel.

R. Thib.

ABKÜRZUNGSVERZEICHNIS

a.a.O.	am angeführten Ort
Abb.	Abbildung
Anm.	Anmerkung
ABGA	Alte Bach-Gesamtausgabe
AfMf	Archiv für Musikforschung
AfMw	Archiv für Musikwissenschaft
AMZ	Allgemeine Musikalische Zeitung
B.c.	Basso continuo
Bd.	Band
BJ	Bach-Jahrbuch
BWV	Wolfgang Schmieder: Thematisch systematisches Verzeichnis der musikalischen Werke von J.S.Bach, Leipzig 1950
bzw.	beziehungsweise
d.h.	das heißt
Diss.	Dissertation
DTÖ	Denkmäler der Tonkunst in Österreich
Faks.	Faksimile
f., ff.	folgende
FS	Festschrift
hrsg.	herausgegeben
Hrsg.	Herausgeber
JAMS	Journal of the American Musicological Society
MGG	Die Musik in Geschichte und Gegenwart, hrsg.von Friedrich Blume, Kassel und Basel, seit 1949
ML	Music & Letters
MQ	The Musical Quarterly
mschr.	maschinschriftlich
NBA	Neue Bach-Ausgabe
NZfM	Neue Zeitschrift für Musik
ÖMZ	Österreichische Musikzeitschrift
o.J.	ohne Jahr

s.	siehe
S.	Seite
SIMG	Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft
Sp.	Spalte
Suppl.	Supplement
T.	Takt
u.a.	und andere
usw.	und so weiter
Vc.	Violoncello
vgl.	vergleiche
z.B.	zum Beispiel
ZfMw	Zeitschrift für Musikwissenschaft

Römische Zahlen hinter Tanzsätzen bzw. Préludes
beziehen sich auf die jeweilige Suite:
z.B. Allemande I = Allemande der I. Suite.

LITERATURVERZEICHNIS

- Theodor Wiesen Grund A d o r n o : Bach gegen seine Liebhaber verteidigt, in: Merkur 1951, S.535 ff.
- Johann Friedrich A g r i c o l a : Anleitung zur Singkunst, Berlin 1757, Faks.hrsrg.von Erwin R. Jacobi, Celle 1966
- Martin A g r i c o l a : Musica instrumentalis deudsch, Wittenberg ⁴1545, Neudruck Leipzig 1896
- Eugenio A l b i n i : Domenico Gabrielli il Corelli del Violoncello, in: Rivista musicale italiana 1937, S.17o ff.
- D.Johann Wilhelm A l b r e c h t : Physicalischer Tractat von den Wirkungen der Musik in den belebten Körper, Leipzig 1734, abgedruckt in: Lorenz ^(Christoph) Mizlers musikalische Bibliothek, Bd.4, Leipzig 1754, Faks.Hilversum 1966, S.23 ff.
- Putnam A l d r i c h : On the Interpretation of Bach's Trills, in: MQ 1963, S.289 ff.
- Wilhelm A l t m a n n : Zur Verbreitung von Bachs Sonaten für Violine bzw.Violoncello allein, in: Die Musik 1922, S.2o6 f.
- Wilhelm A l t m a n n : Kammermusikatalog. Verzeichnis der seit 1841 veröffentlichten Kammermusikwerke, Leipzig ⁵1942
- Karl A n t o n : Neue Erkenntnisse zur Geschichte der Bachbewegung. Wie es zur Wiedererweckung J.S. Bachs, zur Bachgesellschaft und Gesamtausgabe kam. Aufgrund bisher nicht veröffentlichter Dokumente aus dem Franz Hauser Archiv, in: BJ 1955, S.7 ff.
- Konrad A m e l n : Historische Instrumente in der gegenwärtigen Musikpraxis, in: Kongressbericht Bamberg 1953, Kassel-Basel 1954, S.96 ff.
- A r i s t i d e s Quintilianus: Von der Musik (De musica), eingeleitet, übersetzt und erläutert von Rudolf Schöffke, Berlin-Schöneberg 1937

- Frank Thomas A r n o l d : Die Viola pomposa, in:
ZfMw 1930/31, S.141 ff.
- Rudolf A s c h m a n n : Das deutsche polyphone Violin=
spiel im 17.Jahrhundert. Ein Beitrag zur
Entwicklungsgeschichte des Violinspiels,
Diss.Zürich 1962
- Sol B a b i t z : Concerning the length of time that
every note must be held, in: The Music
Review 1967, S.21 ff.
- Sol B a b i t z : A Problem of Rhythm in Baroque
Music, in: MQ 1952, S.533 ff.
- Sol B a b i t z : Das Violinspiel im 18.Jahrhundert
und heute, in: Kongressbericht Kassel 1962,
Kassel(usw.) 1963, S.313 ff.
- Carl Philipp Emanuel B a c h : Ergänzungen und Berich=
tigungen. An Johann Nikolaus Forkel in
Göttingen, Hamburg 1774, abgedruckt in:
J.S.Bach. Leben und Werk in Dokumenten,
hrsg.von Hans Joachim Schulze, Kassel-Basel=
München 1975, S.195 ff.
- Carl Philipp Emanuel B a c h : Versuch über die wahre
Art das Clavier zu spielen, Leipzig ²1780
- Carl Philipp Emanuel B a c h und Johann Friedrich
Agricola: Nekrolog auf Johann Sebastian Bach,
in: Lorenz Christoph Mizlers musikalische
Bibliothek, Bd.4, Leipzig 1754, Faks.Hil=
versum 1966, S.158 ff.
- Johann Sebastian B a c h : Leben und Werk in Dokumenten,
hrsg.von Hans Joachim Schulze, Kassel=
Basel - München 1975
- Johann Sebastian B a c h in Thüringen, hrsg. von
Heinrich Bessler und Günther Kraft,
Weimar 1950
- Zweites deutsches B a c h - F e s t in Leipzig, 1.-
3.Oktober 1904, Festschrift und Programm=
buch
- Viertes deutsches B a c h - F e s t in Chemnitz, 3.-
5.Oktober 1908, Fest- und Programmbuch

- Werner B a c h m a n n : Die Anfänge des Streichinstru-
mentenspiels, Leipzig 1964
- Analee Comp B a c o n : The Evolution of the Violoncello
as a Solo Instrument, Diss.Syracuse Univer=
sity, New York 1962 (Microfilm)
- Julius B ä c h i : Berühmte Cellisten, Zürich 1973
- Theodore B a k e r : Baker's Biographical Dictionary
of Musicians, New York ⁴1940
- Henriette B a r b é : Die Ausführung von Vorschlägen im
Barock, insbesondere bei J.S.Bach, in:
Schweizerische Musikzeitung 1964, S.346 ff.
- Hermann B e c k : Die Suite (Das Musikwerk 26), Köln 1964
- Hugo B e c k e r - Dago Rynar: Mechanik und Ästhetik
des Violoncellspiels, Wien (¹1929) ²1971
- Gustav B e c k m a n n : Das Violinspiel in Deutsch=
land im 17.Jahrhundert, Diss.Berlin 1916,
Druck Leipzig 1918
- Ludwig van B e e t h o v e n : Sämtliche Briefe und Auf=
zeichnungen, hrsg.von Fritz Prelinger, Leipzig
1907-1911
- Peter B e n a r y : Die deutsche Kompositionslehre des
18.Jahrhunderts (Jenaer Beiträge zur Musik=
forschung III), Leipzig 1961
- Peter B e n a r y : Zum periodischen Prinzip bei J.S.
Bach, in: BJ 1958, S.84 ff.
- Peter B e n a r y : Zum Verhältnis von Notentext und
Wiedergabe, in: Schweizerische Musikzeitung
1968, S.11 ff.
- Alfred B e r n e r : Violoncello, in: MGG 13, Sp.1782 ff.
- Christoph B e r n h a r d : Von der Singe-Kunst oder
Manier, ca.1650, in: Joseph Müller-Blattau:
Die Kompositionslehre Heinrich Schützens in
der Fassung seines Schülers Christoph Bern=
hard, Kassel(usw.)²1963
- Heinrich B e s s e l e r : Kritischer Bericht der Sechs
Brandenburgischen Konzerte (NBA Serie VII/
Bd.2),Kassel-Basel 1956

- Heinrich B e s s e l e r : Zum Problem der Tenorgeige
(Musikalische Gegenwartsfragen 1), Heidel=
berg 1949
- Wilhelm B e t h g e und Walter Götze: Johann Sebastian
Bach 1685-1750 und sein Wirken in Cöthen
1717-1723, Cöthen-Anhalt 1925
- Hans Michael B e u e r l e : Überlegungen zum Verhältnis
von musikalischer Interpretation und Ana=
lyse, in: NZfM 1972, S.320 ff.
- Adolf B e y s c h l a g : Die Ornamentik der Musik,
Leipzig 1908
- Carl Hermann B i t t e r : Johann Sebastian Bach, 2 Bde.,
Berlin 1865
- Walter B l a n k e n b u r g : Zwölf Jahre Bachforschung,
in: Acta Musicologica 1965, S.95 ff.
- Friedrich B l u m e : Bach, Johann Sebastian, in:
MGG 1, Sp.962 ff.
- Friedrich B l u m e : J.S.Bach in der Romantik, in:
Friedrich Blume: Syntagma musicologicum II,
Gesammelte Reden und Schriften 1962-1972,
hrsg.von Anna Amalie Abert und Martin Ruhnke,
Kassel (usw.) 1973, S.171 ff.
- Friedrich B l u m e : J.S.Bach im Wandel der Geschichte,
in: Friedrich Blume: Syntagma musicologicum
I, Gesammelte Reden und Schriften hrsg.von
Martin Ruhnke, Kassel(usw.) 1963, S.412 ff.
- Friedrich B l u m e : Neue Bachforschung, in: Friedrich
Blume: Syntagma musicologicum I, Gesammelte
Reden und Schriften hrsg.von Martin Ruhnke,
Kassel (usw.) 1963, S.448 ff.
- Friedrich B l u m e : Fortspinnung und Entwicklung, in:
Jahrbuch der Musikbibliothek Peters 1929, S.51 ff.
- Friedrich B l u m e : Das musikalische Kunstwerk in der
Geschichte, in: Friedrich Blume: Syntagma
musicologicum II, G_esammelte Reden und Schrif=
ten 1962-1972, hrsg.von Anna Amalie Abert
und Martin Ruhnke, Kassel (usw.) 1973, S.47 ff.

- Friedrich Blume : Alte Musik in unserer Zeit, in:
Friedrich Blume: Syntagma musicologicum II,
Gesammelte Reden und Schriften 1962-1972,
hrsg.von Anna Amalie Abert und Martin Ruhnke,
Kassel (usw.) 1973, S.68 ff.
- Friedrich Blume : Probleme musikalischer Gesamtausgaben, in: Friedrich Blume: Syntagma musicologicum II, Gesammelte Reden und Schriften 1962-1972, hrsg.von Anna Amalie Abert und Martin Ruhnke, Kassel (usw.) 1973, S.79 ff.
- Friedrich Blume : Umriss eines neuen Bach-Bildes, in: Syntagma musicologicum I, Gesammelte Reden und Schriften hrsg.von Martin Ruhnke, Kassel (usw.) 1963, S.466 ff.
- Erwin Bodky : Der Vortrag der Klavierwerke von Johann Sebastian Bach, Tutzin 1970
- Hans Bol : De Literatuur voor de vijfsnarige Violoncello, in: Mens en Melodie 1965, S.339 ff.
- Francesco Bonanni : The Showcase of Musical Instruments. All 152 Illustrations from the 1723 'Gabinetto Armonico', hrsg.von Frank L. Harrison and Joan Rimmer, New York 1964
- Francesco Bonanni : Descrizione degl'Istromenti armonici d'ogni genere ... seconda edizione, Roma 1776, Faks.Leipzig 1975
- Siegfried Borris : Gegensätzliche Authentizität in der Interpretation, in: Vergleichende Interpretationskunde (Veröffentlichungen des Instituts für neue Musik und Musikerziehung Darmstadt 4), Berlin ²1965, S.7 ff.
- Siegfried Borris : Das Problem der objektiven Interpretation, in: NZfM 1957, S.734 ff.
- Siegfried Borris : Das Wagnis der Interpretation Bachscher Musik, in: Vergleichende Interpretationskunde (Veröffentlichungen des Instituts für neue Musik und Musikerziehung Darmstadt 4), Berlin ²1965, S.15 ff.

- David D. B o y d e n : Die Geschichte des Violinspiels
von den Anfängen bis 1761, Mainz 1971
- David D. B o y d e n : The Tenor Violin: Myth, Mystery,
or Misnomer, in: FS Otto Erich Deutsch,
Kassel(usw.) 1963, S.273 ff.
- Sebastien de B r o s s a r d : Dictionnaire de musique,
Amsterdam ³1707 (¹1703)
- Boris B r u c k : Wandlungen des Begriffes Tempo rubato,
Diss.Erlangen 1929
- Alexander B u c h n e r : Musikinstrumente von den An-
fängen bis zur Gegenwart, Prag 1972
- Alexander B u c h n e r : Musikinstrumente im Wandel
der Zeiten, Prag 1956
- Edward B u h l e : Verzeichnis der Sammlung alter Musik-
instrumente im Bachhaus zu Eisenach,
Leipzig 1913
- Rudolf B u n g e : J.S.Bachs Capelle zu Cöthen und deren
nachgelassene Instrumente, in: BJ 1905, S.14 ff.
- André B u r g u é t e : Die Lautenkompositionen Johann
Sebastian Bachs. Ein Beitrag zur historischen
Wertung aus spielpraktischer Sicht, in:
BJ 1977, S.26 ff.
- Feruccio B u s o n i : Entwurf zu einer neuen Aesthetik
der Tonkunst, Berlin 1907
- John B y r t : Notes inégales - Some Misconceptions, in:
JAMS 1967, S.476 ff.
- C ä c i l i a . Eine Zeitschrift für die musikalische
Welt, Mainz 1824-48
- Pablo C a s a l s . Licht und Schatten auf einem langen
Weg. Erinnerungen aufgezeichnet von Albert
E.Kahn, Frankfurt/Main 1970
- Adriano C a v i c c h i : Prassi strumentale in Emilia.
Nell'ultimo quarto del Seicento: flauto
italiano, cornetto, archi, in: Studi Musi-
cali 1973/1, S.111 ff.
- Michael C o l l i n s : Notes inégales: A Re-examination,
in: JAMS 1967, S.481 ff.

- Michael C o l l i n s : A reconsideration of French over-dotting, in: ML 1969, S.111 ff.
- José Maria C o r r e d o r : Gespräche mit Casals, Bern 1954
- Michel C o r r e t t e : Méthode por apprendre aisément à jouer de la Flûte traviersière, Paris 1735, Faks.Hildesheim-New York 1975
- Michel C o r r e t t e : Méthode, théorique et pratique. Pour Apprendre en peu de tems le Violoncelle dans sa Perfection, Paris 1741
- François C o u p e r i n : L'Art de toucher le Clavecin, Paris 1717, hrsg.von Maurice Cauchie (Oeuvres complètes 1), Paris 1933
- François C o u p e r i n : Vorwort zum 'Troisième Livre de Pièces de Clavecin', hrsg.von Maurice Cauchie (Oeuvres complètes 4), Paris 1932
- Georg von D a d e l s e n : Beiträge zur Chronologie der Werke J.S.Bachs (Tübinger Bach-Studien 4/5), Trossingen 1958
- Georg von D a d e l s e n : Bemerkungen zur Handschrift J.S.Bachs, seiner Familie und seines Kreises (Tübinger Bach-Studien 1), Trossingen 1957
- Georg von D a d e l s e n : Die Crux der Nebensache. Editorische und praktische Bemerkungen zu Bachs Artikulation, in: BJ 1978, S.95 ff.
- Georg von D a d e l s e n : Die "Fassung letzter Hand" in der Musik, in: Acta musicologica 1961, S.1 ff.
- Georg von D a d e l s e n : Alte Musik in neuer Zeit, in: NZfM 1979, S.118 ff.
- Georg von D a d e l s e n : Robert Schumann und die Musik Bachs, in: AfMw 1957, S.46 ff.
- Georg von D a d e l s e n : Verzierungen, in: MGG 13, Sp.1526 ff.
- Carl D a h l h a u s : Bach und der "lineare Kontrapunkt", in: BJ 1962, S.58 ff.

- Carl D a h l h a u s : Vorwort, in: Beiträge zur musikalischen Hermeneutik, hrsg.von Carl Dahlhaus (Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts 43), Regensburg 1975
- Rolf D a m m a n n : Der Musikbegriff im deutschen Barock, Köln 1967
- Werner D a n c k e r t : Geschichte der Gigue, Leipzig 1924
- Werner D a n c k e r t : Beiträge zur Bachkritik I (Jenaer Studien zur Musikwissenschaft 1) Kassel 1934
- Edward D a n n r e u t h e r : Die Verzierungen in den Werken von J.S.Bach, in: BJ 1909, S.41 ff.
- Thurston D a r t : Practica musica. Vom Umgang mit alter Musik, Bern-München 1959
- Max D e h n e r t : Das Weltbild J.S.Bachs, Stuttgart ²1949
- Otto Erich D e u t s c h : Musikverlagsnummern. Eine Auswahl von 40 datierten Listen 1710-1900, Berlin 1961
- Eduard D e v r i e n t : Meine Erinnerungen an Felix Mendelssohn-Bartholdy, Leipzig ²1872
- D i c t i o n a r y of Modern Music and Musicians, London 1924
- Christian D ö b e r e i n e r : Zur Renaissance alter Musik, Berlin 1950
- Christian D ö b e r e i n e r : Über die Viola da Gamba und ihre Verwandten bei Joh.Seb.Bach, in: BJ 1911, S.75 ff.
- Wolfgang D ö m l i n g : Die Bachtradition des 19.und 20.Jahrhunderts, in: Johann Sebastian Bach. Zeit. Leben. Wirken, hrsg.von Barbara Schwendowius und Wolfgang Dömling, Kassel (usw.) 1968, S.159 ff.
- Erich D o f l e i n : Historismus in der Musik, in: Die Ausbreitung des Historismus über die Musik, Aufsätze und Diskussionen hrsg.von Walter Wiora (Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts 14), Regensburg 1969, S.9 ff.

- Erich D o f l e i n : Historismus und Historisierung
in der Musik des 19.Jahrhunderts, in:
FS Walter Wiora, Kassel 1967, S.48 ff.
- D o k u m e n t e zum Nachwirken Johann Sebastian Bachs
1750-1800, vorgelegt und erläutert von Hans
Joachim Schulze (Bach-Dokumente, Bd.3, hrsg.
vom Bach-Archiv Leipzig unter Leitung von
Werner Neumann, Suppl.zu J.S.Bach: Neue Aus-
gabe Sämtlicher Werke), Kassel(usw.) 1972
- Arnold D o l m e t s c h : The Interpretation of the
XVIIth and XVIIIth Centuries, Oxford ²1944
(London ¹1915)
- Robert D o n i n g t o n : The Interpretation of Early
Music, New Version, London ⁴1975
- Frederick D o r r i a n : The History of Music in Perfor-
mance, New York 1942
- Justus Johann Friedrich D o t z a u e r : Méthode de
Violoncelle - Violonzell-Schule, Mainz 1832
- Hans Heinz D r ä g e r : Bogen, in: MGG 2, Sp.57 ff.
- Hans Heinz D r ä g e r : Die Entwicklung des Streichbogens
und seine Anwendung in Europa, Diss.Berlin 1937
- Alfred D ü r r : Zur Chronologie der Leipziger Vokalwerke
Bachs, in: BJ 1957, S.5 ff.
- Alfred D ü r r : Zeitgenössische Drucke, Autographen, Ab-
schriften, in: Johann Sebastian Bach. Zeit.
Leben. Wirken, hrsg.von Barbara Schwendowius
und Wolfgang Dömling, Kassel (usw.) 1976,
S.111 ff.
- Alfred D ü r r : Editionsprobleme bei Gesamtausgaben, in:
Musik und Verlag, hrsg.von Richard Baum und
Wolfgang Rehm, Kassel (usw.) 1968, S.232 ff.
- Alfred D ü r r : Wissenschaftliche Neuausgaben und die
Praxis. Eine Gebrauchsanleitung zum Lesen
Kritischer Berichte, dargestellt an der
Neuen Bach-Ausgabe, in: Musik und Kirche
1959, S.77 ff.

- Blanche D u f o u r : Janet et Cotelte, in: MGG 6, Sp.1701 f.
- Josef E c k h a r d t : Die Violoncellschulen von J.J.F. Dotzauer, F.A.Kummer und B.Romberg (Kölner Beiträge zur Musikforschung 51), Regensburg 1968
- Heinrich E d e l h o f f : Johann Nikolaus Forkel. Ein Beitrag zur Geschichte der Musikwissenschaft, Diss.Freiburg/Br.1933, Druck Kassel 1934
- E d i t i o n s r i c h t l i n i e n musikalischer Denkmäler und Gesamtausgaben. Im Auftrag der Gesellschaft für Musikforschung hrsg. von Georg von Dadelsen, Kassel (usw.)1967
- Richard R. E f r a t i : Versuch einer Anleitung zur Ausführung und Interpretation der Sonaten und Partiten für Violine solo und der Suiten für Violoncello solo von J.S.Bach, Zürich-Freiburg/Br.1979
- Hans Heinrich E g g e b r e c h t : Pachelbel, Johann, in: MGG 10, Sp.540 ff.
- Herbert E i m e r t : Die musikalischen Formstrukturen des 17.und 18.Jahrhunderts. Versuch einer Formbeschreibung, Augsburg 1932
- Alfred E i n s t e i n : Bach in der Gegenwart, in: 15.deutsches Bachfest: 28.-31.Mai 1927 in München, Bachfestbuch, S.7 ff.
- Alfred E i n s t e i n : Zur deutschen Literatur für Viola da Gamba im 16.und 17.Jahrhundert, Leipzig 1905
- Alfred E i n s t e i n : Die Romantik in der Musik, Wien 1950
- Johann Philipp E i s e l : Musicus autodidactus, oder der sich selbst informierende Musicus, ... erläutert von einem der in Praxi erfahren, Erfurt 1738, Faks.Leipzig 1976
- Robert E i t n e r : Biographisch-bibliographisches Quellenlexikon der Musiker und Musikgelehrten, Leipzig 1900-1904

- Rudolf E l l e r : Klengel, Julius, in: MGG 7, Sp.1222 f.
- Rudolf E l l e r : Serie und Zyklus in Bachs Instrumen-
talsammlungen, in: Bach-Interpretationen,
hrsg.von Martin Geck, Göttingen 1969, S.126 ff.
- Rudolf E l l e r : Vivaldi-Dresden-Bach, in: Beiträge zur
Musikwissenschaft 1961, S.31 ff.
- E n c i c l o p e d i a della Musica, Milano 1963/64
- E n c i c l o p e d i a della Musica, Milano 1972
- E n c y c l o p é d i e de la Musique, Paris 1958-61
- Jürgen E p p e l s h e i m : Die Instrumente, in: Johann
Sebastian Bach. Zeit. Leben. Wirken, hrsg.
von Barbara Schwendowius und Wolfgang Döm-
ling, Kassel (usw.) 1976, S.127 ff.
- Hans E p p s t e i n : Chronologieprobleme in Johann Se-
bastian Bachs Suiten für Soloinstrument, in:
BJ 1976, S.35 ff.
- Hans E p p s t e i n : Grundzüge in J.S.Bachs Sonaten-
schaffen, in: BJ 1969, S.5 ff.
- Hans E p p s t e i n : Studien über J.S.Bachs Sonaten
für ein Melodieinstrument und obligates
Cembalo, Uppsala 1966
- Musikalisches E r b e und Gegenwart. Musiker-Gesamtaus-
gaben in der Bundesrepublik Deutschland, hrsg.
von Hanspeter Bennwitz, Georg Feder, Ludwig
Finscher und Wolfgang Rehm, Kassel (usw.) 1975
- Hermann E r p f : Form und Struktur in der Musik, Mainz
1967
- Girolamo F a n t i n i : Modo per imperare a sonare di
Tromba, Frankfurt 1638, Faks.hrsg.von Edward
H.Tarr, USA 1975
- Margret F a r i s h : String Music in print, New York 1965
- Georg F e d e r : Geschichte der Bearbeitungen von Bachs
Chaconne, in: Bach-Interpretationen, hrsg.
von Martin Geck, Göttingen 1969, S.168 ff.
- Georg F e d e r : Gigue, in: MGG 5, Sp.110 ff.
- Georg F e d e r - Hubert Unverricht: Urtext und Urtext-
ausgaben, in: Die Musikforschung 1959, S.432 ff.

- Fritz F e l d m a n n : Untersuchungen zur Courante als Tanz, in: Deutsches Jahrbuch der Musikwissenschaft 1961, S.40 ff.
- Ernst F e r a n d : Die Improvisation in der Musik, Zürich 1938
- François Joseph F é t i s : Biographie universelle des Musiciens, Paris 1837-44
- Ludwig F i n s c h e r : Historisch getreue Interpretation - Möglichkeiten und Probleme, in: Alte Musik in unserer Zeit, Referate und Diskussionen der Kasseler Tagung 1967, hrsg.von Walter Wiora (Musikalische Zeitfragen XIII), Kassel (usw.) 1968, S.25 ff.
- Kurt von F i s c h e r : Zur Satztechnik von Bachs Klaviersuiten, in: Kongressbericht Lüneburg 1950, Kassel-Basel o.J., S.124 ff.
- Wilhelm F i s c h e r : J.S.Bachs Werk in Österreich vor dem Erscheinen der Gesamtausgabe, in: ÖMZ 1950, S.89 ff.
- Wilhelm F i s c h e r : Zur Entwicklungsgeschichte des Wiener klassischen Stils, in: Studien zur Musikwissenschaft, Beihefte der DTÖ 3, Leipzig-Wien 1915, S.24 ff.
- Wilhelm F i s c h e r : Instrumentalmusik von 1600-1750, in: Guido Adler: Handbuch der Musikgeschichte, fotomechanischer Nachdruck der zweiten, verbesserten, ergänzten und vermehrten Auflage Berlin-Wilmersdorf 1930, München 1975, S.540 ff.
- Luigi F o r i n o : Il violoncello, il violoncellista ed i violoncellisti, Milano 1905
- Constantin F l o r o s : Die Thematik in J.S.Bachs Orchestersuiten, in: FS Erich Schenk (Studien zur Musikwissenschaft 25), Graz-Wien-Köln 1962, S.193 ff.
- Rudolf F l o t z i n g e r : Zur Geschichte und Bestimmung des Begriffes Musikalische Interpretation, in: Musikerziehung 1977, S.51 ff.

- Johann Nikolaus F o r k e l : Über Johann Sebastian Bachs
Leben, Kunst und Kunstwerke, Leipzig 1802,
Neudruck hsrsg.von Joseph Müller-Blattau,
Augsburg 1925
- Johann Nikolaus F o r k e l : Allgemeine Geschichte der
Musik, Bd.1, Leipzig 1788, Faks.Hrsg.von
Othmar Wessely, Graz 1967
- Erhard F r a n k e : Themenmodelle in Bachs Klaviersuiten,
in: BJ 1966, S.72 ff.
- Volker F r e y w a l d : Violinsonaten der Generalbaßepoche
in Bearbeitungen des spätem 19.Jahrhunderts
(Hamburger Beiträge zur Musikwissenschaft 10),
Hamburg 1973
- Gotthold F r o t s c h e r : Aufführungspraxis alter Musik,
Wilhelmshaven 1971 (Locarno ¹1963)
- Moritz F ü r s t e n a u : Beiträge zur Geschichte der
Königlich Sächsischen musikalischen Kapelle,
Dresden 1849
- Sylvestro G a n a s s i : Regola Rubertina, Venedig 1542,
Faks.hrsg.von Max Schneider, Leipzig 1924
- Bernard G a v o t y : Zwanzig große Interpreten, Lausanne
1966
- Martin G e c k : Die Wiederentdeckung der Matthäuspasion
im 19.Jahrhundert. Die zeitgenössischen
Dokumente und ihre ideengeschichtliche
Deutung (Studien zur Musikgeschichte des
19.Jahrhunderts 9), Regensburg 1967
- Karl G e i r i n g e r : Johann Sebastian Bach, München
1971
- Francesco G e m i n i a n i : The Art of Playing on the
Violin, London 1751, Faks.hrsg.von David D.
Boyd, London-New York 1952
- Thrasybulos G. G e o r g i a d e s : Die musikalische
Interpretation, in: Thrasybulos G.Georgides:
Kleine Schriften (Münchner Veröffentlichungen
zur Musikwissenschaft 26), Tutzing 1977, S.45 ff.

- Thrasybulos G. G e o r g i a d e s : Musik und Schrift,
in: Thrasybulos G. Georgiades: Kleine Schrif-
ten (Münchner Veröffentlichungen zur Musik=
wissenschaft 26), Tutzing 1977, S.107 ff.
- Ernst Ludwig G e r b e r : Historisch-biographisches Lexi=
kon der Tonkünstler, Leipzig 1790-92, Faks.
hrsg.von Othmar Wessely, Graz 1977
- Ernst Ludwig G e r b e r : Neues Historisch-biographisches
Lexikon der Tonkünstler, Leipzig 1812-14,
Faks hrsg.von Othmar Wessely, Graz 1966
- Walter G e r s t e n b e r g : Dynamik, in: MGG 3,
Sp.1026 ff.
- Walter G e r s t e n b e r g : Tonart und Zyklus in Bachs
Musik. Anmerkungen zu Suite, Konzert und
Kantate, in: Bach-Interpretationen, hrsg.
von Martin Geck, Göttingen 1969, S.119 ff.
- Lev Salomonowitsch G i n s b u r g : Zur Interpretation von
Bachwerken für Streichinstrumente in unserer
Zeit, nach den Erfahrungen der sowjetischen
Interpretationsschule, mschr.Referat, 1975
- Lev Salomonowitsch G i n s b u r g : Zur Interpretation
der Musik des 18.Jahrhunderts für Streich=
instrumente, in: Musica Antiqua, Colloquium
Brno 1967, Brno 1968, S.92 ff.
- Franzpeter G o e b e l s : Interpretation der Form und
Form der Interpretation, in: Musica 1969,
S.207 ff.
- Wolfgang G ö n n e n w e i n : Historisch-getreue oder
gegenwartsnahe Interpretation - das Dilemma
der Alten Musik in unserer Zeit, in: Alte
Musik in unserer Zeit, Referate und Dis=
kussionen der Kasseler Tagung 1967, hsrsg.
von Walter Wiora (Musikalische Zeitfragen
XIII), Kassel (usw.) 1968, S.73 ff.
- Briefwechsel zwischen Johann Wolfgang von G o e t h e
und Karl Friedrich Zelter, 2.Bd., 1819-
1827, hrsg.von Ludwig Geiger, Leipzig 1915

- Folker G ö t h e l : Westhoff, Johann Paul von, in:
MGG 14, Sp.525 f.
- Folker G ö t h e l : Walther, Johann Jakob, in: MGG 14,
Sp.212 ff.
- Detlef G o j o w y : Wie entstand Hans Georg Nägelis
Bach-Sammlung? Dokumente zur Bach-Renaissance
im 19.Jahrhundert, in: BJ 1970, S.66 ff.
- Siegfried G o s l i c h : Strawinsky und die Objektivität der Wiedergabe, in: Vergleichende Interpretationskunde (Veröffentlichungen des Instituts für neue Musik und Musikerziehung Darmstadt 4), Berlin ²1965, S.41 ff.
- Carl G.P. G r ä d e n e r : Ueber instruktive Ausgaben musikalischer Classiker, in: AMZ 1870, S.19 f. und S.28 ff.
- Karl G r e b e : Die Alte Musik als ein Phänomen unserer Zeit, in: Alte Musik in unserer Zeit, Referate und Diskussionen der Kassler Tagung 1967, hrsg.von Walter Wiora (Musikalische Zeitfragen XIII), Kassel (usw.) 1968, S.9 ff.
- George G r o v e : Dictionary of Music and Musicians, London-New York ⁵1954-61
- Hans G r ü ß : Tempofragen der Bachzeit, in: Bach-Studien 5, hrsg.von Rudolf Eller und Hans Joachim Schulze, Leipzig 1975, S.73 ff.
- Kurt G u d e w i l l : Courante, in: MGG 2, Sp.1744 ff.
- Peter G ü l k e : Einführung zur Schallplattenaufnahme der Sechs Suiten für Violoncello solo mit Daniil Schafran, VEB Deutsch Schallplatten, Berlin DDR 1976
- Peter G ü l k e : Interpretation und die Wandlungen des musikalischen Hörens, in: Kongressbericht Leipzig 1966, Leipzig 1970, S.487 ff.
- Rudolf G u t m a n n : Zur Frage des Bachbogens, in: Instrumentenbauzeitschrift 1964, S.250 ff.
- Veronika G u t m a n n : Die Improvisation auf der Viola da Gamba in England im 17.Jahrhundert

- und ihre Wurzeln im 16.Jahrhundert, mschr.
Diss.Wien 1975
- Robert H a a s : Aufführungspraxis der Musik (Handbuch
der Musikwissenschaft 9), Wildpark-Potsdam
1931
- Robert H a a s : Die Estensischen Musikalien, Regensburg
1927
- Fred H a m e l : Die Schwankungen des Stimmtons, in:
Deutsche Musikkultur 1944, S.10 ff.
- Eduard H a n s l i c k : Die Vollendung der großen
S.Bach-Ausgabe, in: Neue Freie Presse vom
10.3.1900, S.3
- Nikolaus H a r n o n c o u r t : Zur Geschichte der Streich=
instrumente und ihres Klanges, in: ÖMZ 1961,
S.518 ff.
- Nikolaus H a r n o n c o u r t : Das Musizieren mit alten
Instrumenten - Einflüsse der Spieltechnik
auf die Interpretation, in: Musica Antiqua,
Colloquium Brno 1867, Brno 1968, S.34 ff.
- Nikolaus H a r n o n c o u r t : Notenschrift und Werk=
treue, in: Musica 1971, S.564 ff.
- Elisabeth H a s e l a u e r : Interpretation Bachscher
Klaviermusik - historisch oder zeitgemäß,
in: ÖMZ 1972, S.657 ff.
- Günter H a u s s w a l d : Zur Stilistik von Johann Se=
bastian Bachs Sonaten und Partiten für Vio=
line allein, in: AfMw 1957, S.304 ff.
- Günter H a u s s w a l d - Rudolf Gerber: Kritischer
Bericht der Werke für Violine (NBA Serie
VI/Bd.1), Kassel (usw.) 1958
- Harald H e c k m a n n : Zum Verhältnis von Musikforschung
und Aufführungspraxis alter Musik, in: Die
Musikforschung 1957, S.98 ff.
- Johann David H e i n i c h e n : Der General-Baß in der
Composition, Dresden 1728
- Wilhelm H e i n i t z : Instrumentenkunde (Handbuch der
Musikwissenschaft 1), Wildpark-Potsdam 1929

- Siegmund H e l m s : Johannes Brahms und Johann Sebastian Bach, in: BJ 1971, S.13 ff.
- Günther H e n l e : Über die Herausgabe von Urtexten, in: Musica 1954, S.377 ff.
- Gudrun H e n n e b e r g : Theorien zur Rhythmik und Metrik, Tutzing 1974
- Rudolf und Uta H e n n i n g : Zeugnisse alter Musik, Graphik aus fünf Jahrhunderten, Herrsching/Ammersee 1975
- Hans H e r i n g : Die Dynamik in J.S.Bachs Klaviermusik, in: BJ 1949/50, S.65 ff.
- Joachim H e r r m a n n : Bach mit dem Rundbogen gespielt (Konzertbericht), in: Musica 1959, S.187 f.
- Joachim H e r r m a n n : Das Problem 'Interpretation', in: Musica 1964, S.236 ff.
- Irmgard H e r r m a n n - B e n g e n : Tempobezeichnungen. Ursprung und Wandel im 17.und 18.Jahrhundert, Tutzing 1959
- Gerhart H e r z : Johann Sebastian Bach im Zeitalter des Rationalismus und der Frühromantik. Zur Geschichte der Bachbewegung von ihren Anfängen bis zur Wiederaufführung der Matthäuspassion, Diss.Zürich 1935
- Carl Ludwig H i l g e n f e l d t : Johann Sebastian Bachs Leben, Wirken und Werke, Leipzig 1850, Faks.Hilversum 1965
- William Henry, Arthur Frederick, Alfred Ebsworth H i l l : Antonio Stradivari. His Life and Work (1644-1737), London 1902
- Johann Adam H i l l e r : Lebensbeschreibungen berühmter Musikgelehrten und Tonkünstler unserer Zeit, Leipzig 1784
- Johann Adam H i l l e r : Wöchentliche Nachrichten und Anmerkungen die Musik betreffend, Leipzig 1766, Faks.Hildesheim-New York 1970
- Ferdinand H i l l e r : Aus dem Tonleben unserer Zeit, Leipzig 1871

- Lejaren A. H i l l e r : Informationstheorie und Musik,
in: Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik VIII,
Mainz 1964, S.5 ff.
- Paul H i n d e m i t h : Johann Sebastian Bach. Ein ver=
pflichtendes Erbe, Mainz 1950
- Friedrich H o f m e i s t e r (Hrsg.) : Hofmeisters musi=
kalisch-literarischer Monatsbericht 1829-1942,
fortgesetzt als Deutsche Musikbibliographie
1943 ff.
- Friedrich H o f m e i s t e r (Hrsg.) : Verzeichnis der
im Jahre ... erschienenen Musikalien, 1852-
1928, fortgesetzt als Hofmeisters Jahresver=
zeichnis 1929-42 und als Jahresverzeichnis
der deutschen Musikalien und Musikschriften
1943 ff.
- Hans Gunter H o k e : Phrasierung, in: MGG 10, Sp.1213 ff.
- Andreas H o l s c h n e i d e r : Über Alte Musik. Auf=
führungspaxis und Interpretation, in: Musica
1980, S.345 ff.
- Andreas H o l s c h n e i d e r : Bach-Rezeption und
Bach-Interpretation im 20.Jahrhundert, in:
Musica 1976, S.9 ff.
- Cecil H o p k i n s : A Dictionary of Parisian Music
Publishers 1700-1950, London 1954
- Anna Gertrud H u b e r : Bach-Studien, Zürich 1964
- Anna Gertrud H u b e r : Ethos und Mythos der Rhythmen.
Beiträge zu einer Renaissance der Werke J.S.
Bachs und L.van Beethovens, Straßburg,
Zürich 1947
- Nikolaus A. H u b e r : Die Kompositionstechnik Bachs
in seinen Sonaten und Partiten für Violine
solo und ihre Anwendung in Weberns op.27/II,
in: Zeitschrift für Musiktheorie 1970, S.22 ff.
- Heinrich H ü s c h e n : Isaac Voss (1618-1689) und sein
Traktat "De poematum cantu et viribus rhythmi"
(Oxford 1673), in: Musik und Verlag, hrsg.
von Richard Baum und Wolfgang Rehm, Kassel
(usw.1968) S.342 ff.

- G. H u l s h o f f : De zes suites voor violoncello solo
von Johann Sebastian Bach, Arnhem ²1964 (¹1944)
- Heinrich H u s m a n n : Die Viola pomposa, in: BJ 1936,
S.90 ff.
- Karel J a l o v e c : Italienische Geigenbauer, Prag 1957
- Ewald J a m m e r s : Interpretationsfragen mittelalter=
licher Musik, in: AfMw, S.230 ff.
- Cari J o h a n s s o n : French Music Publishers' Cata=
logues of the Second Half of the Eighteenth
Century, Stockholm 1955
- Reinhold J a u e r n i g : J.S.Bach in Weimar, in: J.S.
Bach in Thüringen, hrsg.von Heinrich Bessler
und Günther Kraft, Weimar 1950, S.49 ff.
- Hans Rudolf J u n g : Pisendel, Johann Georg, in: MGG 10,
Sp.1300 ff.
- Max K a l b e c k : Johannes Brahms, Bd.4,2, Berlin 1914
- G. K a l f f : De lotgevallen von Bachs Solo-Suites voor
Violoncel, in: Mens en Melodie 1950, S.395 ff.
- Paul K a s t : Die Bach-Handschriften der Berliner Staats=
bibliothek (Tübinger Bach-Studien 2/3),
Trossingen 1958
- Hermann K e l l e r : Artikulation, in: MGG 1, Sp.744 ff.
- Hermann K e l l e r : Die musikalische Artikulation ins=
besondere bei J.S.Bach, Stuttgart 1925
- Hermann K e l l e r : Artikulation und Phrasierung,
Kassel 1955
- Hermann K e l l e r : Die Klavierwerke Bachs. Ein Beitrag
zu ihrer Geschichte, Form, Deutung und Wieder=
gabe, Leipzig 1950
- Hermann K e l l e r : Die Sequenz bei Bach, in: BJ 1939,
S.33 ff.
- Hermann K e l l e r : Studien zur Harmonik J.S.Bachs,
in: BJ 1954, S.504 f.
- Kindlers M a l e r e i - L e x i k o n im dtv, 12 Bde.,
München 1976
- Gordon James K i n n e y : The Musical Literature for
Unaccompanied Violoncello, Diss.Florida
State University 1962 (Microfilm)

- Georg K i n s k y : Geschichte der Musik in Bildern,
Leipzig 1929
- Georg K i n s k y : Musikhistorisches Museum von Wilhelm
Heyer in Cöln, Katalog Bd.2, Cöln 1912
- Georg K i n s k y : Die Originalausgaben der Werke Johann
Sebastian Bachs, Wien 1937
- Georg K i n s k y : Ein Schlußwort über die Viola pom=
posa, in: ZfMw 1931/32, S.178 f.
- Johann Philipp K i r n b e r g e r : Die Kunst des reinen
Satzes, Berlin-Königsberg 1776/77
- Wilhelm K l e e f e l d : Das Orchester der Hamburger
Oper 1678-1738, in: SIMG I, 1899-1900, S.213 ff.
- Rudolf K l e i n : Programmheft der Wiener Konzerthaus=
gesellschaft für den 16.April1972 (Auf=
führung der ersten drei Violoncellosuiten
Bachs durch Mstislav Rostropowitsch)
- Jacobus K l o p p e r s : Die Interpretation und Wieder=
gabe der Orgelwerke Bachs, Diss.Frankfurt/
Main 1966
- Herwig K n a u s : Zur Entwicklung der Suite, in: Musik=
erziehung 1962, S.82 f. und 1964, S.117 ff.
- Hermann K o c k - C o n c e p c i ó n : Bachs Artikulation,
in: Musik und Kirche 1953, S.65 ff.
- Ludwig Ritter von K ö c h e l : Die kaiserliche Hof-Musik=
kapelle in Wien von 1543-1867, Wien 1869
- Ernst K ö n i g : Zu J.S.Bachs Wirken in Köthen, in:
BJ 1963/64, S.53 ff.
- Ernst K ö n i g : Die Hofkapelle des Fürsten Leopold zu
Anhalt-Köthen, in: BJ 1959, S.160 ff.
- Walter K o l n e d e r : Aufführungspraxis bei Vivaldi,
Leipzig 1955
- Walter K o l n e d e r : Das Buch der Violine, Zürich 1972
- Walter K o l n e d e r : Intuition und Wissen der Auf=
führungspraxis alter Musik, in: Musica Anti=
qua, Colloquium Brno 1967, Brno 1968, S.25 ff.
- Uwe K r a e m e r : Die Courante in der deutschen Orchester
und Klaviermusik des 17.Jahrhunderts, Diss.
Hamburg 1968

- Hermann K r e t z s c h m a r : Die Bach-Gesellschaft.
Bericht (ABGA, Bd.XLVI), Leipzig 1899
- Hans K r ü g e r : Die Verstimmung (scordatura, discor-
datura) auf Saiteninstrumenten in Beziehung
zur klanglichen Einrichtung der Instrumente
und zum Tonsystem und ihre Folgen für die
Aufführungspraxis, in: Kongressbericht Köln
1958, Kassel (usw.) 1959, S.172 ff.
- Ernst K u r t h : Grundlagen des linearen Kontrapunkts.
Bachs melodische Polyphonie, Bern 1917
- Ernst K u r t h : Zur Motivbildung Bachs, in: BJ 1917,
S.84 ff.
- L a M a r a (Marie Lipsius): Musikalische Studienköpfe,
Leipzig 1879-82
- Diether de L a M o t t e : Musikalische Analyse, mit
kritischen Anmerkungen von Carl Dahlhaus,
Kassel (usw.) 1968
- L a r o u s s e de la Musique, hrsg.von Norbert Dufourcq,
Paris 1957
- David L a s o c k i : Quantz and the passions. Theory and
practice, in: Early Music 1978, S.556 ff.
- Hubert L e B l a n c : Verteidigung der Viola da Gamba
gegen die Angriffe der Violine und die An-
maßung des Violoncells (Défense de la Basse
de Violle contre les Entréprises du Violon
et les Prétentions du Violoncel, Amsterdam
1740), Übertragung aus dem Französischen
von Albert Erhard, Kassel-Basel 1951
- Jean Laurent L e c e r f de La Viéville: Comparaison
de la Musique Italienne et de la Musique
Françoise, Amsterdam 1725 (Brüssel ¹1704-
06), Faks.hrsg.von Othmar Wessely, Graz 1966
- Wolfgang L i d k e : Das Musikleben in Weimar 1683-1735,
Weimar 1954
- Bertus van L i e r : Bachs suites voor violoncel-solo, in:
Mens en Melodie 1967, S.144 ff.
- Andreas L i e s s : Biber, Heinrich Ignaz Franz, in:
MGG 1, Sp.1828 ff.

- Richard L i n n e m a n n : Friedrich Kistner. 1823/1923.
Ein Beitrag zur Geschichte des deutschen
Musikverlages, Leipzig 1923
- Hans L ö f f l e r : Die Schüler Johann Sebastian Bachs,
in: BJ 1953, S.5 ff.
- Ludolf L ü t z e n : Die Violoncell-Transkriptionen
Friedrich Grützmachers (Kölner Beiträge zur
Musikforschung LXXIX), Regensburg 1974
- Thomas M a c e : Musick's Monument, London 1676, Faks.
Paris 1958
- Enrico M a i n a r d i : Über Bach-Interpretation, in:
ÖMZ 1954, S.303 ff.
- Joseph Friedrich Bernhard Caspar M a j e r : Museum Musi-
cum, Schwäbisch Hall 1732; Neu-eröffneter
theoretisch- und Praktischer Music-Saal,
Nürnberg ²1741, Faks.hrsg.von Heinz Becker
(Documenta musicologica I,8), Kassel (usw.)
1954
- Claudie M a r c e l - D u b o i s : Bourrée, in: MGG 2,
Sp.164 ff.
- Claudie M a r c e l - D u b o i s : Gavotte, in: MGG 4,
Sp.151o ff.
- Claudie M a r c e l - D u b o i s : Menuett, in: MGG 9.
Sp.1o6 ff.
- Dimitry M a r k e v i t c h : Les manuscrits de Kellner
et Westphal des suites de J.S.Bach pour
violoncelle seul (BWV 1oo7-1o12), in:
Revue de musicologie 1969, S.12 ff.
- Friedrich Wilhelm M a r p u r g : Anleitung zum Clavier=
spielen, Berlin ²1765
- Friedrich Wilhelm M a r p u r g : Anleitung zur Musik
überhaupt und zur Singkunst besonders,
Berlin 1763
- Friedrich Wilhelm M a r p u r g : Historisch-Kritische
Beyträge zur Aufnahme der Musik, Berlin
1754-1762
- Friedrich Wilhelm M a r p u r g : Des critischen Musicus
an der Spree erster Band, 175o, Faks.
Hildesheim-New York 197o

- Johann M a t t h e s o n : Der vollkommene Capellmeister, Hamburg 1739, Faks.hrsrg.von Margarete Reimann (Documenta musicologica I,5), Kassel-Basel 1954
- Johann M a t t h e s o n : Critica Musica, Hamburg 1722 ff., Faks.Amsterdam 1964
- Johann M a t t h e s o n : Grundlagen einer Ehrenpforte, Hamburg 1740
- Johann M a t t h e s o n : Kern melodischer Wissenschaften, Hamburg 1737, Faks.Hildesheim-New York 1976
- Johann M a t t h e s o n : Das beschützte Orchestre, Hamburg 1717
- Johann M a t t h e s o n : Das Neu=Eröffnete Orchestre, Hamburg 1713
- Hans Joachim M a r x : Von der Gegenwärtigkeit historischer Musik. Zu Arnold Schönbergs Bach-Instrumentation, in: NZfM 1961, S.49 ff.
- Klaus M a r x : Die Entwicklung des Violoncells und seiner Spieltechnik bis J.L.Duport (1520-1820) (Forschungsbeiträge zur Musikwissenschaft XIII), Regensburg 1963
- Florence M a y : Johannes Brahms, Leipzig 1911
- Ray M c I n t y r e : On the Interpretation of Bach's Giges, in: MQ 1965, S.478 ff.
- Eduard M e l k u s : Editionsprobleme bei den Soloviolinsonaten von J.S.Bach, in: ÖMZ 1972, S.321 ff.
- Eduard M e l k u s : Zur Frage des Bachbogens, in: ÖMZ 1956, S.99 ff.
- Eduard M e l k u s : Zur Frage des Bachbogens und der historisch getreuen Wiedergabe der Bach-Solosonaten, in: NZfM 1962, S.502 ff.
- Herrmann M e n d e l - August Reißmann: Musikalisches Conversations-Lexikon, Berlin 1870-1883
- Marin M e r s e n n e : Harmonie Universelle, Traité des instrumens a cordes, Paris 1636, Faks.hrsrg. von François Lesure, Paris 1963

- Hans M e r s m a n n : Beiträge zur Aufführungspraxis der vorklassischen Kammermusik in Deutschland, in: AfMw 1919/20, S.99 ff.
- Josef M e r t i n : Über musikalische Ornamentik, in: ÖMZ 1962, S.114 ff.
- Ernst Hermann M e y e r : Allemande, in: MGG 1, Sp.350 ff.
- Ernst Hermann M e y e r : Zur Frage der Aufführung alter Musik, in: FS Walter Wiora, Kassel(usw.) 1967, S.57 ff.
- Werner M e y e r - E p p l e r : Informationstheoretische Probleme der musikalischen Kommunikation, in: Revue belge de musicologie 1959, S.44 ff.
- Ernst M o h r : Die Allemande, Zürich-Leipzig 1932
- Curt M o r e c k : Die Musik in der Malerei, München 1924
- Andreas M o s e r : Zu Joh.Seb.Bachs Sonaten und Partiten für Violine allein, in: BJ 1920, S.30 ff.
- Andreas M o s e r : Die Geschichte des Violinspiels, 2. verbesserte und ergänzte Auflage von Hans-Joachim Nösselt, Tutzing 1966
- Leopold M o z a r t : Versuch einer gründlichen Violinschule, Augsburg 1756, Faks.hrsg.von Bernhard Paumgartner, Salzburg 1923
- Karl M ü l l e r : Der junge Bach, in: J.S.Bach und seine Verwandten in Arnstadt. Arnstadt in Vergangenheit und Gegenwart, hrsg.von Fritz Wiegand, Arnstadt 1950
- Erich Hermann M ü l l e r v o n A s o w : Deutsches Musiker Lexikon, Dresden 1929
- Joseph Maria M ü l l e r - B l a t t a u : Casals, Berlin 1964
- Georg M u f f a t : Deß Authoris Vorred an den günstigen Liebhaber, zu: Florilegium Primum, 1695, hrsg.von Heinrich Rietsch (DTÖ 1,2), Wien 1894
- Georg M u f f a t : Vorrede, zu: Florilegium Secundum, 1698, hrsg.von Heinrich Rietsch (DTÖ 2,2), Wien 1895

- Die M u s i k in Geschichte und Gegenwart, hrsg.von
Friedrich Blume, 16.Bde., Kassel-Basel
1949-79
- Neue Berliner M u s i k z e i t u n g , Berlin 1847-94
- Algemene M u z i e k - E n c y c l o p e d i e , Antwerpen-
Amsterdam 1957 ff.
- Geillustreerd M u z i e k l e x i c o n , Den Haag 1932-49
- Hans N e e m a n n : J.S.Bachs Lautenkompositionen, in:
BJ 1931, S.72 ff.
- Hans N e e m a n n : Die Lautenfamilie Weiß, in: AfMf
1939, S.157 ff.
- Paul N e t t l : Tanz und Tanzmusik, Freiburg-Basel-Wien
1962
- Frederick N e u m a n n : The French Inégales, Quantz
and Bach, in: JAMS 1965, S.313 ff.
- Frederick N e u m a n n : A new Look at Bach's Ornamen=
tation, in: ML 1965, S.126 ff.
- Frederick N e u m a n n : La note pontée et la soi-disant
"manière française", in: Revue de musicologie
1965, S.66 ff.
- Friedrich N e u m a n n : Typische Stufengänge im
Bachschen Suitensatz, in: BJ 1967, S.28 ff.
- Werner N e u m a n n : Probleme der Aufführungspraxis
im Spiegel der Geschichte der Neuen Bach=
gesellschaft, in: BJ 1967, S.100 ff.
- William S. N e w m a n : Is there a Rationale for the
Articulation of J.S.Bach's String and
Wind Music?, in: Essays in the History,
Style and Bibliogrphy of Music in memory of
Glen Haydon, ed.by James W.Pruett, Chapell
Hill ²1976, S.229 ff.
- William S. N e w m a n : The Sonata in the baroque Era,
Chapell Hill 1959
- Felix O b e r b o r b e c k : Original und Bearbeitung.
Versuch einer Klärung der Terminologie, in:
FS Max Schneider, Leipzig 1955, S.347 ff.

- John O ' D o n n e l l : The French style and the over-
tures of Bach, in: Early Music 1979, S.190
ff. und S.336 ff.
- Reinhard O p p e l : Das Thema der Violinchaconne und
seine Verwandten, in: BJ 1918, S.97 ff.
- W. O p p e l : Ueber neue Ausgaben älterer Musikwerke,
in: AMZ 1871, S.625 ff.
- Diégo O r t i z : Tratado de glosas sobre clausulas y
otros generos de puntos en la musica de
violones, Rom 1553, neu hrsg.von Max
Schneider, Berlin 1913
- Winfried P a p e : Die Entwicklung des Violoncellspiels
im 19.Jahrhundert, Diss.Saarbrücken 1962
- Walter P a s s : Beethoven und der Historismus, in:
Beethoven-Studien, Wien 1970, S.113 ff.
- Karlheinz P a u l s : Hesse, Ernst Christian, in:
MGG 6, Sp.317 f.
- Karlheinz P a u l s : Höffler, Konrad, in: MGG 6,
Sp.515 f.
- Karlheinz P a u l s : Schenck, Johann, in: MGG 11,
Sp.1663 ff.
- Karlheinz P a u l s - Christiane Engelbrecht: Kühnel,
August, in: MGG 7, Sp.1857 ff.
- Hans P f i t z n e r : Werk und Wiedergabe, Augsburg
1929
- Marc P i n c h e r l e : On the Rights of the Inter=
preter of 17th and 18th Century Music, in:
MQ 1958, S.145 ff.
- André P i r r o : L'esthétique de Jean-Sébastien Bach,
Paris 1907
- Paul Amadeus P i s k : Die melodische Struktur der
stilisierten Tanzsätze in der Klaviermusik
des deutschen Spätbarock, in: FS Erich
Schenk (Studien zur Musikwissenschaft 25),
Graz-Wien-Köln 1962, S.397 ff.
- Alfred P l a n y a v s k y : Geschichte des Kontrabasses,
Tutzing 1970
- Richard P o h l : Höhenzüge der musikalischen Entwicklung,
Leipzig 1888

- Michael P r a e t o r i u s : Syntagma Musicum, Bd.II,
'De Organographia', Wolfenbüttel 1619, Faks.
hrsg.von Wilibald Gurlitt (Documenta musi=
cologica I,14), Kassel (usw.) 1958
- Peter P r e l l e u r : The Modern Musick-Master,
London 1731, Faks.hrsg.von Alexander Hyatt
King (Documenta musicologica I,27), Kassel
(usw.) 1965
- Johann Joachim Q u a n t z : Versuch einer Anweisung
die Flöte traversiere zu spielen, Berlin
1752
- Wladimir R a b e y : Der Originaltext der Bachschen Solo=
violinsonaten und -partiten (BWV 1001-1006)
in seiner Bedeutung für den ausführenden
Musiker, in: BJ 1963/64, S.23 ff.
- Hans R a d k e : War Johann Sebastian Bach Lautenspieler,
in: FS Hans Engel, Kassel (usw.) 1964, S.281 ff.
- Jean Philippe R a m e a u : Avis pour la viole, zu: Pièces
de clavecin en concerts (Oeuvres complètes 2),
Paris 1896
- Eugen R a p p : Beiträge zur Frühgeschichte des Violon=
cellkonzerts, Diss.Würzburg 1934
- Max R e g e r : Briefwechsel mit Herzog Georg II von
Sachsen-Meiningen, hrsg.von Hedwig und
Erich Hermann Müller von Asow, Weimar 1949
- Wolfgang R e i c h : Nachwort zu: Johann Paul Westhoff:
Sechs Suiten für Violine solo, Dresden 1686,
Faks.und Übertragung von Manfred Fechner,
hrsg.von Wolfgang Reich, Leipzig 1974
- Georg R e i c h e r t : Harmoniemodelle in J.S.Bachs
Musik, in: FS Friedrich Blume, Kassel 1963,
S.281 ff.
- Hans-Peter R e i n e c k e : Zur Frage der Anwendbarkeit
der Informationstheorie auf tonpsychologische
Probleme, in: Kongressbericht Kassel 1962,
Kassel 1963, S.279 ff.

- R é p e r t o i r e international des Sources musicales,
Einzeldrucke vor 1800, Bd.1, Redaktion
Karlheinz Schlager, Kassel (usw.) 1971
- Friedrich Wilhelm R i e d e l : Aloys Fuchs als Sammler
Bachscher Werke, in: BJ 1960, S.83 ff.
- Hermann R i e d e l : Originalmusik und Musikbearbeitung.
Eine Einführung in das Urheberrecht in der
Musik, Berlin 1971
- Wilhelm Heinrich R i e h l : Musikalische Charakterköpfe,
Stuttgart ⁷1899
- Hugo R i e m a n n : Musik-Lexikon, zwölfte völlig neu
bearbeitete Auflage in drei Bänden, hrsg.von
Wilibald Gurlitt, fortgeführt von Hans Hein-
rich Eggebrecht, Mainz 1959, 1961 und 1967;
Ergänzungsbände zum Personenteil hrsg.von
Carl Dahlhaus, Mainz 1972 und 1975
- Friedrich R o c h l i t z : Für Freunde der Tonkunst,
Leipzig ³1868
- Jean R o u s s e a u : Traité de la Viole, Paris 1687,
Faks.Amsterdam 1965
- Jean-Jaques R o u s s e a u : Dictionnaire de musique,
Paris 1768
- Karl August R o s e n t h a l : Über Sonatenvorformen
in den Instrumentalwerken J.S.Bachs, in:
BJ 1926, S.68 ff.
- Max R o s t a l : Zur Interpretation der Violinsonaten
J.S.Bachs, in: BJ 1973, S.72 ff.
- Fritz R o t h s c h i l d : Vergessene Traditionen in der
Musik. Zur Aufführungspraxis von Bach bis
Beethoven, Zürich 1964
- Ruth Hall R o w e n : Some 18th-Century Classifications
of Musical Style, in: MQ 1947, S.90 ff.
- Paul R u b a r d t : Führer durch das Musikinstrumenten-
Museum der Karl Marx Universität Leipzig,
Leipzig 1955
- Julius R ü h l m a n n : Die Geschichte der Bogeninstru-
mente, insbesondere derjenigen des heutigen
Streichquartetts von den frühesten Anfängen

- bis in die heutige Zeit, Braunschweig 1882
- Josef R u f e r : Das Werk Arnold Schönbergs, Kassel
(usw.) 1959
- Martin R u h n k e : Moritz Hauptmann und die Wiederbe-
lebung der Musik J.S.Bachs, in: FS Fried-
rich Blume, Kassel (usw.) 1963, S.305 ff.
- Curt S a c h s : Handbuch der Musikinstrumentenkunde,
Leipzig 1920
- Curt S a c h s : Rhythm and tempo, London 1953
- Walter S a l m e n : Haus- und Kammermusik. Privates
Musizieren im gesellschaftlichen Wandel
zwischen 1600 und 1900 (Musikgeschichte
in Bildern IV,3), Leipzig 1969
- Claudio S a r t o r i : Bibliografia della Musica
Strumentale, Florenz 1952
- Max S a u e r l a n d t : Die Musik in fünf Jahrhun-
derten der europäischen Malerei, Königstein-
Leipzig 1922
- Johann Adolph S c h e i b e : Compendium Musices, Neu-
druck in: Peter Benary: Die deutsche
Kompositionslehre des 18.Jahrhunderts
(Jenaer Beiträge zur Musikforschung III),
Leipzig 1961, Anhang
- Johann Adolph S c h e i b e : Der Critische Musicus,
Leipzig 1747 (¹1737)
- Samuel S c h e i d t : Tabulatura nova, 1624, hrsg.
von Christhard Mahrenholz, Hamburg 1953
- Erich S c h e n k : Zur Aufführungspraxis des Tremolo
in der Instrumentalmusik des 17.und 18.
Jahrhunderts, in: Musica Antiqua, Colloquium
Brno 1967, Brno 1968, S.101 ff.
- Heinrich S c h e n k e r : Das Meisterwerk in der Musik,
Bd.2, München 1926
- Arnold S c h e r i n g : Aufführungspraxis alter Musik,
Leipzig 1931
- Arnold S c h e r i n g : J.S.Bachs Leipziger Kirchen-
musik, Leipzig ²1954

- Arnold S c h e r i n g : Verschwundene Traditionen des Bachzeitalters, in: BJ 1904, S.104 ff. und NZfM 1904, S.675 ff.
- Arnold S c h e r i n g : Zur instrumentalen Verzierungskunst im 18.Jahrhundert, in: SIMG VII, 1905-06, S.365 ff.
- Fritz S e h e r t e l : Das Violoncello, in: Hohe Schule der Musik, Handbuch der gesamten Musikpraxis, hrsg.von Joseph Müller-Blattau, Bd.III, Potsdam 1935, S.378 ff.
- Gustav S c h i l l i n g : Encyclopädie der gesamten musikalischen Wissenschaften oder Universal-Lexikon der Tonkunst, Stuttgart 1835-42
- Julius S c h l o s s e r : Die Sammlung alter Musikinstrumente. Beschreibendes Verzeichnis, Wien 1920
- Carlo S c h m i d l : Dizionario universale dei Musicisti, Milano 1837/38
- Wolfgang S c h m i e d e r : Thematisch-systematisches Verzeichnis der musikalischen Werke von Johann Sebastian Bach, Leipzig 1950
- Eugen S c h m i t z : Dörffel, Alfred, in: MGG 3, Sp.621 f.
- Hans Peter S c h m i t z : Die Kunst der Verzierung im 18.Jahrhundert. Instrumentale und vokale Musizierpraxis in Beispielen, Kassel 1955
- Hans Peter S c h m i t z : Prinzipien der Aufführungspraxis Alter Musik. Kritischer Versuch über die spätbarocke Spielpraxis, Berlin-Dahlem 1951
- Hans Peter S c h m i t z : Über die Wiedergabe der Musik J.S.Bachs, Berlin 1951
- Max S c h n e i d e r : Verzeichnis der bis zum Jahre 1851 gedruckten (und der geschriebenen im Handel gewesenen) Werke von J.S.Bach, in: BJ 1906, S.84 ff.
- Wolfgang S c h o l z : Die Viola da Gamba, in: Musica 1951, S.412 ff.

- Leo S c h r a d e : J.S.Bach und die deutsche Nation.
Versuch einer Deutung der frühen Bachbe-
wegung, in: Deutsche Vierteljahresschrift
für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte
1937, S.220 ff.
- Carl S c h r ö d e r : Handbuch des Violoncellspiels,
Berlin ³1920
- Georg S c h ü n e m a n n : Musikerhandschriften von Bach
bis Schumann, Berlin-Zürich 1937
- Heinrich S c h w a b : Konzert. Öffentliche Musikdarbietung
vom 17.bis 19.Jahrhundert (Musikgeschichte
in Bildern IV,2), Leipzig 1971
- Boris S c h w a r z : Violinmusik, in: MGG 13, Sp.1720 ff.
- Vera S c h w a r z : Aufführungspraxis als Forschungs-
gegenstand, in: ÖMZ 1972, S.314 ff.
- Albert S c h w e i t z e r : Johann Sebastian Bach,
Leipzig 1908, Neudruck Wiesbaden 1976
- Albert S c h w e i t z e r : Der für Bachs Werke für
Violine solo erforderte Geigenbogen, in:
Bach-Gedenkschrift, hrsg.von Karl Matthaei,
Zürich 1950, S.75 ff.
- Albert S c h w e i t z e r : Deutsche und französische
Orgelbaukunst, Leipzig 1906
- Barbara S c h w e n d o w i u s : Die solistische Gamben-
musik in Frankreich von 1650 bis 1740
(Kölner Beiträge zur Musikforschung L X),
Regensburg 1970
- Herbert S e i f e r t : Notes inégales: Versuch eines
Überblicks, mschr.
- Max S e i f f e r t : Die Chorbibliothek der St.Michaelis-
schule in Lüneburg zu Seb.Bachs Zeit, in:
SIMG IX, 1907-08, S.593 ff.
- Walter S e n n : Der Wandel des Geigenklanges seit dem
18.Jahrhundert, in: Kongressbericht Hamburg
1956, Kassel-Basel 1957, S.213 ff.
- Walter S e r a u k y : Die Affekten-Metrik des Isaac
Vossius in ihrem Einfluß auf Joh.Kuhnau

- und Joh.Seb.Bach, in: FS Max Schneider,
Leipzig 1955, S.105 ff.
- Christian Albrecht S i e b i g k : Museum deutscher
Tonkünstler, Breslau 1801
- Ulrich S i e g e l e : Kompositionstechnik und Bearbei=
tungstechnik in der Instrumentalmusik J.S.
Bachs (Tübinger Beiträge zur Musikwissen=
schaft 3), Neuhausen-Stuttgart 1975
- Walther S i e g m u n d - S c h u l t z e : Probleme des
historischen Musikverständnisses, in:
Kongressbericht Leipzig 1966, Leipzig 1970,
S.11 ff.
- Reinhold S i e t z : Schröder, Alwin, in: MGG 12, Sp.80
- Christopher S i m p s o n : The Division-Viol, or,
the Art of Playing Ex tempore upon a Ground,
London ²1665, Faks.hrsg.von Natalie Dol=
metsch, London 1955
- Friedrich S m e n d : Bach in Köthen, Berlin 1951
- Daniel S p e e r : Grund=richtiger/Kurtz=Leicht=und
Nöthiger jetzt Wol=vermehrter Unterricht
der Musicalischen Kunst oder/Vierfaches
Musicalisches Kleeblatt, Ulm 1697 (¹1687),
Faks.Leipzig 1974
- Philipp S p i t t a : Johann Sebastian Bach, 2 Bde.,
Leipzig 1873/1880
- Tossy S p i v a k o v s k y : Polyphony in Bach's Works
for solo Violin, in: Music Review 1967,
S.277 ff.
- Bartholomäus S t ä n d e r : Ein neuer Bach-Geigenbogen,
in: Allgemeine Musikzeitung 1933, S.215 ff.
- Rudolf S t e g l i c h : Über die "kantable" Art der
Musik Johann Sebastian Bachs, Zürich 1957
- Rudolf S t e g l i c h : Tanzrhythmen in der Musik
Johann Sebastian Bachs, Wolfenbüttel-Zürich
1962
- Kurt S t e p h e n s o n : Becker, Hugo, in: MGG 1, Sp.1486 ff.
- Kurt S t e p h e n s o n : Dotzauer, Justus Johann Fried=
rich, in: MGG 3, Sp.703 ff.

- Kurt S t e p h e n s o n : Grädener, Karl, in: MGG 5,
Sp.659 f.
- Kurt S t e p h e n s o n : Grützmacher, Friedrich, in:
MGG 5, Sp.982 ff.
- Kurt S t e p h e n s o n : Violoncellomusik, in: MGG 13,
Sp.1784 ff.
- Kurt S t e p h e n s o n : Violoncellospiel, in: MGG 13,
Sp.1788 ff.
- Denis S t e v e n s : Über das Vibrato. Ästhetische,
stilistische, geschichtliche Betrachtungen,
in: Musica 1971, S.462 ff.
- Robert S t e v e n s o n : Sarabande, in: MGG 11, Sp.1389 ff.
- Karl S t i e h l : Musikgeschichte der Stadt Lübeck,
Lübeck 1891
- Karl S t i e h l : Zur Geschichte der Instrumentalmusik
in Lübeck, Lübeck 1885
- Bernhard S t o c k m a n n : Über das Dissonanzverständnis
Bachs, in: BJ 1960, S.43 ff.
- Doris S t o c k m a n n : Musik als kommunikatives System,
in: Deutsches Jahrbuch der Musikwissenschaft
1969, S.76 ff.
- Karl S t r a u b e : Rückblick und Bekenntnis, in:
Bach-Gedenkschrift, hrsg.von Karl Matthaei,
Zürich 1950, S.9 ff.
- Igor S t r a w i n s k y : Musikalische Poetik, Mainz 1949
- Bruno S t u d e n y : Beiträge zur Geschichte der Violin=
sonate im 18.Jahrhundert, München 1911
- Johann Georg S u l z e r : Allgemeine Theorie der
schönen Künste, Leipzig 1792-94
- Wilhelm T a p p e r t : S.Bachs Compositionen für die
Laute, Leipzig 1901
- Giuseppe T a r t i n i : Traité des Agréments de la
Musique, Paris 1771, Neuausgabe von Erwin
R.Jacobi, Celle-New York 1961
- Karl Heinz T a u b e r t : Das Zeitmaß bei der musikalischen
Interpretation alter Tanzformen, in: ÖMZ
1969, S.617 ff.

- Werner T e l l : Die Hemiöle bei Bach, in: BJ 1951/52, S.47 ff.
- Emil T e l m a n y i : Lösung der Probleme der Soloviolinwerke von Bach, in: Schweizerische Musikzeitung 1955, S.430 ff.
- Emil T e l m a n y i : Some Problems in Bach's unaccompanied Violin Music, in: The Musical Times 1955, S.14 ff.
- Charles Sandford T e r r y : Bach's Orchestra, London ²1958
- Dimitris T h e m e l i s : Etude ou caprice. Die Entstehungsgeschichte der Violinetüde, München 1967
- Rudolf von T o b e l : Pablo Casals, Zürich 1941
- Helga T o p e l : Klangästhetik und Aufführungspraxis, in: Die Musikforschung 1956, S.171 ff.
- Daniel Gottlob T ü r k : Klavierschule, Leipzig und Halle 1789, Faks.hrsrg.von Erwin R.Jacobi (Documenta musicologica I,23), Kassel (usw.) 1962
- Homer U l r i c h : The Nationality of Bach's Solo-Violin Partitas, in: JAMS 1950, S.155 ff.
- Frieda U m s c h e i d : Das Problem der Komposition für ein unbegleitetes Streichinstrument im Wandel der musikalischen Vorstellungen, mschr.Diss.Wien 1939
- Albert V a n d e r L i n d e n : Westphal, Johann Jakob Heinrich, in: MGG 14, Sp.527 f.
- Edmond S.J. V a n d e r S t r a e t e n : History of the Violoncello, the Viola da Gamba, their Precursors and collateral Instruments with Biographies of all the most eminent players of every country, London 1915
- Francesco V a t i e l l i : Primordi dell'Arte del Violoncello, Bologna 1918
- V e r z e i c h n i s der Sammlung alter Musikinstrumente im Bachhaus zu Eisenach, hrsrg.von Conrad Freyse, Leipzig ⁴1964

- Sebastian V i r d u n g : Musica getutscht, 1511, Faks.
hrsg.von Klaus Wolfgang Niemöller (Doku=
menta musicologica I,31), Kassel (usw.) 1970
- Antonio V i v a l d i . (1678-1741). Catalogo numero=
tematico delle opere strumentali, Istituto
Italiano Antonio Vivaldi, Mailand 1968
- Günter W a e g n e r : Die sechs Suiten für das Violon=
cello allein von Johann Sebastian Bach,
mschr.Diss.Berlin 1957
- Wilhelm W a l d s t e i n : Fragen der musikalischen
Interpretation, in: ÖMZ 1951, S.138 ff.
- Johann Gottfreid W a l t h e r : Musikalisches Lexikon,
Leipzig 1732, Faks.hrsg,von Richard Schaal
(Documenta musicologica I,3), Kassel-Basel
1953
- Wilhelm Joseph von W a s i e l e w s k i : Ein fran=
zösischer Musikbericht aus der ersten
Hälfte des 17.Jahrhunderts, in: Monats=
hefte für Musikgeschichte 1878, S.1 ff.
- Wilhelm Joseph von W a s i e l e w s k i : Das Violoncell
und seine Geschichte, Leipzig 1889, sowie
dritte vermehrte Auflage von Woldemar
von Wasielewski, Leipzig 1925
- Hans W e b e r : Das Violoncellokonzert des 18.und
beginnenden 19.Jahrhunderts, Diss.Tübingen
1932
- Johann Christoph W e i g e l : Musicalisches Theatrum,
ca.1720, Faks.hrsg.von Alfred Berner
(Dokumenta musicologica I,22), Kassel
(usw.) 1961
- Bruno W e i g l : Handbuch der Violoncell-Literatur, Wien=
Leipzig ³1929
- August W e n z i n g e r : Der Ausdruck in der Barock=
musik und seine Interpretation, in: Alte
Musik in unserer Zeit, Referate und Dis=
kussionen der Kassler Tagung 1967, hrsg.
von Walter Wiora (Musikalische Zeitfragen
XIII), Kassel (usw.) 1968, S.35 ff.

- Eric W e r n e r : Mendelssohn. Leben und Werk in
neuer Sicht, Zürich 1980
- Othmar W e s s e l y : Musik, Darmstadt 1973
- Carl Friedrich W h i s t l i n g : Handbuch der musikalischen
Literatur oder allgemeines systematisch ge=
ordnetes Verzeichniss gedruckter Musicalien...,
Leipzig 1828
- George W h i t m a n : J.S.Bach: Meister der Bogentechnik,
in: Musica 1969, S.347 ff.
- Johannes W o l f : Über den Wert der Aufführungspraxis
für die historische Erkenntnis, in: Kon=
greßbericht Leipzig 1925, Leipzig 1926,
S.199 ff.
- Hellmuth Christian Wolff: Der Rhythmus bei Johann Se=
bastian Bach, in: BJ 1940/48, S.83 ff.
- Werner W o l f f h e i m : Mitteilungen zur Geschichte
der Hofmusik in Celle, in: FS Rochus Freiherr
von Liliencron, Leipzig 1910, S.421 ff.
- Philipp W o l f r u m : Joh.Seb.Bach, Berlin 1906
- Rudolf W u s t m a n n : Tonartensymbolik zu Bachs
Zeit, in: BJ 1911, S.60 ff.
- Neue Z e i t s c h r i f t für Musik, Leipzig 1834-1896
- Allgemeine Musikalische Z e i t u n g , Leipzig 1799 ff.
- Berliner Allgemeine Musikalische Z e i t u n g , Berlin
1826-1828
- Hermann Z e n c k : Numerus und Affectus, Kassel (usw.)
1959
- Ute Z i n g l e r : Studien zur Entwicklung der Italieni=
schen Violoncellsonate von den Anfängen bis
zur Mitte des 18.Jahrhunderts, Diss.Frank=
furt/Main 1967
- Franz Z o b e l e y : Die Musikalien der Grafen Schön=
born-Wiesentheid, I.Teil: Das Repertoire
des Grafen Rudolf Franz Erwein von Schön=
born (1677-1754), Bd.1: Drucke aus den Jahren
1676 bis 1738, Tutzing 1967

VERZEICHNIS DER EDITIONEN

DER SECHS SUITEN FÜR VIOLONCELLO SOLO

Diran A l e x a n i a n :

J.S.Bach: Six Suites pour Violoncelle seul. Analyse der Phrasierung, Fingersätze und Bogenstriche von Diran Alexanian, Paris-New York: Editions Salabert 1929

Paul B a z e l a i r e :

J.S.Bach: Six Suites pour Violoncelle. Nouvelle Edition entièrement révisée par Paul Bazelaire, Paris: Editions Max Eschig 1933

Hugo B e c k e r :

Sechs Suiten (Sonaten) für Violoncello solo von Joh.Seb. Bach. Neue Ausgabe von Hugo Becker. Leipzig: C.F.Peters (Edition Peters No.238) 1911

Alfred D ö r f f e l :

Joh.Seb.Bach's Kammermusik. Sechster Band. Solowerke für Violine. Solowerke für Violoncello. Herausgegeben von der Bach-Gesellschaft zu Leipzig: Breikopf & Härtel 1879 (ABGA, Bd.XXVII,1)

Justus Johann Friedrich D o t z a u e r :

Six Solos ou Etudes pour le Violoncelle, Ouvrage Posthume de J.S.Bach. Avec le Doigter et les Coups d'Archet par J.J.F.Dotzauer, Leipzig: Breitkopf & Härtel 1826

J.J.F.Dotzauer - Giuseppe Magrini:

Bach. 6 Suites per Violoncello solo (Dotzauer-Magrini), Milano: Ricordi 1918

Luigi F o r i n o :

G.S.Bach: Sei Sonate o Suites per Violoncello, opera postuma, rivedute ed annotata sull'originale da Luigi Forino, Milano: Ricordi 1924

Pierre F o u r n i e r :

Bach, J.S.: Six Suites for Cello solo (Pierre Fournier), New York City: International Music Company 1972

Gino F r a n c e s c o n i :

J.S.Bach: Sei Sonate (Suites) per Violoncello solo (Gino Francesconi), Milano: Edizioni Suvini-Zerboni 1954

Frits G a i l l a r d :

Bach: Six Suites For Violoncello Solo. Revised and Edited by Frits Gaillard, New York-London: G.Schirmer (Schirmer's Library of Musical Classics Vol1565) 1939

Carl G.P. G r ä d e n e r :

Sechs Sonaten für das Violoncell von Joh.Seb.Bach mit Klavierbegleitung (nebst Fingersatz und Bogenstrich-Bezeichnungen) von Carl G.P.Grädener, Hamburg: H.Pohle 1971/72

Paul G r ü m m e r :

Johann Sebastian Bach: Sechs Suiten für Violoncello allein, hrsg.von Paul Grümmer, Wien-Leipzig: Verlag Ludwig Doblinger (Bernhard Herzmansky) 1944

Friedrich G r ü t z m a c h e r :

J.S.Bach: Six Sonates ou Suites por Violoncelle seul. Edition nouvelle, revue et arrangée pour etre executée aux concerts par Fr.Grützmacher, Leipzig-Berlin: Peters (J.S.Bach: Oeuvres complètes: Ser.IV, Cahier 1) 1866

Friedrich Grützma cher :

Sechs Suiten (Sonaten) für Violoncello solo von Joh. Seb. Bach herausgegeben von Fr. Grützma cher. Originalausgabe, Leipzig: C.F. Peters 188?

Robert Hausmann :

Sechs Suiten für Violoncello solo von Joh. Seb. Bach. Nach den Handschriften der Kgl. Bibliothek zu Berlin unter Vergleichung der Ausgabe der Bach-Gesellschaft und anderen Druckausgaben revidiert und bezeichnet von Robert Hausmann, Leipzig: Steingräber Verlag 1898

R. Hausmann - Walter Schulz:

Joh. Seb. Bach: Sechs Suiten für Violoncello solo. Nach den Handschriften der Preußischen Staatsbibliothek zu Berlin unter Vergleichung der Ausgabe der Bach-Gesellschaft herausgegeben von Robert Hausmann, revidiert von Walter Schulz, Leipzig: Steingräber Verlag 1935

Wilhelm Jeral :

Sechs Sonaten (Suiten) für Violoncell allein von Joh. Seb. Bach, neu herausgegeben von Wilhelm Jeral, Wien-Leipzig: Universal-Edition 1907

Julius Klengel :

Johann Sebastian Bach: Sechs Sonaten (Suiten) für Violoncello solo. Für den praktischen Gebrauch eingerichtet von Julius Klengel, Leipzig: Breitkopf & Härtel 1900

S. Kosolupow :

И. С. Бас

Шесть Сонат (Сюит) для виолончели Solo

Редакция проф. С. Козолупова

Государственное музыкальное издательство

Москва - 1947 - Ленинград

Ernst K u r t h :

Johann Sebastian Bach: Sechs Sonaten und sechs Suiten für Violine und Violoncello solo. Herausgegeben und eingeleitet von Ernst Kurth, München: Drei Masken Verlag (Musikalische Stundenbücher) 1922

Cornelis L i é g o i s :

J.S.Bach: Suites pour Violoncelle. Edition revue et doigtée par Liégois, Paris-Bruxelles: Henry Lemoine (Edition nationale française, Panthéon des Pianistes No.1062) 1920

Jaques van L i e r :

Sechs Sonaten (Suiten) für Violoncell solo von Joh.Seb. Bach, herausgegeben von Jaues van Lier, Wien: Universal-Edition 1907

Jules L o e b :

J.S.Bach: Six Suites pour Violoncelle ou Trombone. Nouvelle édition revue et doigtée par J.Loeb, Paris: Editions Billaudot 1923

Enrico M a i n a r d i :

Johann Sebastian Bach, 1685-1750: Sechs Suiten für Violoncello solo. Analyse, Fingersätze und Bogenstriche von Enrico Mainardi, Mainz: B.Schott's Söhne (Edition Schott 4072, Neuausgabe Edition Schott 2999) 1942 (Neuausgabe 1966)

Joseph M a l k i n :

Six Suites (Sonates). J.S.Bach. Edited by Joseph Malkin, New York: Carl Fischer 1918

Dimitry M a r k e v i t c h :

Six Suites for Solo Cello. J.S.Bach. Edited by Dimitry Markevitch. The first edition based on the manuscript of Kallner and Westphal as well as that of Anna Magdalena Bach, Bryn Mawr, Pennsylvania: Theodore Presser Company

Louis-Pierre-Martin N o r b l i n :

Six Sonates ou Etudes Pour le Violoncelle Solo Composées
par J.Sebastien Bach, Oeuvre Posthume, Paris: Janet et
Cotelle 1824

(?) L.P.M.Norblin:

Six Sonates ou Etudes Pour le Violoncelle Solo Composées
par J.Sebastien Bach, Oeuvre Posthume, Leipzig: H.A.Probst
1825

Fernand P o l l a i n :

J.S.Bach: Six Suites pour violoncelle seul. Révision
par Fernand Pollain, Paris: Durand (Edition classique
A.Durand & Fils No.9546) 1918

Marie Roemaet and Lieff R o s a n o f f :

J.S.Bach: Six Solo Suites for Violoncello. Edited by
Marie Roemaet Rosanoff and Lieff Rosanoff, New York:
Galaxy Music Corporation 1963

Paul R u b a r d t :

Joh.Seb.Bach: Sechs Suiten für Violoncello solo, BWV
1007-1012. Nach den Quellen herausgegeben von Paul
Rubardt, Leipzig: Edition Peters

Norbert S a l t e r :

6 Sonaten für Violoncell von Johann Sebastian Bach.
Herausgegeben von Norbert Salter, Berlin: Simrock 1897

Alwin S c h r ö d e r :

Sechs Sonaten für Violoncello solo von Johann Sebastian
Bach, revidiert und herausgegeben von Alwin Schröder,
Leipzig: Fr.Kistner 1888

Walter S c h u l z :

Joh.Seb.Bach: Sechs Suiten für Violoncello solo, re=
vidiert von Walter Schulz, Leipzig-Berlin: Pro Musica
Verlag (Ed.Nr.189) 1956

Giuseppe S e l m i :

Bach. Sei Suites per Violoncello. Revisione tecnica e interpretativa die Giuseppe Selmi, Milano: Carisch S.p.A. (No.218o9) 1968

Wilhelm S t a d e :

Joh.Seb.Bachs Sonaten für Violoncello solo. Mit Begleitung des Pianoforte herausgegeben von Dr.W.Stade. Neue billige Ausgabe, correct nach der von Robert Schumann auf Grund der Berliner Handschrift gemachten Revision, Leipzig: G.Heinze 1871

Janos S t a r k e r :

Johann Sebastian Bach: Six Suites for unaccompanied violoncello, edited by Janos Starker, New York: Peer International Corporatiion, Hamburg: Peer Musikverlag 1971

Alexander S t o g o r s k y :

И.С. Бас

Шесть Сюит для виолончели соло

Редакция Александра Стогорского

Государственное музыкальное издательство Москва 1957

Richard S t u r z e n e g g e r :

J.S.Bach: 6 Suites. Violoncello solo. (Richard Sturzenegger), München-Basel: Edition Reinhardt 195o/57

Percy S u c h :

J.S.Bach: 6 Sonatas (Suites) for Violoncello, edited by Percy Such, Augener's Edition No.7663, London: Galliard Limited, New York: Galaxy Music Corporation 1919

Paul T o r t e l i e r :

Bach. Six Suites. Solo cello. Neu herausgegeben mit einer analytischen Vorrede von Paul Tortelier, Augener's Edition No.6629, London: Galliard Limited, New York: Galaxy Music Corporation 1966

W. T s c h e r w o w :

И. - С. Бах

Шести Свитт (Сонат) для виолончели соло

Редакция В. Червова Музыка Украина Киев 1971

August W e n z i n g e r :

Johann Sebastian Bach: Sechs Suiten für Violoncello solo BWV 1007-1012, herausgegeben von August Wenzinger, Kassel-Basel-Tours-London: Bärenreiter (Bärenreiter No.320) 1950

Kazimierz W i ł k o m i r s k i :

6 Suites a violoncello solo senza basso, Sześć suit na wiolonczelę solo, Sechs Suiten für Violoncello allein, Six Suites for Violoncello Solo. Redakcja-Edited by Kazimierz Wiłkomirski, Krakov: Polskie Wydawnictwo Muzyczne 1972 (PWM Edition)

LEBENS LAUF

Ich wurde am 1. Juli 1954 als Tochter von Dipl. Ing. Anton und Dr. Elisabeth Fischbach in Wien geboren. Nach der Volksschule besuchte ich das Neusprachliche Gymnasium, Wien 3, Schützengasse 31, wo ich im Juni 1972 die Matura mit Auszeichnung ablegte. Von 1972 bis 1977 war ich Studentin der Konzertklasse Violoncello bei Prof. Wolfgang Herzer an der Hochschule für Musik und darstellende Kunst in Wien. Im Wintersemester 1973/74 begann ich mit dem Studium der Musikwissenschaft, Nebenfach Kunstgeschichte, an der Universität Wien. Von März 1976 bis Februar 1980 war ich im Sekretariat und als wissenschaftliche Mitarbeiterin der Österreichischen Gesellschaft für Musik tätig. Seit Juni 1978 stehe ich unter Werkvertrag der Kommission für Musikforschung der Österreichischen Akademie der Wissenschaften zur Erstellung eines Schlagwortreperatoriums für das Österreichische Musiklexikon. Am Institut für Musikwissenschaft der Universität Wien war ich seit 1975 mehrfach vertretungsweise als Studienassistent beschäftigt und bin seit März 1980 in der gleichen Funktion tätig. Seit 19.5.1978 bin ich mit Mag. jur. Walter Fuchs verheiratet.