

# Quellenkritische Anmerkungen zu J. S. Bachs Soli für Violine und für Violoncello<sup>1</sup>

Von Andrew Talle (Evanston/Illinois)

*Hans-Joachim Schulze gewidmet*

Die Sonaten und Partiten für Violine solo (BWV 1001–1006) und die Suiten für Violoncello solo (BWV 1007–1012) zählen zu Bachs zentralen Werken. Generationen von Geigern und Cellisten dienten sie als Grundbaustein ihres Übungsrepertoires. Den versiertesten Virtuosen galt die Einspielung dieser Werke auf Tonträger als Meßlatte von größter persönlicher und beruflicher Bedeutung. Und für jeden Komponisten, der es seither gewagt hat, Werke für ein Melodieinstrument *senza basso* zu schreiben, war diese Musik Inspiration und monumentales Vorbild zugleich.

Abgesehen von der Erarbeitung Kritischer Ausgaben hat die Musikwissenschaft diesem Repertoire bisher allerdings vergleichsweise wenig Aufmerksamkeit geschenkt. Das generelle Interesse an Informationen zu Geschichte und Kontext dieser Musik übersteigt seit langem die verfügbaren Daten und offenbart eine Lücke, die des Öfteren mit Hypothesen von geringer Glaubwürdigkeit gefüllt wurde.<sup>2</sup> Seit Hans-Joachim Schulze im Jahr 1979 die Ergebnisse seiner Untersuchungen zu Anna Magdalena Bachs Abschriften der Solissimo-Kompositionen für Violine und Violoncello veröffentlichte, sind praktisch keine substantiellen neuen Erkenntnisse zur frühen Geschichte dieser Werke im Druck erschienen.<sup>3</sup> Zwar haben auch andere Autoren neue Gedanken zur Entstehung von Bachs Stücken für ein unbegleitetes Melodieinstrument vorgestellt, doch hält – wie ich im folgenden zu belegen versuche – keine dieser Hypothesen einer eingehenden Prüfung stand. Ziel des vor-

---

<sup>1</sup> Ich danke Kristina Funk-Kunath, Tanja Kovačević, Brian Stewart, Yo Tomita und Maria Wagler für ihre Unterstützung bei den hier präsentierten Forschungsarbeiten.

<sup>2</sup> Die Diskussion eines besonders krassen Beispiels findet sich bei A. Talle, *Who Was Anna Magdalena Bach?*, in: *Journal of the Riemenschneider Bach Institute* 51/1, (März 2020), S. 139–171, speziell S. 144–149; deutsche Fassung: *Wer war Anna Magdalena Bach?*, BJ 2020, S. 293–322, speziell S. 297–302.

<sup>3</sup> H.-J. Schulze, *Ein „Dresdner Menuett“ im zweiten Klavierbüchlein der Anna Magdalena Bach. Nebst Hinweisen zur Überlieferung einiger Kammermusikwerke Bachs*, BJ 1979, S. 45–64, speziell S. 45–50. Der Text wurde teilweise erneut abgedruckt in Schulze *Bach-Überlieferung*, S. 97–100. Hinweise auf verlässliche Forschungsarbeiten von Yo Tomita und Tanja Kovačević zur Rezeption von Bachs Violin-Soli im späteren 18. Jahrhundert finden sich weiter unten. Zudem hat Clemens Fanselan in seiner unten genannten Dissertation einige unbekannte Quellen des späteren 18. Jahrhunderts nachgewiesen und beschrieben.

liegenden Beitrags ist es daher, eine Reihe weit verbreiteter Fehlinformationen zu den Quellen dieser Musik zu widerlegen und einige neue Erkenntnisse zu ihrer Rezeption beizusteuern.

Ich verwende in diesem Text die Quellensigel, die Peter Wollny (Violin-Soli, 2014) und ich selbst (Cello-Suiten, 2016) als Herausgeber der *Neuen Bach Ausgabe revidierte Edition* den Quellen zugewiesen haben.<sup>4</sup> Handschriftliche Quellen, die bisher noch kein Quellensigel haben, werden mit ihrer aktuellen Bibliothekssignatur zitiert, Editionen werden nach ihrem Herausgeber benannt. Hier ein tabellarischer Überblick:

#### Sonaten und Partiten für Violine

Quellensigel	Signatur	Schreiber	Datierung
A	<i>P 967</i>	J. S. Bach	1720
B	<i>P 268</i>	A. M. Bach	1727–1731?
C	<i>P 267</i>	?	1720–1730?
D	<i>P 804</i> (Fasz. 22)	J. P. Kellner	1726
E	<i>P 968</i>	?	1720–1730?
M	GB-Mp, <i>BRm812Ba31</i>	?	≤1779
O	A-Wst, <i>MH 16561</i>	?	≤1779
P	D-LEm, <i>Poel. mus. Ms. 31</i>	J. A. Kuhnau	1723
Q	D-SW1, <i>Mus. 942</i>	J. P. T. Nehrlich	1789
–	A-Wgm, <i>P IX 66983</i>	?	1750–1799?

#### Suiten für Violoncello

Quellensigel	Signatur	Schreiber	Datierung
A	<i>P 269</i>	A. M. Bach	1727–1731?
B	<i>P 804</i> (Fasz. 40)	J. P. Kellner	1725–1727?
C	<i>P 289</i>	J. N. Schober und unbekannt	1760–1768?

<sup>4</sup> NBArev 3 (P. Wollny, 2014); NBArev 4 (A. Talle, 2016).

Quellen- sigel	Signatur	Schreiber	Datierung
D	A-Wn, <i>Mus. Hs. 5007</i>	?	1790–1800?
E	Paris: Janet & Cotelle (Edition)	L.-P. Norblin (Hrsg.)	1824?
[F]	Verschollen	J. S. Bach	1715–1720?
[G]	Verschollen	?	1730–1750?
H	B-Br, <i>II. 4085</i>	J. S. Bach	1728–1731?
–	Leipzig: Probst (Nachdruck von E)	L.-P. Norblin (Hrsg.)	1825?
–	Leipzig: Breitkopf & Härtel	J. J. F. Dotzauer (Hrsg.)	1826?

### J. S. Bachs nahezu makellostes Autograph der Violin-Soli

Die zuverlässigsten Daten zur Entstehung von Bachs Musik für unbegleitete Streichinstrumente finden sich auf der Titelseite der Violin-Quelle A, dem Autograph der Sonaten und Partiten für Violine. Dort heißt es: „Sei Solo. | a | Violino | senza | Baßo | accompagnato. | Libro Primo. | da | Joh: Seb: Bach. | ao. 1720.“ Auf diesem kurzen Text fußt der generelle Konsens, daß die Violin-Soli in Köthen komponiert wurden, wo Bach zwischen 1717 und 1723 als Kapellmeister von Fürst Leopold von Anhalt-Köthen (1694–1728) wirkte. Das für den Titel verwendete Papier (Weiß 50) wurde im böhmischen Joachimsthal hergestellt und es steht zu vermuten, daß Bach es während seiner im Gefolge von Fürst Leopold unternommenen Reise nach Karlsbad (Mai bis Juli 1720) gekauft und bereits dort mit der Reinschrift begonnen hat. Unmittelbar nach seiner Rückkehr nach Köthen erfuhr Bach, daß seine Frau Maria Barbara (1684–1720) während seiner Abwesenheit gestorben war; die beiden waren fast dreizehn Jahre verheiratet und hatten sieben Kinder. Da das auf Bachs Autograph vermerkte Jahr (1720) dem Todesjahr Maria Barbaras (Beisetzung am 7. Juli 1720) entspricht, gab es seither immer wieder Spekulationen, daß ihn seine Trauer zu den Violin-Soli inspiriert haben könnte.<sup>5</sup> Allerdings handelt es sich bei dem Autograph um eine ungewöhnlich sorgfältige Reinschrift; es weist keinerlei Spuren des Schaffensprozesses auf. Zudem deuten die

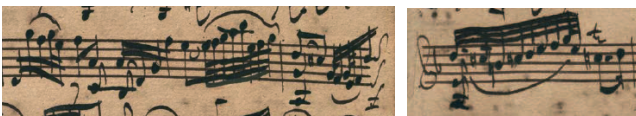
<sup>5</sup> Siehe H. Thoene, *Johann Sebastian Bach. Ciaccona – Tanz oder Tombeau. Verborgene Sprache eines berühmten Werkes*, in: CBH 6 (1994), S. 14–81.

Komplexität und Vollkommenheit der Musik auf eine lange Genese; es erscheint daher eher plausibel, daß die Violin-Soli bereits geraume Zeit vor Maria Barbaras Tod entstanden und nicht erst in der zweiten Jahreshälfte 1720 konzipiert und kalligraphisch niedergeschrieben wurden.

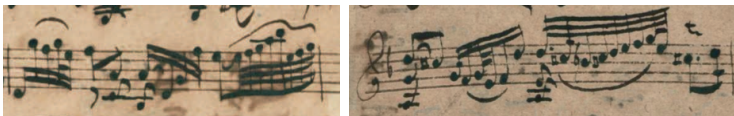
Niemand hat bisher bemerkt, daß Bach das Autograph zwar 1720 vollendete, jedoch mindestens eine signifikante musikalische Korrektur erst einige Zeit nach dem Trocknen der Tinte vorgenommen wurde. Im ersten Satz der Sonate in g-Moll (BWV 1001/1) schrieb Bach auf der letzten Zählzeit von Takt 7 zunächst eine Achtelnote, die mit acht 32stel-Noten verbunden war. Diese Lesart ist offensichtlich inkorrekt, da sie den rechnerischen Wert eines Viertelschlags überschreitet. Um all diese Noten einer einzigen Zählzeit zuzuordnen, hätte Bach anstelle der acht 32stel-Noten acht 64stel-Noten schreiben müssen. Zu einem späteren Zeitpunkt erkannte der Komponist (oder jemand anderes, der Zugang zu Violin-Quelle A hatte) dieses Versehen und ergänzte den fehlenden Balken. Die Korrektur wurde mit hellerer, eher grauer Tinte und auf recht unkonventionelle Weise ausgeführt – nicht oberhalb des 32stel-Balkens sondern unterhalb des Achtel-Balkens.<sup>6</sup>

Diese kleine Korrektur verrät nichts über die Entstehung der Werke, bietet aber wichtige Erkenntnisse zu ihrer Rezeption. In fünf aus dem 18. Jahrhundert überlieferten Abschriften des Autographs ist die Berichtigung nicht enthalten. Im folgenden präsentiere ich die fragliche Passage (T. 7–8) zunächst wie sie im Autograph erscheint (Quelle A), sodann in zwei Handschriften, die die Korrektur enthalten (Quellen B und P), und in den fünf Handschriften, in denen diese fehlt (Quellen C, D, E, Q und A-Wgm, P IX 66983):

A – mit Korrektur in grauer (anstelle von schwarzer) Tinte unterhalb des Balkens auf Zählzeit 4 von T. 7

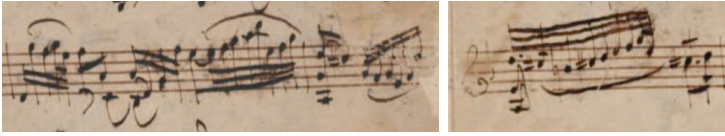


B – (A post correcturam)



<sup>6</sup> Eine ähnlich unkonventionelle Notation findet sich einige weitere Male im Verlauf des Satzes (T. 14, 18, 21); in diesen Fällen wurden die eigenwillige Balkung allerdings mit derselben Tinte ausgeführt, die auch in der übrigen Handschrift verwendet wurde. Lediglich der 64stel-Balken in T. 7 scheint erst nach Vollendung der Handschrift ergänzt worden zu sein.

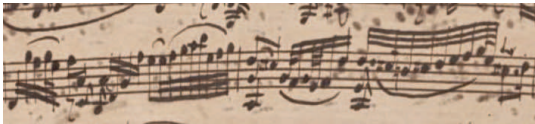
C – (A ante correcturam)



D – (A ante correcturam)



E – (A ante correcturam)



P – (A post correcturam)



Q – (A ante correcturam)



A-Wgm, P IX 66983 – (A ante correcturam)



Für einen Kopisten ist diese Korrektur aufgrund ihrer unkonventionellen Ausführung kaum zu übersehen. Wir können daher sicher sein, daß diejenigen Handschriften, die diese Passage in ihrer unkorrigierten Form präsentieren (C, D, E, Q und A-Wgm, P IX 66983 beziehungsweise deren Vorlagen) kopiert wurden, bevor der 64stel-Balken in A ergänzt wurde. Da die Korrektur sowohl

in der in den späten 1720er Jahren von Anna Magdalena Bach angefertigten Quelle B<sup>7</sup> erscheint als auch in der im Mai oder Juni 1723 von Johann Andreas Kuhnau (geboren 1703) kopierten Quelle P,<sup>8</sup> ist offensichtlich, daß C, D, E, Q und A-Wgm, P IX 66983 (beziehungsweise deren Vorlagen) zwischen Juli 1720 und Juni 1723 entstanden sein müssen, während A erst danach – aber ebenfalls noch vor Juli 1723 – korrigiert wurde.

Quelle A verblieb wahrscheinlich bis 1750 in Bachs Besitz. Unmittelbar nach seinem Tod scheint sie sich einige Zeit in Berlin befunden zu haben.<sup>9</sup> Tanja Kovačević und Yo Tomita haben überzeugend dargelegt, daß A als direkte Vorlage für die Anfertigung von Quelle O diente, die im mittleren 18. Jahrhundert auf in Berliner Handschriften häufig verwendetem Papier der Papiermühle Eichhorst kopiert wurde. Auf der Titelseite von O vermerkte der anonyme Schreiber „Posses: Hering“, vermutlich ein Hinweis darauf, daß die Kopienahme im Auftrag des Berliner Musikers und Musikalienhändlers Johann Friedrich Hering (1724–1810) erfolgte.<sup>10</sup> Quelle O ihrerseits diente als Vorlage für M, die von ihrem ersten bekannten Besitzer am 18. Mai 1779 erworben wurde; mithin muß auch O vor diesem Datum entstanden sein. Hering und C. P. E. Bach standen in dessen Berliner Zeit in persönlichem Kontakt, und auch nachdem Bach 1768 nach Hamburg zog, setzten sie ihre Freundschaft durch regelmäßigen Briefverkehr fort. Es erscheint mithin durchaus plausibel, daß der zweitälteste Bach-Sohn Hering (oder einem für Hering arbeitenden Kopisten) Zugang zu dem Autograph verschaffte.

Irgendwann in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts kam Quelle A anscheinend in den Besitz von C. P. E. Bachs Halbbruder Johann Christoph Friedrich Bach, der von 1749 bis 1795 in Bückeburg als Hofmusiker wirkte. Auf der Innenseite des Umschlags findet sich ein Vermerk von J. C. F. Bachs Tochter Christina Louisa Bach (1762–1852): „Louisa Bach | Bückeburg | 1842“. Die zu dieser Zeit bereits achtzigjährige pensionierte Lehrerin verfügte wohl kaum über ausgedehnte Verbindungen zur Musikwelt; man wäre daher geneigt anzunehmen, daß die Handschrift zusammen mit anderen Materialien aus dem Nachlaß ihres Vaters bereits 1795 in ihren Besitz kam; wie Peter

<sup>7</sup> Siehe BJ 1979, S. 45–50 (H.-J. Schulze).

<sup>8</sup> Zur Begründung der ungewöhnlich präzisen chronologischen Einordnung von Kuhnau undatierter Abschrift siehe Peter Wollnys Diskussion in NBAREV 3, S. 248.

<sup>9</sup> Siehe T. Kovačević und Y. Tomita, *Neue Quellen zu Johann Sebastian Bachs Violinoli (BWV 1001-1006). Zur Rekonstruktion eines wichtigen Überlieferungsziweigs*, BJ 2009, S. 66.

<sup>10</sup> Zu J. F. Hering siehe P. Wollny, *Ein „musikalischer Veteran Berlins“ – Der Schreiber Anonymus 300 und seine Bedeutung für die Berliner Bach-Überlieferung*, in: Jahrbuch SIM 1995, S. 80–113.

Wollny bemerkt hat, suggeriert jedoch die explizite Nennung des Jahres 1842, daß sie A erst in diesem Jahr erwarb.<sup>11</sup>

Eine Prüfung der betreffenden Kirchenbücher ergibt, daß eine mögliche Vorbesitzerin von Quelle A am 17. Januar 1842 in Bückeberg verstarb, nämlich die „verwitwete Konzertmeisterin Ulrica Louise Wagny“ (1771–1842). Den Ehemann der Witwe Wagny, Pierre Ange Wagny (\* um 1765, † vor 1842)<sup>12</sup> beschreibt Ernst Ludwig Gerber als einen „braven Virtuosen auf der Klarinette und Violine, vormalis in Diensten des Landgrafen von Hessenphilippsthal, ist 1798 als Musikdirector nach Bückeberg an Bachs Stelle berufen worden.“<sup>13</sup> In Wirklichkeit übernahm Wagny bereits im Oktober 1795 als Nachfolger von Franz Christoph Neubauer (\* um 1760, † 11. 10. 1795) die Stelle des Bückeburger Konzertmeisters,<sup>14</sup> kam mithin nur ein knappes Jahr nach J. C. F. Bachs Tod nach Bückeberg und könnte das Autograph aus dem Nachlaß des verstorbenen Kapellmeisters oder von einem von dessen zahlreichen Musikerkollegen vor Ort erworben haben. Wagny übernahm zumindest inoffiziell auch die Aufgabe eines höfischen Musikbibliothekars und wurde 1799 mit der Aufgabe betraut, ein Inventar der Musikalien im Bückeburger Schloß anzufertigen.<sup>15</sup> Vor diesem Hintergrund erscheint das folgende Szenario plausibel: Quelle A befand sich zum Zeitpunkt von Wagnys Tod in dessen Besitz und ging mit dem Erbe an seine Witwe über.<sup>16</sup> Nachdem im Januar 1742 auch diese verstorben war, übergaben die Verwalter ihres Erbes das Autograph an die Enkelin des Komponisten, Christina Louisa Bach, die zu dieser Zeit noch in Bückeberg lebte.

Die weitere Provenienz von Quelle A ab 1842 (oder vielleicht eher 1852, dem Todesjahr von C. L. Bach) bis etwa 1890, als sie von Wilhelm Rust (1822–1892)

<sup>11</sup> NBAreV 3, S. 243.

<sup>12</sup> Ich danke Claudia Ressler und Marion Wolthusen vom Niedersächsischen Landesarchiv, Abteilung Bückeberg für ihre Unterstützung bei der Suche nach biographischen Materialien zu Wagny in den Kirchenbüchern und anderen Quellen.

<sup>13</sup> Gerber NTL, Bd. 4, Sp. 420.

<sup>14</sup> M. Strobel, *Wilhelm Friedrich Ernst Bach als Kammercembalist, Kapellmeister und Musiklehrer der Königinnen Friederike Luise und Luise: Beleuchtung seines Wirkens innerhalb der preußischen Hofmusik*, in: Krisen- und Blütezeiten. Die Entwicklung der Königlich Preußischen Hofkapelle von 1713 bis 1806, hrsg. von L. van der Hoven 2017 (Kulturgeschichte Preußens – Colloquien. 6; <https://perspectivia.net/publikationen/kultgcp-colloquien/6>), Absatz 36.

<sup>15</sup> D-BÜC, F 2, Nr. 728: „Alphabetisches Verzeichnis sämtlicher im Schlosse in Bückeberg befindlicher alter und neuer Musikalien (Partituren), aufgenommen vom Konzertmeister Wagny“.

<sup>16</sup> Eine Sammlung von Dokumenten zum Nachlaß von Ulrike Louise Wagny (D-BÜC, L 20, C 164) enthält bedauerlicherweise weder ein Inventar noch werden Notenmaterialien oder Musikinstrumente erwähnt.

erworben wurde, liegt im Dunkeln. Im 19. Jahrhundert war sie Herausgebern von Bachs Violin-Soli jedenfalls nicht zugänglich. Die erste Ausgabe, die unmittelbar auf dem 1720 entstandenen Autograph des Komponisten basiert, erschien 1908.<sup>17</sup> Wie ich allerdings im folgenden darlegen werde, gehen sämtliche heute greifbaren Handschriften und frühen Ausgaben der Violin-Soli auf Quelle A zurück. Im Gegensatz zu den seit den 1950er Jahren kursierenden Theorien gibt es keine einzige Quelle, die eine frühere Fassung dieser Musik überliefert.

Der Schreiber einer Handschrift,  
die für den Butterladen bestimmt war

Bevor A um das Jahr 1890 auftauchte, galt allgemein C als die maßgebliche Quelle der Violin-Soli. Philipp Spitta hielt sie sogar für ein Autograph. Auch Alfred Dörffel (1821–1905), der Herausgeber des 1879 erschienenen betreffenden Bandes der BG, war der Ansicht, daß C weitgehend von der Hand des Komponisten (oder aber der seiner Frau) stammte. Dörffel bemerkte zudem, daß die Handschrift einige unreife Notationsübungen enthielt, in denen er die Schriftzüge Wilhelm Friedemann Bachs (1710–1784) zu erkennen glaubte.

Wie sich herausgestellt hat, waren Dörffels Identifizierungen nicht korrekt; seine Behauptung, daß an der Erstellung der Handschrift mehrere Schreiber mitwirkten, trifft hingegen zu. Nach meiner Zählung sind in Quelle C insgesamt vier unterschiedliche Schreiber nachweisbar:

Schreiber 1: Sonata I (BWV 1001); Partita I (BWV 1002); Sonata II (BWV 1003); Partita II (BWV 1004); Sonata III (BWV 1005)

Schreiber 2: Einige rudimentäre Notationsübungen auf einer ursprünglich leeren Seite innerhalb der Fuga von Sonata III (BWV 1005/2). Schreiber 2 notierte den ersten Takt von jeder Zeile und legte damit die Übung als pädagogisches Projekt an.

Schreiber 3: Die letzten zwölf Takte der Ciaccona aus Partita II (BWV 1004/5); Schreiber 3 ergänzte auch die von Schreiber 2 angelegte Übung, wie man es von einem Schüler erwarten würde. Das Schriftbild von Schreiber 3 läßt vermuten, daß dieser nicht viel mehr als etwa zehn Jahre alt war.

Schreiber 4: Partita III (BWV 1006)

<sup>17</sup> J. S. Bach, *Sonaten und Partiten für Violine allein*, hrsg. von J. Joachim und A. Moser, Berlin 1908.

Wenn diese Schreiber nicht zur Bach-Familie gehörten, um wen handelte es sich dann? Das bekannteste Detail von Quelle C ist eine Notiz unten auf der Titelseite; sie lautet: „Dieses von Joh. Sebast. Bach eigenhändig geschriebene treffliche Werck, fand ich unter altem, für den Butterladen bestimmten Papier, in dem Nachlasse des Clavierspielers Palschau zu St: Petersburg 1814. Georg Pölchau.“<sup>18</sup> Eine genaue Untersuchung der Handschrift bestätigt diese Behauptung: Schreiber 2 ist niemand anderes als Johann Gottfried Wilhelm Palschau (1741–1813).<sup>19</sup>

Über Palschaws frühe Jahre ist kaum etwas bekannt, außer daß er in Kopenhagen aufwuchs und als eine Art Wunderknabe am Klavier galt. Bereits der Dreizehnjährige war ein großer Liebhaber von Bachs Musik, die er während einer Konzerttournee nach London im Januar 1754 ausgiebig zu Gehör brachte.<sup>20</sup> Im Verlauf seiner Karriere als Virtuose unternahm der Clavierspieler ausgedehnte Reisen, doch in den 1760er Jahren hatte er seinen Wohnsitz in Berlin. 1771 nahm er Unterricht bei Johann Gottfried Mützel (1728–1788) in Riga, und 1777 ließ er sich in St. Petersburg nieder. Schreiber 3 war anscheinend ein Schüler des Klaviervirtuosen. Wie Palschau in den Besitz von Quelle C kam, bleibt ungeklärt.

Die Identität von Schreiber 4 ließ sich nicht eruieren. Seine ausgesprochen gefestigte Handschrift deutet allerdings auf große professionelle Erfahrung. Das von Schreiber 4 benutzte Papier wurde in derselben Mühle hergestellt wie das von Palschau für die Abschrift eines weiteren Bach-Werks verwendete; es ist mithin zu vermuten, daß die beiden eine Zeitlang in derselben Stadt lebten.<sup>21</sup> Daß es sich dabei um Berlin handelte, suggeriert der Umstand, daß sich ähnliche Wasserzeichen auch in Quellen finden, die mit der Musiksammlung von Prinzessin Anna Amalia von Preußen (1723–1787) in Verbindung stehen.<sup>22</sup> Auch wenn wir keine Gewißheit haben, ist anzunehmen, daß es sich bei der von Schreiber 4 für seine Kopie von BWV 1006 verwendeten Vorlage um die – heute verschollene – Abschrift von Schreiber 1 handelte.<sup>23</sup> Vielleicht

<sup>18</sup> NBA VI/1 Krit. Bericht (G. Haußwald, 1958), S. 15.

<sup>19</sup> Vgl. beispielsweise die Schriftzüge von Schreiber 2 mit denen in der Palschau sicher zugewiesenen Kopie der Toccata BWV 538 in *P 275*.

<sup>20</sup> R. Kaiser, *Palschaws Bach-Spiel in London. Zur Bach-Pflege in England um 1750*, BJ 1993, S. 225–229.

<sup>21</sup> Palschaws Kopie von BWV 538 (*P 275*) ist auf Papier geschrieben, das aus der Papiermühle „De Bonsem“ in Koog aan de Zaan (Holland) stammt, deren Besitzer von 1774 bis 1816 Jan Kool († 1816) war. Siehe LBB 8 (W. Enßlin, 2006), S. 672 (WZ 191), 674 (WZ 211) und 680 (WZ 257).

<sup>22</sup> *Am.B. 70*. Siehe NBA VI/1 Krit. Bericht, S. 21 und 28.

<sup>23</sup> Diese Vermutung basiert auf der Beobachtung, daß sowohl Schreiber 1 als auch Schreiber 4 Bachs Trillerzeichen (tr) durch „+“-Symbole ersetzten. Da die einzelnen Sonaten und Partiten in *P 267* ursprünglich separate Faszikel bildeten, wäre es ein

war die von Schreiber I erstellte Vorlage beschädigt worden und Schreiber 4 wurde beauftragt, eine neue Abschrift anzufertigen.

Tanja Kovačević und Yo Tomita ist aufgefallen, daß C zu einem nicht näher bestimmbareren Zeitpunkt für eine Korrektur von M herangezogen wurde.<sup>24</sup> Neben dem in ihrem Aufsatz erwähnten inkorrekten Akkord<sup>25</sup> weisen die beiden Quellen dieselben Artikulationsbögen<sup>26</sup> sowie eine Reihe falsch platzierter Noten auf.<sup>27</sup> Diese Lesarten wurden in M mit Bleistift als Korrekturen eingetragen, wahrscheinlich nachdem Poelchau C erworben hatte und die Quelle 1814 nach Berlin zurückgekehrt war. Alfred Dörffel bemerkte 1879 als erster, daß der Hauptkopist von Quelle C zur Auflösung von Kreuzen (#) häufig Erniedrigungszeichen (b) anstelle von regulären Auflösungszeichen (‡) verwendete – eine Praxis, die in den 1720er Jahren bereits als veraltet galt.<sup>28</sup> Günter Haußwald konstatierte im Jahr 1958, daß Bach diese Gewohnheit um 1715 aufgab; er mutmaßte, daß Schreiber 1 möglicherweise als Vorlage einen einige Jahre vor dem Autograph von 1720 entstandenen Entwurf benutzte. Er erkannte allerdings, daß diese Hypothese kaum zu belegen war und verfolgte sie daher nicht weiter.<sup>29</sup> Clemens Fanselau hingegen griff diese Argumentation im Jahr 2000 bereitwillig auf und rechnete vor, daß der Schreiber von Quelle C zur Auflösung von Kreuzen in 75 % der Fälle ein b und nur in 25 % der Fälle ein ‡ verwendete. Er schloß hieraus, daß Bach die Violin-Soli mit großer Wahrscheinlichkeit im Jahr 1715 oder davor – also in seiner Weimarer Zeit – komponierte.<sup>30</sup>

Eine genaue Untersuchung von Quelle C läßt allerdings keinen Zweifel, daß sie auf Quelle A basiert. Schreiber 1 (beziehungsweise der erste Schreiber in

---

Leichtes gewesen, die ursprüngliche Abschrift von BWV 1006 gegen eine neue auszutauschen.

<sup>24</sup> Siehe BJ 2009, S. 65 (T. Kovačević und Y. Tomita). Kovačevićs und Tomitas Vermutung, daß die Nummern neben den Satztiteln in Quelle M den Seitenzahlen in Quelle C entsprechen, kann nicht als Beleg für eine Verbindung zwischen den beiden Quellen herangezogen werden, da dies nur zum Teil zutrifft. Bei BWV 1001 ist dies zwar meist der Fall, bei anderen Werken (z. B. BWV 1005) allerdings nicht.

<sup>25</sup> BWV 1001/2 (T. 28).

<sup>26</sup> BWV 1001/2 (T. 66, 78).

<sup>27</sup> BWV 1001/2 (T. 90); BWV 1002/6 (T. 15).

<sup>28</sup> BG 27, S. XV.

<sup>29</sup> NBA VI/1 Krit. Bericht, S. 27 f.

<sup>30</sup> C. Fanselau, *Mehrstimmigkeit in J. S. Bachs Werken für Melodieinstrumente ohne Begleitung*, Sinzig 2000, S. 319–330. Fanselaus Theorie wurde von manchen Bach-Forschern akzeptiert, siehe zum Beispiel D. Sackmann, *Triumph des Geistes über die Materie. Mutmaßungen über Johann Sebastian Bachs „Sei Solo a Violino senza Basso accompagnato“ (BWV 1001–1006) mit einem Seitenblick auf die „6 Suites a Violoncello Solo“ (BWV 1007–1012)*, Stuttgart 2008, S. 29 f. Ernsthaft in Frage gestellt wurde sie allerdings von Peter Wollny in NBArev 3, S. 244 f.

der Überlieferungskette, die C von A trennt) übernahm getreu redundante Akzidenzien (und versäumt es, die fehlenden zu ergänzen),<sup>31</sup> ungewöhnliche Bögen,<sup>32</sup> charakteristische Unisono-Angaben,<sup>33</sup> Zeilenwechsel,<sup>34</sup> seltsam gesetzte Balken<sup>35</sup> und andere klanglich irrelevante Eigentümlichkeiten der Notation.<sup>36</sup> Außerdem übernahm der Kopist mehrere offensichtlich genuine Fehler des Autographs.<sup>37</sup> Besonders aufschlußreich ist, daß C den Einfluß mehrdeutiger Passagen in der in A enthaltenen Notation offenbart. Der Schreiber übersah einen Balken, weil dieser im Autograph durch eine Notenzeile verdeckt ist,<sup>38</sup> deutete ein zu einer Note im Autograph gehöriges Auflösungszeichen irrümlicherweise als ein Erniedrigungszeichen zu einer benachbarten Note<sup>39</sup> und schrieb eine weitere Note eine Stufe zu hoch, weil der Notenkopf im Autograph ungewöhnlich groß geraten war.<sup>40</sup> Einige dieser Fälle seien durch die folgenden Beispiele belegt:

BWV 1002/3 (T. 57–59): Der Zeilenwechsel in A (T. 58) macht sich in C bemerkbar

A



<sup>31</sup> BWV 1001/3 (T. 17), BWV 1001/4 (T. 16, 66), BWV 1003/2 (T. 169, 200), BWV 1005/2 (T. 199, 230) und BWV 1005/4 (T. 18, 28).

<sup>32</sup> BWV 1003/2 (T. 270), BWV 1003/3 (T. 19) und BWV 1003/4 (T. 64).

<sup>33</sup> BWV 1003/2 (T. 258), BWV 1003/2 (T. 280) und BWV 1004/5 (T. 13).

<sup>34</sup> BWV 1004/2 (enthält ausnahmslos Zeilenwechsel, die mit denen im Autograph identisch sind, darunter drei mitten im Takt).

<sup>35</sup> BWV 1001/1 (T. 21) und BWV 1002/3 (T. 58, wo der Schreiber die durch einen Zeilenwechsel im Autograph bedingte Balkung von 4 + 2 Noten übernimmt, obwohl in Violin-Quelle C an dieser Stelle kein Zeilenwechsel stattfindet).

<sup>36</sup> BWV 1001/3 (T. 18, wo die Notenhäse von einem geschwungenen Bogen erst abwärts und dann aufwärts gehalst sind), BWV 1003/2 (T. 138, wo die obere Note a'' deutlich vor der tieferen Note dis'' plaziert ist, obwohl beide gleichzeitig erklingen).

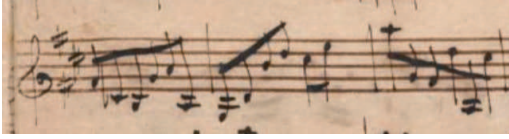
<sup>37</sup> BWV 1002/1 (T. 23, falscher Rhythmus), BWV 1003/1 (T. 5, falscher Rhythmus), BWV 1003/3 (T. 25, fehlende Triolen-Bezeichnung), BWV 1004/4 (T. 32, fehlendes Auflösungszeichen auf dem abschließenden c') und BWV 1005/1 (T. 39, falscher Rhythmus).

<sup>38</sup> BWV 1003/1 (T. 21, wo der Schreiber versäumte, zwischen e'' und dis'' den 64stel-Balken einzufügen).

<sup>39</sup> BWV 1003/2 (T. 68, wo der Schreiber b' anstelle von h' schrieb und sich damit offenbar von dem Warnungsakzidens zu g' verwirren ließ).

<sup>40</sup> BWV 1005/4 (T. 14).

C



BWV 1003/1 (T. 5–6): A und C enthalten in T. 5 auf Zählzeit 3 denselben inkorrekten Rhythmus

A

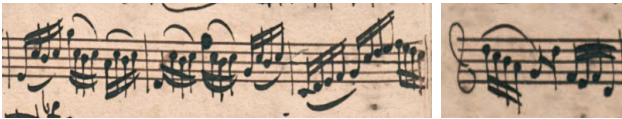


C

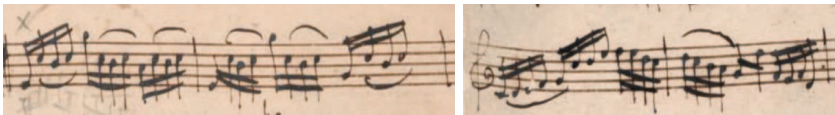


BWV 1005/4 (T. 13–16): Irritiert von dem überdimensionierten Notenkopf in A (T. 14, Zählzeit 2) hat der Schreiber von C die Note f'' irrätlich als g'' interpretiert

A



C



Es ist undenkbar, daß so viele Fehler und klanglich irrelevante Eigentümlichkeiten der Notation von Violin-Quelle A bereits in einem verschollenen Entwurf dieser Werke enthalten gewesen sein sollen, der Violin-Quelle C als Vorlage gedient haben könnte. Vielmehr ist offensichtlich, daß der Hauptschreiber von C das Autograph A (oder eine Abschrift davon) irgendwann im Jahr 1720 oder später als Vorlage benutzt hat. Die zu dieser Zeit bereits ana-

chronistische Neigung, Kreuze durch  $\flat$  aufzulösen, sollte nicht als der Versuch einer absolut getreuen Kopie einer Vorlage interpretiert werden, sondern als das Bemühen des Schreibers, diese Musik mit seiner bevorzugten Notationspraxis in Einklang zu bringen.<sup>41</sup> In mindestens zwei Fällen tauschte Schreiber 1 irrtümlich Auflösungszeichen gegen Erniedrigungszeichen aus, wo es gar keine Kreuze zu tilgen galt, und verdarb damit Bachs harmonisches Gefüge.<sup>42</sup>

Peter Wollny hat die Vermutung geäußert, daß es sich bei Schreiber 1 um Georg Gottfried Wagner (1698–1756) handeln könnte, der von 1712 bis 1719 die Thomasschule besuchte, anschließend an der Universität Leipzig studierte und sodann als Kantor nach Plauen ging, wo er den Rest seines Berufslebens verbrachte.<sup>43</sup> Wollny stützt sich auf verschiedene eigenhändige Schriftstücke Wagners (beglaubigte Proben seiner Notenschrift sind leider nicht überliefert) sowie auf Bachs generelle Bewunderung für dessen Begabung als Geiger.<sup>44</sup> Gerbers Bemerkung, Wagner habe „12 Violinsolos“ komponiert,<sup>45</sup> ist in unserem Zusammenhang ohne Belang, da der Begriff „Solo“ im 18. Jahrhundert allgemein auch für Werke mit Continuo-Begleitung verwendet wurde. Wie bereits erwähnt, fehlt in Quelle C die Korrektur in BWV 1001/1 (T. 7). Sollte Wagner also C in Leipzig angefertigt haben, hätte er wahrscheinlich das korrigierte Autograph als Vorlage benutzt – genau wie J. A. Kuhnau im Jahr 1723.

Ein eher in Frage kommender Kandidat ergibt sich aus einer Beobachtung von Ulrich Siegele aus dem Jahr 1956, die seither nicht weiter beachtet worden ist. Siegele fiel auf, daß der Hauptschreiber von C auch in der Abschrift einer „Sonata à Violino Solo e Basso per il Cembalo“ in der Musiksammlung der Grafen von Schönborn-Wiesentheid vorkommt.<sup>46</sup> Das Werk ist ohne Komponistennamen überliefert und seine Zuschreibung an Bach wurde in den 1950er Jahren heiß diskutiert. Wolfgang Schmieder hielt die Sonate für hin-

<sup>41</sup> Dasselbe läßt sich in Bezug auf Verzierungen (Trillerzeichen im Autograph werden in C regelmäßig in  $+$ -Symbole verwandelt) und freistehende Sechzehntelnoten beobachten (Sechzehntelnoten mit Doppelfähnchen im Autograph werden in C häufig in verschnörkelte Sechzehntelnoten mit einfachem Fähnchen verwandelt, eine weitere altmodische Praxis, der Schreiber 1 hier akribisch folgte).

<sup>42</sup> BWV 1004/2 (T. 22).

<sup>43</sup> NBArev 3, S. 244 f.

<sup>44</sup> Dok I, Nr. 14–17.

<sup>45</sup> Siehe Gerber ATL (1790), Sp. 756: „Obgleich von seinen Werken nichts gedruckt worden ist; so sind doch um die Mitte dieses Jahrhunderts viele Kirchenstücke, Oratorien, Overtüren, Concerten und Trios, auch 12 Violinsolos, beliebt genug und in mehrerer Liebhaber Händen gewesen.“

<sup>46</sup> D-WD, AW 114. Siehe U. Siegele, *Noch einmal: Die Violinsonate BWV 1024*, BJ 1956, S. 125.

reichend charakteristisch, um ihr eine BWV-Nummer zuzuweisen (BWV 1024), Rolf van Leyden veröffentlichte eine Edition und einen begleitenden Aufsatz.<sup>47</sup> Siegele hingegen argumentierte anhand des stilistischen Befunds, daß es sich keinesfalls um eine Komposition von J. S. Bach handeln könne. Die Frage der Autorschaft ist bis heute ungeklärt, aber Siegele lag sicherlich richtig in seinem Urteil, daß BWV 1024 und Quelle C von derselben Hand stammen.<sup>48</sup>

Die in Wiesentheid überlieferte Abschrift von BWV 1024 wurde zu einem unbekanntem Zeitpunkt von dem Amateur-Cellisten und Musikaliensammler Graf Rudolf Franz Erwein von Schönborn (1677–1754) erworben.<sup>49</sup> Fritz Zobeley, der die gräfliche Bibliothek katalogisiert hat, hat vermutet, daß die Quelle von dem sächsischen Geiger und Komponisten Johann Gottfried Vogler (1691–nach 1733) nach Wiesentheid gebracht wurde.<sup>50</sup> Zobeley bietet über die schlichte Tatsache hinaus, daß Vogler Wiesentheid im Februar des Jahres 1724 besuchte, zwar keine weiteren Belege, seine Vermutung ist aber trotzdem ernstzunehmen.

Vogler wurde am 23. Januar 1691 in Altenberg getauft und besuchte später die Kreuzschule in Dresden.<sup>51</sup> Von 1716 bis 1720 war er an der Leipziger Neukirche als Organist angestellt. In dieser Zeit war er auch intensiv in die Geschehnisse an der Leipziger Oper involviert, wo er als Manager, Orchestermusiker und Komponist wirkte. Zudem leitete er in seiner Leipziger Zeit auch das von Johann Friedrich Fasch begründete Collegium musicum. Im Dezember 1718 hatte er einen Gastauftritt am Köthener Hof, wo er unmittelbar mit

<sup>47</sup> J. S. Bach, *Sonate c-Moll für Violine und Generalbaß (BWV 1024)*, hrsg. von R. van Leyden, Basel [ca. 1950]; R. van Leyden, *Die Violinsonate BWV 1024*, BJ 1955, S. 73–102.

<sup>48</sup> Der Debatte um die Zuschreibung von BWV 1024 habe ich hier nur die Bemerkung hinzuzufügen, daß J. G. Pisendel, der gelegentlich als Alternative zu J. S. Bach vorgeschlagen wurde, das Werk sicherlich nicht komponiert hat. Pisendel ist der Schreiber der einzigen weiteren Quelle von BWV 1024 (D-D1, *Mus.* 2-R-3,2); hier handelt es sich aber eindeutig um die Abschrift des Werks eines anderen Komponisten, nicht um die Niederschrift einer eigenen Komposition.

<sup>49</sup> Der erste Band von Fritz Zobeleys *Die Musikalien der Grafen von Schönborn-Wiesentheid*, Tutzing 1967, enthält einige Anmerkungen zu den Schreibern; eine systematische Studie steht jedoch noch aus.

<sup>50</sup> Ebenda, S. X.

<sup>51</sup> Freundlicher Hinweis von Andreas Glöckner. Zu Voglers Biographie siehe E. Noack, *Musikgeschichte Darmstadts vom Mittelalter bis zur Goethezeit*, Mainz 1967, S. 178, 209, 211, 240; A. Glöckner, *Die Musikpflege an der Leipziger Neukirche zur Zeit Johann Sebastian Bachs*, BzBF 8 (1990), S. 77–82; D. Kirsch, *Lexikon Würzburger Hofmusiker vom 16. bis zum 19. Jahrhundert*, Würzburg 2002, S. 208 f.; und M. Maul, *Barockoper in Leipzig (1693–1720)*, Freiburg 2009, S. 40, 308–311, 328, 512, 549 f., 554, 998, 1162.

J. S. Bach zusammenarbeitete.<sup>52</sup> Nachdem er sich hoch verschuldet hatte, verließ er Leipzig im Herbst 1719 abrupt, um seinen Gläubigern zu entkommen. Ende des Jahres kehrte er in die Stadt zurück, gab sein Amt an der Neukirche allerdings im Mai 1720 auf und erhielt nur einen Bruchteil des ihm zustehenden Gehalts, „weil einige Instrumenta, so der Kirche gehörig, noch nicht herbey geschaffet worden.“<sup>53</sup> Im Sommer 1721 wurde Voglers Oper *Ulysses* (eine geringfügig überarbeitete Fassung seiner *Penelope*, die 1717 in Leipzig uraufgeführt worden war) in Hamburg inszeniert, wahrscheinlich mit seiner direkten Beteiligung.<sup>54</sup> Im September 1721, kurz nach der Hamburger Opernaufführung, erhielt Vogler ein Honorar für einen Gastauftritt am Greizer Hof.<sup>55</sup> Johann Joachim Quantz (1697–1773) hat einen Besuch am Würzburger Hof im Oktober 1723 beschrieben, wo „Vogler, ein nicht unbekannter Violinist“, als „Concertmeister“ diente.<sup>56</sup> Es gibt Hinweise darauf, daß Vogler im Jahr 1723 vom Würzburger Hof Unterstützung für Studien in Italien erhielt, anscheinend trat er seine Reise jedoch nie an.<sup>57</sup> Wie bereits erwähnt, gehörte Vogler zu einer Gruppe von Musikern, die am 19. Februar 1724 in Wiesentheid vor Graf Rudolf Franz Erwein von Schönborn spielten.<sup>58</sup> Im April 1724 verfaßte Christoph Graupner einen Brief an den Darmstädter Hof, in dem er um die Anstellung eines „treffliche[n] Violist[en] in Leipzig“ bat.<sup>59</sup> Bei dem genannten Musiker handelte es sich offenbar um Johann Gottfried Vogler, der im April 1725 offiziell in die Darmstädter Hofkapelle aufgenommen wurde, später aber für seine seit Oktober 1724 geleisteten Dienste noch ausstehende Zahlungen erhielt. Zwischen diesen beiden Daten – Oktober 1724 und April 1725 – hatte Vogler einen weiteren Gastauftritt in Köthen: Ein auf den 10. Februar 1725 datierter Eintrag im Rechnungsbuch des Hofes vermerkt eine

<sup>52</sup> Dok II, Nr. 93. Friedrich Smend (1893–1980) behauptet, daß Vogler für eine zweite Aufführung in Köthen am 8. April 1719 entlohnt wurde, dies scheint jedoch ein Irrtum zu sein, da das Honorar in dem betreffenden Rechnungsbuch (Landesarchiv Sachsen-Anhalt, Abteilung Dessau, Z 73 [Köthener Kammerrechnungen 1718/19]) nicht erscheint. Siehe Smend, *Bach in Köthen*, Berlin 1951, S. 153.

<sup>53</sup> Glöckner (wie Fußnote 51), S. 80.

<sup>54</sup> J. Mattheson, *Der musikalische Patriot*, Hamburg 1728, S. 190; Maul (wie Fußnote 51), S. 997f.

<sup>55</sup> H.-R. Jung, *Musik und Musiker im Reußenland*, Weimar 2007, S. 88.

<sup>56</sup> F. W. Marpurg, *Historisch-Kritische Beyträge zur Aufnahme der Musik*, Bd. 1, Berlin 1755, S. 221 f.

<sup>57</sup> Kirsch (wie Fußnote 51), S. 208.

<sup>58</sup> F. Zobeley, *Rudolf Franz Erwein Graf von Schönborn und seine Musikpflege*, Würzburg 1949, S. 49.

<sup>59</sup> Noack (wie Fußnote 51), S. 209. Möglicherweise waren die beiden Musiker einander in Leipzig begegnet, wo Graupner sich im Januar 1723 anlässlich seines Probespiels für das Amt des Thomaskantors aufhielt.

Zahlung von 50 Reichstalern „an dem frembden Musico Vogler wegen gelieferten Musicalien und daß er sich höhren laßen“. <sup>60</sup> Im Mai 1725 wurde in Würzburg ein Antrag Voglers (um die Fortsetzung oder Erneuerung seiner Anstellung?) von offizieller Stelle abgelehnt, „indeme Er bey voriger regierung bekandlich viele gelder zum reißen bekommen, die noch ohnverrechnet geblieben, zugeschweigen, daß Er noch eine kostbahre geigen zu restituiren hette“. <sup>61</sup> Am 26. Februar 1726 schrieb Graf Rudolf Franz Erwein von Schönborn aus Frankfurt am Main an seinen Bruder Friedrich Karl von Schönborn (1674–1746), Domprobst in Würzburg:

Der Monsr. Vogler höhre sitzet noch zu wien und wird dieses mängen, der sehr gut im l'orquestro ist, seinen gebrauch nach sich verschuldet haben, und da es noch länger mit Ihm dauert, er sorglich umb seinen Dienst zu Darmstadt kommen dörfte, aber weillen Er nit ohngleich gewitziget ist, kann ihme noch ein mehreres nicht schadten. <sup>62</sup>

Am 17. Juni 1729 schrieb Christoph Graupner an Johann Friedrich Armand von Uffenbach (1687–1769):

Mons. Voglern habe letztlich persuadirt dero Hauß zu besuchen, weilen ich wußte, daß Ew. Wohlgeb. ihn noch nicht gehöret, zweifle nicht, daß er nicht sollte contentiret haben, weilen er auf seinem Instrument starck auch ein gut Musicalische judicium hat. Voritzo woll er von hier weg, wo aber hin, hat er mir noch nicht vertrauen wollen. <sup>63</sup>

Zu diesem Zeitpunkt befand Vogler sich wahrscheinlich auf dem Weg nach Frankfurt am Main. Die letzte bekannte Erwähnung dieses unsteten Musikers ist seine Entlassung aus den Diensten am Darmstädter Hof am 1. August 1733.

Brian Stewart hat in seinem unveröffentlichten Katalog der Telemann-Quellen in der Darmstädter Universitätsbibliothek die Meinung vertreten, daß Vogler mit einem von Stewart als „Kopist B“ bezeichneten Schreiber identisch ist, der für eine große Zahl von Handschriften mit Kammermusik nicht nur von Telemann, sondern auch von Johann Friedrich Fasch (1688–1758) und Johann David Heinichen (1683–1729) verantwortlich ist. <sup>64</sup> Stewarts Argumentation

<sup>60</sup> Landesarchiv Sachsen-Anhalt, Abteilung Dessau, Z 73 (Köthener Kammerrechnungen 1724/25), S. 27 (10. Februar 1725). Siehe auch Smend (wie Fußnote 52), S. 154.

<sup>61</sup> Kirsch (wie Fußnote 51), S. 208.

<sup>62</sup> Zobeley, *Rudolf Franz Erwein Graf von Schönborn* (wie Fußnote 58), S. 53.

<sup>63</sup> Noack (wie Fußnote 51), S. 211.

<sup>64</sup> Stewarts 1988 angelegter Katalog zu den Telemann-Quellen in der Darmstädter Universitätsbibliothek (D-DS) ist noch unveröffentlicht; der Autor hat mir jedoch freundlicherweise seine Notizen zugänglich gemacht. Folgende Handschriften weist Stewart (ganz oder teilweise) „Kopist B“ (= J. G. Vogler?) zu: 1. Werke von Tele-

basiert auf dem Umstand, daß „Kopist B“ anscheinend längere Zeit in Darmstadt lebte, jedoch gelegentlich Papier aus Sachsen verwendete. Wasserzeichen in anderem von „Kopist B“ benutzten Papier tauchen auch in einigen von Christoph Graupners Handschriften mit geistlichen Kantaten auf, die dieser in den Jahren schuf, in denen Vogler als Mitglied der Hofkapelle diente (1725–1733).<sup>65</sup>

Die Schriftmerkmale in Quelle C und der Wiesentheider Abschrift von BWV 1024 sind praktisch nicht zu unterscheiden.<sup>66</sup> Die Schriftzüge in den Darmstädter Quellen unterscheiden sich ein wenig von denen in den genannten Kopien, speziell in der Ausrichtung der abwärts kaudierten Noten.<sup>67</sup> Insgesamt aber überwiegen die Ähnlichkeiten die Unterschiede bei weitem und es ist durchaus plausibel, daß beide Handschriftengruppen von derselben Person angefertigt wurden. Die Unterschiede ließen sich als der von dem Schreiber unternommene Versuch erklären, seine Schreibgewohnheiten an den zu jener Zeit am Darmstädter Hof vorherrschenden ‚Hausstil‘ anzugleichen.<sup>68</sup>

---

mann: *Mus. ms.* 1033/2; 1033/4; 1033/5; 1033/6; 1033/8; 1033/9; 1033/12; 1033/13; 1033/22 a; 1033/24 b; 1033/25 a; 1033/30 c; 1033/37; 1033/38 a; 1033/40; 1033/43 a; 1033/44 b; 1033/46; 1033/50; 1033/56 a; 1033/63; 1033/71; 1033/73; 1033/79; 1034/3 b; 1034/4 a; 1034/5; 1034/6 b; 1034/7 a; 1034/8; 1034/10; 1034/11; 1034/13; 1034/14; 1034/16 a; 1034/18; 1034/20 a; 1034/30 a; 1034/31; 1034/34; 1034/40; 1034/43; 1034/44 (ich selbst kann in diesem Manuskript keine Schriftzüge von Stewarts „Kopist B“ erkennen); 1034/46; 1034/47; 1034/49; 1034/58; 1034/61; 1034/85; 1034/97; 1042/3; 1042/10; 1042/12; 1042/22; 1042/23; 1042/24; 1042/25; 1042/26; 1042/27; 1042/33; 1042/34; 1042/36; 1042/40; 1042/41; 1042/42; 1042/43; 1042/44; 1042/45; 1042/46; 1042/53; 1042/55; 1042/60; 1045. 2. Werke von Fasch: *Mus. ms.* 297/3 und 1229. 3. Werke von Heinichen: *Mus. ms.* 240/9; 240/12; 240/15; 240/16. Den von Stewart ermittelten Handschriften kann ich ein „Quartet“ von Johann Pfeiffer (1697–1761) hinzufügen: D-DS, *Mus. ms.* 862/2.

<sup>65</sup> Steven Zohn schloß sich in seiner Dissertation Stewarts Identifizierung vertrauensvoll an, hat diese seither allerdings mit größerer Vorsicht behandelt. Siehe Zohn, *The Ensemble Sonatas of Georg Philipp Telemann: Studies in Style, Genre, and Chronology*, Diss. Cornell University, 1995, S. 599, 602; und ders., *Music for a Mixed Taste: Style, Genre, and Meaning in Telemann's Instrumental Works*, Oxford 2008, S. 19, 179f., 524.

<sup>66</sup> Siegeles Einschätzung, nach der die Entstehung von Quelle C und der Wiesentheider Abschrift von BWV 1024 (D-WD, AW 114) Jahre auseinanderliegen, teile ich nicht. Siehe BJ 1956, S. 125 (U. Siegele).

<sup>67</sup> In den Quellen C und D-WD, AW 114 sind die Halbenoten mittig und die schwarzen Noten links gehalst, während in den Darmstädter Handschriften beide rechts gehalst sind.

<sup>68</sup> Wie die Handschriften von Christoph Graupner (1683–1760), Anton Eberhard Helffmann († 1751), Johann Samuel Endler (1694–1762) und anderen, die in den 1720er Jahren am hessischen Hof beschäftigt waren, präsentieren die „Kopist B“ zuge-

Es ist vielleicht aufschlußreich, daß Stewarts „Kopist B“ dieselbe ungewöhnliche Vorliebe verrät, Kreuze mittels b aufzulösen, wie sie auch der Schreiber von D-WD, *AW 114* und von Quelle C pflegt.<sup>69</sup> Die Annahme, daß Vogler für alle diese Kopierarbeiten verantwortlich war, unterstützt auch der Wasserzeichen-Befund. Quelle C und die Abschrift in Wiesentheid sind auf Papier geschrieben, das im sächsischen Zittau hergestellt wurde. Ähnliches Papier wurde auch von „Kopist B“ und dessen engen Mitarbeitern in Darmstadt verwendet.<sup>70</sup>

Eine Probe von Voglers Handschrift, die mir Peter Wollny freundlicherweise zugänglich gemacht hat, bietet weitere Unterstützung für diese Hypothese.<sup>71</sup> In seiner Funktion als Organist der Leipziger Neukirche bestätigte Vogler am 26. Oktober 1718, daß er die Grundsätze des orthodoxen lutherischen Glaubens beachte. Leider enthält das Dokument nur wenige Wörter in lateinischer Schrift, die mit den Satztiteln in den musikalischen Quellen verglichen werden können. Eine absolut sichere Bestätigung oder Widerlegung der von mir vorgeschlagenen Schreiberidentifizierung ist daher erst dann möglich, wenn sich eine umfangreichere Schriftprobe findet. Alle derzeit zugänglichen Belege deuten jedoch darauf hin, daß J. G. Vogler der Schreiber der Darmstädter und Wiesentheider Handschriften sowie – und das ist für unsere Argumentation hier am wichtigsten – von Quelle C ist.

Wenn Vogler tatsächlich der gesuchte Schreiber ist, dürfte er seine Darmstädter Abschriften zwischen 1725 und 1733 angefertigt haben. Da die Schriftzüge in diesen Quellen sich wesentlich von denen in Quelle C und dem Wiesentheider Manuskript unterscheiden, ist anzunehmen, daß die beiden Sammlungen mit einem zeitlichen Abstand von mindestens einem Jahr ent-

---

schriebenen Darmstädter Handschriften einheitlich rechts kaudierte weiße und schwarze Noten.

<sup>69</sup> Beispiele finden sich in D-DS, *Mus. ms. 1033/5; 1042/12; 1042/53* sowie D-WD, *AW 114*.

<sup>70</sup> Das Wasserzeichen „Z im Doppelkreis, innerhalb des Doppelkreises die Umschrift ZITTAV“ findet sich in D-WD, *AW 114* sowie in D-DS, *Mus. ms. 1042/30* (geschrieben von Johann Samuel Endler, einem engen Mitarbeiter von Stewarts „Kopist B“). Ähnliches Papier benutzten der Hauptschreiber von Violin-Quelle C und Stewarts „Kopist B“ für die Abschriften D-DS, *Mus. ms. 1033/2* und *1033/44b*. Das in all diesen Handschriften verwendete Papier stammte aus der Papiermühle Zittau, deren Besitzer ab 1727 Christian Friedrich Schaffhirt war. Siehe Zohn, *The Ensemble Sonatas of Georg Philipp Telemann* (wie Fußnote 65), S. 598 (Wasserzeichen 11a) und S. 611 f. (Wasserzeichen 42). Siehe auch NBA VI/1 Krit. Bericht, S. 28.

<sup>71</sup> D-LEsta, *Konsistorium Leipzig 20021, Nr. 151 (Subscriptio derer Visitationis Articul von denen Schulmeistern und Kirchnern in der Inspection Leipzig de ao 1627 [-1835])*, fol. 100r. Zu dieser Quelle siehe Dok III, S. 630f.

standen sind.<sup>72</sup> Vermutlich ließ Vogler seine Abschrift von BWV 1024 in Wiesentheid zurück, bevor seine Beziehungen zur Familie von Schönborn sich verschlechterten; er wird diese Handschrift ebenso wie Quelle C also zwischen 1720 und 1725 angefertigt haben.

Den zeitgenössischen Dokumenten zufolge war Vogler ein außerordentlich begabter Geiger und umtriebiger Musikalienhändler; mithin ist davon auszugehen, daß er großes Interesse daran hatte, Bachs Violin-Soli zu besitzen. Wenn er direkten Zugang zum Autograph hatte, kopierte er Quelle C wahrscheinlich zwischen Juli 1720 und Juli 1723, bevor Bach die fehlerhafte Stelle in Takt 7 des Kopfsatzes der ersten Sonate korrigierte. Bach und Vogler kannten einander bereits 1718, als sie in Köthen gemeinsam musizierten. Wie oben erwähnt, führte Vogler seine Oper *Ulysses* im Sommer 1721 in Hamburg auf; vielleicht hielt er sich bereits im November 1720 in der Stadt auf, als Bach sein Probespiel für das Amt des Organisten an der Jacobi-Kirche absolvierte.<sup>73</sup> Offenbar befaßte Bach sich auf dieser Reise mit den Violin-Soli; Johann Mattheson veröffentlichte später die Themen der Fugen aus den Sonaten in a-Moll und C-Dur (BWV 1003/2 und 1005/2), vielleicht nachdem er in Hamburg Bachs Improvisationen über diese Themen gehört hatte.<sup>74</sup> Sollte Vogler nicht das Autograph sondern eine Sekundärquelle als Vorlage benutzt haben, könnte er Quelle C auch bei seinem Besuch in Köthen im Februar 1725 angefertigt haben. Es ist anzunehmen, daß er dort in den Musikaliensammlungen von Bachs vormaligen Kollegen Zugang zu verschiedenen Kopien des unkorrigierten Autographs hatte.

### Der Neffe des Komponisten als Kopist der Soli für Violine und Cello?

Quelle D ist eine Abschrift der Violin-Soli von der Hand des Orgelvirtuosen Johann Peter Kellner (1705–1772) und wie folgt datiert: „Franckenhayn. d. 3 Jul. | 1726“. Zu dieser Zeit war Kellner 21 Jahre alt, frisch verheiratet und in dem nur einen kurzen Spaziergang von seiner Heimatstadt Gräfenroda entfernten thüringischen Dorf Frankenhain als Organist angestellt.

Seit den 1950er Jahren haben verschiedene Musikwissenschaftler die These vertreten, daß Kellners Abschrift auf einen heute verschollenen Entwurf zurückgehe, der älter war als Quelle A und daher Einblicke in den ursprünglichen

<sup>72</sup> Ein Indiz, daß *P 267* und *D-WD, AW 114* früher entstanden sind als die Darmstädter Handschriften, ist die häufigere Verwendung von einteiligen Sechzehntelfähchen, einer recht altmodischen Form, die in den Darmstädter Quellen nur selten auftaucht.

<sup>73</sup> Dok II, Nr. 102.

<sup>74</sup> Dok II, Nr. 408.

Kompositionsprozeß gewährte.<sup>75</sup> Diese Annahme basiert auf dem Umstand, daß Quelle D eine etwas gekürzte Fassung wiedergibt; in Kellners Abschrift fehlen verschiedene Passagen aus der „Ciaccona“ von Partita II (BWV 1004/5)<sup>76</sup> und den Fugen der ersten und dritten Violinsonate (BWV 1001/2 und 1005/2).<sup>77</sup> Am nachdrücklichsten setzte sich 1985 Russel Stinson für diese Position ein. Stinson erkannte zu Recht, daß die fehlenden Takte in der „Ciaccona“ einen ungeschickten Versuch Kellners reflektieren, den Satz zu kürzen. Andererseits argumentiert er, daß die vergleichbaren Auslassungen Kellners in den beiden Fugen authentische Frühfassungen dieser Werke wiedergeben.

Eine genaue Untersuchung führt jedoch zu dem Resultat, daß es sich bei sämtlichen radikal gekürzten Stellen um eigenmächtige Eingriffe Kellners handelt. Stinsons musikalische Argumente für die Authentizität von Kellners bizarren Lesarten sind keinesfalls überzeugend.<sup>78</sup> Am leichtesten läßt sich seine Behauptung, Kellners Vorlage übermittle eine Version dieser Musik aus der Zeit vor 1720, mit paläographischen Belegen widerlegen: Quelle D geht sicher auf A zurück. Beiden Handschriften gemein ist die große Zahl redun-

<sup>75</sup> NBA VI/1 Krit. Bericht, S. 34–44; H. Braunlich, *Johann Peter Kellner's Copy of the Sonatas and Partitas for Violin Solo by J. S. Bach*, in: *Bach: The Quarterly Journal of the Riemenschneider Bach Institute* 12/2 (1981), S. 2–10; R. Stinson, *J. P. Kellner's Copy of Bach's Sonatas and Partitas for Violin Solo*, in: *Early Music* 13 (1985), S. 199–211; ders., *The Bach Manuscripts of Johann Peter Kellner and His Circle*, Durham 1989, S. 55–70. Dieser Hypothese haben sich Fanselau (wie Fußnote 30), S. 323 und Sackmann (wie Fußnote 30), S. 16–18 angeschlossen, außerdem Z. Szabó, *Problematic Sources, Problematic Transmission: An Outline of the Edition History of the Solo Cello Suites by J. S. Bach*, Diss. Sydney Conservatorium of Music, 2016, S. 83–92. Peter Wollny ist der Meinung – ohne auf die Argumente von Stinson und anderen näher einzugehen –, daß Kellners abweichende Lesarten „kaum als authentische Alternativen gewertet werden“ können; siehe NBarev 3, S. 245.

<sup>76</sup> In Kellners Abschrift von BWV 1004/5 fehlen T. 21–24, 89–120, 126–140, 177–216 und 241–244.

<sup>77</sup> In Kellners Abschrift von BWV 1001/2 fehlen T. 35–41; in BWV 1005/2 fehlen T. 188–200, 256–270 und 277–354.

<sup>78</sup> Stinsons stärkstes Argument betrifft die Fuge von Sonata I (BWV 1001/2), doch selbst dieses ist recht schwach. Die von Kellner am Anfang von Takt 42 (Taktzählung nach Quelle A) präsentierte Lesart ist nicht nur aufgrund „unserer gründlichen Vertrautheit mit der autographen Fassung“ zu beanstanden, sondern weil es sich um ein musikalisches Zerrbild handelt. Es ist unvorstellbar, daß Bach diese neue Passage mit einem Sextakkord begonnen hätte anstatt mit einer korrekten Bestätigung der neuen Tonika d-Moll, zumal jede betonte Taktzeit der Sequenz, die an dieser Stelle anhebt, den Grundton des folgenden gebrochenen Akkords auf einer leeren Saite präsentiert.

danter Warnakzidenzien beziehungsweise deren Fehlen an analogen Stellen,<sup>79</sup> ferner finden sich in beiden ein charakteristischer Bogen,<sup>80</sup> eine verdächtige Unisono-Stelle<sup>81</sup> und andere klanglich nicht relevante Eigenheiten.<sup>82</sup> Quelle D teilt mit dem Autograph auch einige Fehler, darunter fehlende Akzidentien<sup>83</sup> und inkorrekte Rhythmen.<sup>84</sup> Am aussagekräftigsten ist aber, daß Kellner – oder vielmehr der erste Schreiber in der Überlieferungskette, die die Violin-Quellen A und D verbindet – sich von der Notation in einer Passage des Autographs verwirren ließ: Ein von einer Notenlinie verdeckter Balken blieb unbemerkt und wurde daher ausgelassen<sup>85</sup>; ferner erscheinen Töne, die Bach ungewöhnlich hoch oder tief plazierte, in Kellners Abschrift einer Ton zu hoch oder zu tief<sup>86</sup> – hierzu einige Beispiele:

BWV 1001/1 (T. 1–2) – Das g' in Quelle A ist in T. 2, Zählzeit 3 auf mißverständliche Weise zu tief angesetzt und wurde daher irrtümlich als f' gelesen.

A



D



<sup>79</sup> BWV 1001/4 (T. 115); BWV 1003/2 (T. 200); BWV 1005/4 (T. 18).

<sup>80</sup> BWV 1003/4 (T. 64).

<sup>81</sup> BWV 1003/2 (T. 258).

<sup>82</sup> BWV 1003/2 (T. 138, wo die obere Note a'' deutlich vor der tieferen Note dis'' plaziert ist, obwohl beide gleichzeitig erklingen).

<sup>83</sup> BWV 1003/2 (T. 86); BWV 1004/4 (T. 32).

<sup>84</sup> BWV 1003/1 (T. 5); BWV 1003/3 (T. 25).

<sup>85</sup> BWV 1003/1 (T. 21).

<sup>86</sup> BWV 1001/1 (T. 2); BWV 1005/4 (T. 14).

BWV 1004/4 (T. 32–33) – Bachs auffällige Auslassung eines Auflösungszeichens zur letzten Note von Takt 32 (c') findet sich auch in D

A

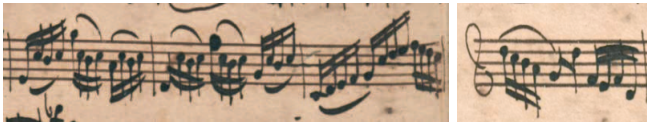


D



BWV 1005/4 (T. 13–16) – In A ist das f'' auf Zählzeit 2 von Takt 14 zu hoch angesetzt und wurde daher irrtümlich als g'' gelesen.

A



D



Kellners Abschrift bietet keinerlei Einblicke in Bachs Kompositionsprozeß, verrät uns aber einiges über die Rezeptionsgeschichte der Violin-Soli.

Wie konnte Kellner im Sommer 1726 nicht nur Zugang zu einer Abschrift des Autographs von 1720 finden, sondern seine Vorlage auch noch ausleihen und in der Bequemlichkeit seines eigenen Hauses kopieren? Frankenhain (383 Einwohner im Jahr 1819)<sup>87</sup> war kaum der Ort, den jemand mit einer Abschrift von Bachs Violin-Soli im Gepäck zufällig passierte. Ich könnte mir als mögliches Szenario vorstellen, daß Kellner seine Vorlage von Johann Bernhard Bach

<sup>87</sup> G. A. von Witzleben und K. H. A. von Witzleben, *Geschichte des Geschlechts von Witzleben*, 2 Bde., Berlin 1880, Bd. 1, S. 235.

(1700–1743), der in der Literatur zur Unterscheidung von einem älteren Verwandten mit demselben Namen als „der Jüngere“ bekannt ist. J. B. Bach d. J. wuchs in Ohrdruf auf und genoß ab etwa 1715 den Unterricht seines Onkels J. S. Bach in Weimar. 1717 zog er mit nach Köthen, um dort seine Ausbildung fortzusetzen, kehrte aber vor März 1721 nach Ohrdruf zurück, um offiziell die Nachfolge seines verstorbenen Vaters – J. S. Bachs ältestem Bruder Johann Christoph Bach (1671–1721) – als Organist an der dortigen Michaeliskirche anzutreten. Ohrdruf ist zu Fuß nur etwa zwei Stunden von Frankenhain entfernt. Bedenkt man, daß es für einen aufstrebenden Virtuosen wie Kellner vor Ort sicherlich an Anregungen mangelte, ist anzunehmen, daß er diesen Fußmarsch recht häufig auf sich nahm. Hans-Joachim Schulze hat als erster bemerkt, daß Kellner direkten Zugang zu zwei Handschriften hatte, die sich in den 1720er Jahren im Besitz Johann Bernhard Bachs befunden haben müssen – dem sogenannten Andreas-Bach-Buch und der Möllerschen Handschrift.<sup>88</sup> Wenn Kellner diese Quellen aus der Bachschen Familienbibliothek in Ohrdruf zur Verfügung standen, so ist anzunehmen, daß auch andere Handschriften für ihn erreichbar waren, einschließlich einer Abschrift der Violin-Soli.<sup>89</sup>

Bachs Neffe kommt auch als der Schreiber von Kellners Vorlage in Betracht. J. B. Bach d. J. diente von Januar bis März 1719 als offizieller Notist am Köthener Hof; er übernahm das Amt von einem Vorgänger, der seinen Posten verlassen hatte („cassiret“ in der Formulierung eines höfischen Rechnungsführers). Nachdem er drei Monate sein Gehalt bezogen hatte, sei J. B. Bach, so derselbe Rechnungsführer, „auch abgegangen“.<sup>90</sup> In der Forschung wird generell angenommen, daß der junge Mann damit seine Studien bei seinem Onkel beendete. Es erscheint plausibel, daß J. B. Bach sich unverhofft gezwungen sah, nach Ohrdruf zurückzukehren und für seinen Vater einzuspringen, der vielleicht bereits an der Krankheit litt, die zwei Jahre später zu seinem Tod führte. Daß er im März 1721 dann der Nachfolger seines Vaters wurde, verleiht dieser Vermutung zusätzliche Glaubwürdigkeit.

<sup>88</sup> D-B, *Mus. ms. 40644* und D-LEm, *III.8.4*. Siehe Schulze *Bach-Überlieferung*, S. 30–56, speziell S. 35 und 39. Siehe auch R. Hill, *The Möller Manuscript and the Andreas Bach Book: Two Keyboard Anthologies from the Circle of the Young Johann Sebastian Bach*, Diss. Harvard University, 1987, S. 378–381. Schulze hat zudem bemerkt, daß J. B. Bach und Kellner um diese Zeit mindestens einen gemeinsamen Schüler hatten; siehe Schulze *Bach-Überlieferung*, S. 83 f.

<sup>89</sup> Stinson nimmt an, daß Kellner wahrscheinlich einige seiner Vorlagen aus Ohrdruf bezog, diskutiert aber nicht die Rolle J. B. Bachs als möglicher Verbindung nach Weimar und/oder Köthen. Siehe Stinson, *The Bach Manuscripts of Johann Peter Kellner* (wie Fußnote 75), S. 18 f.

<sup>90</sup> Landesarchiv Sachsen-Anhalt, Abteilung Dessau, Z 73 (Köthener Kammerrechnungen 1718/19), S. 33.

Sollte Johann Bernhard Bach tatsächlich der Schreiber der Handschrift gewesen sein, die Kellner als Vorlage diente, dann muß er diese 1720 oder später von Quelle A kopiert haben. Diese Hypothese wäre aber unhaltbar, wenn er Köthen im März 1719 endgültig verlassen hätte. Aber vielleicht kehrte er im März 1719 gar nicht nach Ohrdruf zurück. Vielleicht besuchte er stattdessen eine andere Stadt oder einen anderen Hof, wie es reisende Musiker häufig taten. Vielleicht gab er seine Verpflichtungen als Kopist aber auch aus Gründen auf, die nichts mit möglichen Reisen zu tun hatten. Was immer der Grund hierfür gewesen sein mag, es ist durchaus vorstellbar, daß J. B. Bach sich in der zweiten Hälfte des Jahres 1720 (noch oder wieder) in Köthen aufhielt, daß er Quelle A in dieser Zeit kopierte und seine Abschrift mit nach Ohrdruf zurückbrachte, als er im März 1721 offiziell die Nachfolge seines Vaters antrat. In diesem Fall hätte Kellner die im Besitz von J. B. Bach d. J. befindliche Abschrift der Violin-Soli dann im Sommer 1726 ausgeliehen, sie in Frankenhain kopiert und damit Quelle D geschaffen.

Prinzipiell wäre auch möglich, daß Kellners Vorlage von dem Bruder J. B. Bachs erstellt wurde – Johann Heinrich Bach (1707–1783), der von 1724 bis mindestens 1727 die Leipziger Thomasschule besuchte. Einige der Bachschen Kompositionen, die Kellner in den 1720er Jahren kopierte, wurden mit großer Wahrscheinlichkeit von J. H. Bach aus Leipzig nach Ohrdruf gesandt oder gebracht. Hier wäre etwa an die Inventionen und Sinfonien BWV 772–801 zu denken, die Kellner (indirekt) nach dem Autograph von 1723 abschrieb, sowie an die erste Cembalo-Partita BWV 825, die 1726 in Leipzig im Druck erschien. Johann Bernhard Bach kann diese Werke nicht von Köthen mitgebracht haben, da sie zum Zeitpunkt seiner Abreise noch nicht existierten. Wenn J. H. Bach Quelle A allerdings in dem Zeitraum abschrieb, der zwischen seiner Ankunft in Leipzig im Jahr 1724 und Kellners Kopienahme im Jahr 1726 lag, warum enthält Quelle D dann nicht Bachs Korrektur in Takt 7 von BWV 1001/1? Wie bereits erwähnt, wurde diese Korrektur offenkundig vor Juli 1723 in das Autograph eingetragen. Es wäre natürlich möglich, daß J. S. Bach schon bald nach Vollendung seines Autographs von 1720 eine Zweitkopie herstellen ließ, daß der betreffende Takt in dieser Handschrift unkorrigiert blieb und J. H. Bach diese Abschrift und nicht A selbst als Vorlage benutzte. Eine viel einfachere Erklärung ist jedoch, daß J. B. Bach das unkorrigierte Autograph irgendwann in der zweiten Hälfte des Jahres 1720 in Köthen kopierte und seine Abschrift später im selben Jahr oder Anfang 1721 mit nach Ohrdruf nahm.

## Eine eigenwillige Verbindung: Kellner und Nehrlich

Eine weitere Handschrift, von der vermutet wurde, daß sie eine vor 1720 entstandene Fassung der Violin-Soli überliefern könnte, ist eine Abschrift der ersten Sonate (BWV 1001), die 1789 von Johann Peter Theodor Nehrlich (1770–1817) angefertigt wurde und die in der Literatur als Quelle Q bekannt ist.<sup>91</sup> Peter Wollny hat in anderem Zusammenhang nachgewiesen, daß Nehrlich Quellen aus dem Nachlaß von Bachs Kollegen und entferntem Verwandten, dem Weimarer Stadtorganisten Johann Gottfried Walther (1684–1748), erworben hat<sup>92</sup>; die oben erwähnte Vermutung wäre also im Prinzip plausibel. Die Hypothese daß die Vorlage von Quelle Q eine vor 1720 entstandene Fassung von BWV 1001 überliefert, stützt sich auf ein einziges Akzidens – ein Kreuz, das in dem Andante (BWV 1001/3) vor einem f' steht.<sup>93</sup> Dieses Kreuz erscheint weder im Autograph noch in irgendeiner anderen Quelle, ist harmonisch jedoch durchaus sinnvoll. Wir sollten daher die Möglichkeit zumindest erwägen, daß J. S. Bach das Zeichen in einen früheren Entwurf eintrug, es dann aber zu übernehmen versäumte, als er den Satz in Quelle A erneut niederschrieb.

Bei der Bewertung der Authentizität dieser Lesart können wir den Umstand nicht ignorieren, daß Nehrlichs Abschrift an zahlreichen Stellen mehr oder weniger korrumpiert ist. Bei den meisten Abweichungen vom Autograph handelt es sich offensichtlich schlicht um Kopierfehler. Eine Durchsicht dieser zahlreichen fehlerhaften Lesarten führt jedoch eindeutig zu dem Ergebnis, daß Nehrlichs Notentext wie jede andere überlieferte Handschrift der Violin-Soli von dem Autograph von 1720 abstammt. Ein im Autograph fehlendes Vorzeichen fehlt auch in Nehrlichs Abschrift;<sup>94</sup> Bachs eigenwillige Unisono-Notation wird irrtümlich als zwei unterschiedliche Noten gedeutet,<sup>95</sup> und zwei von Bach sehr tief auf der Notenlinie eingetragene und damit nicht eindeutig zu lesende Noten erscheinen in Nehrlichs Handschrift einen Ton zu tief.<sup>96</sup> Im Licht dieser zahlreichen Fehldeutungen und offensichtlichen Verbindungen zum Autograph erweckt das harmonisch plausible Vorzeichen im Andante den Eindruck, als wäre es ein Produkt der musikalischen Intuition von Nehrlich oder dem Schreiber einer Zwischenquelle. In der Tat sieht das Vorzeichen so aus, als wäre es vom Schreiber eingeschoben worden. Wenn das fis' in der Mitte des Taktes korrekt ist, dann hätte derjenige, der das Kreuz ergänzte, vor dem letzten f' im selben Takt ein Auflösungszeichen einfügen müssen. Was

<sup>91</sup> NBAreV 3, S. 248 f.

<sup>92</sup> NBA IV/11 Krit. Bericht (P. Wollny, 2004), S. 180–184.

<sup>93</sup> BWV 1001/3 (T. 9).

<sup>94</sup> BWV 1001/2 (T. 86).

<sup>95</sup> BWV 1001/2 (T. 74).

<sup>96</sup> BWV 1001/1 (T. 2).

immer sein harmonischer Wert sein mag, das *fis*' ist eindeutig als vom Schreiber – und nicht vom Komponisten – stammend zu interpretieren.

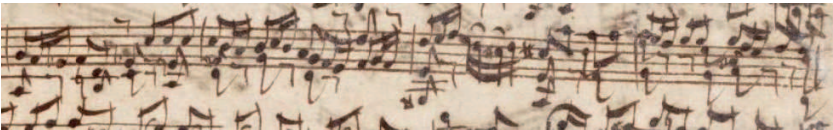
Es ist bemerkenswert, daß Nehrlichs Abschrift der Violin-Soli mit Kellners Kopie eine Reihe von falschen Lesarten teilt. Allerdings kopierte Nehrlich Kellners Handschrift offensichtlich nicht direkt – sein Manuskript enthält die von Kellner ausgelassenen Passagen<sup>97</sup> –, also müssen die beiden eine gemeinsame Vorlage verwendet haben, die jünger als das Autograph war. In dreizehn Fällen sind die in den Quellen D und Q enthaltenen Fehler identisch,<sup>98</sup> und in fünf weiteren Fällen irrten Nehrlich und Kellner an denselben Stellen, schufen aber unterschiedliche Lesarten; dies läßt vermuten, daß die Notation in der von beiden benutzten Quelle an den besagten Stellen unklar war.<sup>99</sup> Hierzu im folgenden einige Beispiele:

BWV 1001/2 (T. 26–29) – D und Q haben in T. 28, Zählzeit 3, dieselbe falsche Baßnote.

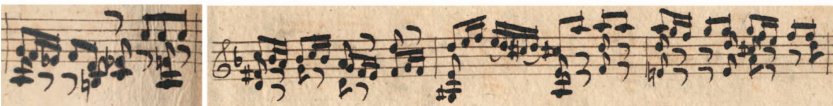
A



D



Q



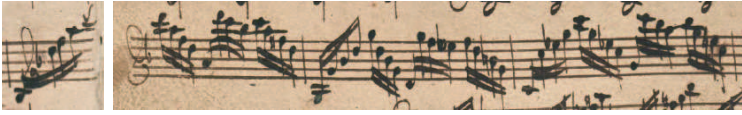
<sup>97</sup> Das auffälligste Beispiel findet sich in BWV 1001/2 (T. 34–41).

<sup>98</sup> BWV 1001/1 (T. 2, 19, 20), BWV 1001/2 (T. 29, 44, 67, 86, 88), BWV 1001/3 (T. 4, 13), BWV 1001/4 (T. 14, 26, 54).

<sup>99</sup> BWV 1001/1 (T. 6, 7), 1001/2 (T. 29, 62, 93).

BWV 1001/2 (T. 42–44) – D und Q haben in T. 44, Zählzeit 2, dieselbe falsche Note (e' statt es').

A



D

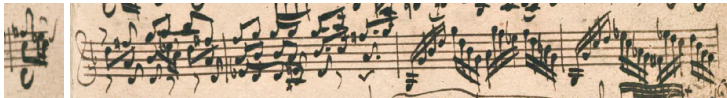


Q



BWV 1001/2 (T. 85–88) – D und Q haben am Ende von T. 88 dieselbe falsche Note.

A



D

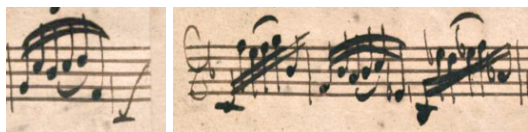


Q

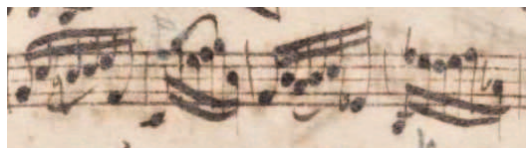


BWV 1001/4 (T. 13–16) – D und Q haben in T. 14 dieselbe falsche Note (g'' anstelle von f'').

A



D



Q



Ich habe weiter oben argumentiert, daß die Vorlage von Quelle D möglicherweise zwischen Mitte 1720 und Anfang 1721 von Johann Bernhard Bach d. J. kopiert wurde. Nehrlichs wichtigster Lehrer in den späten 1780er Jahren war Johann Christian Kittel (1732–1809), der Zugang zu einer Reihe von Bach-Quellen aus Ohrdruf hatte, darunter dem Andreas-Bach-Buch und die Möllersche Handschrift.<sup>100</sup> Es ist anzunehmen, daß Kittel auch die von J. B. Bach kopierte Abschrift der Violin-Soli erwarb, an die er wohl indirekt über seinen eigenen Lehrer Jacob Adlung (1699–1762) gelangte, aus dessen Nachlaß er auch einige andere Musikalien übernahm.<sup>101</sup> Johann Bernhard Bach

<sup>100</sup> Hill (wie Fußnote 88), S. 382–387.

<sup>101</sup> Der 1809 veröffentlichte Katalog von Kittels Nachlaß enthält eine Reihe seltener antiquarischer Bücher, die höchstwahrscheinlich von Adlung stammten. Im folgenden eine Auswahl der Titel sowie in Klammern die Seitenzahlen in Adlungs *Anleitung zu der musikalischen Gelahrtheit*, Erfurt 1758, und die Losnummern im *Verzeichniß derjenigen Musikalien und musikalischen Schriften aus dem Nachlasse des verstorbenen Hrn. Organist Kittel in Erfurt*, Erfurt 1809: Johann Philipp Bendeler, *Organopoeia, oder Unterweisung*, Frankfurt und Leipzig 1690 (Adlung, Sp. 337; Kat. Kittel, Nr. 802); Johann Georg Neidhard, *Sectio canonis harmonici*, Königsberg 1724 (Adlung, S. 276; Kat. Kittel, Nr. 810); Gioseffo Zarlino, *De tvtte l'opere*, Venedig 1588/89 (Adlung, S. 255, 285, 305; Kat. Kittel, Nr. 845). Der letztgenannte

ist der einzige Ohrdrufer Bach, der in Adlungs *Anleitung zu der musikalischen Gelahrtheit* einen eigenen Eintrag erhielt: „Bach (Joh. Bernhard) Organist in Ordruuff, allwo sein Vater Organist und Schulcollege gewesen, ein Bruder des Herrn Bachs in Leipzig; er starb 1742 [recte 1743], und setzte gut, doch habe ich nicht viel davon gesehen.“<sup>102</sup> Kittels Musikaliensammlung enthielt zwei Klavierkonzerte in e-Moll und F-Dur sowie eine Ouvertüre in A-Dur mit der Zuweisung „Bach, (Joh. Bernh.)“.<sup>103</sup> Höchstwahrscheinlich gehörten diese Stücke zu dem Wenigen von Johann Bernhard Bach d. J., das Adlung kannte.<sup>104</sup> Über Bachs „6 Sonaten und Partien ohne Baß“ schrieb Adlung übrigens: „Es sind eigentlich *violini soli senza basso*, 3 Sonaten, und 3 Partiten, lassen sich aber auf dem Clavier sehr wohl spielen.“<sup>105</sup> Der Titel, den er für diese Werke verwendete, ähnelt eher dem von Kellners Abschrift aus dem Jahr 1726 – und damit wohl auch dem auf der Titelseite der verschollenen Handschrift, die Quellen D und Q als Vorlage diente – als demjenigen von Quelle A. Schließlich sei noch erwähnt, daß der Erfurter Musikdirektor Georg Peter Weimar (1734–1800), Nehrlichs erster Lehrer, im Jahr 1785 über die „Bache“ in Erfurt schrieb, daß sie „sämtlich von der Familie unserer großen Bache aus Ordruuff [sic] abstammen“. Daraus läßt sich ableiten, daß Ohrdruf in Erfurt als Quelle der Bachschen Musik eine zentrale Rolle spielte – obwohl die dortige Geschichte der Familie Bach nicht weit in die Vergangenheit zurückreichte.<sup>106</sup>

---

Titel ist besonders aufschlußreich, da Kittels Bibliothek nur die ersten drei von vier Bänden enthielt und Adlung (S. 285) schrieb, „der 4te Band ist nicht musikalisch“, womit er indirekt begründete, warum dieser in seiner Sammlung fehlte.

<sup>102</sup> Adlung (wie Fußnote 101), S. 766.

<sup>103</sup> Kat. Kittel, Nr. 447 und 448.

<sup>104</sup> Ulrich Leisinger (*Johann Christian Kittel und die Anfänge der sogenannten späteren thüringischen Bach-Überlieferung*, in: Bach und seine mitteldeutschen Zeitgenossen. Bericht über das internationale musikwissenschaftliche Kolloquium Erfurt und Arnstadt 13. bis 16. Januar 2000, hrsg. von R. Kaiser, Eisenach 2001, S. 235–251, speziell S. 243) ist der Auffassung, daß der Name „Bach, (Joh. Bernh.)“ in Kittels Katalog auf Johann Bernhard Bach d. Ä. (1676–1749) aus Eisenach und nicht auf Johann Bernhard Bach d. J. aus Ohrdruf zu beziehen ist. Adlung nennt in seinen gedruckten Schriften allerdings den älteren J. B. Bach ausschließlich im Zusammenhang mit Orgelchorälen („Seine Chorale sind nicht schwer, aber doch ganz fein“), während er J. B. Bach d. J. als Komponisten von Werken für besaitete Tasteninstrumente erwähnt – ein Repertoire, das den Einträgen in Kittels Nachlaßverzeichnis eher entspricht; vgl. Adlung (wie Fußnote 101), S. 689, 766.

<sup>105</sup> Dok III, Nr. 695.

<sup>106</sup> G. P. Weimar, *Von dem Zustand der Music in Erfurt, auf der guten und schlimmen Seite betrachtet*, in: Magazin der Musik 2 (26. Januar, 1785), S. 392–417, speziell S. 410.

Eine weitere bemerkenswerte Verbindung:  
Kellner und Dotzauer

Auf Kellner geht auch eine Abschrift der Cello-Suiten zurück, die in der Literatur als Cello-Quelle B bekannt ist. Die Titelseite lautet: *Sechs Suonaten | Pour le Viola de Basso. | par Jean Sebastian | Bach: || pos. | Johann Peter Kellner*. Kellners Schriftzüge in dieser Quelle gleichen denen in seiner Abschrift von Bachs Violin-Soli aus dem Jahr 1726; mithin wurden auch die Cello-Suiten wohl um diese Zeit kopiert. Es ist anzunehmen, daß die Cello-Quelle B auf ähnliche Weise entstand wie die Violin-Quelle D. Johann Bernhard Bach d. J. fertigte demnach eine Abschrift der Cello-Suiten in Weimar oder Köthen an und brachte sie 1720 oder 1721 nach Ohrdruf. Um das Jahr 1726 nutzte Kellner diese Abschrift als Vorlage für seine Anfertigung von Cello-Quelle B. Heute ist keine autographe Handschrift von Bachs Cello-Suiten mehr greifbar – außer der Bearbeitung für Laute von BWV 1011 (BWV 995; Cello-Quelle H). Hans Eppstein hat 1990 die Vermutung geäußert, daß Kellners Cello-Quelle B eine frühere Fassung überliefert als die übrigen aus dem 18. Jahrhundert stammenden Abschriften (Cello-Quellen A, C und D) und die Erstausgabe (Cello-Quelle E).<sup>107</sup> Diese Hypothese hat sich – ähnlich wie Stinsons Überlegungen zu Kellners Violin-Quelle D – als überraschend einflußreich erwiesen, obwohl sie eigentlich kaum überzeugend ist.<sup>108</sup> Zahlreiche gemeinsame Notationsgepflogenheiten und Fehler belegen eindeutig, daß sämtliche erhaltenen Quellen der Cello-Suiten – einschließlich Kellners Cello-Quelle B – auf eine einzige (autographe?) Handschrift zurückgehen, die in der Literatur als Cello-Quelle [F] bekannt ist. Den überlieferten Cello-Quellen A, B, C, D und E gemeinsam sind zum Beispiel ein auffällig fehlendes Auflösungszeichen,<sup>109</sup> unkonventionelle Balkung,<sup>110</sup> klanglich irrelevante Eigentümlichkeiten der Notationsweise<sup>111</sup> sowie rhythmische Irrtü-

<sup>107</sup> NBA VI/2 Krit. Bericht (H. Eppstein, 1990), S. 18–26.

<sup>108</sup> Siehe zum Beispiel Fanselau (wie Fußnote 30), S. 272; Z. Szabó, *Precarious Pre-sumptions and the “Minority Report” – Revisiting the primary sources of the Bach Cello Suites*, in: BACH: Journal of the Riemenschneider Bach Institute 45/2 (2014), S. 1–33; ders., *Remaining Silhouettes of Lost Bach Manuscripts? Re-evaluating J. P. Kellner’s Copy of J. S. Bach’s Solo String Compositions*, in: *Understanding Bach* 10 (2015), S. 71–83; und ders., *Problematic Sources* (wie Fußnote 75).

<sup>109</sup> BWV 1009/4 (T. 21).

<sup>110</sup> BWV 1011/1 (T. 23–24)

<sup>111</sup> BWV 1009/7 (T. 73 [Viertelnote] versus T. 75 [Achtelnote]); BWV 1010/4 (T. 5, 24 [Achtelnoten] versus T. 6, 7, 14, 16, 18 [punktierte Achtelnoten] versus T. 2, 4, 9, 10, 19, 22, 23, 25, 26, 27, 29 [Viertelnoten]). Zugegebenermaßen weicht Kellners Handschrift in BWV 1010/4 (T. 18, 24) zweimal ab, aber diese Abweichungen sind weniger zahlreich als die Übereinstimmungen und lassen sich leicht auf die notori-

mer.<sup>112</sup> Jedes dieser Beispiele ließe sich ausführlich diskutieren; ich möchte mich hier allerdings auf einen bemerkenswerten Fall beschränken, den Epstein nicht erwähnt. Die musikalische Geste, mit der das Prélude der fünften Cello-Suite (BWV 1011/1) beginnt – eine Viertelnote, gebunden an eine Sechzehntelnote, auf die elf weitere Sechzehntel folgen – erklingt insgesamt dreimal (T. 1, 10, 17). In den beiden ersten Fällen (T. 1, 10) sind die elf Sechzehntel mit einem Bogen versehen. Nur beim dritten Mal (T. 17) sind sie mit zwei separaten Bögen ausgestattet (drei + acht Noten). Es gibt keine zwingende musikalische Begründung für diese Abweichung. Und tatsächlich hat der Komponist in seiner eigenhändigen Bearbeitung für Laute (Cello-Quelle H) auch beim dritten Mal alle elf Sechzehntel gebunden, genau wie beim ersten und zweiten Mal.<sup>113</sup> Die plausibelste Erklärung hierfür ist, daß in Cello-Quelle [F] – von der sämtliche überlieferten Quellen abstammen – in der Mitte von Takt 17 ein Zeilenwechsel stattfand. Wegen dieses Zeilenwechsels wurde der Bogen, der sich über alle elf Sechzehntel hätte erstrecken sollen, geteilt. Die Kopisten der Cello-Quellen A, B, C, D und E schrieben sämtlich in Takt 17 zwei anstelle von einem Bogen, obwohl dies in ihren eigenen Vorlagen nicht durch Zeilenwechsel suggeriert wurde. Hätte Bach selbst eine weitere Kopie dieser Musik angefertigt, dann wären die Zeilenwechsel an anderer Stelle gewesen, wie sie es in seiner Lautenbearbeitung ja tatsächlich auch sind.<sup>114</sup> Wenn Cello-Quelle B auf Cello-Quelle [F] zurückgeht, warum unterscheiden sich die Lesarten dieser Abschrift dann an manchen Stellen so radikal von denen in A, C, D und E? Wie im Fall von Violin-Quelle D sind die singulären Lesarten von Cello-Quelle B das Resultat von Johann Peter Kellners weidlich dokumentierter Nachlässigkeit und seiner Neigung, die Musik während des Kopierens willkürlich zu verändern. Wenn Kellner bemerkte, daß er einen Fehler gemacht hatte, strich er diesen manchmal aus und kopierte die Passage erneut.<sup>115</sup> In anderen Fällen hingegen ließ er seine Kopierfehler stehen und paßte die Musik an diese an, indem er sie entsprechend umschrieb. Ein solcher Fall findet sich in Takt 6 und 7 des Menuetts der zweiten Cello-Suite (BWV 1008/5). Es handelt sich bei dieser Passage um die auffälligste von Kellners

---

sche Nachlässigkeit des Schreibers zurückführen. Weitere Beispiele sind die gleichermaßen uneinheitlichen Rhythmen am Ende der Reprisen in BWV 1007/3 (T. 18, 42), BWV 1009/2 (T. 12, 24), BWV 1009/3 (T. 40, 84), BWV 1010/3 (T. 26, 64), BWV 1011/2 (T. 18, 36), BWV 1011/3 (T. 12, 24) und BWV 1012/3 (T. 28, 72).

<sup>112</sup> BWV 1011/2 (T. 1 vs. 19); BWV 1012/2 (T. 15).

<sup>113</sup> Weitere individuelle Abweichungen in der Artikulation dieser Figur (z. B. Quellen D und E in T. 1 sowie Quellen B und H in T. 10) sind meiner Meinung nach mit hoher Wahrscheinlichkeit der Nachlässigkeit des jeweiligen Schreibers geschuldet.

<sup>114</sup> Spuren eines weiteren Zeilenwechsels scheinen sich in BWV 1008/2 (T. 9, zwischen Zählzeit 3 und 4) zu finden.

<sup>115</sup> Sieh zum Beispiel BWV 1010/1 (T. 59).

alternativen Lesarten, und sie hat viele Musiker und Forscher davon überzeugt, daß Kellners Abschrift unmöglich auf Cello-Quelle [F] beruhen kann.<sup>116</sup> Eine genauere Untersuchung führt jedoch zu einer wesentlich einfacheren Erklärung. Während Kellner Takt 5 kopierte, rutschte sein Blick versehentlich eine Zeile tiefer: Indem er sich an der letzten Zählzeit von Takt 6 orientieren wollte (eine Viertelnote c'), landete er bei derselben Note auf der letzten Zählzeit von Takt 13. Dann ergänzte er irrtümlich das tiefe e, um mit dem c' (wie in Takt 13) einen Doppelgriff zu bilden; anschließend kopierte er die ersten beiden Zählzeiten von Takt 14, wobei er die ganze Zeit dachte, er sei gerade dabei, Takt 7 zu kopieren. Als er dann nach drei Takten seinen Fehler bemerkte, entschied er sich dagegen, das bereits Geschriebene zu tilgen oder auszustreichen. Stattdessen wandelte er die beiden verbleibenden Viertelnoten in seiner Vorlage in Achtelnoten um und zwängte diese in die letzte Zählzeit von Takt 7. Was als eine virtuose alternative Lesart erscheint, ist also tatsächlich der Versuch eines Schreibers, einen blamablen Fehler zu kaschieren.

Nun zu der zweiten bemerkenswerten Verbindung. Die von Justus Johann Friedrich Dotzauer (1783–1860) besorgte Ausgabe der Cello-Suiten, die um 1826 bei Breitkopf & Härtel in Leipzig erschien, lehnt sich eng an die Erstausgabe (Cello-Quelle E) des französischen Cellisten Louis-Pierre Norblin (1781–1854) an, die um das Jahr 1824 bei Janet & Cotelle in Paris erschien und 1825 von dem Verlagshaus Probst in Leipzig erneut aufgelegt wurde. Wie Eppstein erkannt hat, handelt es sich bei Dotzauers Ausgabe nicht einfach um einen Wiederabdruck des bei Janet & Cotelle veröffentlichten Notentexts; vielmehr berücksichtigte er eindeutig Lesarten einer weiteren handschriftlichen Quelle. Doch welcher? Die meisten Korrekturen, die Dotzauer in Norblins Edition vornahm, finden sich in mehreren der überlieferten Handschriften (das heißt, in einer Kombination von Cello-Quellen A, B, C, D und/oder H). Allerdings weisen Dotzauers Korrekturen eine besonders nahe Verwandtschaft mit Kellners Quelle B auf. Insgesamt 17 Korrekturen entsprechen Lesarten, die ausschließlich in B enthalten sind, und sechs von diesen sind als besonders eindeutige Belege dafür zu werten, daß die Handschrift, zu der Dotzauer Zugang hatte, eng mit Kellners Kopie verwandt war.<sup>117</sup>

<sup>116</sup> Dieses Beispiel ist ein besonderer Favorit von Zoltán Szabó, der es zur Unterstützung seiner Hypothese heranzieht, daß Kellners Handschrift auf „eine vom Komponisten stammende reifere Fassung der Suiten“ zurückgeht „als die, auf die die anderen Kopisten Zugriff hatten“. Siehe Szabó, *Precarious Presumptions* (wie Fußnote 108), S. 19; ders., *Remaining Silhouettes* (wie Fußnote 108), S. 75, 82; und ders., *Problematic Sources, Problematic Transmission* (wie Fußnote 75), S. 69f.

<sup>117</sup> Siehe BWV 1007/2 (T. 19), BWV 1007/3 (T. 25), BWV 1007/6 (T. 3), BWV 1008/6 (T. 8), BWV 1009/2 (T. 5), BWV 1009/6 (T. 4), BWV 1010/1 (T. 16; T. 56–58 Bogensetzung), BWV 1011/2 (T. 9–10 Bogensetzung; T. 19), BWV 1011/5 (T. 4)

Eppstein und andere waren der Meinung, daß Dotzauer für seine Korrektur von Norblins Edition direkt auf B (oder eine Abschrift davon) zurückgriff.<sup>118</sup> Allerdings können einige von Dotzauers Korrekturen unmöglich auf B zurückgehen, da sie Passagen emendieren, die Kellner gar nicht kopiert hat. Kellners Wiedergabe der Gigue aus der fünften Suite (BWV 1011/7) bricht nach Takt 9 ab, doch Dotzauer nahm auch in den Takten 28, 33 und 49 Korrekturen vor, die nicht aus dem Zusammenhang erschlossen werden können. Diese entsprechen allerdings den Lesarten der Cello-Quellen A, C, D und H, mithin dürften sie völlig legitim sein. Die logische Schlußfolgerung ist daher, daß Dotzauer direkten Zugang nicht zu Cello-Quelle B (oder einer Abschrift hiervon) hatte, sondern vielmehr zu einem Vorgänger dieser Quelle. Es ist anzunehmen, daß es sich bei Dotzauers Quelle um einen weiteren Abkömmling von Kellners Vorlage handelte oder gar direkt um diese Vorlage selbst.

Dotzauer wuchs in Hildburghausen auf, wo er im Alter von sechzehn Jahren ein Kompositionsstudium bei Johann Caspar Rüttinger (1761–1830) aufnahm, der in der Herzoglichen Hofkapelle als zweiter Violinist und als Organist an der Waisenhauskirche wirkte sowie „am Seminar in Hildburghausen“ Tasteninstrumente, Violine und Continuo unterrichtete. In jungen Jahren hatte Rüttinger bei Johann Christian Kittel in Erfurt studiert.<sup>119</sup> Wie bereits erwähnt, erwarb Kittel wahrscheinlich die Handschrift, die Kellner als Vorlage für Violin-Quelle D verwendet hatte; Kittel seinerseits scheint seinem Schüler J. P. T. Nehrlich 1789 erlaubt zu haben, die Handschrift als Vorlage für Violin-Quelle Q zu benutzen. In dem hier vorgeschlagenen Szenario war Kittel auch der Besitzer der Abschrift der Cello-Suiten, die Kellner als Vorlage diente. Irgendwann zwischen 1775 und 1785 erlaubte er seinem Schüler Rüttinger, diese zu kopieren. Rüttinger brachte sodann seine eigene Abschrift mit nach Hildburghausen und stellte sie um das Jahr 1800 seinem Schüler Dotzauer zur Verfügung. Entweder erwarb Dotzauer die Handschrift von Rüttinger, oder er benutzte sie als Vorlage für eine weitere Kopie. Sodann korrigierte er Norblins Ausgabe nach dieser Quelle und veröffentlichte um 1826 seine eigene Edition.

Bedenkt man die lange Überlieferungskette, so wäre eine Häufung von Fehlern zu erwarten, doch bei den rund 150 Korrekturen, die Dotzauer in Cello-Quelle E vornahm, handelt es sich überwiegend um Tilgungen. Er entfernte systematisch einen Großteil von Norblins Aufführungsanweisungen (Dynamik, Tempo und Fingersätze) – wahrscheinlich weil diese nicht in seiner

---

und besonders BWV 1008/2 (T. 9), BWV 1008/3 (T. 21), BWV 1009/1 (Tempoangabe „Presto“), BWV 1009/1 (T. 79), BWV 1011/5 (T. 4), BWV 1012/1 (T. 95).

<sup>118</sup> NBA VI/2 Krit. Bericht, S. 34. Szabó, *Problematic Sources* (wie Fußnote 75), S. 81, 186–194.

<sup>119</sup> I. Ullrich, *Hildburghäuser Musiker. Ein Beitrag zur Musikgeschichte der Stadt Hildburghausen*, Hildburghausen 2003, S. 45 f., 53.

handschriftlichen Vorlage enthalten waren. Auch eine große Zahl von Verzierungen tilgte er aus Norblins Edition, entweder weil er sie ebenfalls nicht in seiner Quelle vorfand oder weil sie ihm stilistisch unangemessen erschienen. Gelegentlich überwog sein Wunsch, den Notentext zu entrümpeln, die Treue zu seiner Vorlage und er löschte auch eine Reihe von Verzierungen, die in einigen oder gar allen übrigen handschriftlichen Quellen erscheinen, einschließlich Cello-Quelle B.<sup>120</sup>

Dotzauers Bogensetzung unterscheidet sich ebenfalls häufig von der, die Norblin vorschlägt. Er verließ sich offensichtlich auf das, was ihm als Cellist natürlich erschien. In einigen Fällen aber scheint er Lesarten übernommen zu haben, die er in seiner Redaktionsvorlage vorfand. Diese Passagen enthalten nicht-intuitive Bögen, die auffällig mit denen in anderen Quellen übereinstimmen, besonders mit denen in Kellners Cello-Quelle B.<sup>121</sup>

Sowohl Kellners Abschrift als auch Dotzauers Edition sind ausgesprochen fehlerhaft und wir können bei einzelnen Lesarten nicht sicher sein, ob sie die Intentionen des Komponisten reflektieren. Wenn aber Lesarten in Kellners Abschrift mit Dotzauers Korrekturen in Norblins Edition übereinstimmen, so ist anzunehmen, daß sie einander bestätigen. Damit können wir bis zu einem gewissen Grad ihre gemeinsame Vorlage rekonstruieren, die wahrscheinlich von Johann Bernhard Bach d. J. in den Jahren angefertigt wurde, als er bei dem Komponisten studierte.

### Schlußfolgerungen

Von Bachs *Soli* für Violine und für Violoncello existieren keine Frühfassungen. Sämtliche bekannten Quellen für die Violin-Sonaten und -Partiten gehen auf das Autograph des Komponisten aus dem Jahr 1720 (Violin-Quelle A) zurück und sämtliche bekannten Quellen für die Cello-Suiten auf eine einzige verschollene Handschrift (Cello-Quelle [F]), die vielleicht ebenfalls autograph war. Bedenkt man, daß Kompositionen für solistische Violine beziehungsweise Violoncello zu dieser Zeit eher ungewöhnlich waren und die in diesen Werken bewiesene Kunstfertigkeit selbst Bachs üblichen hohen Anspruch noch übertrifft, ist anzunehmen, daß die *Soli* eine lange Reifezeit durchliefen, mit ausgedehnten Phasen systematischen Ausprobierens. Der Umstand, daß weder Entwürfe noch Alternativfassungen überliefert sind, ließe

<sup>120</sup> Siehe BWV 1007/2 (T. 8, 21), BWV 1007/4 (T. 5, 10), BWV 1007/6 (T. 8, 10, 18, 20), BWV 1008/4 (T. 4, 8, 16), BWV 1011/2 (T. 13), BWV 1011/3 (T. 23).

<sup>121</sup> Siehe BWV 1007/1 (T. 1–22), BWV 1007/2 (T. 13), BWV 1010/1 (T. 56–58), BWV 1011/2 (T. 9–10).

sich dahingehend interpretieren, daß der Komponist dieses Projekt weitgehend privat betrieb.

Während Bach die Violin-Soli in der Zeit ihrer Entstehung also anscheinend zurückhielt, gibt es Anzeichen dafür, daß sie sehr gefragt waren, sobald er sie 1720 der Öffentlichkeit zugänglich machte. In den ersten drei Jahren nach Vollendung des Autographs entstanden nicht weniger als vier dokumentierte Abschriften von Violin-Quelle A (C, E und A-Wgm, P IX 66983 sowie die verschollene gemeinsame Vorlage von D und Q). In Anbetracht der mageren Überlieferungslage für Musikhandschriften aus dieser Zeit ist anzunehmen, daß zahlreiche weitere in dieser kurzen Periode entstandene Kopien verloren gingen.

Und schließlich haben die hier präsentierten Forschungsarbeiten die frühe Rezeptionsgeschichte von Bachs Musik für unbegleitete Violine und Violoncello um einige neue Namen bereichert. Der Geiger Johann Gottfried Vogler ist mit großer Wahrscheinlichkeit der Schreiber von Violin-Quelle C. Johann Bernhard Bach d. J. hat vermutlich die Vorlagen geschrieben, die Kellner für seine Abschriften der Violin- und der Cello-Soli verwendete. Kellners Vorlagen gingen anscheinend in den Besitz von Jacob Adlung und sodann von J. C. Kittel über, der sie wiederum seinen Schülern J. P. T. Nehrlich und J. C. Rüttinger zur Verfügung stellte. Anfang des 19. Jahrhunderts befand sich Bachs 1720 angefertigtes Autograph wahrscheinlich im Besitz von Pierre Ange Wagny. Wir können nicht wissen, wie sich all diese Musiker Bachs Solo-Werke musikalisch aneigneten, aber die Kenntnis ihrer Namen liefert uns immerhin eine Basis für weitere Fragen.

Übersetzung: *Stephanie Wollny*

100

Subsc. Affirmativa.

Ich Johann Gottfried Vogler Organist an der Thom-  
Kirche zu Leipzig bekenne für mich und die Obdient. alle  
meine Mitschüler, dass wir uns mit Allen durch den  
Abtiss, und in allen Schulen der Inspectio halbes Jahr  
meines Lebens durch Gottes Wort und Gesang mit allen  
Sinn erweisen will.

Negative Subscriptio.

Gegenwärtig getraue, dass ich die obgenannte  
Obdient. alle Jahre noch einmal in unsern Schulen gehalten und  
dennoch die Zeit nicht mehr als ein Jahr lang mit  
meinem Vorf. für mich annehmen. Leipzig am 26. Oct. 1718.

Abb. 1: D-LEsta, Konsistorium Leipzig 20021, Nr. 151  
(Subscriptio derer Visitations Articul von denen Schulmeistern und Kirchnern  
in der Inspection Leipzig de ao 1627[–1835]), fol. 100r.

The image shows a page of handwritten musical notation on aged, yellowed paper. At the top left, the word "Anna." is written in a cursive hand. The page contains ten staves of music, each with a treble clef and a common time signature (C). The notation is dense and complex, featuring many sixteenth and thirty-second notes, often beamed together in groups. There are also some rests and dynamic markings. The paper shows signs of age, including some staining and foxing. The right edge of the page shows the continuation of the notation on the next page.

Abb. 2: D-B, *Mus. ms. Bach P 267* (BWV 1001/2, T. 1–46)

A page of handwritten musical notation on aged, yellowed paper. The page is numbered '6' in the top left corner. It contains approximately 12 staves of music. The notation includes various note values, rests, and bar lines. A tempo marking 'Allegro.' is written in a cursive hand on the fourth staff. The paper shows signs of wear, including some staining and irregular edges.

Abb. 3: D-WD (Musikaliensammlung der Grafen von Schönborn/  
Gemeinnützige Stiftung Schloß Weißenstein Pommersfelden), AW 114  
(BWV 1024/2, T. 159–169 und BWV 1024/3, T. 1–19).



Abb. 4: D-DS, *Mus. ms. 1045* (TWV 42:d4/2, T.28–58 und TWV 42:d4/3, T.1–28)