

J. S. BACH

Sechs Suiten
für Violoncello solo

Six Suites
for Violoncello solo

BWV 1007–1012

Herausgegeben von / Edited by
Andrew Talle

Urtext der Neuen Bach-Ausgabe – Revidierte Edition
Urtext of the New Bach Edition – Revised Edition



Bärenreiter Kassel · Basel · London · New York · Praha
BA05257

INHALT / CONTENTS

Vorwort	III
Preface	XXIV
Suite I, BWV 1007	2
Suite II, BWV 1008	8
Suite III, BWV 1009.....	14
Suite IV, BWV 1010	22
Suite V, BWV 1011	32
Suite VI, BWV 1012.....	40
Anhang / Appendix	
Suite V, BWV 1011, in Klangnotation / Pitch notation	54

Zu vorliegender Ausgabe ist das synoptisches Faksimile (BA05277)
separat erhältlich (im Set als BA05278).

The synoptic facsimile (BA05277) is available separately
for this edition (in a combined set as BA05278).

Revidierte Urtextausgabe aus: *Johann Sebastian Bach, Neue Ausgabe sämtlicher Werke – Revidierte Edition*,
herausgegeben vom Bach-Archiv Leipzig, Band 4: *Sechs Suiten für Violoncello solo* (BA05942-01),
vorgelegt von Andrew Talle.

Revised Urtext Edition taken from: *Johann Sebastian Bach, Neue Ausgabe sämtlicher Werke – Revidierte Edition*,
issued by the *Bach-Archiv* Leipzig, Volume 4: *Sechs Suiten für Violoncello solo* (BA05942-01),
edited by Andrew Talle.

VORWORT

EINLEITUNG

Die Sechs Suiten für Violoncello solo (BWV 1007–1012) zählen zu den richtungsweisenden Werken Johann Sebastian Bachs. Für Generationen von Cellisten bildeten sie einen Grundpfeiler ihres Studienrepertoires. Vollendeten Virtuosen gelten Aufführungen und Tonträger-Einspielungen dieser Musik seit Langem als ein Prüfstein von immenser persönlicher und professioneller Bedeutung. Und jedem Komponisten, der sich daran gewagt hat, für solistisches Cello zu schreiben, haben diese Werke als Inspiration und monumentales Vorbild gedient.

Im Gegensatz zu ihren Schwesterwerken, den Sonaten und Partiten für Violine solo (BWV 1001–1006), scheinen die Cello-Suiten zu Bachs Lebzeiten kaum verbreitet gewesen zu sein. Bis in die ersten Jahrzehnte des 19. Jahrhunderts waren die Werke wenig bekannt, und der französische Cellist und Münzsammler Louis-Pierre Norblin hatte große Schwierigkeiten, eine Manuskriptvorlage für seine Ausgabe zu finden. Erst nachdem ihm dies gelang und die Stücke im Jahr 1824 veröffentlicht wurden, wurden sie einer breiteren Öffentlichkeit bekannt.

Im 19. Jahrhundert sind in der Cello-Suiten im Druck nur zwei Versuche, die Suiten zu veröffentlichen, zu finden. Der erste, von Norblin, war zu unvollständig, dass kein Autograph oder ein sekundäres Manuskript zur Verfügung gestellt werden konnte. Der zweite, von Louis-Pierre Norblin, war aus dem 18. Jahrhundert und wurde in dieser Quellenform veröffentlicht. Die Herausgeber dieser Quellen sollten zu ihrer Herkunft und ihren Umständen angetrieben, über Noten, Rhythmus und Artikulationsbezeichnungen zu grübeln – eine Aufgabe, die Intentionen des Komponisten zu ergründen.

Meine Ausgabe dieser Suiten für die *Neue Bach-Ausgabe – Revidierte Edition* (2016, BA 5942-01) unterscheidet sich insofern von früheren Ausgaben, als für sie ein synoptisches Faksimile erstellt wurde, das es erlaubt, die wichtigsten Quellen mühelos zu vergleichen.² Die vier erhaltenen Handschriften aus dem 18. Jahrhundert wurden erstmals 1991 im Faksimile veröffentlicht, als Hans Eppstein sie in Form von Studienpartituren in einem Begleitband zu seiner Edition in der *Neuen Bach-Ausgabe* veröffentlichte.³ Bettina

Schwemer und Douglas Woodfull-Harris erweiterten Eppsteins Ansatz im Jahr 2000, indem sie die Handschriften in einem größeren Format wiedergaben und durch ein Faksimile der Erstausgabe ergänzten.⁴ Teilband 2 der NBA^{rev}-Ausgabe geht noch einen Schritt weiter und präsentiert die vier Handschriften samt der Erstausgabe übereinander, so dass die Lesarten in jedem beliebigen Takt auf einen Blick verglichen werden können. Dieses synoptische Faksimile war bei der Vorbereitung dieser Ausgabe unendlich hilfreich und lieferte zahlreiche Erkenntnisse zu den Beziehungen zwischen den erhaltenen Quellen und den Ursprüngen von Bachs Cello-Suiten.

Der nachfolgende Bericht begründet die Entscheidungen, die bei der Erstellung dieser Edition getroffen wurden. Ich habe mich vor allem darum bemüht, neue Erkenntnisse herauszuarbeiten und dabei nach Möglichkeit vermieden, den Text mit Details (z. B. die physikalische Beschreibung der Handschriften, Angaben zu den Wasserzeichen und dergleichen) zu überfrachten, die für die vorliegende Diskussion irrelevant und anderswo leichter zu finden sind.⁵ Lesern dieses Berichts wird geraten, bei ihrem Studium regelmäßig das synoptische Faksimile heranzuziehen.

Die Manuskriptquellen werden im Folgenden mit den gebräuchlicheren Buchstaben bezeichnet, die Hans Eppstein für seinen 1990 erschienenen *Bach der Neuen Bach-Ausgabe* definierte. Eppstein ergänzte diese Liste systematisch, indem in eine Bibliothek überlieferte Quellen aufeinander folgende Buchstaben erhielten, die Quellen zudem in der Reihenfolge ihrer vermuteten Wichtigkeit geordnet und vollständige von unvollständigen Quellen getrennt dargestellt wurden, usw. Meine Beurteilung der Quellen und ihrer Zusammenhänge unterscheidet sich deutlich von derjenigen Eppsteins, sodass die ursprünglich die Buchstabenkürzel bestimmende Logik in der vorliegenden Ausgabe nicht mehr gänzlich zum Tragen kommt. Doch sind diese Buchstaben heute durch die Tradition so etabliert, dass die Nachteile einer neu aufgestellten Nomenklatur überwiegen, da Bezüge zur bisherigen Forschung verkompliziert würden. Aus diesem Grund werden hier die etablierten Quellenkürzel möglichst beibehalten, und weitere Buchstaben werden ausschließlich für neu miteinbezogene Quellen (J, [K], [L]) eingeführt. Wie üblich bedeuten eckige Klammern, dass eine Quelle zwar heute verschollen ist, ihre Existenz in der Vergangenheit aber belegt oder vermutet werden kann. Auf gedruckte Quellen wird allgemein mit dem Namen ihrer Herausgeber oder Verlage verwiesen. Die einzige Ausnahme hiervon ist die Erstausgabe („Norblin“), welche hier der Tradition entsprechend als Quelle E bezeichnet wird.

1 Laut einer neueren Schätzung sind seit den 1820er Jahren nicht weniger als 106 Ausgaben erschienen. Siehe Szabó 2014, S. 1.

2 Dieser Faksimileband ist als Ergänzung zum vorliegenden Band einzeln erhältlich (BA 5277).

3 Eppstein 1991.

4 Schwemer und Woodfull-Harris 2000.

5 Siehe Eppstein 1990.

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

naten und Partiten für Violine solo, die das Datum *Franckenhayn, d. 3. Jul. 1726* trägt. Es ist daher wahrscheinlich, dass er seine Abschrift der Cello-Suiten etwa zur gleichen Zeit anfertigte und ihm die Vorlagen für die beiden Zyklen von demselben Besitzer zur Verfügung gestellt wurden.¹⁹ Kellner kopierte die Suiten I–IV sowie VI vollständig, seine Abschrift von Suite V hingegen ist unvollständig: Die Sarabande fehlt ganz und die Gigue bricht nach Takt 9 ab. Der Kopist war selbst Orgelvirtuose und möglicherweise auch Geiger; es ist jedoch nicht bekannt, ob er auch Cello spielte.²⁰ Beim Kopieren ließ Kellner absichtlich zahlreiche Angaben aus, die sich spezifisch auf das Spielen eines Streichinstruments beziehen. In Suite V zum Beispiel ignorierte er die in sämtlichen übrigen Quellen enthaltene Anweisung, dass die A-Saite nach G herunter gestimmt werden muss; außerdem versuchte er – mit mäßigem Erfolg – die für diese Saite bestimmten Töne aus der Skordaturnotation zu transponieren.²¹ Auch versäumte er, die (ebenfalls in allen anderen Quellen enthaltene) Anweisung aufzunehmen, dass Suite VI auf einem Cello mit fünf statt der üblichen vier Saiten zu spielen sei. Diese Information erschien Kellner vermutlich irrelevant, da er diese Musik nicht auf dem Cello, sondern auf einem Tasteninstrument spielen wollte. Es gibt Hinweise, dass die Ausführung der Violin-Sonate und -Partiten (und wohl auch der Cello-Suiten) auf Tasteninstrumenten überlieferte und auch Bach selbst sie auf dem Cembalo spielte.²² Auch wenn Kellner den Titel annehmen lässt, dass es sich um eine Violin-Sonate handelt, ist die Komposition eindeutig vom Cello her zu verstehen.²³ J. B. Bach der jüngere, Sohn von J. B. Bach der ältere, Organist der Ohrdruffer Kirche, der Nachfolge seines Vaters (bzw. seines Onkels S. Bachs) Johann Christoph Bach (1671–1747) folgte, ist unten als Quelle [L] aufgeführt. Das gesamte Konvolut der von Kellner kopierten Musikalien wurde irgendwann im 19. Jahrhundert von Ferdinand August Roitzsch (1805–1889)

erworben. Nach Roitzschs Tod im Jahr 1889 wurde es der Sammlung der Königlichen Bibliothek Berlin einverleibt.

C. Manuskript Johann Nikolaus Schobers und eines anonymen Kollegen (D-B, *Mus.ms.Bach P 289*)

Diese Abschrift der Cello-Suiten wurde von zwei Schreibern angefertigt: 1) Johann Nikolaus Schober (um 1721–1807), einem Hornisten und Kopisten am preußischen Hof in Berlin und 2) einem anonymen Schreiber. Schober kopierte die Suiten I und II sowie Suite III bis zur Mitte von Bouree 1 (T. 12, Zählzeit 3). An dieser Stelle übernahm der anonyme Schreiber und kopierte den Rest von Suite III sowie die Suiten IV, V und VI, wobei er anscheinend dieselbe Vorlage verwendete wie Schober. Schober wurde von der Bach-Forschung vormals als „Anonymus 402“ bezeichnet, die Identifizierung seines Familiennamens verdankt man Christoph Henzel.²⁴ Bernd Koska hat in jüngerer Zeit Schobers Vornamen ermittelt und seine Biographie erforscht, und außerdem die zahlreichen überlieferten Quellen von Schobers Hand auf der Basis seiner Handschrift in eine grobe chronologische Ordnung gebracht.²⁵ Es ist seit langem bekannt, dass Schober für eine beträchtliche Anzahl von Handschriften in der Sammlung der Berliner Musikbibliothek verantwortlich ist und dass er mit dem damaligen Bach-Schüler Johann Philipp Krieger (1721–1783) in engem Kontakt stand, mit dem er gelegentlich verwechselt wurde.²⁶ Latinka entschlüsselt Schobers Manuskript der Cello-Suiten zu Beginn von dessen Zeit am preußischen Hof, was wahrscheinlich in den 1760er Jahren. In diesem Zeitraum kopierte er auch andere von Bachs Werken, wie zum Beispiel nach Vorlagen aus dem Besitz von Carl Philipp Emanuel Bach (1714–1788), der von 1763 bis 1768 in Berlin als Hofcembalist wirkte.²⁷ Ulrich Leisinger hat – basierend auf charakteristischen Merkmalen der Handschrift (speziell der Schlüsselformen) – vorgeschlagen, dass der anonyme Schreiber, der Schober ablöste, wohl eher in Hamburg als in Berlin tätig war. Es wäre denkbar, dass Schobers Arbeit an der Abschrift der Cello-Suiten durch C. P. E. Bachs Umzug von Berlin nach Hamburg im Jahr 1768 unterbrochen wurde.²⁸ Leider konnten die Schriftzüge dieses anonymen Schreibers bisher noch in keinem anderen Dokument nachgewiesen werden und es ist daher nicht möglich, Leisingers Hypothese zu verifizieren oder zu widerlegen. Das bisher vorliegende Beweismaterial ist allerdings eher schwach. Die Schlüsselformen und andere in den Arbeiten des anonymen Schreibers erkennbare charakteristische Merkmale seiner Handschrift können weder für

19 Stinson bemerkt, dass Kellner den Titel und die letzte Seite etwas später schrieb als den Rest der Handschrift. Siehe Stinson 1989, S. 23f.

20 Stinson 1989, S. 59. Kellners Sohn berichtet, dass sein Vater die Violine spielte; Stinson hingegen hält fest, dass mindestens vier von Kellners Orgelschülern ihren Geigenunterricht bei einem anderen Lehrer erhielten.

21 Stinson 1989, S. 60.

22 Die Violin-Sonate in a-Moll (BWV 1005) ist in einer Übertragung für ein Tasteninstrument in d-Moll überliefert (BWV 964), während der erste Satz der Violin-Sonate in C-Dur (BWV 1003/1) in einer Übertragung in G-Dur vorliegt (BWV 968). Siehe D-B, *Mus.ms.Bach P 218* (Faszikel 2). Beide Werke wurden von Bachs Schüler und Schwiegersohn Johann Christoph Altnikol (1719–1759) um 1750 kopiert und befanden sich später im Besitz von Johann Gottfried Mützel (1728–1788), einem der letzten Bach-Schüler. Siehe auch Dok III, Nr. 808.

23 Siehe Talle 2021 (Deutsch) bzw. Talle 2022 (Englisch).

24 Henzel 2006, S. XVI (Fußnote 8). Siehe auch Henzel 2009, S. 57, 195, 256, 284 und 289.

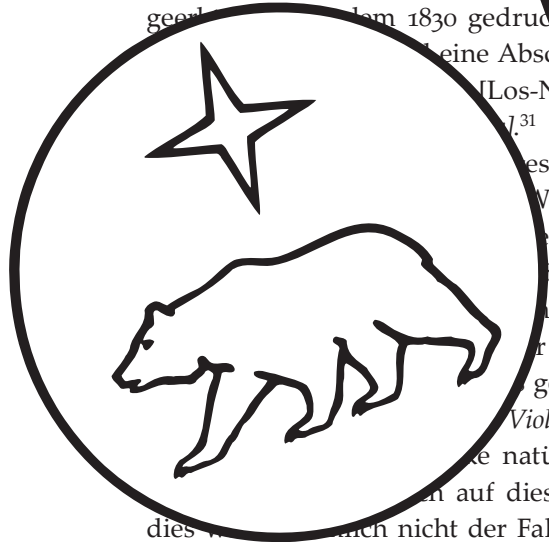
25 Siehe Koska 2017.

26 Siehe Blechschmidt 1965, S. 333; Wutta 1989, S. 15–19 und 98–108; Kobayashi 1991.

27 Schobers Abschriften von BWV 1030 (D-B, *Am.B. 53*) und BWV 1066 (D-B, *Am.B. 551*) basieren vermutlich auf Vorlagen im Besitz von C. P. E. Bach (D-B, *Mus.ms.Bach P 975* und *Mus.ms. Bach St 152*). Siehe Schmitz 1963, S. 28–35 und Besseler 1967, S. 20–26.

28 Leisinger 2000, S. 5.

Hamburg noch für Berlin Ausschließlichkeit beanspruchen. Wenn Kopisten im 18. Jahrhundert gemeinsam an einer Handschrift arbeiteten, so taten sie dies gewöhnlich in räumlicher und zeitlicher Nähe. Im vorliegenden Fall ist dies umso eher anzunehmen, da sowohl Schober als auch der anonyme Schreiber Zugang zu derselben Quelle und demselben Papier hatten und der zweite Kopist die Arbeit mit im Takt übernahm. In Ermangelung überzeugenderer Gegenbeweise müssen wir daher vermuten, dass Schober und der anonyme Schreiber, der die Abschrift der Cello-Suiten vollendete, miteinander bekannt und beide in Berlin tätig waren. Allerdings gibt es eine andere und überzeugendere Verbindung zwischen Quelle C und Hamburg. Diese Kopie der Cello-Suiten bildet Adnex IX eines Konvoluts, das insgesamt 14 Handschriften umfasst; die meisten davon enthalten Werke von J. S. Bach.²⁹ Der vollständige Band wurde 1851 von der Königlichen Bibliothek Berlin zusammen mit zahlreichen anderen Materialien von der Familie von Voß angekauft.³⁰ Einträge auf nahezu allen übrigen Handschriften zeigen, dass die Familie von Voß sie aus der 1831 erfolgten Versteigerung des Nachlasses von Johann Heinrich Westphal (1773–1829) erwarb, die einen Großteil seiner Bibliothek von seinem Vater, dem Hamburger Organisten und Musikalienhändler Johann Christoph Westphal (1727–1799) geerbt wurde.³¹ Dem 1830 gedruckten Nachlassverzeichnis



enthält eine Abschrift der Cello-Suiten (Los-Nr. 1550. *Bach J. S., Suites*).³¹ Es ist somit wahrscheinlich, dass Quelle C sich in Westphals Besitz befand. In der Wahrscheinlichkeit von allem erregt die Konvolutsverzeichnis von 1830 für die Cello-Suiten einen gewidmeten Abschnitt finden: „Violoncell ohne Baß. Eingebunden.“ Es wäre natürlich reizvoll, dass auch auf dieselbe Quelle beziehen, ist dies aber nicht der Fall; Bachs Handschrift war „eingebunden“, Westphals nicht.³³ Am ehesten ist anzunehmen, dass Quelle C von J. N. Schober und einem anonymen Kollegen nach einer in C. P. E. Bachs Besitz befindlichen Handschrift (wahrscheinlich unsere Quelle [G], siehe weiter unten) kopiert wurde. Nach der Kopienahme wurde die Vorlage (Quelle [G]) gemeinsam mit der Kopie (Quelle C) zurückgegeben. Nachdem er im Jahr 1768 nach Hamburg umgezogen war, lernte C. P. E. Bach Westphal kennen, dem

er schließlich Schobers Kopie der Cello-Suiten (Quelle C) schenkte oder verkaufte. Von Westphal gelangte sie an dessen Sohn, dann kam sie an die Familie von Voß und schließlich an die Königliche Bibliothek Berlin. Die Vorlage (Quelle [G]) verblieb bis zu seinem Lebensende bei C. P. E. Bach und ist heute verschollen.

D. Anonymes Manuskript im Auftrag Johann Traegs (A-Wn, Mus. Hs. 5007)

Diese Quelle der Cello-Suiten wurde gegen Ende des 18. Jahrhunderts von einem anonymen Kopisten vermutlich in Hamburg geschrieben. Auch der Papierbefund weist auf eine Entstehung im norddeutschen Raum.³⁴ Auf dem Umschlag finden sich zwei Nummern – 36 und 237, die sich auf einen 1799 gedruckten Katalog des Wiener Musikalienhändlers Johann Traeg (1747–1818) beziehen; Kapitel 23 dieses Katalogs ist überschrieben: *Sonata à Violoncello solo*, während der Eintrag Nr. 36 lautet: *Bach (Seb.) 6 Suite à Violoncello solo geschrieben*.³⁵ Ulrich Leisinger hat überzeugend dargelegt, dass der anonyme Schreiber von Quelle D auch eine 1795 von C. P. E. Bachs Tochter Anna Carolina Philippina (1747–1804) in Auftrag gegebene Handschrift angefertigt hat;³⁶ in einem in diesem Jahr verfassten Brief beschreibt sie ihn als einen der besten und ergoßen Kopisten.³⁷ Es ist anzunehmen, dass der Auftrag für Bachs Cello-Suiten in C. P. E. Bachs Nachlassverzeichnis von 1799 Traeg dazu aufgefordert, an A. C. P. Bach zu schreiben und sie von einer Abschrift zu bitten. Diese beauftragte einen Schreiber, eine neue Kopie (Quelle D) auf der Basis einer Handschrift aus der Bibliothek ihres verstorbenen Vaters (wahrscheinlich unsere Quelle [G], siehe weiter unten) anzufertigen. Quelle D ging durch die Hände von Musikalienhändlern in Wien, Berlin und Leipzig, bevor sie im Jahr 1929 von der Österreichischen Nationalbibliothek erworben wurde.³⁸

E. Erstausgabe (Paris: Janet & Cotele, ca. 1824)

Diese Quelle ist als „Norblin“ unter *Gedruckte Quellen* aufgeführt.

[F]. J. S. Bachs Autograph (verschollen)

Diese verschollene Handschrift der Cello-Suiten diente indirekt als Vorlage für alle erhaltenen Quellen der Suiten für Violoncello. Quelle [F] war wahrscheinlich ein Autograph,

29 Der Band enthält ein Werk von Carl Heinrich Graun (1704–1759). Siehe die Beschreibung der Quelle bei Kilian 1978, S. 62–65.

30 Faulstich 1997, S. 207.

31 Westphal 1830, S. 46.

32 C. P. E. Bach 1790, S. 67.

33 Bei der Zusammenstellung des Westphal-Katalogs wurde genau zwischen ungebundenen und gebundenen Handschriften unterschieden („Geschr[ieben]“ bzw. „Geschr[ieben] u[nd] geb[unden]“).

34 Eppstein 1990, S. 16.

35 Siehe Dok III, Nr. 1027. Für weitere Einzelheiten siehe Eppstein 1990, S. 16.

36 Siehe Leisinger 2000, S. 4. Derselbe Kopist schrieb 1795 auch die Stimmen zu C. P. E. Bachs Klavierkonzert Wq 9 (B-Bc, 5887 (9) MSM). Ich schließe mich der Auffassung von Barbara Wiermann an, dass dieser Schreiber nicht für die erste Violin-Stimme verantwortlich ist (wie Leisinger und Wollny 1997, S. 336f. behaupten), sondern lediglich die Stimmen Cembalo 2 und Violoncello kopiert hat. Siehe Wiermann 2014, S. 151f.

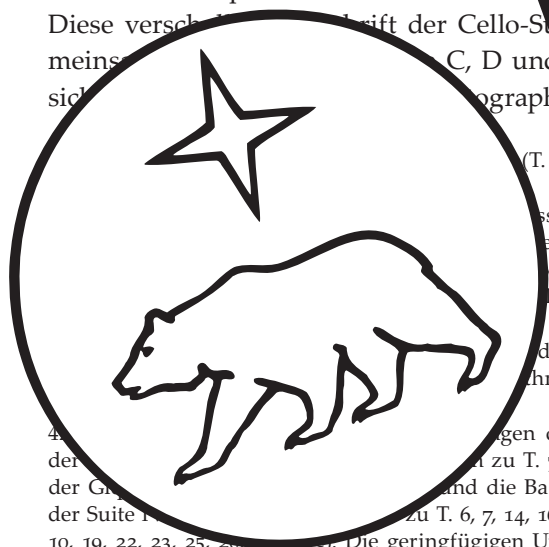
37 Schmid 1990, Briefe 19 und 20. Die Briefe sind an den Schweriner Organisten und Sammler Johann Jacob Heinrich Westphal (1756–1825) gerichtet, der mit dem in Verbindung mit Quelle C erwähnten Hamburger Musikalienhändler bekannt, aber nicht verwandt war.

38 Siehe Blanken 2011, I, S. 363f.

obwohl nicht ausgeschlossen werden kann, dass auch sie eine Sekundärquelle war. Jedenfalls wird sie eher nachlässig niedergeschrieben worden sein und enthielt neben einigen geradezu unspielbaren Passagen³⁹ eine Vielzahl von Unstimmigkeiten. Bei wiederholten Abschnitten müssen etwa Auftakte kaum je im Schlusstakt eingerechnet gewesen sein.⁴⁰ Solche fehlerhafte Rhythmen am Ende wiederholter Abschnitte treten in Bachs eilig niedergeschriebenen Entwürfen häufig auf, beispielsweise in der Lautenfassung der Suite V, aber nur selten in Reinschriften.⁴¹ Unstimmigkeiten bezüglich der Notation rhythmischer Figuren⁴² und Verzierungen⁴³ sind hingegen in (fast) allen überlieferten Quellen der Cello-Suiten oft vorzufinden; diese existierten daher wohl auch in Quelle [F]. In allen Quellen ist die Bogensetzung ausgesprochen ungenau und war daher wohl bereits in Quelle [F] schwer verständlich.⁴⁴ Zudem wurden Artikulationspunkte und -striche sehr unsystematisch angewandt.⁴⁵ Unter diesen Umständen ist davon auszugehen, dass Quelle [F] eher ein Entwurfsmanuskript gewesen sein könnte als etwa eine schöne Reinschrift wie das Autograph der Sonaten und Partiten für Violine (D-B, *Mus.ms.Bach* P 967).

[G] Manuskript aus dem Umfeld Bachs (verschrieben)

Diese verschriebene Handschrift der Cello-Suiten war der gemeinsame Vorfahr von C, D und E.⁴⁶ Es handelte sich um ein Autograph, wahrscheinlich von Bach selbst.



**Bärenreiter
Leseprobe
Samplepage**

(T. 19) oder der C-Votte-
stakte von wiederhol-
te Corrente der Partita
Moll-Partita (T. 8) gibt
Reprisenen in einer

der Courante (T. 12) und
rhythmen der Cellofassung

42. In der Gigue der Suite I (T. 2, 7 im Gegensatz zu T. 19) und die Gigue der Suite VI (T. 29 im Vergleich zu zahlreichen Parallelstellen). Wohlgermerkt gibt es ein Gegenbeispiel in der Gigue der Suite III (T. 34, 38, 94, 98), in dem die Artikulationspunkte sehr systematisch angewandt wurden.

43 In der Courante der Suite IV (T. 12) sollte eindeutig eine Vorschlagnote stehen, analog zur Passage unmittelbar davor (T. 10). Vermutlich fehlte diese bereits in Quelle [F], und wurde durch den Verfasser von Quelle B oder seiner Vorlage ergänzt.

44 Die Bogensetzung ist besonders inkonsistent in der Gigue der Suite I (T. 20, 34 im Vergleich zu T. 12) und der Allemande der Suite IV (T. 1 gegenüber T. 17), wobei aber weitere Beispiele in fast allen Sätzen zu finden sind.

45 Siehe zum Beispiel die Gigue der Suite I (T. 2, 7 im Gegensatz zu T. 19) und die Gigue der Suite VI (T. 29 im Vergleich zu zahlreichen Parallelstellen). Wohlgermerkt gibt es ein Gegenbeispiel in der Gigue der Suite III (T. 34, 38, 94, 98), in dem die Artikulationspunkte sehr systematisch angewandt wurden.

46 Quellen C, D und E haben einige unverkennbare Fehler gemeinsam, weswegen sie alle direkt oder indirekt von Quelle [G] abstammen müssen. Siehe etwa Suite I, Sarabande (T. 13), Menuet 1 (T. 4), Gigue (T. 25); Suite IV, Gigue (T. 25); Suite VI, Prelude (T. 58), Allemande (T. 20), Courante (T. 4), Sarabande (T. 14).

aber wurde die Handschrift von jemandem aus dem engen Umkreis des Komponisten angefertigt und möglicherweise enthielt sie eine Reihe von autographen Einträgen. Wie oben erwähnt, ist Quelle [G] vermutlich identisch mit der in C. P. E. Bachs Nachlassverzeichnis von 1790 genannten gebundenen Handschrift der Cello-Suiten. Wahrscheinlich entstand sie irgendwann zwischen 1727 und 1750.

An dieser Stelle möchte ich noch einige Mutmaßungen über den Schreiber von Quelle [G] anstellen. Diese Handschrift wurde anscheinend nicht nur von Louis Norblin als verbindlicher Text bewertet, sondern auch von Carl Philipp Emanuel Bach, dem selbsternannten Archivar dieser illustren Familie.⁴⁷ C. P. E. Bach bewahrte Quelle [G] wahrscheinlich sein ganzes Leben hindurch und beauftragte in Berlin anscheinend sogar zwei Kopisten mit der Anfertigung einer vollständigen Abschrift (Quelle [C]). Der wohl am ehesten in Frage kommende Kandidat ist J. S. Bachs Schüler und späterer Schwiegersohn Johann Christoph Altnikol (1719–1759). Altnikols Verbindung mit Bach begann etwa um 1744, als er sich an der Leipziger Universität immatrikulierte. Er fertigte unter Bachs Anleitung zahlreiche Abschriften von Instrumentalmusik an, von denen zumindest eine im Besitz des Komponisten verblieb.⁴⁸ Wie J. S. Bach in einem Empfehlungsschreiben aus dem Jahr 1744 attestierte, war Altnikol nicht nur Bassist, Geiger und Organist, sondern er spielte auch Cello.⁴⁹ 1753 wurde er Organist in Naumburg und im folgenden Jahr heiratete er Elisabeth Juliane Friedenke (nach 1726–1781). Laut J. S. Bachs erster Biographie J. N. Forkel war es Altnikol, dem Bach seinen Sterbrett-Choral diktierte.⁵⁰ Altnikol selbst starb 1759 und ein großer Teil seines musikalischen Nachlasses ging an seinen Schwager C. P. E. Bach.⁵¹ Es ist nicht von Bedeutung, dass die im Besitz von C. P. E. Bach befindliche Abschrift der Cello-Suiten in dessen 1790 erschienenem Nachlassverzeichnis als „eingebunden“ bezeichnet wird. Von den mehr als 600 Musikalien dieses Katalogs waren nur sieben eingebunden, und von diesen stammten mindestens zwei, vielleicht aber auch vier oder gar fünf aus dem Besitz Altnikols; offensichtlich pflegte dieser – im Gegensatz zu C. P. E. Bach – seine Hand-

47 Siehe Wollny 1996, 12.

48 Altnikols Abschrift des Wohltemperierten Klaviers II (BWV 870–893) (D-B, *Mus.ms.Bach* P 430) aus dem Jahr 1744 verblieb bis 1750 in J. S. Bachs Besitz.

49 Dok I, Nr. 81: „Daß Vorzeiger dieses Herr Johann Christoph Altnikol seit Michaelis anno 1745. dem Choro Musico unausgesetzt assistiret, indeme Er bald als Violiste, bald als Violoncelliste, meistens aber als Vocal-Bassiste sich exhibiret, und als dem Mangel derer auf der Thomas-Schule sich befindenden Bass-Stimmen (weiln sie wegen alzu frühzeitigen Abzugs nicht können zur Reiffe kommen) ersetzt; wird hiermit eigenhändig bezeuget. Leipzig. den 25. Maji. 1747. | Joh: Sebast: Bach.“

50 Dok VII, 66.

51 Nach Altnikols Tod im Jahr 1759 gingen seine Abschriften von BWV 870–893 (D-B, *Mus.ms.Bach* P 430), BWV 233–236 (D-B, *Mus. ms.Bach* P 15–16, BWV 204 (D-Bhm, 61382), BWV 148 (D-B, *Mus. ms.Bach* P 46 adn. 4) sowie die Pasticcio-Motette BWV Anh. 160 (D-B, *Mus.ms.Bach* P 37) und die heute verschollene Sammlung von Chorälen „unter der Aufsicht von J. S. Bach verfertigt“ an C. P. E. Bach. Siehe Wollny 1996, S. 13

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

[L]. Möglicherweise von Johann Bernhard Bach d. J. geschriebenes Manuskript (verschollen)
Die verschollene Quelle [L] diente als Vorlage für Quelle B und – unabhängig davon – beeinflusste den Notentext der Dotzauer-Ausgabe (siehe unten). Ich habe bereits anderswo vorgeschlagen,⁶⁰ dass als Schreiber von Quelle [L] Johann Bernhard Bach d. J. in Frage kommt, ein Neffe J. S. Bachs und sein Schüler in Weimar und Köthen (siehe oben bei Quelle B). Quelle [L] scheint später von Johann Christian Kittel (1732–1809) erworben worden sein, möglicherweise von seinem Lehrer Jacob Adlung (1699–1762). Über Kittels Schüler Johann Caspar Rüttinger (1761–1830) könnte der Cellist und Komponist Justus Johann Friedrich Dotzauer (1783–1854) indirekt auf Quelle [L] (nämlich auf Quelle [M]) zugegriffen und sich für seine Ausgabe der Cello-Suiten auf deren Text gestützt haben.

Norblin (Paris: Janet & Cotelte, ca. 1824) = Quelle E
Die Erstausgabe der Cello-Suiten erfolgte in Paris um 1824 durch die Pariser Firma Janet et Cotelte. Auf der Titelseite steht: „Six Sonates ou Etudes Pour le Violoncello Solo Composées PAR J. SEBASTIEN BACH. Œuvre Posthume.“ Ein Vorwort des Herausgebers merkt an, dass diese Werke noch nie zuvor im Druck veröffentlicht worden wären und sich das Auftreiben einer verlässlichen Quelle als schwierig erwiesen hätte. Nach ausgedehnter Suche in Deutschland habe der französische Cellist Louis-Pierre Norblin (1781–1854) „schliesslich die Früchte seiner Ausdauer ernten“ und „dieses wertvolle Manuskript wiederauffinden“ können.⁶¹

60 Siehe Talle 2021 (Deutsch) bzw. Talle 2022 (Englisch).
61 Norblin 1824: „Après beaucoup de recherches en Allemagne, M. NORBLIN, de la musique du Roi, premier violoncelle de l'Académie roy-

Probst (Leipzig: Probst, ca. 1825)
Diese zweite gedruckte Ausgabe von Bachs Cello-Suiten wurde um das Jahr 1825 von Heinrich Albert Probst (1791–1846) in Leipzig besorgt; ein Herausgeber ist nicht genannt und der Musikttext ist zwar neu geschrieben, hält sich aber eng an die Pariser Ausgabe einschließlich der Fingersätze und anderer Anführungsbezeichnungen. Man sollte daher Louis-Pierre Wolf als sogenannten Herausgeber auch dieser Ausgabe betrachten.

Dotzauer (Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1826). Die dritte Ausgabe der Zelle-Suten wurde ediert von Justus Johann Friedrich Dotzauer und erschien in Leipzig bei Breitkopf & Härtel. Auch Dotzauer hielt sich eng an Norblins Notentext, möglicherweise in Form von Probsts Neudruck. Er übernahm zudem gewisse Lesarten von einer mit Quelle B eng verwandten Abschrift. Einige wurde angenommen, dass Dotzauers Manuskript Vorlage Quelle B oder eine Abschrift derselben gewesen wäre. Dies ist aber unmöglich, da einige Korrekturen Dotzauers in Passagen erfolgten, die in Kellers Handschrift nicht enthalten waren.⁶⁵ Man könnte daher annehmen, dass Dotzauers Vorlage entweder identisch mit derjenigen Kellers (Quelle [L]) war oder vielmehr eine Schwesterabschrift derselben (Quelle [M]). Dotzauer wuchs in der Nähe von Hildburghausen auf, wo er im Alter

ale de Musique, a enfin recueilli le fruit de sa persévérance, en faisant la découverte de ce précieux manuscrit.”

62 S-Skma, Mazer saml. B:35.
63 Siehe zum Beispiel die deutlichen Übereinstimmungen zwischen Norblins und Dotzauers Ausgabe in Suite I (Prelude, T. 22; Allemande, T. 4; Gigue, T. 12 und 27), Suite V (Courante, T. 23) und Suite VI (Gigue, T. 60). Es ist wohl unmöglich, zu bestimmen, ob Dotzauer seine Ausgabe auf Norblins originaler Pariser Ausgabe basierte (1824?) oder auf Probsts Nachdruck (Leipzig, 1825?). In Anbetracht der Tatsache, dass Dotzauer mit Probst korrespondierte, ist aber letzteres wahrscheinlicher.
64 Siehe insbesondere Suite II (Allemande, T. 9; Courante, T. 21) und Suite III (Prelude, T. 79 sowie die Tempoangabe „Presto“), Suite V (Gavotte, T. 4) und Suite VI (Prelude, T. 95; Gigue, T. 63), sowie Suite I (Allemande, T. 19; Courante, T. 25; Menuet 2, T. 3), Suite II (Menuet 2, T. 8), Suite III (Prelude, T. 27, 79; Allemande, T. 5; Bourree 2, T. 4), Suite IV (Prelude, T. 16, 56–58), Suite V (Allemande, T. 9f., 19; Gavotte 1, T. 4).
65 Kellners Abschrift der Gigue der Suite V bricht nach Takt 9 ab, doch nahm Dotzauer kontraintuitive Korrekturen in den Takten 28, 33 und 49 dieses Satzes vor. Deren Übereinstimmung mit den Lesarten in den Quellen A, C, D und H legt nahe, dass sie aus einer glaubwürdigen Quelle stammten, die zwar weder Quelle B oder eine Kopie derselben war, wohl aber mit ihr eng verwandt.

von 16 Jahren Kompositionsunterricht bei Johann Caspar Rüttinger (1761–1830) erhielt. Rüttinger war zweiter Violinist in der herzoglichen Hofkapelle, Organist an der Waisenkirche und Lehrer für Tasteninstrumente, Orgel, Violine und Continuo „am Seminar von Hildburghausen“. Wohl zwischen 1775 und 1785 hatte Rüttinger in Erfurt bei Johann Christian Kittel studiert.⁶⁶ Wahrscheinlich kopierte oder erwarb er dieselbe Handschrift der Cello-Suiten, die Kellner ca. 1726 als Vorlage gedient hatte, und brachte sie nach Hildburghausen. Ca. 1800 gab er sie seinem Schüler Dotzauer weiter, der wiederum einige Jahrzehnte später Quelle [M] (oder eine Abschrift derselben) für die Vorbereitung seiner Ausgabe verwendete.

Dotzauer nahm etwa 150 Korrekturen in Norblins Notentext (Quelle E) vor, die meisten davon in Form von Streichungen, und entfernte systematisch die Mehrheit von Norblins Ausführungsanweisungen (Dynamik, Tempobezeichnungen und Fingersätze). Er ließ auch zahlreiche Verzierungen in Norblins Ausgabe aus, entweder weil sie nicht in seiner Vorlagenhandschrift waren, oder weil sie ihm stilistisch unpassend vorkamen. Gelegentlich ging er über das von ihm angestrebte aufgeklärte Notenbild hinaus und entfernte gewisse Verzierungen, die in einigen oder allen handschriftlichen Quellen vorhanden sind, inklusive⁶⁷ Dotzaunders Strichbezeichnungen weichen

in Norblins Ausgabe ab. Er ließ etwas, was ihm als Cello nicht üblich erschien, aber jeder die Strichbezeichnungen in seiner Manuskriptvorlage intuitiv getroffene Entscheidungen, die in den Manuskripten übereinstimmen mit Kellners Quelle B.⁶⁸ So ist in Dotzaunders Ausgabe, was man nicht da hineinschreiben kann, nicht da hineinschreiben. In Bachs Abschrift wieder Kellners Handschrift mit Dotzauers Ausgabe übereinstimmen, die gegenseitige Bestätigung verstanden werden. Die Ausgabe gewissermaßen ihr gemeinsamer Vorfahre, Quelle [K], rekonstruiert werden, die wahrscheinlich von Johann Bernhard Bach d. J. während seiner Studienjahre mit dem Komponisten in Weimar und/oder Köthen verfasst wurde.

3. Zur Bewertung der Quellen

Die meisten Herausgeber von Bachs Cello-Suiten haben sich dafür entschieden, ihren Editionen hauptsächlich oder gar ausschließlich Anna Magdalena Bachs Abschrift (Quelle A)

zugrunde zu legen.⁶⁹ Diese Entscheidung mag zunächst vertretbar erscheinen. Bei der Kopistin handelte es sich immerhin um die engste Partnerin des Komponisten und zudem um eine erfahrene Musikerin. Diejenigen Herausgeber, die ihre Editionen auf Quelle A stützten, zogen die Quellen B, C, D und E typischerweise nur für Korrekturen von Anna Magdalenas zahlreichen Fehlern heran⁷⁰ sowie zur Deutung der häufig vagen Artikulationsbezeichnungen.⁷¹ Wie ich weiter unten darlegen werde, gibt es allerdings zwingende Gründe, sich nicht ausschließlich auf Quelle A zu konzentrieren. Der wichtigste ist wohl, dass die Quellen B, C, D, E und die Dotzauer-Ausgabe zahlreiche Hinweise zur Ausführung enthalten (Verzierungen, Dynamik, Artikulation, Tempoangaben), die in Quelle A fehlen, jedoch wahrscheinlich von Bach selbst stammen.⁷²

In seiner 1990 angestellte Edition für die *Neue Bach-Ausgabe* legte Hans Eppstein überzeugend dar, dass keine der fünf erhaltenen Quellen für Bachs Cello-Suiten unmittelbar von einer der anderen abhängig ist.⁷³ Seiner Meinung nach überliefert Kellners Handschrift (Quelle B) die früheste erhaltene Fassung der Cello-Suiten; er glaubte, dass diese Quelle *nicht* auf Quelle [F] zurückgeht, sondern vielmehr auf ein früheres vollständiges Autograph oder auf Kompositionsentwürfe einzelner Suiten, die, so vermutete er, in den 1710er Jahren in handschriftlichen Kopien kursierten. Eine dieser von Eppstein vermuteten Handschriften gelangte anschließend in Kellners Hände, den sie um 1717 als Vorlage für Quelle B diente. Als später, so Eppstein, schrieb Bach ein zweites Autograph (Quelle [D], das Anna Magdalena Bach um 1721 als Vorlage für ihre Abschrift für Georg Christoph Bach (Quelle A) benutzte. Nachdem Quelle A fertiggestellt war, überarbeitete jemand (vielleicht Bach selbst) Quelle [F], indem er vor allem Verzierungen, dynamische Zeichen und Angaben zur Artikulation ergänzte. Quelle [G] war nach Eppsteins Ansicht eine Kopie von Quelle [F] in dieser aktualisierten Form und diente direkt oder indirekt als Vorlage für die Quellen C, D und E.

Eppsteins Beurteilung der Quellen ist in vielerlei Hinsicht überzeugend; viele Aspekte bedürfen jedoch einer Neubewertung. Zunächst ist festzustellen, dass Kellners Handschrift keineswegs eine frühe Fassung der Cello-Suiten über-

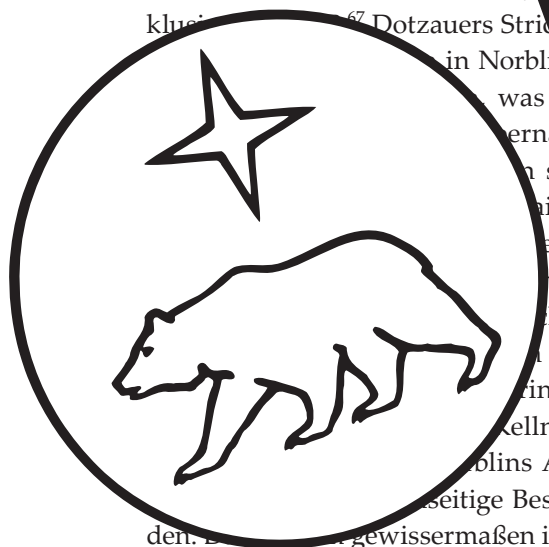
69 Für ein Beispiel aus jüngerer Zeit siehe Beißwenger 2000.

70 Offenkundige Fehler A.M. Bachs finden sich an folgenden Stellen: Suite I, Gigue (T. 31); Suite II, Allemande (T. 13) und Menuet 1 (T. 9); Suite III, Allemande (T. 21) und Gigue (T. 99); Suite V, Prelude (T. 220), Gavotte 1 (T. 1) und Gigue (T. 29, 36); Suite VI, Prelude (T. 5), Allemande (T. 8), Gavotte 2 (T. 15) und Gigue (T. 29, 54).

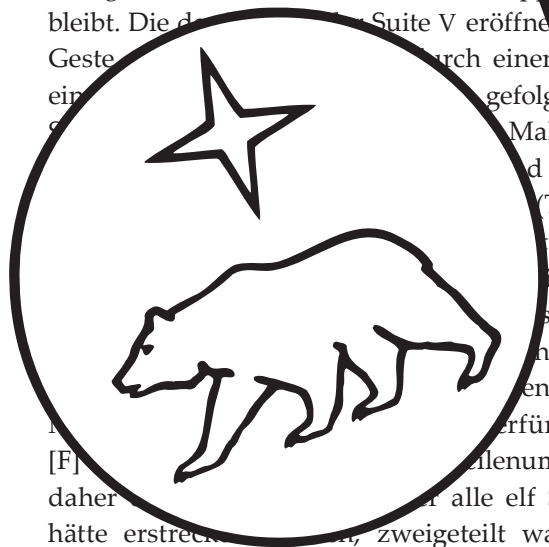
71 Versuche, abzuschätzen, in welchem Maße Anna Magdalena Bachs Bögen von denen in ihren Vorlagen abweichen (wie etwa bei Beißwenger 2000, S. 67–69), sind meines Erachtens müßig. Ihre Bogensetzungen sind zu unsystematisch, um Rückschlüsse zu erlauben.

72 Es gibt einige bemerkenswerte Ausnahmen von der allgemeinen Tendenz, Neuausgaben der Cello-Suiten in erster Linie Quelle A zugrunde zu legen. Hans Eppstein stützte sich zum Teil und Ulrich Leisinger ausschließlich auf die Quellen C und D. Siehe Eppstein 1988 und Leisinger 2000.

73 Für Belege siehe Eppstein 1990, S. 18–26.



mittelt.⁷⁴ Zahlreiche Belege für übereinstimmende Notationsgepflogenheiten und gemeinsame Fehler zeigen, dass alle erhaltenen Quellen – einschließlich Quelle B – ihre Herkunft auf eine einzige Handschrift zurückführen: Quelle [F]. Man beachte zum Beispiel das auffällige Fehlen von Vorzeichen in der Sarabande der Suite III (T. 21), im Prelude der Suite IV (T. 16), sowie im Prelude der Suite V (T. 1), die eigenwillige Balkung in den Preludes der Suite I (T. 33–36) und Suite V (T. 23–24), die Uneinheitlichkeit in der rhythmischen Notierung der Sopranstimme in der Gigue der Suite III (T. 73 ♩ vs. T. 75 ♩) und der Bassstimme in der Sarabande der Suite IV (T. 5, 24 ♩ vs. T. 6, 7, 14, 16, 18 ♩ vs. T. 2, 4, 9, 10, 19, 22, 23, 25, 26, 27, 29 ♩).⁷⁵ Ferner sei hingewiesen auf den fehlerhaften Rhythmus im Auftakt der Allemande der Suite V (T. 1 vs. T. 19), die zahlreichen Rhythmusfehler in der Allemande der Suite VI (T. 10, 11, 13, 15) und die in gleicher Weise fehlerhaften Rhythmen am Schluss der Reprisen in den folgenden sieben Sätzen: Courante der Suite I (T. 18, 42); Allemande (T. 12, 24) sowie Courante (T. 40, 84) der Suite III; Courante der Suite IV (T. 26, 64); Allemande (T. 18, 36) und Courante (T. 12, 24) der Suite V; sowie Courante der Suite VI (T. 28, 72). Alle diese Beispiele wären ausführlich zu diskutieren, ich will mich an dieser Stelle jedoch auf einen eigenwilligen Fall beschränken, der bei Eppstein unterwühlt bleibt. Die Courante der Suite V eröffnet die musikalische Geste mit einem Haltebogen mit einem Viertelnotenstrich, gefolgt von elf weiteren Sechzehntelnoten (T. 1, 17). Die elf Sechzehntelnoten sind in zwei Bögen angeordnet (T. 17) und auf zwei Zeilen (Noten). Für diese musikalische Begründung seiner Bearbeitung hat Kellner auch bei den anderen Quellen wie beim ersten Beispiel für die Suite V festgestellt, dass Quelle [F] einen Zeilenumbruch hatte und daher alle elf Sechzehntelnoten hätte erstrecken lassen, zweigeteilt war. Die Schreiber bzw. Stecher der Quellen A, B, C, D und E setzten nun in T. 17 zwei Bögen anstelle von einem, obwohl in ihren Abschriften an dieser Stelle gar kein Zeilenumbruch vorkam.



74 Eppsteins irrtümliche Annahme, Quelle B gehe auf eine Handschrift zurück, die früher anzusetzen sei als Quelle [F], hat bedauerlicherweise sehr breite Resonanz gefunden. Siehe etwa Fanselau 2013, S. 272 sowie Szabó 2014 und 2015.

75 Zugegebenermaßen weicht Kellners Handschrift an zwei Stellen von den hier angeführten Beispielen aus der Sarabande der Suite IV ab (T. 18, 24); insgesamt sind aber die Abweichungen seltener und weniger bedeutend als die Übereinstimmungen. Als ein letztes Beispiel könnte man noch die in Quelle A und B auftauchende eigenwillige Notationsweise (lange Hilfslinie) in der Gavotte 2 der Suite VI (T. 19) anführen, allerdings könnte es sich hier auch um einen Zufall handeln, da Kellner diese Praxis auch anderswo anwendet.

76 Einzelne weitere Abweichungen in der Artikulierung dieser Geste (zum Beispiel in den Quellen D und E in T. 1 sowie in den Quellen B und H in T. 10) sind wohl eher der Nachlässigkeit des Schreibers geschuldet.

Und wenn Bach selbst ein weiteres Autograph dieser Werke angefertigt hätte, hätten die Zeilenumbrüche sich ebenfalls an anderer Stelle befunden, wie es in seiner Bearbeitung für Laute ja auch der Fall ist. Hieraus ergibt sich eindeutig, dass sämtliche erhaltenen Quellen einen gemeinsamen Vorläufer haben: Quelle [F].⁷⁷

Wenn Quelle B – ebenso wie die Quellen A, C, D und E – letztlich auf Quelle [F] zurückgeht, warum unterscheiden sich die hier gefundenen Lesarten in einigen Fällen so radikal von denen in den anderen Quellen? Die meisten der singulären Lesarten in Quelle B sind das Resultat von Johann Peter Kellners wohlbekannter Nachlässigkeit und seiner Neigung, die von ihm kopierte Musik mutwillig zu ändern. Wenn Kellner erkannte, dass er einen Fehler gemacht hatte, strich er diesen manchmal aus und schrieb die Passage noch einmal ab.⁷⁸ In anderen Fällen ließ er seine Fehler stehen und schrieb die Passage umbelebte Musik auf; ein solcher Fall findet sich in Takt 1 der Suite II (T. 6–7). Diese abweichende Lesart, die umfangreichste ihrer Art in Quelle B – überzeugte Eppstein und andere, dass Kellners Abschrift weder direkt noch indirekt nach Quelle [F] kopiert worden sein konnte.⁷⁹ Eine genauere Untersuchung ergibt jedoch eine wesentlich plausiblere Erklärung. Beim Kopieren von Takt 6 verirrte sich Kellners Blick von die darunter stehende Zeile. Während er sich an der letzten Zählzeit von Takt 6 (eine Viertelnote auf c) orientieren wollte, lokalisierte er seine Note auf der letzten Zählzeit von Takt 7. So ergänzte er fälschlicherweise dort eine c und schuf so einen Doppelgriff mit dem mittleren c (wie in Takt 13); anschließend kopierte er die beiden ersten Zählzeiten von Takt 14, wobei er immer noch der Meinung war, er kopiere gerade Takt 7. Als er nach drei Zählzeiten seinen Irrtum erkannte, beschnitt er, das Geschriebene nicht zu tilgen oder auszuweichen, sondern vielmehr die beiden verbleibenden Viertelnoten in Bachs Vorlage in Achtelnoten umzuwandeln und in die letzte Zählzeit von Takt 7 zu quetschen.⁸⁰ Ähnliche Beispiele für Kellners Abneigung, offensichtliche Fehler auszustreichen und für seine Bereitschaft, in die von ihm kopierten Notentexte willkürlich einzugreifen, finden sich auch im Manuskript der Sonaten und Partiten für Violine.⁸¹

77 Spuren eines weiteren Zeilenumbruchs finden sich in der Allemande der Suite II (T. 9 zwischen Zählzeit 3 und 4).

78 Siehe etwa Suite IV, Prelude (T. 59).

79 Dieses Beispiel ist ein besonderer Favorit von Zoltán Szabó, der es zur Unterstützung seiner Hypothese anführt, dass Kellners Abschrift zurückgeht auf eine „vom Komponisten geschaffene Fassung der Suiten, die reifer ist als alles, worauf die übrigen Schreiber Zugriff hatten.“ Siehe Szabó 2014, S. 19; Szabó 2015, S. 75, 82.

80 Ein weiteres Beispiel für Kellners Neigung, den in seinen Vorlagen gefundenen Notentext lieber umzukomponieren, als seine Fehler zu tilgen, findet sich in Suite II, Courante (T. 21). Hier scheint er den Ton f eingetragen zu haben, bevor er seinen Fehler erkannte und über diesem die korrekte Note (a) eintrug, womit er einen Doppelgriff schuf, der in der Vorlage nicht enthalten war.

81 Für weitere Beispiele im Rahmen einer ausgedehnten Diskussion siehe Talle 2021 (Deutsch) bzw. Talle 2022 (Englisch).

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

Die Frage nach der Authentizität der Revisionen in Quelle [G] (= C, D, E) ist offensichtlich von zentraler Bedeutung. Wurden diese vom Komponisten selbst vorgenommen oder von jemand anderem? Bei dem Versuch, hierauf eine Antwort zu finden, bietet die Lauten-Übertragung der Suite V (Quelle H) einen brauchbaren Anhaltspunkt. Sofern die Revisionen in C, D und E (= [G]) mit denen in H übereinstimmen, sind sie aller Wahrscheinlichkeit nach authentisch. Die Verzierungen sind hier von zentraler Bedeutung, da sie die Mehrzahl der Revisionen darstellen. Eppstein zählte 14 Verzierungen, die ausschließlich in [G] vorkommen, 15, die nur in H vorkommen, und 14, die ausschließlich [G] und H gemeinsam aufweisen.⁸⁹ Ein erneuter Blick auf die Quellen führt zu einem ähnlichen Ergebnis: 17 Verzierungen ausschließlich in [G], 14 ausschließlich in H und 13 ausschließlich sowohl in [G] als auch in H.⁹⁰ Eppstein kam intuitiv zu dem Urteil, dass die Verzierungen in C, D und E (= [G]) authentisch sein müssten, hielt die aus seiner Untersuchung resultierenden Zahlen jedoch nicht für beweiskräftig.

Bevor wir uns den Details zuwenden, sei darauf hingewiesen, dass Quelle H die Verzierungen in [G] (= C, D, E) generell bestätigt. Wenn wir Anna Magdalena Bachs Abschrift (Quelle A) der Suite V und J.S. Bachs Autograph der Lautenfassung (Quelle H) als über jeden Zweifel erhaben ansehen, fällt auf, dass Quelle A weitaus weniger Verzierungen aufweist als Quelle H. Quelle A enthält 21 Verzierungen, die in H nicht vorkommen, während Quelle H 21 weitere enthält, die in A nicht vorkommen. Die Verzierungen in H sind also um ein Vielfaches zahlreicher als in A. J.S. Bach, der die Revisionen in C, D und E (= [G]) vorgenommen hat, hat also eine bemerkenswerte Anzahl von Verzierungen hinzugefügt. Eine bemerkenswerte Anzahl von Verzierungen in H ist nicht nur seiner Lautenfassung zuzurechnen, sondern auch den in der angefertigten Fassung um 1727–1731 entstandenen. Die Fassung ist weitaus stärker verzerrt als die Lautenfassung. Eine vergleichbare Beziehung scheint bei den Cello-Suiten zwischen Quelle A (früher, spärlich verzerrt) und Quelle H (später, stärker verzerrt) vorzuliegen. Falls Bach also sein Autograph der Cello-Suite überarbeitete, würden wir erwarten, etwas sehr Ähnliches zu sehen wie das, was die Quellen C, D und E (= [G]) uns in der Tat bieten.

Weitere Unterstützung für die vermutete Authentizität der Revisionen in Quelle [G] kommt von einer überraschenden Seite – Quelle B. Wie bereits erwähnt, hat Szabó dargelegt,

dass Kellners Abschrift nicht nur eine große Zahl von Fehlern und Textverderbnissen aufweist, sondern auch einige Lesarten, die allem Anschein nach auf Bach selbst zurückgehen. Quelle B schuldet ihre Bedeutung jedoch nicht ihrer angeblichen Sonderstellung, sondern ihren bemerkenswerten Verbindungen zu der Quellengruppe C, D und E (= [G]).⁹³ Nicht weniger als 29 Verzierungen, die nicht in Quelle A enthalten sind, finden sich sowohl in B als auch in [G] (= C, D, E).⁹⁴ Einige fehlende Zeichen sind sicherlich Kopierversehen Anna Magdalena Bachs geschuldet; sie ignorierte gelegentlich Verzierungen, die in ihren Vorlagen standen.⁹⁵ Andererseits können manche der Übereinstimmungen zufälliger Natur sein, da beispielsweise Triller an Kadenzstellen obligatorisch sind.⁹⁶ Die große Zahl und die Genauigkeit der übereinstimmenden Verzierungen zwischen Quelle B und der Quellengruppe C, D und E (= [G]) lässt sich allerdings nicht allein als das Resultat von Versehen und Zufall erklären. Abgesehen von den Ornamenten weisen Quelle B und die Quellengruppe C, D und E (= [G]) auch gemeinsame Artikulationszeichen,⁹⁸ dynamische Angaben⁹⁹

Szabós Behauptung (Szabó 2014, S. 19), dass alle überlieferten Quellen gemeinsamen Fehler seien, „sehr fragwürdig“, hat eine kritische Überprüfung nicht stand. Quelle B kann nicht auf Quelle [F] zurückgeführt werden. Siehe auch weiter oben.

94 Sie finden sich in folgenden Stellen: Suite I, Allemande (T. 5, 8), Courante (T. 6, 3) und Sarabande (T. 5); Suite II, Allemande (T. 8), Sarabande (T. 5, 8) und Menuet 2 (T. 8); Suite III, Bouree 2 (T. 3), Courante (T. 3, 18, 19) und Sarabande (T. 3, 13, 19); Suite V, Allemande (T. 13, 14, 19, 32) und Courante (T. 1, 21, 22, 33). Suite V, Allemande (T. 2, 11). Siehe die Einzelbelege im Anhang.

95 Siehe etwa ihre Abschrift der Violin-Soli: Sonata I, Adagio (T. 2); Sonata III, Adagio (T. 10); Partita I, (T. 10).

96 Kellner fügte in seine Abschrift der Violin-Soli zahlreiche Verzerrungen hinzu (mit Ausnahme an Kadenzstellen), die sich nicht in Bachs Autograph finden. Siehe zum Beispiel Sonata I, Fuga (T. 24, 86); Sonata II, Fuga (T. 24), Fuga (T. 1, 44, 136) und Allegro (T. 18); Partita II, Chaconne (T. 256); Sonata III, Adagio (T. 11, 14, 39, 44); und Partita III, Gavotte en Rondeau (T. 39).

97 In den hier zusammengefassten statistischen Untersuchungen wird Suite V isoliert betrachtet, da für sie eine zusätzliche Quelle greifbar ist (Quelle H) und da der Schreiber von Quelle B zwei ihrer Sätze ausließ. Die Suiten I, II, III, IV und VI enthalten zusammen 122 Verzierungszeichen an singulären Stellen. Von diesen 122 Zeichen erscheinen 43 in allen drei Quellen – A, B und [G]. Von den übrigen 79 Verzierungszeichen ist keines nur in A enthalten, während 15 ausschließlich in B und 35 ausschließlich in [G] erscheinen. Von den verbleibenden 29 Zeichen findet sich nur eines ausschließlich in A und B, während 8 exklusiv in A und [G] und 20 ausschließlich in B und [F] auftauchen. Suite V enthält 65 Verzierungszeichen, abgesehen von denen in der Gigue. (Dieser Satz wurde nicht mitgerechnet, weil er in Quelle B unvollständig erscheint.) Von diesen 65 tauchen lediglich 14 in allen vier Quellen A, B, [G] und H auf. Von den übrigen 51 Zeichen ist kein einziges auf A und nur eins auf B beschränkt, während 13 ausschließlich in [G] und 14 ausschließlich in H zu finden sind. Es gibt 14 Verzierungen, die in zwei der vier Quellen auftreten: 2 in B und [G]; 2 in B und H; und 10 in [G] und H. Die verbleibenden 9 Ornamente erscheinen in jeweils drei der vier Quellen: A, B und [G] haben ein Ornament gemeinsam; A, [G] und H drei; und B, [G] und H fünf. Einzelheiten finden sich im Anhang.

98 Siehe beispielsweise Suite IV, Prelude (T. 70, 71, 72, 73) und Allemande (T. 38, 39). Es könnte auch eine Verbindung zwischen den unterschiedlichen Artikulationsmustern in C (= [G]) und H in Suite V, Courante (T. 3) geben, auch wenn die flüchtige Qualität dieser Angaben in Quelle H eine eindeutige Entscheidung nicht erlaubt.

99 Siehe etwa Suite IV, Bouree 1 (T. 45, 46).

89 Eppstein 1990, S. 25.

90 Einzelheiten sind im Anhang mitgeteilt. Eppstein folgend, habe ich hier die Verzierungen in der Gigue mitgerechnet, obwohl Kellner (Quelle B) diesen Satz nicht vollständig kopiert hat.

91 D-B, *Mus.ms.Bach P* 226.

92 Butt 1990, S. 115–119, 135–140, 146.

und eine Tempoanweisung¹⁰⁰ auf, die nicht in Quelle A zu finden sind. Solche Zeichen sind in den Cellosuiten rar und die Tatsache, dass sie – mit Ausnahme von Anna Magdalena Bachs Abschrift – in allen erhaltenen Quellen an den gleichen Stellen zu finden sind, ist überaus signifikant.

Es bestehen mithin enge Verbindungen zwischen den Quellen [G] und H sowie zwischen den Quellen [G] und B, und es gibt etwas schwächere Beziehungen zwischen den Quellen B und H. Während einzelne derartige Verbindungen als nicht beweiskräftig gewertet werden müssten, bilden sie zusammengenommen ein sehr überzeugendes Argument. Wie können so viele identische Zusätze, Korrekturen und Verdeutlichungen ihren Weg in Abschriften gefunden haben, die so disparat sind wie die Quellen B, [G] und H? Die Provenienzketten dieser Handschriften sind voneinander völlig unabhängig. Die einzige Person, die den Notentext aller drei Quellen beeinflusst haben könnte, ist J. S. Bach. Es hat daher den Anschein, als sei der Komponist selbst für viele (wenn nicht alle) Verzierungen, dynamische Zeichen, Tempoangaben und Artikulationsanweisungen verantwortlich gewesen, die den Quellen B und [G] (= C, D, E) gemeinsam sind, in Quelle A aber fehlen.

4. Übersicht

Der Leser möge hier eine chronologische Zusammenfassung der vorgeschlagenen Entstehungsgeschichte der Arbeit an den Cellosuiten (wäh-
1717) oder Köthener Zeit (1720–1721). Das *Libro primo* aus der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts für Violine und Cello-Suiten um 1720 zumindest ein Schwankungsbereich. Die Cello-Suiten, die für Violine und Cello-Suiten am Ende des 17. Jahrhunderts in Form eines Notentext in Form eines Manuskripts auf Quelle [F] als Vorlage für die abgeschrieben wurde. Quelle [L], die er gegen Ende 1720 oder im frühen 1721 nach Ohrdruf brachte. Ca. 1726 trat Kellner in Kontakt mit der Familie Bach in Ohrdruf und erhielt Zugang zur Quelle [L], die er kopierte und damit Quelle B herstellte. Unterdessen beauftragte Bach in Köthen oder Leipzig eine unbekannte Person, eine Abschrift von Quelle [F] anzufertigen: Quelle [K]. In den späten 1720er Jahren wurde Anna Magdalena Bach von Schwanberger beauftragt, für ihn die Cello-Suiten aus Quelle [K] abzuschreiben, woraus Quelle A hervorging. Etwa gleichzeitig arrangierte J. S. Bach die Suite V für Laute, wobei er Quelle [F] als primäre Vorlage benutzte, und übergab die daraus entstandene Quelle H dem Leipziger Buch- und Notenhändler J. Schuster. Quelle [K] wurde

100 Die Allemande der Suite VI trägt in Quelle B die Tempoanweisung „Adagio“ und in den Quellen C, D und E die Angabe „Molto Adagio“; Quelle A weist keine Tempoangabe auf.

zudem irgendwann zwischen 1727 und 1750 von einer dem Komponisten nahestehenden Person (J. C. Altnikol?) kopiert, woraus Quelle [G] hervorging.

In einem kurzen Exkurs wird nun auf meine These bezüglich der Ausführungsanweisungen eingegangen, die Quellen verschiedener Überlieferungsstränge gemeinsam haben. Deren Stranganfänge, die Quellen [K] und [L], sind jeweils Abschriften von Bachs vermutetem Autographen, Quelle [F]. Jedoch ist auffällig, dass die Quellen [K] und [L] wohl zahlreiche Ausführungsanweisungen enthielten (Verzierungen, sowie Dynamik- und Artikulationsbezeichnungen und Tempoangaben), die *nicht* in Quelle [F] enthalten waren. Viele dieser Angaben treten auch in Bachs Autographen der Lautenfassung der Suite V (Quelle H) auf, weswegen sie als Absichten des Komponisten angenommen werden können. Vermutlich fügte Bach einige davon selbst im Rahmen des Unterrichts oder anderer musikalischer Interaktionen in die Quellen [K] oder [L] ein, oder ermutigte andere Personen, dies zu tun, sowie vielleicht auch in die Quellen [F] und/oder [G]. Dabei ging Bach auf die Bedürfnisse einzelner Musiker ein, weswegen die Einträge nicht vollständig, wenn auch weitestgehend, übereinstimmen. Schließlich entstanden sie nicht in einem systematischen Vergleich von Manuskripten, sondern organisch im Rahmen des Musizierens. Es ist auffällig, dass Ausführungsanweisungen bei wiederholten oder mehrfach wiederholten Figuren oder Motiven nicht bei erstmaligen Auftreten eingezeichnet sind, sondern manchmal erst beim zweiten oder dritten Vorkommen. Dynamikangaben, die häufig erst bei späteren Iterationen einer wiederholten Passage angegeben sind.¹⁰¹ Der unsystematische Eindruck, der dadurch entsteht, ist für die Arbeit eines Herausgebers frustrierend, da die Möglichkeit nicht ausgeschlossen werden kann, dass gewisse Angaben unauthentisch sind. Allerdings gibt es generell genügend Übereinstimmung für die Annahme, dass viele tatsächlich vom Komponisten stammen.

101 In Quelle B, im Prelude der Suite II, gibt es wesentliche Artikulationsbezeichnungen, die erst später im Satz auftreten (T. 21, 22, 31), und nicht an früheren (T. 14, 16) oder späteren Parallelstellen (T. 23, 26, 27, 28, 29, 32). Gleichmaßen gibt es in der Allemande der Suite IV solche Artikulationseinträge, die im Verlauf des Satzes (T. 38, 39), nicht aber früher auftreten (T. 7, 8, 9, 10, 13). In der Allemande der Suite I enthält Quelle [G] (= C, D, E) Artikulationsstriche bei der zweiten und dritten Iteration einer wiederholten Passage (T. 27, 28), nicht aber bei der ersten (T. 26). Das gleiche gilt für die Courante derselben Suite, worin Artikulationsbezeichnungen nicht in der ersten (T. 5f.), sondern erst in einer zweiten Iteration (T. 11f.) auftreten, oder in der Gigue der Suite VI (T. 54f., und nicht bereits in T. 22f.). Im Prelude der Suite V treten Einträge nur beim zweiten Erscheinen einer hemiolischen Figur auf (T. 106f.), nicht aber beim ersten oder bei späteren (T. 92f., 134f., 204f.). Natürlich gibt es auch Ausnahmen zu dieser Regel: In der Allemande der Suite III ist etwa die erste Iteration einer Passage genau bezeichnet (T. 1–4), nicht aber alle folgenden Iterationen (T. 13 und 23 sind bezeichnet; T. 7, 8, 10, 11, 15, 16, 17, 18, 19, 20 sind es nicht). Das gleiche trifft auf die folgenden Sätze zu: Courante der Suite III (T. 17, 21, 22, 23, 25–28, 67, 69 sind bezeichnet; nicht aber T. 52, 58, 65, 71), Gigue derselben Suite (T. 41f. sind bezeichnet; nicht aber T. 101f.), Allemande der Suite IV (T. 3 ist bezeichnet; nicht aber T. 4, 5 und spätere Iterationen), und Gavotte 2 der Suite V (T. 15f. sind bezeichnet, nicht aber T. 17).

in Erfurt in den Besitz J. C. Kittels gelangt, der ihren Inhalt mit seinem Schüler J. C. Rüttinger teilte. Rüttinger erzeugte darauf wohl eine eigene Kopie (Quelle [M]), die er wiederum seinem Schüler J. J. F. Dotzauer um 1800 zur Verfügung stellte. Dotzauers Ausgabe der Cello-Suiten (um 1826) basiert hauptsächlich auf Norblins Ausgabe (Quelle E), übernimmt aber zahlreiche Lesarten aus Quelle [L], wie sie sich ihm durch Quelle [M] mitteilten.

[F]
J. S. Bach
1715–20?

[G]
non. Taktatur
[Ltnikol?
7–50?

[B]
J. P. Kellner
1726–

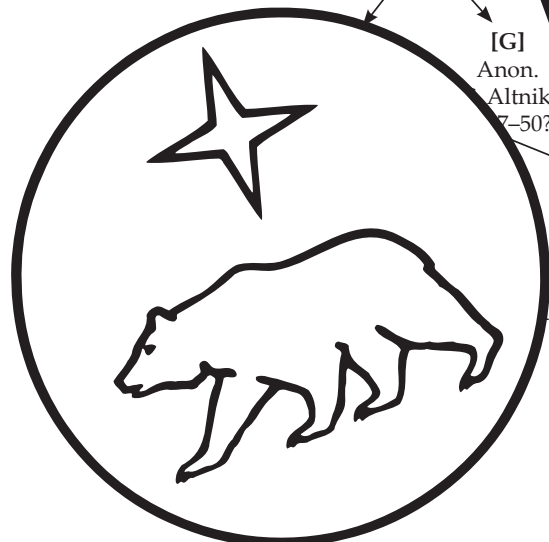
[E]
Paris: Janet et Cotelle
1824?
Norblin

[H]
J. S. Bach
Suite V. in E. für Laute
1715–30?
BWV 99

[J]
non. Taktatur
Suite in E. für Laute
1715–40?
BWV 99

[K]
J. S. Bach
1715–21?

[L]
C. Ruffing?
1775–85?



Die physische Gestalt des Instruments, für das Bach die Cello-Suiten komponierte, war bereits Gegenstand ausführlicher Diskussionen. Kai Köpp legte dar, dass der Begriff „Violoncello“ im frühen 18. Jahrhundert ein fließendes Konzept umriss.¹⁰² Er vermutet, dass er eine breite Spanne von gestrichenen Saiteninstrumenten verschiedener Größe und Form bezeichnete, generell mit vier oder fünf Saiten. Einige dieser Instrumente wurden zwischen den Knien gehalten,

102 Siehe Köpp 2013.

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.

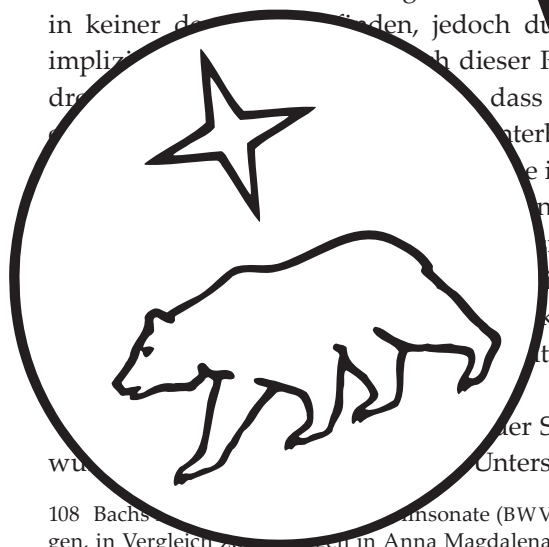


This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

übernahm etwa 85 % der Bögen im Autographen ihres Mannes, Johann Peter Kellner (Schreiber von Quelle B) ca. 58 % und Johann Nikolaus Schober (Schreiber des ersten Teils von Quelle C) ca. 97%.¹⁰⁸ Diese Statistiken mögen zwar nahelegen, dass die Bogensetzung im von Schober niedergeschriebenen Teil von Quelle C vertrauenswürdiger sind als jene in den Quellen A oder B. Wohlgemerkt pflegte wohl keiner dieser Schreiber, Bögen schlicht neu zu erfinden.¹⁰⁹ Wenn also ein Bogen in den Quellen A, B und dem von Schober geschriebenen Teil von Quelle C auftritt, kann dessen Vorhandensein in der Vorlage – wenn auch vielleicht in abweichender Ausprägung – also angenommen werden.

Ein zweites Kriterium für die Bestimmung der Zuverlässigkeit von Artikulationsanweisungen war die Genauigkeit der Notation. Die Quellen B und [G] (= C, D, E) überliefern häufig ungewöhnlich explizite Artikulationsanweisungen (meist Punkte und Striche), die in Quelle A fehlen. Wie ich weiter oben darlegte, stellen diese vermutlich Ausführungsanweisungen des Komponisten dar und aus diesem Grund habe ich entschieden, sie in die vorliegende Edition aufzunehmen.¹¹⁰ In einigen Fällen habe ich mich auf Parallelstellen gestützt, um einige besonders knifflige Bogenprobleme zu lösen.¹¹¹ Herausgeber verneigten sich traditionell durchbrochene Linien, um Bögen zu kennzeichnen, die sich in keiner der Quellen finden, jedoch durch den Kontext impliziert sind. In dieser Praxis lediglich in drei Fällen, dass ein Bogen durch Unterbrochen werden sollte, habe ich abgesehen; stattdessen habe ich die sich ergibt. Ich habe nicht die musikalischen Artikulationen in den Gedanken zu mir.



der Suite V (Quelle H) Unterstützung beigezo-

108 Bachs Sonate BWV 1001 enthält 308 Bögen, in Vergleich zu 217 in Anna Magdalena Bachs Abschrift und 178 in derjenigen Kellners. Von Schobers Abschrift konnte ich nur die ersten drei Sätze von BWV 1001 untersuchen (in Form einer digitalen Reproduktion im Bach-Archiv, Leipzig), welche 210 Bögen enthielten, im Vergleich zu 217 in diesen Sätzen in Bachs Autograph.

109 Anna Magdalena Bach ließ 45 Bögen aus der Handschrift von BWV 1001 ihres Mannes weg und fügte bloß drei neue hinzu; bei J. P. Kellner wurden 130 weggelassen und nur zwölf neu hinzugefügt. J. N. Schober wurden sieben Bögen in den ersten drei Sätzen von BWV 1001 weggelassen und zwei hinzugefügt.

110 Da es umständlich ist, musikalische Elemente wie Punkte, Striche und Bögen in eckige Klammern zu setzen, habe ich mich dafür entschieden, alle diese Zeichen in den Haupttext zu integrieren. Wer die Herkunft der jeweiligen Artikulationszeichen herausfinden will, kann dies leicht anhand des synoptischen Faksimiles tun.

111 Einige der aus editorischer Sicht schwierigsten Passagen finden sich in der Allemande (Takt 8–10) und Courante (Takt 31–32) der Suite I, der Allemande (Takt 19) der Suite II, der Allemande (Takt 2–10) und Bouree (Takt 34) der Suite IV und dem Prelude (Takt 203–205) der Suite V.

112 Diese finden sich in der Allemande (T. 9) der Suite II, in der Allemande (T. 22) der Suite III sowie im Prelude (T. 7) der Suite V.

gen. Verzierung und andere Ausführungsbezeichnungen in dieser Quelle wurden nur dann übernommen, wenn sie auch in einer oder mehreren der Cello-Quellen auftreten. Dotzauers Ausgabe wurde ebenso als Referenz benutzt, hauptsächlich wenn ihre Abweichungen von Norblins Ausgabe (Quelle E) die Lesarten in den erhaltenen Handschriften bestätigt, insbesondere in Quelle B.

Während wir es natürlich bedauern, dass Bachs Autograph der Cello-Suiten verloren ist, sind die erhaltenen Quellen in mancher Hinsicht lehrreicher. Denn gerade weil wir keinen definitiven Text besitzen, müssen die Ausführenden und Wissenschaftler, die sich dieser Musik zu nähern versuchen, sich mit der Tatsache auseinandersetzen, dass die Aufführungspraxis des 18. Jahrhunderts überaus flexibel war. Die Musiker der Zeit hatten keine Hemmung, Verzierungen (oder sogar ganze Passagen) zu verändern oder wegzulassen. Sie fühlten sich keineswegs verpflichtet, die Sätze eines Werkes vollständig oder in der richtigen Reihenfolge zu spielen. Anhand der Quellen ist zu erkennen, dass sich selbst kleine Änderungen als Reaktion auf konkrete Aufführungen von Studenten oder Kollegen vornehmen. Diese Edition präsentiert keine perfekte Reproduktion des verlorenen Autographs; kein Herausgeber könnte diesen Anspruch erfüllen. Ich habe stattdessen versucht, Musikern und Wissenschaftlern eine zuverlässige Fassung des überlieferten Notentexts der sechs Cello-Suiten anzubieten, so wie wir einen Eindruck von den Möglichkeiten zu vermitteln, die zu erkennen Bach seine Musiker ermutigt.

Das der NBA^{rev} als Teil einer beigegebenen Faksimile präsentiert die vier erhaltenen Handschriften aus dem 18. Jahrhundert (Quellen A, B, C und D), den Erstdruck (Quelle E) und für die Suite I die eigenhändige Bearbeitung für Laute (Quelle F). Sie sind synoptisch arrangiert – das heißt, sie erscheinen zusammen auf einer Seite – und ermöglichen dem Leser, jede beliebige Passage auf einen Blick in allen Quellen zu vergleichen. Es handelt sich insofern nicht um eine traditionelle Faksimileausgabe, als die Notentexte auf das Wesentliche reduziert sind: Satztitel, Kustoden, Da-capo-Anweisungen, Fine- und Volti-Vermerke sowie Segue-Anweisungen wurden sämtlich ausgeschlossen, es sei denn, sie vermitteln spezielle Aufführungshinweise.¹¹³ Zeilenwechsel in den Quellen werden durch kleine Zwischenräume angezeigt; Schlüssel werden wiederholt, wo sie auch in den Quellen wiederholt werden. Die Notentexte jeder Quelle wurden zudem verkleinert oder vergrößert, um sie der Druckseite anzupassen.¹¹⁴

113 Beispiele sind die Anweisung „Bouree 2 pian“ am Anfang von Bouree 2 in Suite III sowie die Anweisung „Sequi Allemande adagio“ am Ende des Prelude der Suite VI; beide Stellen finden sich in Quelle B.

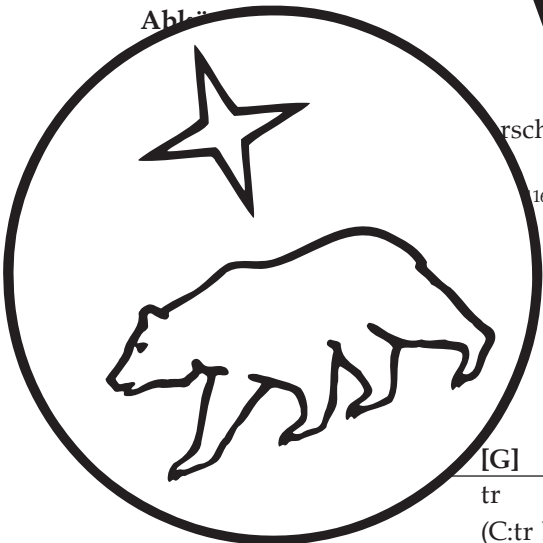
114 Es wurden jeweils ganze Takte oder Taktgruppen angepasst, niemals einzelne Elemente innerhalb eines Takts (z. B. Noten, Pausen, Punkte usw.) Wir haben uns bemüht, alle Quellen klar und deutlich wiederzugeben, gelegentlich ergaben sich aber gewisse Beschränkungen aufgrund der Qualität der uns zur Verfügung stehenden digitalen Abbildungen.

Das Faksimile dient hier als Ersatz der langen Liste von Abweichungen zwischen den erhaltenen Quellen, die üblicherweise in einem Kritischen Bericht enthalten ist. Nutzer dieses Bandes, die nach einer Erklärung für eine editorische Entscheidung suchen, können leicht die betreffende Passage auffinden und die relevanten Lesarten selbst miteinander vergleichen.

Andrew Talle
revidierter Text von 2022

ANHANG

Wie oben dargelegt, lassen sich die Beziehungen zwischen den erhaltenen Quellen am deutlichsten anhand ihrer Verzierungszeichen erkennen. Die folgende Tabelle versucht aufzuzeigen, wo und auf welche Weise die Verzierungen übereinstimmen. Da Quelle [G] verschollen ist, muss die Rekonstruktion auf der Grundlage der überlieferten Quellen erfolgen, die [G] als Vorlage verwendeten (namentlich [A], [B] und E). Es wird angenommen, dass eine Verzierung, die in mindestens zwei dieser drei erhaltenen Quellen vorkommt, auch in der verschollenen Quelle [G] zu finden war.



[G]			
			tr
			(C:tr D:tr E:tr°)
5	–	tr	a+tr
			(C:a+tr D:a+tr E:a+tr°)
6	–	–	tr
8	–	m	a
11	tr	tr	a+tr
12	tr	tr	a+tr
			(C:a+tr D:a+tr E:a)
14	tr	tr	tr
19	tr+a	tr	tr+a
20	tr	tr	tr+a

115 Dieses Zeichen wird nur dort benutzt, wo ein gewöhnlicher Vorschlag an einer Parallelstelle erscheint.
116 Dieses Zeichen wird nur dort verwendet, wo ein Triller in anderen Quellen so gesetzt ist, dass eine Fehlplatzierung vermutet werden kann.
117 Dieses Zeichen wird statistisch als eine Verzierung gezählt.

21	tr	tr	tr
23	–	–	tr
			(C:tr D:– E:tr)
31	–	–	a

Suite I, Courante

Takt	A	B	[G]
7	–	–	tr
10	tr	tr°	tr
13	–	tr°	–
16	tr	–	tr
26	–	tr	a
38	–	tr	tr

Suite I, Sarabande

Takt	A	B	[G]
1	–	–	a
2	tr	tr°	tr
3	–	–	a
4	tr	tr	a+tr
			(C:a+tr D:a E:a+tr)
5	–	–	a
6	–	–	–
8	–	–	–
			(C:a D:– E:–)
10	tr	tr	tr
			(C:– D:tr E:tr)
11	tr°	tr	tr
13	–	–	a

Suite I, Menuet 1

Takt	A	B	[G]
4	tr	tr	–

Suite I, Menuet 2

Takt	A	B	[G]
8	–	–	a
10	–	–	a
18	–	–	a
20	–	–	a

Suite I, Gigue

Takt	A	B	[G]
4	tr	tr	tr
			(C:tr D:tr E:–)

Suite II, Prelude

Takt	A	B	[G]
50	–	–	–
			(C:a D:– E:–)

Suite II, Allemande

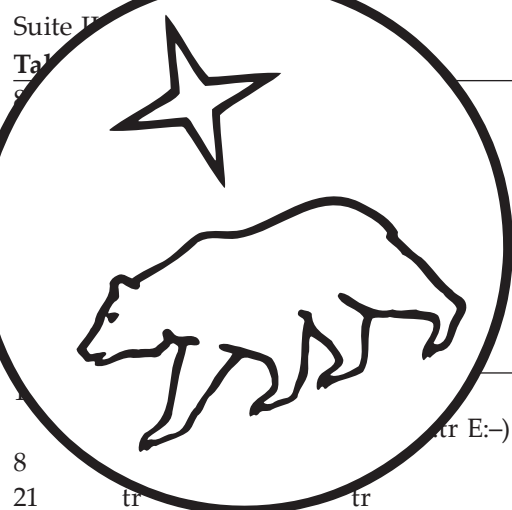
Takt	A	B	[G]
8	–	tr	tr
9	–	tr	tr
			(C:tr D:tr E:–)
11	–	–	a
13	tr	tr	tr
17	tr	tr	tr
			(C:tr D:tr E:–)

Suite II, Sarabande

Takt	A	B	[G]
1	tr	m	tr
3	–	m	tr
4	tr	tr	tr
5	–	m	tr
8	–	tr	tr
Takt	A	B	[G]
13	tr	tr	tr
14	tr	tr	tr
16	tr	tr	tr
			(C:– D:tr E:–)
23	tr	–	tr
27	–	tr	–

Suite II, Bourree 1

Takt	A	B	[G]
8	–	–	–



Suite II, Gigue

Takt	A	B	[G]
3	–	–	–
			(C:– D:– E:a)
8	tr	tr	a+tr
			(C:a+tr D:a E:a+tr)
40	–	–	a
52	–	a	–
56	–	a	–

Suite III, Prelude

Takt	A	B	[G]
86	tr	tr	tr
			(C:tr D:tr E:–)

Suite III, Allemande

Takt	A	B	[G]
2	tr	tr	tr
			(C:tr° D:tr E:tr)
5	tr	tr	tr
14	–	tr	–
18	tr	tr	tr
22	–	–	a

Suite III, Sarabande

Takt	A	B	[G]
1	–	–	a
2	–	–	a
3	–	–	–
			(C:m D:– E:–)
Takt	A	B	[G]
11	–	–	a
12	tr	tr	tr

Suite III, Bourree 2

Takt	A	B	[G]
1	–	–	–
2	–	–	tr

Suite III, Bourree 2

Takt	A	B	[G]
8	–	–	a
1	–	–	–
			(C:– D:– E:a)

Suite III, Gigue

Takt	A	B	[G]
56	tr	–	tr

Suite IV, Prelude

Takt	A	B	[G]
61	tr	tr	tr
81	–	–	tr
90	tr	tr	tr
			(C:tr D:tr E:–)

Suite IV, Allemande

Takt	A	B	[G]
2	tr	–	tr

Suite IV, Courante

Takt	A	B	[G]
2	–	–	a
4 ¹	–	–	a
4 ²	tr	tr	tr
10	–	tr	a
12	–	tr	–
18	–	tr	tr
			(C:tr D:tr E:–)
25	–	tr	–

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

Suite V, Gavotte 1

Takt	A	B	[G]	H
1 ¹	–	–	a	–
1 ²	–	–	a	–
2 ¹	–	–	a	–
2 ²	–	–	a	–
3	–	–	a	–
4	–	tr	–	a*

Suite V, Gigue

Takt	A	B	[G]	H
36	–		a	a
			(C:a D:– E:a)	
41	–		tr	–
43	–		a	–
45	–		tr	–
47	–		a	–
49	–		tr	a
			(C:tr D:tr E:–)	
51	–		tr	a
			(C:tr D:tr E:–)	
55	tr		tr	–
56	tr		tr	tr
59	tr		tr	tr

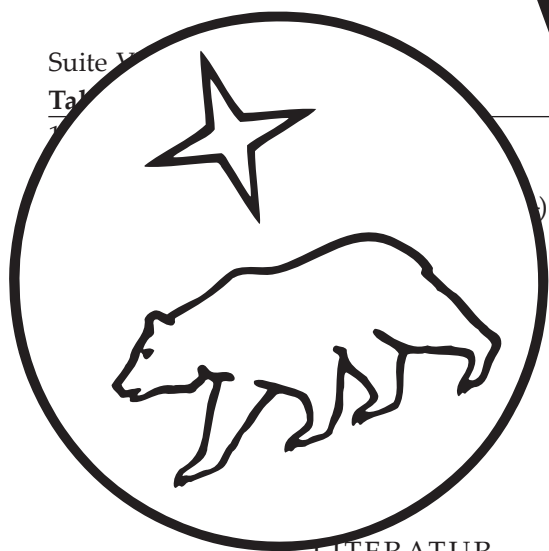
2	–	tr	tr
			(C:tr D:tr E:–)
3	–	tr	–
4	tr	tr	tr
5 ¹	–	–	tr
5 ²	tr	tr	tr
6	tr	tr	tr
7	–	–	tr
10	–	tr	–
11 ¹	–	tr	tr
11 ²	–	–	tr
13	tr	tr	tr
14	tr	–	tr
15 ¹	–	tr	–
15 ²	tr	–	tr
			(C:tr D:tr E:–)
19	tr	tr	tr
20	tr	tr	tr

Suite VI, Gavotte 1

Takt	A	B	[G]
20	a	a	a

Suite VI, Gigue

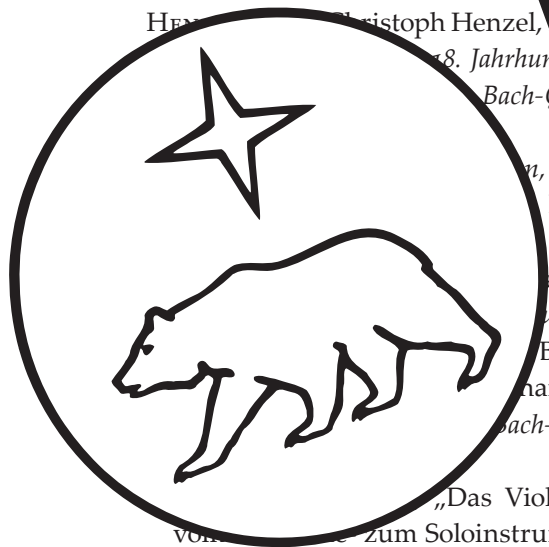
Takt	[G]
5	tr
	(C:tr D:tr E:–)



LITERATUR

- BACH 1790 *Verzeichniss des musikalischen Nachlasses des verstorbenen Capellmeisters Carl Philipp Emanuel Bach [...]*, Hamburg 1790
- BEISSWENGER 2000 J. S. Bach, *Sechs Suiten für Violoncello solo BWV 1007–1012 mit Faksimile*, hrsg. von Kirsten Beißwenger, Wiesbaden 2000
- BESSELER 1967 J. S. Bach, *Vier Ouvertüren (Orchestersuiten). Kritischer Bericht*, hrsg. von Heinrich Bessler unter Mitarbeit von Hans Grüß, Kassel und Leipzig 1967
- BILL 1987 Oswald Bill (Hrsg.), *Christoph Graupner, Hofkapellmeister in Darmstadt, 1709–1760*, Mainz 1987
- BLANKEN 2011 Christine Blanken, *Die Bach-Quellen in Wien und Alt-Österreich*. 2 Bde., Hildesheim 2011 (Leipziger Beiträge zur Bachforschung, 10)

- BLECHSCHMIDT 1965 Eva Renate Blechschmidt, *Die Amalien-Bibliothek. Musikbibliothek der Prinzessin Anna Amalia von Preußen (1723–1787)*, Berlin 1965
- BUTT 1990 John Butt, *Bach Interpretation: Articulation Marks in Primary Sources of J. S. Bach*, Cambridge 1990
- DOK I–VII *Bach-Dokumente*. Herausgegeben vom Bach-Archiv Leipzig. Supplement zu Johann Sebastian Bach, Neue Ausgabe sämtlicher Werke, Leipzig und Kassel 1963 bis 1979, Kassel 2007–2008
- DÜRR 1976 Alfred Dürr, *Zur Chronologie der Leipziger Vokalwerke J. S. Bachs*, 2. Auflage: mit Anmerkungen und Nachträgen versehener Nachdruck aus Bach-Jahrbuch 1957, Kassel 1976
- EICHBERG und KOHLHASE 1982 J. S. Bach, *Einzeln überlieferte Klavierwerke II und Kompositionen für Lauteninstrumente*.



- Kritischer Bericht*, hrsg. von Hartwig Eichberg und Thomas Kohlhasse, Kassel und Leipzig 1982
- EPPSTEIN 1988 J.S. Bach, *Sechs Suiten für Violoncello solo*, BWV 1007–1012, hrsg. von Hans Eppstein [NBA VI/2], Kassel und Leipzig 1988
- EPPSTEIN 1990 J.S. Bach, *Sechs Suiten für Violoncello solo*, BWV 1007–1012. *Kritischer Bericht*, hrsg. von Hans Eppstein, Kassel und Leipzig 1990
- EPPSTEIN 1991 J.S. Bach, *Sechs Suiten für Violoncello solo*, BWV 1007–1012. *Die vier Quellen in verkleinerter Wiedergabe. Faksimile-Beiband zum Kritischen Bericht*, hrsg. von Hans Eppstein, Kassel und Leipzig 1991
- FANSELAU 2013 Clemens Fanselau, „Suiten für Violoncello solo, BWV 1007–1012“, in: Siegbert Rampe und Dominik Sackmann (Hrsg.), *Bach-Handbuch 5/2, Die Orchester- und Kammermusik*, Laaber 2013, S. 264–302
- FAULSTICH 1997 Bettina Faulstich, *Die Musikaliensammlung der Familie von Voß. Ein Beitrag zur Berliner Musikgeschichte um 1800*, Kassel 1997
- GRIER 1996 James Grier, *The Critical Editing of Music in History, Method, and Practice*, Cambridge, 1996
- HENZEL 2006 Christoph Henzel, *Graun-Werkeverzeichnis (GraunWV)*, Band I: Verzeichnis der Werke der Brüder Johann Gottlieb und Carl Heinrich Graun, Beeskow 2006
- HENZEL 2007 Christoph Henzel, *Deutscher Klassik. Studien zur Musik des 18. Jahrhunderts*, Beeskow 2007
- HENZEL 2008 Christoph Henzel, *Bach-Quellen in Amerika*, Kassel 2008
- HENZEL 2009 Christoph Henzel, *Toccaten, Fantasien und Fugen*, hrsg. von Dietrich Kilian, Kassel 2009
- HENZEL 2010 Christoph Henzel, *Beckung 44 (1991)*, S. 290–300, in: *Berliner Notenblätter*, hrsg. von Johann Nicolaus Schöber und *Bach-Jahrbuch* 103 (2017), S. 149–160
- HENZEL 2011 Christoph Henzel, „Das Violoncello zur Zeit Bachs – vom Soloinstrument zum Soloinstrument“, in: Siegbert Rampe und Dominik Sackmann (Hrsg.), *Bach-Handbuch 5/2, Die Orchester- und Kammermusik*, Laaber 2013, S. 253–263
- LEISINGER und WOLLNY 1997 Ulrich Leisinger und Peter Wollny, *Die Bach-Quellen der Bibliotheken in Brüssel: Katalog mit einer Darstellung von Überlieferungsgeschichte und Bedeutung der Sammlungen Westphal, Fétis und Wagener*, Hildesheim 1997 (Leipziger Beiträge zur Bachforschung, 2)
- LEISINGER 2000 J.S. Bach, *Suiten für Violoncello solo*, BWV 1007–1012, hrsg. von Ulrich Leisinger Wien 2000
- NORBLIN 1824 J.S. Bach, *Six Sonates ou Etudes Pour le Violoncello Solo Composées PAR J. SEBASTIEN BACH. Œuvre Posthume*, hrsg. von Louis-Pierre Norblin, Paris [um 1824]
- PLATH 1963 J.S. Bach, *Klavierbüchlein für Wilhelm Friedemann Bach. Kritischer Bericht*, hrsg. von Wolfgang Plath, Kassel und Leipzig 1963
- SCHMID 1990 Manfred Hermann Schmid, „Das Geschäft mit dem Nachlaß von Carl Philipp Emanuel Bach“, in: Hans-Joachim Marx (Hrsg.), *Carl Philipp Emanuel Bach und die europäische Musikkultur des mittleren 18. Jahrhunderts*, Göttingen 1990, S. 473–528
- SCHMITZ 1963 J.S. Bach, *Werke für Flöte. Kritischer Bericht*, hrsg. von Hans-Peter Schmitz, Kassel und Leipzig 1963
- SCHULZE 1966 Hans-Joachim Schulze, „Wer intavolierte Johann Sebastian Bachs Lautenkompositionen?“ in: *Die Musikforschung* 19 (1966), S. 32–39
- SCHULZE 1983 Hans-Joachim Schulze, „Monsieur Schouster – ein vergessener Zeitgenosse Johann Sebastian Bachs“, in: Wolfgang Rehm (Hrsg.), *Bachiana et alia musicologica, Festschrift Alfred Dürr zum 70. Geburtstag*, Kassel 1983, S. 243–250
- SCHULZE 1984 Hans-Joachim Schulze, *Studien zur Bach-Überlieferung im 18. Jahrhundert*, Leipzig 1984
- SCHWABERGER 1906 Verzeichnis der von dem Herzogl. Braunschweig. Kapellmeisters Schwanberg hinterlassenen beträchtlichen Sammlung von Musikalien und einigen Büchern welche am []ten August d. J. in dem Hause der Wendenstraße Nr. 1410 belegenden Hause meistbietend verkauft werden sollen, Braunschweig 1906
- SCHWEMER und WOODFULL-HARRIS 2000 J.S. Bach, *Suiten für Violoncello Solo senza Basso*, BWV 1007–1012, hrsg. von Bettina Schwemer und Douglas Woodfull-Harris, Kassel 2000
- SMITH 1995 Mark Smith, „The Cello Bow Held the Violin Way, Once Common, But Now Almost Forgotten“, in: *Calyx: The Journal of the Viola da Gamba Society* 24 (1995), S. 1–6
- STINSON 1989 Russell Stinson, *The Bach Manuscripts of Johann Peter Kellner and His Circle: A Case Study in Reception History*, Durham, NC 1989
- SZABÓ 2014 Zoltán Szabó, „Precarious Presumptions and the ‘Minority Report’ – Revisiting the primary sources of the Bach Cello Suites“, in: *BACH: Journal of the Riemenschneider Bach Institute* 45/2, S. 1–33
- SZABÓ 2015 Zoltán Szabó, „Remaining Silhouettes of Lost Bach Manuscripts? Reevaluating J.P. Kellner’s Copy of J.S. Bach’s Solo String Compositions“, in: *Understanding Bach* 10 (2015), S. 71–83
- TALLE 2021 Andrew Talle, „Quellenkritische Anmerkungen zu J.S. Bachs Soli für Violine und für Violoncello“, in: *Bach-Jahrbuch* 107 (2021), S. 57–95
- TALLE 2022 Andrew Talle, „Some Observations on the Sources for Bach’s Violin Soli and Cello Suites“, in: *BACH: Journal of the Riemenschneider Bach Institute* 53/1 (2022), S. 1–44
- TRAEG 1799 Verzeichniß alter und neuer sowohl geschriebener als gestochener Musikalien und Erster Nachtrag zu dem Verzeichnisse alter und neuer sowohl geschriebener als gestochener Musikalien, Wien 1799

ULLRICH 2003 Ingward Ullrich, *Hildburghäuser Musiker. Ein Beitrag zur Musikgeschichte der Stadt Hildburghausen*, Hildburghausen 2003

WESTPHAL 1830 *Verzeichniss der von dem verstorbenen Herrn Joh. Christ. Westphal, weil. Organisten an der Hauptkirche St. Nicolai, hinterlassenen Bücher- und Musikaliensammlung, welche am 11. Januar 1830 und folgende Tage im Auctions-Saale der Börsen-Halle öffentlich durch den Auctionarius J. J. Berndes, gegen baare Bezahlung in grob Courant versteigert werden soll*, Hamburg [1829]

WIERMANN 2014 C. P. E. Bach, *Keyboard Concertos from Manuscript Sources III*, hrsg. von Barbara Wiermann, Los Altos, CA 2014

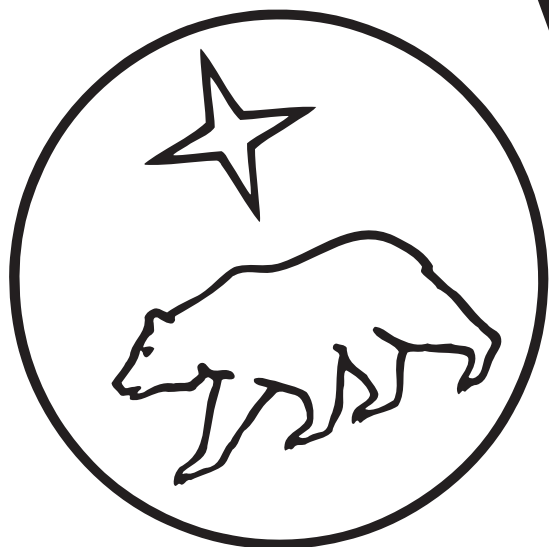
WOLLNY 1996 Peter Wollny, „Zur Überlieferung der Instrumentalwerke Johann Sebastian Bachs: Der Quellenbesitz Carl Philipp Emanuel Bachs“, in: *Bach-Jahrbuch* 86 (1996), S. 7–17.

WOLLNY 2011 Peter Wollny, „Carl August Hartung als Kopist und Sammler Bachscher Werke“, in: *Bach-Jahrbuch* 97 (2011), S. 81–102

WUTTA 1989 Eva Renate Wutta (geb. Blechschmidt), *Quellen der Bach-Tradition in der Berliner Amalien-Bibliothek*, Tutzing 1989

BIBLIOTHEKSSIGEL

A-Wn	Österreichische Nationalbibliothek, Musiksammlung, Wien
B-Br	Bibliothèque royale de Belgique, Bruxelles
D-B	Staatsbibliothek zu Berlin – Preussischer Kulturbesitz, Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv
D-Bhm	Berlin, Universität der Künste, Bibliothek
D-LEm	Leipziger Stadtbibliothek, Musikbibliothek, Leipzig
S-Skma	Musik- och teaterbiblioteket i Stockholm
US-Wc	Washington, D.C., Library of Congress, Music Division



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

B. Johann Peter Kellner's Manuscript (P-B, *Mss.ms.Bach* P 804)

15 See Grier 1996, 82–86. Additional evidence is provided below.

17 Eppstein 1990, 14–15.

19 Stinson observes that Kellner's title page and final page were copied somewhat later than the rest of the manuscript. See Stinson 1989, 23–24.

21 Stinson 1989, 60.

8 D-B, *Mus.ms.Bach* P 268.

9 D-B, *Mus.ms.Bach* P 967.

10 Dok II, Nr. 224.

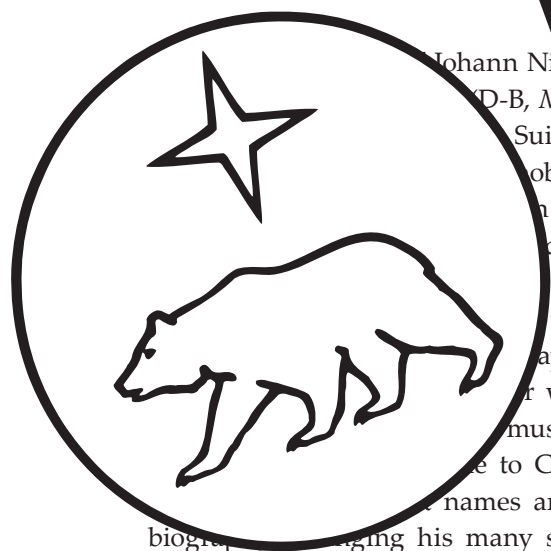
11 Dok II, Nr. 239.

12 Dok II, Nr. 248.

13 Dok V, Nr. A 92e.

14 Schulze 1984, 98.

neglected to include the annotation (likewise found in all other sources) that Suite VI was to be performed on a cello with five strings rather than four. This information was presumably irrelevant to Kellner because he planned to play these works on the keyboard rather than the cello. There are indications that keyboard performances of the Violin Sonatas and Partitas (and presumably also the Cello Suites) were common, even for the composer himself.²² Although Kellner eventually came to know J. S. Bach personally, it is unlikely that he received his sources for the solo string works directly from the composer at such an early stage in his career. I have argued elsewhere that Kellner most likely had his model from the composer's nephew, Johann Bernhard Bach d[er]. J[üngere]. ("The Younger") (1700–1743), in nearby Ohrdruf. Johann Bernhard Bach d. J. had studied with his uncle in Weimar and Cöthen before returning sometime before March of 1721 to succeed his father, J. S. Bach's older brother Johann Christoph Bach (1671–1721), as organist of Ohrdruf's *Michaeliskirche*.²³ This lost intermediary manuscript is described below as Source [L]. Kellner's entire omnibus manuscript was acquired at some point in the nineteenth century by Ferd. and August Roitzsch (1805–1889). Upon Roitzsch's death in 1889, it was incorporated into the collection of the Royal Library in Berlin.



Johann Nikolaus Schober and (D-B, *Mus.ms.Bach* 1030). Suite VI was prepared by two scribes: 1) Johann Nikolaus Schober (1721–1783), a horn player in the Prussian court in Berlin and 2) an anonymous scribe. Suite I, II, and Suite III (2, beat 3). The anonymous scribe completed the remainder of Suite II, apparently using the same source as Schober. It was previously known in the collection of Adnex 402; we owe the identification to Christoph Henzel.²⁴ Bernd Koska has identified the names and investigated Schober's biography, organizing his many surviving manuscripts in rough chronological order based on handwriting characteristics.²⁵ It has long been recognized that Schober was responsible for a sizeable number of manuscripts in the collection of Berlin's Amalienbibliothek, and that he was closely associated with (and sometimes misidentified as) the former

Bach student Johann Philipp Kirnberger (1721–1783).²⁶ According to Koska, Schober's manuscript of the Cello Suites was prepared towards the beginning of his time at the Prussian court, probably in the 1760s. He copied other works by J. S. Bach during this same period, perhaps on the basis of sources provided by Carl Philipp Emanuel Bach (1714–1788), who was employed as court harpsichordist from 1741 until 1768.²⁷ Ulrich Leisinger suggested on the basis of handwriting characteristics (specifically the key signatures) that the anonymous scribe who took over where Schober left off was more likely based in Hamburg than in Berlin. Theoretically, Schober's work on the Cello Suites manuscript might have been interrupted by C. P. E. Bach's move from Berlin to Hamburg in 1768.²⁸ Unfortunately, this anonymous scribe's handwriting has not yet been identified in any other documents, making it impossible to confirm or deny Leisinger's hypothesis. The evidence supporting it at present, however, is weak. The key signatures and other handwriting characteristics evident in the work of the anonymous scribe are not unique to Hamburg or unknown in Berlin. When eighteenth-century scribes collaborated on a single manuscript they ordinarily worked in close geographical and temporal proximity. This is all the more likely in the present instance, in which both Schober and the anonymous scribe had access to the same source manuscript and the same apparatus, and the second took over from the first in the midst of a measure. In the absence of strong evidence to the contrary, we must assume that Schober and the anonymous scribe who completed his manuscript of the Cello Suites were acquainted with one another, and both working in Berlin. There is, however, a different and more persuasive connection between Source C and Hamburg. This Cello Suites copy constitutes Adnex IX of an omnibus volume containing a total of fourteen manuscripts, most of which feature the music of J. S. Bach.²⁹ In 1851, the entire volume was acquired by the Royal Library in Berlin, together with numerous other materials, from the von Voß family.³⁰ Markings on nearly all of the other manuscripts reveal that the von Voß family acquired them from the 1830 estate sale of Johann Christian Westphal (1773–1829), who had inherited much of his library from his father, the Hamburg organist and music dealer Johann Christoph Westphal (1727–1799). The Westphal estate catalog for the 1830 auction includes a manuscript of the Cello Suites, the entry for which reads: [Lot Number] 1550. *Bach, J. S., 6 Suites p. Violoncello solo. Geschrieben*.³¹ It is thus likely, though not absolutely certain,

22 The Violin Sonata in A minor (BWV 1005) survives in a keyboard transcription in D minor (BWV 964) while the first movement of the Violin Sonata in C major (BWV 1003/1) survives in a transcription in G major (BWV 968). See D-B, *Mus.ms.Bach*. P 218 (*fascicle* 2). Both were copied by Bach's student and son-in-law, Johann Christoph Altnikol (1719–1759), around 1750, and later owned by one of Bach's last students, Johann Gottfried Mützel (1728–1788). See also Dok III, Nr. 808.

23 See Talle 2021 (German) or Talle 2022 (English).

24 Henzel 2006, XVI (footnote 8). See also Henzel 2009, 57, 195, 256, 284, and 289.

25 See Koska 2017.

26 See Blechschmidt 1965, 333; Wutta 1989, 15–19, 98–108; Kobayashi 1991.

27 Schober's copies of BWV 1030 (D-B, *AmB* 53) and BWV 1066 (D-B, *AmB* 551) were likely prepared on the basis of manuscripts in C. P. E. Bach's possession (D-B, *Mus.ms.Bach* P 975 and *Mus.ms.Bach* St 152). See Schmitz 1963, 28–35 and Besseler 1967, 20–26.

28 Leisinger 2000, 5.

29 There is also a single work by Carl Heinrich Graun (1704–1759). For a full description of the contents see Killian 1978, 62–65.

30 Faulstich 1997, 207.

31 Westphal 1830, 46.

that Source C was once in Johann Christoph Westphal's possession. If so, he would almost certainly have received it from C. P. E. Bach, with whom he was regularly in contact. C. P. E. Bach's estate catalog of 1790 includes its own entry for the Cello Suites in the section devoted to music of his father: *6 geschriebene Suiten fürs Violoncell ohne Baß. Eingebunden*.³² Though it is tempting to imagine that these two entries might refer to the same manuscript, they probably do not; Bach's was bound while Westphal's was unbound.³³ The most plausible scenario is that Source C was copied in Berlin by J. N. Schober and an anonymous colleague on the basis of a manuscript in C. P. E. Bach's possession (probably our Source [G], to be discussed below). Upon completion, the original (Source [G]) was returned along with the copy (Source C). After moving to Hamburg in 1768, C. P. E. Bach came to know Westphal and eventually gave or sold him Schober's copy of the Cello Suites (Source C). From here it went to Westphal's son, then to the von Voß family, and then into Berlin's Royal Library. The original (Source [G]) was retained by C. P. E. Bach for the rest of his life and is now lost.

D. An Anonymous Manuscript Commissioned by Johann Traeg (A-Wn, Mus. Hs. 5007)
This manuscript of the Cello Suites was prepared towards the end of the 18th century by a single anonymous scribe. The title page suggests that it was prepared for a bears' brotherhood, as it bears two numbers—1795 and 1796—in the top right corner. The catalog published in 1795 by the dealer in Vienna: *Die Sonates à Violoncello* and *Suite à Violoncello* argued persuasively for Source D also prepared by C. P. E. Bach's daughter Anna Barbara (1747–1804), in 1795.³⁶ In a letter to Traeg, he described this scribe as among the best. It seems likely that the entry for Bach's Cello Suites in C. P. E. Bach's 1790 estate catalog inspired Traeg in Vienna to write to A. C. P. Bach in Hamburg

and request a copy. She commissioned a scribe to prepare a new copy (Source D) on the basis of a manuscript in her deceased father's library (probably our Source [G], to be discussed below). Source D went through the hands of music dealers in Vienna, Berlin, and Leipzig before it was acquired by the Austrian National Library in 1929.³⁸

E. The First Edition (Paris: Janet & Cotelte, ca. 1824)
The source is discussed as "Norblin" under *Printed Sources* below.

[F]. J. S. Bach's Autograph (Lost)
This lost manuscript of the Cello Suites served as the indirect basis for all surviving sources of the Cello Suites. Source [F] was likely an autograph, though the possibility that it was a secondary copy cannot be ruled out. In any case, it was prepared rather carelessly. In addition to a small number of literally unplayable passages,³⁹ Source [F] was full of inconsistencies. Reprises which began with anacrusis notes frequently did not account for them mathematically in the concluding bars.⁴⁰ Such inaccurate rhythms at the ends of reprises are commonly found in Bach's hastily written drafts, for example in the late version of Cello Suite V, but rarely in fair copies. Notational inconsistencies found in almost nearly all surviving sources extend to rhythmic figures⁴² and ornaments,⁴³ suggesting that these were found in Source [F] as well. In all surviving sources the bowings are notoriously vague, suggesting that those in Source [F] may have been difficult to interpret.⁴⁴ The articulation dots and/or strokes were not systematically applied.⁴⁵ All of this would suggest that Source [F] was less like Bach's calligraphic fair copy of the Violin Sonatas and Partitas and more like a draft.

38 See Blanken 2011, I: 363–364.

39 See, for example, Suite II Gigue (m. 19) and Suite VI Gavotte 2 (m. 4).

40 In his fair copies, Bach was often exacting in his rhythmic treatment of reprise endings. See, for example, the Corrente of the D-minor Violin Partita (m. 24, 54). The Corrente of the B-minor Violin Partita (m. 80) offers a rare example of a mathematical error at the end of a reprise in a fair copy.

41 Both the Allemande (m. 18, 36) and the Courante (m. 12, 24) in the lute version maintain the inaccurate rhythms of the cello version.

42 See also the rhythmic discrepancies in the soprano line of the Suite III Gigue (m. 73 ♩ vs. 75 ♩), the notation of the Suite IV Gigue (m. 21 vs. 22), and the bass line of the Suite IV Sarabande (m. 5, 24 ♩ vs. 6, 7, 14, 16, 18 ♩ vs. 2, 4, 9, 10, 19, 22, 23, 25, 26, 27, 29 ♩). The slight variation across sources in the last example (e.g., Source B has ♩ in m. 18 and ♩ in m. 24) are, in my view, inconsequential.

43 In the Suite IV Courante (m. 12) there should clearly be a grace note by analogy with the immediately preceding passage (m. 10). Presumably this was missing from Source [F]. It was likely intuited by the scribe of Source B or its model.

44 The slurring is particularly inconsistent in the Suite I Gigue (m. 20, 34 vs. m. 12) and the Suite IV Allemande (m. 1 vs. m. 17) but examples can be found in nearly all movements.

45 See, for example, the Suite I Gigue (m. 2, 7, as opposed to 19) and the Suite VI Gigue (m. 29, as opposed to numerous parallel instances). It should be noted that the Suite III Gigue (m. 34, 38, 94, 98) offers a counterexample in that the articulation dots are applied very systematically.

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

extensive and rather unsightly corrections. Bach also made a number of errors in adjusting for the scordatura tuning, though he corrected them all.⁵⁷ Clearly he was copying from a manuscript of the cello version (presumably Source [F]) and intended this lute arrangement to be more functional than representative.

J. Anonymous Tablature Version of Source H (D-LEm, *Becker III.11.3*)

Sometime in the mid-eighteenth century an unknown scribe set down Bach's lute arrangement of Suite V in lute tablature. It is clear that Source H served as the model, but the ornaments in Source J overlap only partially with those in Source H. It appears as if the anonymous arranger (and scribe?) of this tablature version had come to know this music quite intimately by the time the arrangement was made. She or he was confident enough to ignore many of the composer's suggested performance directions and add numerous new ones, presumably on the basis of what the arranger felt had been (or would be) more effective in a performance on the lute. There is likewise no significant overlap with the ornaments in Source [G] (= C, D, and E). The source of the tablature may have been an association with the lute player, tenorist, composer, and notary Johann Christian Weyrauch (1694–1771).⁵⁸

[K] ... sioned by the ... for Sources ... ography ... Sources ... at could not have ... likely, Source [K] ... by J. S. Bach. As ... sloppy in character ... copy. Perhaps it was ... separate suites or even ... individually) in a way ... that m ... composer to loan Source [F] to musicians ... how this music. The composer probably requested that a student or colleague make a clean copy of Source [F] and encouraged his wife and others to use this manuscript as a model for subsequent copies. This would explain why Anna Magdalena Bach and another scribe within the composer's circle (J. C. Altnikol?) created their copies (Source A and Source [G] respectively) on the basis of Source [K], rather than on the basis of Source [F].

[L]. A Manuscript Likely Created by Johann Bernhard Bach d. J. (Lost)

Source [L] is a lost manuscript that served as the basis for Source B and independently influenced the text of the Dotzauer edition (to be discussed below). I have suggested elsewhere⁶⁰ that Source [L] was created by Johann Bernhard Bach d. J., the composer's nephew and student in Weimar and Cöthen (discussed above in relation to Source B). Source [L] was apparently acquired at some point by Johann Christian Kittel (1732–1809), likely from his teacher, Jacob Adlung (1699–1762). It was probably through a Kittel student, Johann Caspar Rüttinger (1761–1830), that the cellist and composer Justus Johann Friedrich Dotzauer (1783–1854) gained indirect access to Source [L] (via Source [M]) and allowed its readings to influence his edition of the Cello Suites.

[M]. A Manuscript Likely Created by Johann Caspar Rüttinger (Lost)

In preparing his edition of the Cello Suites, J. J. F. Dotzauer had access to readings in Source [L]. Presumably this access was not direct but rather mediated by a manuscript copy of Source [L]: our Source [M]. Source [M] was probably prepared by Dotzauer's teacher, J. C. Rüttinger, a student of J. C. Kittel in Erfurt some time between about 1775 and 1785. It is theoretically possible though highly unlikely that Rüttinger acquired Source [L] itself.

2. Printed Sources

Norblin (Paris: Janet & Cote, ca. 1824) = Source E
The first edition of the Cello Suites was produced by the firm Janet & Cote in Paris around 1824. The title page reads: "Six Sonates ou Etudes Pour le Violoncello Solo Composées PAR J. SEBASTIEN BACH. Œuvre Posthume." An editorial preface notes that these works had never before appeared in print and that a reliable source was difficult to obtain. After much research in Germany, however, the French cellist Louis-Pierre Norblin (1781–1854) had "finally reaped the fruits of his perseverance" and "succeeded in discovering this precious manuscript."⁶¹ Norblin's edition is based directly or indirectly on Source [G], which apparently also served as the model for Sources C and D. In preparing this publication, however, he added numerous tempo indications, dynamics, and fingerings which were not in his manuscript model. For the most part, these interventions are easily distinguished from authentic readings through comparison with Sources C and D. The only known exemplar of Source E is preserved today in Stockholm's Musik- och teaterbiblioteket.⁶²

57 Corrected scordatura adjustment errors occur in the Suite V (Prelude m. 44, 96, 101, 115; Allemande m. 12, 29; and Gavotte II m. 20).

58 For more on Weyrauch's tablatures of Bach's lute works see Schulze 1966.

59 See, for example, Suite II (Prelude m. 19); Suite III (Prelude m. 30); Suite IV (Prelude m. 60); Suite V (Prelude m. 193; Courante m. 3, 5; Gavotte 1 m. 13; Gavotte 2 m. 10); Suite VI (Prelude m. 91, 95; Courante m. 14).

60 See Talle 2021 (German) or Talle 2022 (English).

61 Norblin 1824: "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."

62 S-Skma, Mazer saml. B:35.

Probst (Leipzig: Probst, ca. 1825)

The second edition of the Cello Suites was produced in Leipzig around 1825 by Heinrich Albert Probst (1791–1846); no editor is named and the musical text, though reset, closely follows the Paris edition (including fingerings and other performance suggestions). It is thus appropriate to consider Louis-Pierre Norblin the uncredited editor of this edition as well.

Dotzauer (Leipzig: Breitkopf & Härtel, ca. 1826)

The third edition of the Cello Suites was edited by Justus Johann Friedrich Dotzauer and published in Leipzig by Breitkopf & Härtel. Dotzauer too closely followed Norblin's musical text, probably as it was reprinted by Probst.⁶³ But Dotzauer also incorporated readings from a manuscript source closely related to Source B.⁶⁴ It has long been assumed that Dotzauer's manuscript was Source B itself or a copy thereof. This, however, is impossible because some of Dotzauer's corrections were made to passages Kellner failed to include.⁶⁵ One suspects that Dotzauer's source was Kellner's model itself (Source [L]) or more likely a fellow descendant of Kellner's model (Source [M]). Dotzauer had grown up near Hildburghausen where at age sixteen he began studying composition with Johann Caspar Rüttger (1761–1830), a second violinist in the *Erzogl. Hofkapelle*, organist at the *Waisenhaus*, and a multi-instrumentalist (harpsichord, organ, violin, and cello).

Dotzauer made the Norblin's corrections. He systematically re-added performance directions (dynamic markings, articulations, and fingering suggestions). He also re-added a large number of ornaments from Norblin's

edition, either because they were not in his manuscript, or because they struck him as stylistically inappropriate. Occasionally his desire to declutter the musical text clearly went beyond fidelity to his manuscript source; he removed a few ornaments that appear in some or all other surviving manuscript sources, including Source B.⁶⁷ Dotzauer's bowings also frequently depart from those suggested by Norblin. He clearly relied on what felt natural to him as a cellist. There are some instances, however, in which he seems to have transmitted bowings found in his manuscript source. These passages present counterintuitive choices that overlap conspicuously with those found in other surviving handwritten sources, especially Kellner's Source B.⁶⁸ Both Kellner's manuscript and Dotzauer's edition are highly corrupt, and we cannot be sure that any individual reading transmits the intentions of the composer. However, where readings in Kellner's manuscript coincide with Dotzauer's corrections to Norblin's edition, they can be understood to corroborate one another. To some extent, then, we can reconstruct their common ancestor (Source [K]), which was probably created by Johann Bernhard Bach and J. C. Bach during his years studying with the composer in Weimar and/or Cöthen.

3. Evaluation of the Sources

Most editions of Bach's Cello Suites have opted to base their edition primarily or exclusively on Anna Magdalena Bach's manuscript (Source A).⁶⁹ This decision would appear reasonable. The scribe was the composer's most intimate partner and a skilled musician in her own right. Those who based their editions on Source A typically judged Sources B, C, D, and E valuable only for correcting Anna Magdalena Bach's many errors,⁷⁰ and for offering points of comparison in interpreting her often vague articulation markings.⁷¹ As I will argue below, however, there are compelling reasons for looking beyond Source A. Chief among these is that Sources B, C, D, E, and the Dotzauer edition contain numerous performance annotations (ornaments, dynamics, articulation marks, tempo indications) which are absent from Source A and yet likely stem from the composer himself.⁷²

63 See, for example, the distinctive commonalities between Norblin's and Dotzauer's editions in Suite I (Prelude m. 22, Allemande m. 4, Gigue m. 12 and 27), Suite V (Courante m. 23), and Suite VI (Gigue m. 60). It is perhaps impossible to determine whether Dotzauer based his edition on Norblin's original Paris edition (1824?) or Probst's reprint (Leipzig, 1825?). Given that Dotzauer corresponded with Probst, however, the latter is more likely.

64 See especially Suite II Allemande (m. 9) and Courante (m. 21), the Suite III Prelude (tempo designation and m. 79), Suite V Gavotte 1 (m. 4), and Suite VI Prelude (m. 95) and Gigue (m. 63) but also the Suite I Allemande (m. 19), Courante (m. 25), and Menuet 2 (m. 3), the Suite II Menuet 2 (m. 8), the Suite III Prelude (m. 27, 79), Allemande (m. 5), and Bouree 2 (m. 4), Suite IV Prelude (m. 16, 56–58), Suite V Allemande (m. 9–10, 19), and Gavotte 1 (m. 4).

65 Kellner's rendition of the Suite V Gigue breaks off after measure 9, yet Dotzauer made counterintuitive corrections to measures 28, 33, and 49 of the same movement. These accord with the readings in Sources A, C, D, and H, suggesting that they came from a reliable source that was closely related to Source B, but not Source B or a copy thereof.

66 See Ullrich 2003, 45–46, 53.

67 See Suite I Allemande (m. 8, 21), Sarabande (m. 5, 10), Menuet 1 (m. 8, 10, 18, 20); Suite II Sarabande (m. 4, 8, 16); Suite V Allemande (m. 13), Courante (m. 23).

68 See Suite I Prelude (m. 1–22), Allemande (m. 13); Suite IV Prelude (mm. 56–58); and Suite V Allemande (m. 9–10).

69 For a recent example, see Beißwenger 2000.

70 Blatant errors by A. M. Bach can be found in the following measures: the Suite I Gigue (m. 31); the Suite II Allemande (m. 13) and Menuet 1 (m. 9); the Suite III Allemande (m. 21) and Gigue (m. 99); the Suite V Prelude (m. 220), Gavotte 1 (m. 1), and Gigue (m. 29, 36); the Suite VI Prelude (m. 5), Allemande (m. 8), Gavotte 2 (m. 15), and Gigue (m. 29, 54).

71 Attempts to calibrate the degree to which Anna Magdalena Bach's slurs deviate from those in her models (as in Beißwenger 2000, 67–69) are, in my view, futile. Her bowings are too unsystematic to allow for reverse engineering of her intent.

72 I should note that there are some notable exceptions to the tendency to base editions of the Cello Suites primarily upon Source A. Hans Eppstein based part of his edition and Ulrich Leisinger based his entire edition on Sources C and D. See Eppstein 1988 and Leisinger 2000.

In his 1990 edition for the *Neue Bach Ausgabe*, Hans Eppstein argued persuasively that none of the five surviving sources for Bach's Cello Suites was copied directly from another.⁷³ In his judgment, Kellner's manuscript (Source B) transmits the earliest surviving version of the Cello Suites; he believed that it traces its roots *not* to Source [F] but rather to an earlier complete autograph, or to compositional drafts of individual suites which Eppstein theorized might have circulated in manuscript copies during the 1720s. One of these was allegedly obtained by Kellner, who used it around 1726 as a model for Source B. It was only later that J. S. Bach created a second autograph manuscript (Source [F]) which Anna Magdalena Bach used around 1728 as the model in preparing a copy for Georg Schwanberger (Source A). After Source A had been completed, someone (perhaps J. S. Bach himself) revised Source [F], chiefly by adding ornaments, dynamics, and articulation markings. Source [G], in Eppstein's view, was a copy of Source [F] in this updated state. It served directly or indirectly as the model for Sources C, D, and E.

There is much to admire in Eppstein's assessment, but many aspects require revision. First and foremost, Kellner's manuscript certainly does not transmit an early version of the Cello Suites.⁷⁴ Plentiful examples of shared notational conventions and common errors reveal that all extant sources trace their ancestry to a single source. For example, the complex rhythmic patterns of the Suite III Sarabande (m. 21), Suite V Prelude (m. 17), and Suite VI Prelude (m. 33–36) all share identical rhythmic patterns in the rhythmic patterns of the Suite III Gigue (m. 73), Suite IV Sarabande (m. 5, 9, 22, 23, 25, 26, 27), and Suite VI Gavotte 1 (m. 10, 11, 13, 15), and the identical patterns at the ends of reprises in the following seven movements: the Suite I Courante (m. 18, 42); the Suite III Allemande (m. 12, 24) and Courante (m. 40, 84); the Suite IV Courante (m. 26, 64); the Suite V Allemande (m. 18, 36) and Courante (m. 12, 24); and the Suite VI Courante (m. 28, 72). Any of these examples could be discussed at length but I will restrict my comments here to a curious instance left unmentioned by Eppstein. The gesture which

opens the Suite V Prelude – a quarter note tied to a sixteenth note followed by eleven more sixteenth notes – occurs three times (m. 1, 10, 17). In the first two instances (m. 1, 10), the eleven sixteenth notes are slurred together. Only in the third instance (m. 17) are they broken into two separate slurs (three notes + eight notes). There is no compelling musical rationale for this change. Indeed, in his autograph arrangement for lute, the composer himself tied all eleven sixteenth notes together in the third instance just as he had in the first.⁷⁶ The most plausible explanation is that Source [F] had a line break halfway through measure 17. As a result of this line break, the slur that should have stretched over all eleven sixteenth notes was bisected. The scribes of Sources A, B, C, D, and E all wrote two slurs rather than one in measure 17 even though this was not necessitated by line breaks in their own manuscripts. Had Bach himself made another autograph of this music, the line breaks would have been in different places, as they manifestly are in his arrangement for lute. Clearly all surviving sources share a common ancestor: Source [F].⁷⁷

If Source B – like Sources A, C, D, and E – ultimately traces its ancestry to Source [F], why are its readings in some cases radically different from those in the others? Most of Source B's unique readings are the product of Johann Peter Kellner's well-known carelessness and penchant for willful alteration of the music he copied. When Kellner recognized that he had made an error, he sometimes crossed out and recopied the passage.⁷⁸ In other instances, however, he left his errors in place and composed the music around them. A case in point is the first movement of the Suite II Menuet 1 (m. 1). This alternate reading, the most extensive of its kind in Source B, persuaded Eppstein and others that Kellner's manuscript must not have been copied directly or indirectly from Source [F].⁷⁹ Closer inspection, however, yields a far more plausible explanation. In attempting to copy measure 6, Kellner's eye inadvertently skipped to the line below. Seeking to orient himself on the last beat of measure 6 (a quarter note c'), he located the same note on the last beat of measure 13. He then erroneously added the lower e to form a double-stop with the middle c' (as in measure 13), and proceeded to copy the first two beats of measure 14, thinking all the while that he was copying measure 7. Realizing his mistake after three beats, Kellner opted not to erase or cross out what he had already written but rather to convert Bach's two remaining quarter notes into eighth

73 See Eppstein 1990, 18–26 for the evidence for this position.

74 Eppstein's mistaken view that Source B goes back to a manuscript that predates Source [F] has unfortunately proved quite influential. See, for example, Fanselau 2013, 272 and Szabó 2014 and 2015.

75 Admittedly Kellner's manuscript deviates twice from the Suite IV Sarabande examples cited here (m. 18, 24) but the deviations are less numerous and less significant than the similarities. As a final example, one might also cite the curious notational convention (long ledger line) in Suite VI Gavotte 2 (m. 19) shared by Sources A and B, though this may be coincidence as Kellner employs the practice elsewhere as well.

76 I believe that further individual variation in the articulation of this gesture (e. g., Sources D and E in m. 1 and Sources B and H in m. 10) are most likely products of negligence.

77 What appears to be another vestigial line break appears in the Suite II Allemande (m. 9, between beats 3 and 4).

78 See, for example, the Suite IV Prelude (m. 59).

79 This example is a particular favorite of Zoltán Szabó, who has used it in support of his theory that Kellner's manuscript goes back to a "more mature authorial version of the Suites than any to which the other copyists had access." See Szabó 2014, 19; Szabó 2015, 75, 82.

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

the revisions. Eppstein counted 14 ornaments exclusive to [G], 15 exclusive to H, and 14 shared exclusively by [G] and H.⁸⁹ A fresh look at the sources yields similar figures: 17 ornaments exclusive to [G], 14 exclusive to H, and 13 shared by both [G] and H.⁹⁰ Eppstein felt intuitively that the ornaments found in Sources C, D, and E (= Source [G]) were authentic, but regarded the numbers as inconclusive.

Before getting into the details, it should be noted that Source H authenticates the ornaments in Source [G] (= C, D, E) in a general way. If we take Anna Magdalena Bach's manuscript (Source A) of Suite V and J. S. Bach's autograph of the lute version (Source H) as unimpeachably authentic, we note that the former has far fewer ornaments than the latter: Source A has 21 ornaments; Source H maintains these 21 ornaments and adds an additional 32 for a total of 53. This practice was entirely typical for J. S. Bach; he could seldom resist the urge to add ornaments when he revisited older works. An interesting parallel is offered by the French Overture (BWV 831). It exists not only in its final version published in 1735 but also in an early manuscript prepared around 1727–1731 by both J. S. and A. M. Bach (BWV 831a). The printed version is far more heavily ornamented and exhibits more specific articulation markings.⁹¹ There seems to be a parallel relationship in the Cello Suites between Source A (earlier, lightly ornamented) and Source H (later, heavily ornamented). J. S. Bach revised his autograph of the Cello Suite No. 1 in G major (BWV 1007) in a way that exhibits something very much like the relationship between Source A and Source H. As noted by Eppstein, "the Kellner number of errors and authentic readings in Source B owes its singularity but not its singularity to Sources C, D, and E (= Source [G])." The ornaments which are absent from Source B but found in Source B and Source [G] (= C, D, E) can certainly be attributed to copying errors by Anna Magdalena Bach; she occasionally neglected to include ornaments found in her models.⁹⁵ Others can be

attributed to random overlap, a certain amount of which is to be expected in the placement of ornaments, particularly at cadences.⁹⁶ However, the quantity and quality of the ornaments shared between Source B and Sources C, D, and E (= Source [G]) cannot be explained as products of error and coincidence alone.⁹⁷ In addition to ornaments, Source B and Sources C, D, and E (= Source [G]) share common articulation markings,⁹⁸ dynamics,⁹⁹ and a tempo designation¹⁰⁰ not found in Source A. Such indications are rare in the Cello Suites and the fact that they are shared at these points by all sources other than Anna Magdalena Bach's manuscript is extremely significant.

There are thus strong connections between Sources [G] and H and between Sources [G] and B, and some what weaker though still significant connections between Sources B and H. While any one pair of connections might be judged inconclusive, together they corroborate one another quite powerfully. How could so many of the same additions, corrections, and clarifications have found their way into manuscripts as disparate as Sources B, [G], and H? The provenance chains of these manuscripts are completely unrelated. The only person who could have influenced all three of these manuscripts is J. S. Bach. It thus seems that the composer himself was responsible for many of the ornaments, dynamic, tempo indications, and articulation markings common to Sources B and [G] (= C, D, E) but absent from Source A.

96 Kellner added numerous ornaments to his copy of Bach's Violin Sonata and Partita which are not found in the autograph, nearly always at cadences. See, for example, the Violin Sonata I Fuga (m. 24, 86); the Violin Sonata II Grave (m. 21), Fuga (m. 17, 44, 136), and Allegro (m. 18); the Violin Partita II Chaconne (m. 256); the Violin Sonata III Adagio (m. 11, 14, 39, 44); and the Violin Partita III Gavotte en Rondeau (m. 39).

97 In the statistics summarized here, Suite V is isolated from the other five Cello Suites because an additional source (Source H) is available, and because the scribe of Source B failed to completely copy two of its movements. Suites I, II, III, IV, and VI contain a total of 122 ornaments in unique positions. Of these 122, 43 appear in all three sources: A, B, and [G]. Of the remaining 79 ornaments, none are exclusive to A, while 15 are exclusive to B, and 35 are exclusive to [G]. Of the remaining 29, just 1 appears exclusively in A and B, while 8 appear exclusively in A and [G], and 20 appear exclusively in B and [G]. Suite V contains a total of 65 ornaments, excluding those in the Gigue. (This movement is not counted because it appears incomplete in Source B). Of these 65, just 14 appear in all four sources: A, B, [G], and H. Of the remaining 51 ornaments, none are exclusive to A and just 1 is exclusive to B, while 13 are exclusive to [G], and 14 are exclusive to H. There are 14 ornaments which appear in two of the four sources: 2 in B and [G]; 2 in B and H; and 10 in [G] and H. The remaining 9 ornaments appear exclusively in three of the four sources: A, B, and [G] share 1 ornament; A, [G], and H share 3; and B, [G], and H share 5. Details can be found in the Appendix.

98 See, for example, the Suite IV Prelude (m. 70, 71, 72, 73) and the Allemande (m. 38, 39). There may also be a connection in distinctive articulation markings between C (= [G]?) and H in the Suite V Courante (m. 3) although the fleeting nature of the marks in Source H leaves this far from certain.

99 See, for example, the Suite IV Bouree 1 (m. 45, 46).

100 The Suite VI Allemande is marked "Adagio" in Source B and "Molto Adagio" in Sources C, D, and E; Source A has no tempo designation.

89 Eppstein 1990, 25.

90 Details are provided in the Appendix. Following Eppstein I have included here the ornaments found in the Gigue despite the fact that Kellner (Source B) did not copy this movement completely.

91 D-B, *Mus.ms.Bach*. P 226.

92 Butt 1990, 115–119, 135–140, 146.

93 Szabó's claims (Szabó 2014, 14) that the many errors common to all of the surviving sources are "very rare" does not hold up to scrutiny. Source B certainly traces its ancestry to Source [F]. See above.

94 See the Suite I Allemande (m. 5, 8), Courante (m. 26, 38), Sarabande (m. 5); the Suite II Allemande (m. 8, 9), Sarabande (m. 3, 5, 8), Menuet 2 (m. 8); the Suite III Bouree 2 (m. 8); the Suite IV Courante (m. 10, 18, 59), Sarabande (m. 3, 13, 19); the Suite V Allemande (m. 13, 14, 19, 32), Courante (m. 4, 21, 23); and the Suite VI Allemande (m. 2, 11). See the Appendix for details.

95 See, for example, Violin Sonata I Adagio (m. 2); Violin Sonata III Adagio (m. 44); Violin Partita III (m. 15, 16).

4. Synopsis

In the interest of clarity, I provide here a chronological summary of the scenario proposed above. J. S. Bach began work on the Cello Suites while he was living in Weimar (1708–1717) or Cöthen (1717–1723). The fact that he wrote *Libro primo* on the title page of his autograph manuscript of the Violin Sonatas and Partitas indicates at the very least that he had a *Libro secondo* in mind by 1720. That the Cello Suites were indeed Part 2 is revealed unambiguously by Georg Schwanberger's title page to the two collections which accompanies his manuscript of the violin works.

When his composition of the Cello Suites reached a point of stability, Bach set down the musical text in a complete draft: Source [F]. Johann Bernhard Bach d. J. used Source [F] as a model to create Source [L], which he brought to Ohrdruf in late 1720 or early 1721. Around 1726, J. P. Kellner came into contact with the Bach family in Ohrdruf, thereby gaining access to Source [L], which he copied to create Source B. Meanwhile back in Cöthen or Leipzig, the composer commissioned someone to copy Source [F], resulting in the creation of Source [K]. In the late 1720s, Anna Magdalena Bach was commissioned to create a copy of the Cello Suites for Schwanberger using Source [F] as her model, resulting in Source A. Around the same time, J. S. Bach created an arrangement of Cello Suite V (Source H).

Source [F] is the primary point of reference, and Source [L] is the primary point of reference for Source [K] and Source [B]. Source [L] is the primary point of reference for Source [B] and Source [K]. Source [F] is the primary point of reference for Source [A] and Source [H]. Source [F] is the primary point of reference for Source [G]. Source [F] is the primary point of reference for Source [M]. Source [F] is the primary point of reference for Source [N]. Source [F] is the primary point of reference for Source [O]. Source [F] is the primary point of reference for Source [P]. Source [F] is the primary point of reference for Source [Q]. Source [F] is the primary point of reference for Source [R]. Source [F] is the primary point of reference for Source [S]. Source [F] is the primary point of reference for Source [T]. Source [F] is the primary point of reference for Source [U]. Source [F] is the primary point of reference for Source [V]. Source [F] is the primary point of reference for Source [W]. Source [F] is the primary point of reference for Source [X]. Source [F] is the primary point of reference for Source [Y]. Source [F] is the primary point of reference for Source [Z].

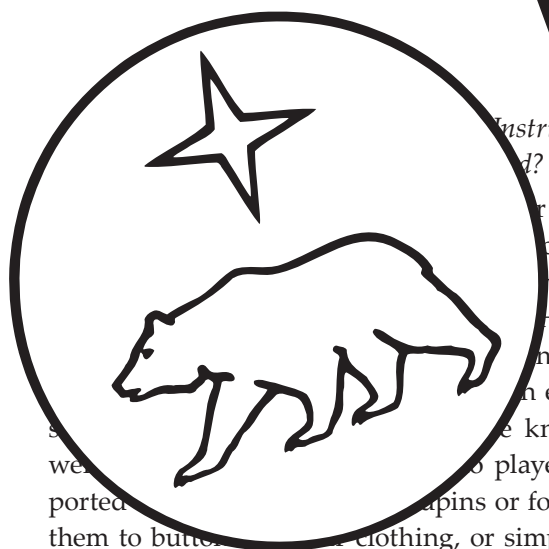
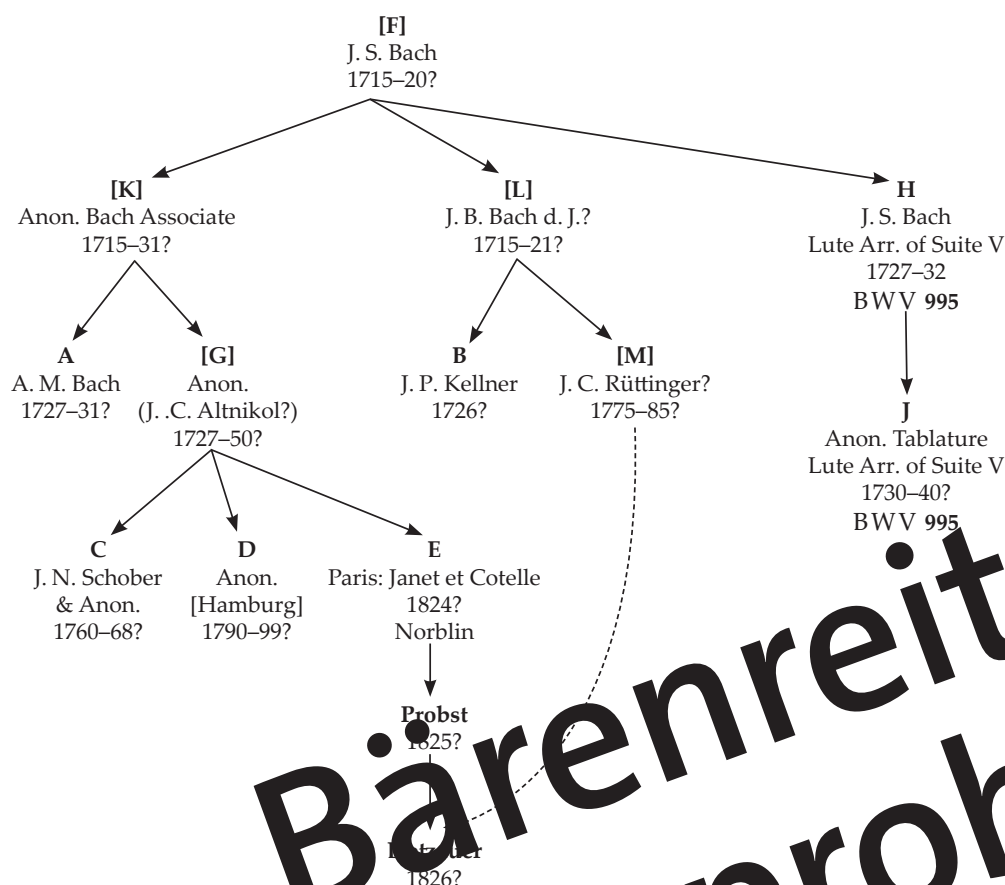
for a brief digression summarizing the performance indications provenance. The two main sources [K] and [L], representing the autograph, Source [F]. And [K] and [L] shared many performance indications, but also dynamics, articulations (accents, staccato designations) that were *not* present in Source [F]. Many of these same performance indications are also found in Bach's autograph manuscript of the lute version of Suite V (Source H), suggesting that they came from the mind of the composer. Presumably J. S. Bach added (or encouraged others to add) some of these indications independently to Sources [K] and [L], and perhaps also to Sources [F] and/or [G], during lessons or other musical interactions. In doing so he responded to the needs of particular musicians, which is why the indications overlap substantially but not entirely. They arose not systematically from the comparison of manuscripts but rather organically within the context of music-making. It is striking that in instances where a figure or motive returns two or three times, it is frequently given explicit articulation markings not in the first iteration but rather in the second or third. The same is true of dynamic markings, which are often

placed only at later iterations of a recurring passage.¹⁰¹ The unsystematic appearance of these performance indications is frustrating from an editor's perspective, as it is impossible to rule out the possibility that some are inauthentic, but there is enough overlap among them to give us confidence that many stem from the composer.

Sometime after J. S. Bach's death in 1750, Sources [F] and [K] disappeared without a trace. Before 1768, Source [G] came into the possession of C. P. E. Bach, who commissioned J. N. Schober and another colleague in Berlin to copy it, resulting in the creation of Source C. At some point, Source C was acquired by the Hamburg music dealer J. C. Westphal. Source [G], by contrast, remained in C. P. E. Bach's possession until his death in 1788, and was used in the 1790s by a Hamburg copyist to create Source D on his own. The Viennese music dealer Johann Traeg, after much searching in Germany, cellist Louis-Pierre Noëblin discovered Source [G] and used it to create the first edition of the Cello Suites (Source E), which was published in Paris around 1824. Meanwhile in Erfurt, sometime before the early 1780s, Source [L] (along with other materials from the estate of J. B. Bach d. J.) came into the possession of J. C. Rüttinger, who shared its contents with his student J. C. Rüttinger. Rüttinger probably created his own copy (Source [M]), which he shared with his student J. F. Dotzauer around 1800. Dotzauer's edition of the Cello Suites (ca. 1826) is based primarily upon Noëblin's edition (Source E) but incorporates numerous readings from Source [L], as transmitted via Source [M].

A stemmatic diagram of the proposed source relationships is provided below. Solid lines indicate that one source descends (directly or with unknown intermediaries) from another. A dotted line indicates secondary influence.

101 In Source B, the Suite II Prelude has distinctive articulation markings late in the movement (m. 21, 22, 31) but not in earlier (m. 14, 16) or later (m. 23, 26, 27, 28, 29, 32) situations which are exactly parallel. Similarly, the Suite IV Allemande has distinctive articulation markings late in the movement (m. 38, 39) but not in parallel situations earlier (m. 7, 8, 9, 10, 13). In Source [G] (= C, D, E) the Suite I Allemande has articulation slashes on the second and third iterations of a repeating figure (m. 27, 28), but not on the first (m. 26). The same is true of the Suite I Courante: the second iteration (m. 11–12) has articulation markings while the first (m. 5–6) does not. The Suite VI Gigue has clarifying articulation marks in the second iteration of a figure (m. 54–55) but not in the first (m. 22–23). The Suite V Prelude has distinctive markings at the second iteration of the hemiola pattern (m. 106–107) but not at its first or later iterations (m. 92–93, 134–135, 204–205). To be sure, there are also exceptions to this rule: the Suite III Allemande has the first iterations marked clearly (m. 1–4) but not all subsequent iterations (m. 13, 23 are marked but m. 7, 8, 10, 11, 15, 16, 17, 18, 19, 20 are not); the same is true of the Suite III Courante (m. 17, 21, 22, 23, 25–28, 67, 69 are marked but m. 52, 58, 65, 71 are not), the Suite III Gigue (m. 41–42 are marked but m. 101–102 are not), the Suite IV Allemande (m. 3 is marked but m. 4, 5 and later iterations are not), and the Suite V Gavotte 2 (m. 15–16 are marked but m. 17 is not).



Instrument
d?
r which Bach com-
t of much debate.
as a fluid concept.
He believed that it
ing instruments of
n either four or five
e knees while others
played vertically sup-
ported them to buttocks, or simply gripped them
between their knees. Not long after moving to Leipzig in
1723, Bach worked with the instrument builder Johann
Christian Hofmann (1683–1750) to design a *Viola pomposa*, an
instrument tuned like a cello, but with a fifth string (e') on
the high end and held on the shoulder like a viola. During
the years 1724–1726, Bach composed a series of cantatas
(BWV 5, 6, 41, 49, 68, 71, 85, 115, 175, 180, 183) that feature an
instrument or instruments which he and his copyists typ-
ically labeled “Violoncello Piccolo.” At least a few of these
works (BWV 41, 68, and 115) imply the use of a five-stringed
instrument apparently similar to that called for in Suite VI.
Until more evidence emerges, however, connections between
these cantatas and the Cello Suites cannot be taken as evi-

102 See Köpp 2013.

evidence that Suite VI (or any of the others) was composed in
Leipzig.

How the cello was played in Bach's time remains equally
obscure. According to the research of Mark Smith, cellists
in eighteenth-century Germany and Italy favored the un-
derhand bow grip, i.e., that commonly used today by viola
gamba and some contrabass players).¹⁰³ By the 1770s this
was no longer in fashion. Upon hearing the cellists Anto-
nio Vandinì (ca. 1690–1778) in Padua in 1770 and Markus
Heinrich Graul (d. 1799) in Berlin in 1772, Charles Burney
(1726–1814) was struck by the fact that both held the bow
“in the old-fashioned way, with the hand under it.” Similar
comments were made about Johann Georg Christoph Schet-
ky (1737–1824) by an anonymous writer in 1799.¹⁰⁴ It should
be noted that these were not marginal figures but rather
some of the most prominent cellists of the eighteenth cen-
tury. Vandinì was an influential colleague of both Antonio
Vivaldi (1678–1741) and Giuseppe Tartini (1692–1770). Graul
was born in J.S. Bach's hometown of Eisenach and mar-
ried into the family of Johann Christian Hertel (ca. 1699–
1754), a violin and gamba player who visited Bach in Leipzig
in 1726.¹⁰⁵ Before 1768, Graul was C.P.E. Bach's colleague
at the Prussian court in Berlin – that is, during the ex-

103 See Smith 1995.

104 Smith 1995, 50–54.

105 Hertel may also have encountered Bach in Cöthen in 1717 or 1718. See
Dok III, Nr. 688.

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

above, I have opted not to follow the “down-bow rule” (*Abstrichregel*), leaving the bowings to come out as they may. I leave it to performers to interpret the often counterintuitive articulation markings in the original sources as they see fit.

The autograph lute arrangement of Suite V (Source H) has been used primarily as a point of reference. Ornaments and other performance directions in Source H are incorporated into the edition only when they are also found in one or more of the surviving cello sources. Dotzauer’s edition has likewise been used as a point of reference, particularly when its departures from Norblin’s edition (Source E) corroborate readings otherwise found only in Kellner’s Source B. Dotzauer’s bowings have only influenced this edition where they corroborate bowings in the surviving manuscripts, particularly Source B.

While it is unfortunate that Bach’s autograph manuscript of the Cello Suites is lost, the surviving materials are in some respects more instructive. In the absence of a definitive text, performers and scholars who deal with this music are forced to grapple with the reality that eighteenth-century performance practice was extremely flexible. Musicians of the era added and subtracted ornaments and even entire passages at will. They felt little obligation to perform the movements of a given work completely in sequence. As documented in the sources, the composer himself seems to have added or subtracted specific performances by his own hand. The edition is not a perfect reconstruction; the editor can reasonably be expected to have sought rather to offer a textual text for the six suites the composer wrote. The edition presents the surviving manuscripts (Sources B, C, D, E) and, in the case of Suite V, the lute arrangement (Source H). The edition is that is together on the same page for the reader to compare the diverse readings of any given passage at a glance. This is not a traditional facsimile edition insofar as the musical texts have been pared down to their essentials: movement titles, custodes, *da capo* signs, *fine*, *volti*, and *segue* indications have all been excluded or removed except where they include special performance information.¹¹³ Line breaks in the sources are indicated by short spaces; the clefs are reiterated where they are reiterated in the sources. The musical text of each source has also been reduced or enlarged as necessary to fit on the page.¹¹⁴ The facsimile serves here

113 Examples include the “Boure 2 pian” indication at the start of the Suite III Bouree 2, and the “Sequi Allemande adagio” indication at the end of the Suite VI Prelude – both in Source B.
114 In every case, entire measures or groups of measures have been resized, never individual elements within measures (e. g., notes, rests, dots, etc.). We have done our best to present all sources clearly, though at times we were limited by the quality of the digital images available.

in lieu of the lengthy catalog of discrepancies between surviving sources which traditionally accompanies a critical report. Users seeking an explanation for an editorial decision can easily find the passage in question and compare the relevant readings for themselves.

Andrew Talle
Revised text of 2022

APPENDIX

As discussed above, the relationships between the surviving sources are most clearly documented in their ornaments. The following table aims to show where and how the ornaments coincide. Because Source [G] is lost, it must be reconstructed on the basis of the surviving sources which used it as a model, namely Sources C, D, and E. An ornament that appears in at least two of these three surviving sources is judged to have also appeared in lost Source [G].

Abbreviations

- m = mordent
- a = appoggiatura
- a* = written-out appoggiatura
- tr = trill
- t = slight displaced trill¹¹⁶
- a+tr = appoggiatura with trill¹¹⁷

Table

Measure	A	B	[G]
1	–	–	tr
2	–	–	(C:tr D:tr E:tr°)
5	–	tr	a+tr
6	–	–	(C:a+tr D:a+tr E:a+tr°)
8	–	m	a
11	tr	tr	a+tr
12	tr	tr	a+tr
14	tr	tr	(C:a+tr D:a+tr E:a)
19	tr+a	tr	tr+a
20	tr	tr	tr+a
21	tr	tr	tr
23	–	–	tr
31	–	–	(C:tr D:– E:tr)
			a

115 This symbol is used only where an ordinary appoggiatura appears in a parallel position.
116 This symbol is used only where trills in other sources appear close enough to suggest displacement.
117 This symbol is counted statistically as a single ornament.

Suite I, Courante

Measure	A	B	[G]
7	–	–	tr
10	tr	tr°	tr
13	–	tr°	–
16	tr	–	tr
26	–	tr	a
38	–	tr	tr

Suite I, Sarabande

Measure	A	B	[G]
1	–	–	a
2	tr	tr°	tr
3	–	–	a
4	tr	tr	a+tr (C:a+tr D:a E:a+tr)
5	–	tr	a
6	tr	–	tr
8	–	–	– (C:a D:– E:–)
10	tr	tr	tr (C:a+tr D:tr E:tr)
11	tr°	tr°	–
13	–	–	a

Suite II, Sarabande

Measure	A	B	[G]
1	tr	m	tr
3	–	m	tr
4	tr	tr	tr
5	–	m	tr
8	–	tr	tr
13	tr	tr	tr
14	tr	tr	tr
16	tr	tr	tr (C:– D:tr E:tr)
23	tr	–	tr
27	–	tr	–

Suite II, Menuet 1

Measure	A	B	[G]
8	–	tr	–
17	tr	tr	tr
18	tr	tr	tr
23	–	tr	– (C:– D:– E:tr)

Suite II, Menuet 2

Measure	A	B	[G]
1	tr	tr	tr (C:tr D:tr E:–)
8	–	tr	–
21	tr	tr	tr

Suite II, Menuet 3

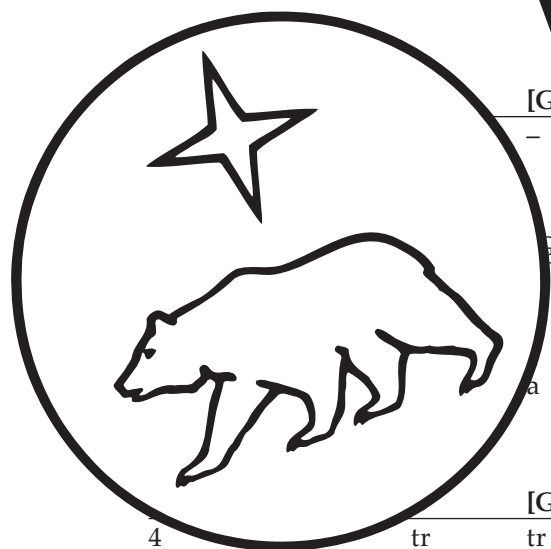
Measure	A	B	[G]
1	–	–	– (C:– D:– E:a)
8	tr	tr	a+tr (C:a+tr D:a E:a+tr)
40	–	–	a
52	–	a	–
56	–	a	–

Suite III, Prelude

Measure	A	B	[G]
86	tr	tr	tr (C:tr D:tr E:–)

Suite III, Allemande

Measure	A	B	[G]
2	tr	tr	tr (C:tr° D:tr E:tr)
5	tr	tr	tr
14	–	tr	–
18	tr	tr	tr
22	–	–	a



Suite II, Prelude

Measure	A	B	[G]
50	–	–	– (C:a D:– E:–)

Suite II, Allemande

Measure	A	B	[G]
8	–	tr	tr
9	–	tr	tr (C:tr D:tr E:–)
11	–	–	a
13	tr	tr	tr
17	tr	tr	tr (C:tr D:tr E:–)

Suite III, Sarabande

Measure	A	B	[G]
1	–	–	a
2	–	–	a
3	–	–	–
			(C:m D:– E:–)
11	–	–	a
12	tr	tr	tr

Suite III, Bourree 1

Measure	A	B	[G]
2	–	–	tr

Suite III, Bourree 2

Measure	A	B	[G]
8	–	tr	a
12	–	–	–
			(C:– D:– E:a)

Suite III, Gigue

Measure	A	B	[G]
56	tr	–	tr

Suite IV, Prelude

Measure	A	B	[G]
---------	---	---	-----

61	–	–	tr
----	---	---	----

81	–	–	–
----	---	---	---

9	–	–	–
---	---	---	---

			(C:tr D:tr E:–)
--	--	--	-----------------

			–
--	--	--	---

			–
--	--	--	---

			–
--	--	--	---

			–
--	--	--	---

			–
--	--	--	---

			–
--	--	--	---

			–
--	--	--	---

			–
--	--	--	---

			–
--	--	--	---

			–
--	--	--	---

			–
--	--	--	---

			–
--	--	--	---

			–
--	--	--	---

			–
--	--	--	---

			–
--	--	--	---

			–
--	--	--	---

			–
--	--	--	---

			–
--	--	--	---

			–
--	--	--	---

			–
--	--	--	---

			–
--	--	--	---

			–
--	--	--	---

			–
--	--	--	---

			–
--	--	--	---

			–
--	--	--	---

			–
--	--	--	---

			–
--	--	--	---

			–
--	--	--	---

			–
--	--	--	---

			–
--	--	--	---

			–
--	--	--	---

			–
--	--	--	---

			–
--	--	--	---

Suite IV, Sarabande

Measure	A	B	[G]
---------	---	---	-----

1	–	–	tr
---	---	---	----

			(C:tr D:m E:–)
--	--	--	----------------

2	–	–	a
---	---	---	---

3	–	tr	tr
---	---	----	----

			(C:tr D:m E:–)
--	--	--	----------------

4	–	–	a
---	---	---	---

8	–	tr	–
---	---	----	---

11	–	–	a
----	---	---	---

12	tr	tr	tr
----	----	----	----

13	–	tr	tr
----	---	----	----

			(C:tr D:m E:–)
--	--	--	----------------

14	–	–	a
----	---	---	---

17 ¹	–	–	a
-----------------	---	---	---

17 ²	–	–	a
-----------------	---	---	---

17 ³	–	–	a
-----------------	---	---	---

19	–	tr	tr
----	---	----	----

20	–	–	a
----	---	---	---

			–
--	--	--	---

			–
--	--	--	---

			–
--	--	--	---

			–
--	--	--	---

			–
--	--	--	---

			–
--	--	--	---

			–
--	--	--	---

			–
--	--	--	---

			–
--	--	--	---

			–
--	--	--	---

			–
--	--	--	---

			–
--	--	--	---

			–
--	--	--	---

			–
--	--	--	---

			–
--	--	--	---

			–
--	--	--	---

			–
--	--	--	---

			–
--	--	--	---

			–
--	--	--	---

			–
--	--	--	---

			–
--	--	--	---

			–
--	--	--	---

			–
--	--	--	---

			–
--	--	--	---

			–
--	--	--	---

			–
--	--	--	---

			–
--	--	--	---

			–
--	--	--	---

			–
--	--	--	---

			–
--	--	--	---

			–
--	--	--	---

			–
--	--	--	---

			–
--	--	--	---

			–
--	--	--	---

			–
--	--	--	---

			–
--	--	--	---

			–
--	--	--	---

			–
--	--	--	---

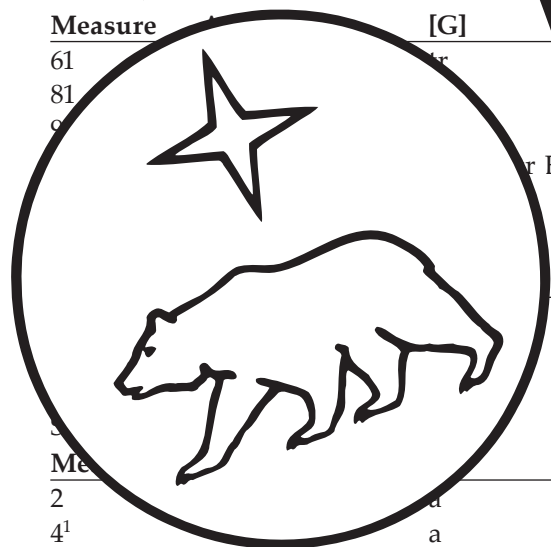
			–
--	--	--	---

			–
--	--	--	---

			–
--	--	--	---

			–
--	--	--	---

			–
--	--	--	---



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

Suite V, Allemande

Measure	A	B	[G]	H
---------	---	---	-----	---

2 ¹	–	–	–	a
----------------	---	---	---	---

2 ⁴	–	–	–	tr
----------------	---	---	---	----

4	–	–	a	–
---	---	---	---	---

			(C:a D:– E:a)	
--	--	--	---------------	--

7	tr	tr	tr	tr
---	----	----	----	----

8	–	–	–	a
---	---	---	---	---

			(C:– D:– E:tr)	
--	--	--	----------------	--

11	a	–	a	a
----	---	---	---	---

13	–	tr	tr	tr
----	---	----	----	----

14 ¹	–	a	–	a
-----------------	---	---	---	---

14 ²	–	a*	tr	tr
-----------------	---	----	----	----

15	tr	tr	tr	tr
----	----	----	----	----

17	–	tr	–	–
----	---	----	---	---

			(C:– D:– E:a+tr)	
--	--	--	------------------	--

18 ¹	–	–	–	a
-----------------	---	---	---	---

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.

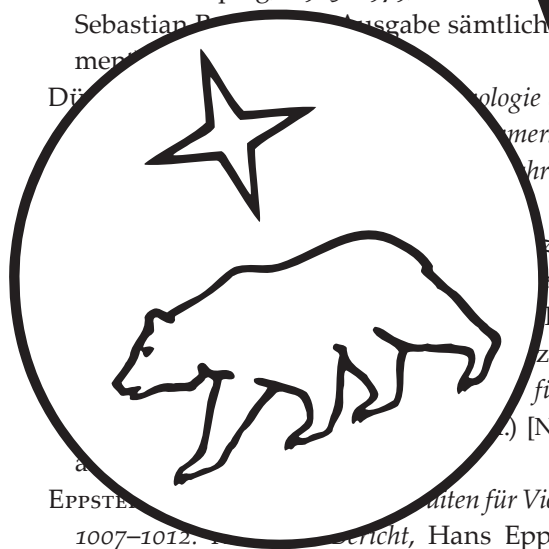


This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

LITERATURE

- BACH 1790 *Verzeichniss des musikalischen Nachlasses des verstorbenen Capellmeisters Carl Philipp Emanuel Bach [...]* (Hamburg, 1790)
- BEISSWENGER 2000 J. S. Bach, *Sechs Suiten für Violoncello solo BWV 1007–1012 mit Faksimile*, Kirsten Beißwenger (ed.) (Wiesbaden, 2000)
- BESSELER 1967 J. S. Bach, *Vier Ouvertüren (Orchestersuiten). Kritischer Bericht*, Heinrich Bessler (ed.) in cooperation with Hans Größ [NBA KB VII/1] (Kassel and Leipzig, 1967)
- BILL 1987 *Christoph Graupner, Hofkapellmeister in Darmstadt, 1709–1760*, Oswald Bill (ed.) (Mainz, 1987)
- BLANKEN 2011 Christine Blanken, *Die Bach-Quellen in Wien und Alt-Österreich*, 2 vols. (Hildesheim, 2011) (Leipziger Beiträge zur Bachforschung, 10)
- BLECHSCHMIDT 1965 Eva Renate Blechschmidt, *Die Amalien-Bibliothek. Musikbibliothek der Prinzessin Anna Amalia von Preußen (1723–1787)* (Berlin, 1965)
- BUTT 1990 John Butt, *Bach Interpretation: Articulation Made in Primary Sources of J. S. Bach* (Cambridge, 1990)
- DOK I–VII *Bach-Dokumente*, Bach-Archiv Leipzig (ed.), Kassel and Leipzig, 1963–1979; Kassel 2007–2008 (Johann Sebastian Bach, Ausgabe sämtlicher Werke. Supplemente)
- DÜRR 1990 Alfred Dürr, *Die Musikologie des Leipziger Bach-Archivs. Bemerkungen und Mitteilungen*, Bach-Archiv Leipzig (ed.), Kassel and Leipzig, 1990
- EPPSTEIN 1990 Hans Eppstein, *Die vier Quellen in verkleinerter Wiedergabe. Faksimile-Beiband zum Kritischen Bericht*, Hans Eppstein (ed.) [NBA VI/2] (Kassel and Leipzig, 1990)
- EPPSTEIN 1991 J. S. Bach, *Sechs Suiten für Violoncello solo, BWV 1007–1012. Die vier Quellen in verkleinerter Wiedergabe. Faksimile-Beiband zum Kritischen Bericht*, Hans Eppstein (ed.) [NBA KB VI/2] (Kassel and Leipzig, 1991)
- FANSELAU 2013 Clemens Fanselau, "Suiten für Violoncello Solo, BWV 1007–1012," in: Siegbert Rampe & Dominik Sackmann (eds.), *Bach-Handbuch 5/2, Die Orchester- und Kammermusik* (Laaber, 2013), pp. 264–302
- FAULSTICH 1997 Bettina Faulstich, *Die Musikaliensammlung der Familie von Voß. Ein Beitrag zur Berliner Musikgeschichte um 1800* (Kassel, 1997)
- GRIER 1996 James Grier, *The Critical Editing of Music: History, Method, and Practice* (Cambridge, 1996)
- HENZEL 2006 Christoph Henzel, *Graun-Werkverzeichnis (GraunWV), Band I: Verzeichnis der Werke der Brüder Johann Gottlieb und Carl Heinrich Graun* (Beeskow, 2006)
- HENZEL 2009 Christoph Henzel, *Berliner Klassik. Studien zur Graunüberlieferung im 18. Jahrhundert* (Beeskow, 2009)
- HERZ 1984 Gerhard Herz, *Bach-Quellen in Amerika* (Kassel, 1984)
- KILIAN 1978 J. S. Bach, *Präludien, Toccaten, Fantasien und Fugen für Orgel. Kritischer Bericht*, Dietrich Kilian (ed.) [NBA KB IV/5–6] (Kassel and Leipzig, 1978)
- KOBAYASHI 1991 Yoshitake Kobayashi, Review of Wutta 1989, in: *Die Musikforschung* 44 (1991), pp. 290–292
- KOSKA 2017 Bernd Koska, "Die Berliner Notenkopisten Johann Gottfried Siebe und Johann Nicolaus Schober und ihre Bach-Abschriften," in: *Bach-Jahrbuch* 103 (2017), pp. 149–184
- KÖPP 2013 Kai Köpp, "Das Violoncello zur Zeit Bachs – vom Ensemble zum Soloinstrument," in: Siegbert Rampe & Dominik Sackmann (eds.), *Bach-Handbuch 5/2, Die Orchester- und Kammermusik* (Laaber, 2013), pp. 253–263
- LEISINGER & WOLLNY 1997 Ulrich Leisinger and Peter Wollny, *Die Bach-Quellen der Bibliothek Kassel. Katalog mit einer Darstellung von Überlieferungsgeschichte und Bedeutung der Sammlungen*, Festspielhaus Wagener (Hildesheim, 1997) (Leipziger Beiträge zur Bachforschung, 2)
- LEISINGER 2000 J. S. Bach, *Suiten für Violoncello solo, BWV 1007–1012*, Ulrich Leisinger (ed.) (Vienna, 2000)
- NORBLIN 1824 J. S. Bach, *Six Suites ou études Pour le Violoncello Solo Composées par J. S. BACH. Œuvre Posthume*, Louis-Pierre Norblin (ed.) (Paris [ca. 1824])
- PLATH 1963 J. S. Bach, *Klavierbüchlein für Wilhelm Friedemann Bach. Kritischer Bericht*, Wolfgang Plath (ed.) [NBA KB V/5] (Kassel and Leipzig, 1963)
- SCHMID 1990 Manfred Hermann Schmid, "Das Geschäft mit dem Nachlaß von Carl Philipp Emanuel Bach," in: *Carl Philipp Emanuel Bach und die europäische Musikkultur des mittleren 18. Jahrhunderts*, Hans-Joachim Marx (ed.), (Göttingen, 1990), pp. 473–528
- SCHMITZ 1963 J. S. Bach, *Werke für Flöte. Kritischer Bericht*, Hans-Peter Schmitz (ed.) [NBA KB VI/3] (Kassel and Leipzig, 1963)
- SCHULZE 1966 Hans-Joachim Schulze, "Wer intavolierte Johann Sebastian Bachs Lautenkompositionen?" in: *Die Musikforschung* 19 (1966), 32–39
- SCHULZE 1983 Hans-Joachim Schulze, "'Monsieur Schouster' – ein vergessener Zeitgenosse Johann Sebastian Bachs," in: *Bachiana et alia musicologica, Festschrift Alfred Dürr zum 65. Geburtstag*, Wolfgang Rehm (ed.) (Kassel, 1983), pp. 243–250
- SCHULZE 1984 Hans-Joachim Schulze, *Studien zur Bach-Überlieferung im 18. Jahrhundert* (Leipzig, 1984)
- SCHWANBERGER 1806 *Verzeichnis der von dem Herzogl. Braunschweig. Lüneb. Kapellmeisters Schwanberg hinterlassenen beträchtlichen Sammlung von Musikalien und einigen Büchern welche*



am []ten August d. J. in dem auf der Wendenstraße Nr. 1410 belegenden Hause meistbietend verkauft werden sollen (Braunschweig, 1806)

SCHWEMER & WOODFULL-HARRIS 2000 J. S. Bach, 6 Suites a Violoncello Solo senza Basso. BWV 1007–1012, Bettina Schwemer and Douglas Woodfull-Harris (eds.) (Kassel, 2000)

SMITH 1995 Mark Smith, "The Cello Bow Held the Viol-Way; Once Common, But Now Almost Forgotten," in: *Chelys: The Journal of the Viola da Gamba Society* 24 (1995), pp. 47–61

STINSON 1989 Russell Stinson, *The Bach Manuscripts of Johann Peter Kellner and His Circle: A Case Study in Reception History* (Durham, NC, 1989)

SZABÓ 2014 Zoltán Szabó, "Precarious Presumptions and the 'Minority Report' – Revisiting the primary sources of the Bach Cello Suites," in: *BACH: Journal of the Riemenschneider Bach Institute* 45/2, pp. 1–33

SZABÓ 2015 Zoltán Szabó, "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), pp. 71–83

TALLE 2021 Andrew Talle, "Hellschmisch: Anmerkungen zu J. S. Bachs Soli für Violoncello und für Violoncello," in: *Bach-Jahrbuch* 107 (2021), pp. 57–9

TALLE 2022 Andrew Talle, "Some Observations on the Cello Soli and Cello Suites," in: *BACH: Journal of the Riemenschneider Bach Institute* 53/1 (2022), pp. 1–10

WILHELM 1989 Hans Wilhelm, "Die Handschriften der Cello-Suiten und neuer sowohl geschriebener als gestochener Cello-Suiten," in: *Erster Beitrag zu dem Verzeichnis der Handschriften der Cello-Suiten* (Hildburghausen, 1989)

WILHELM 1990 Hans Wilhelm, "Die Handschriften der Cello-Suiten," in: *Hildburghäuser Musikblätter* 10 (1990), pp. 1–10

WESTPHAL 1830 Verzeichniss der von dem verstorbenen Herrn Joh. Christ. Westphal, weil. Organisten an der Hauptkirche St. Nicolai, hinterlassenen Bücher- und Musikaliensammlung, welche am 11. Januar 1830 und folgende Tage im Auctions-Saale der Börsen-Halle öffentlich durch den Auctionarius J. J. Berndes, gegen baare Bezahlung in grob Courant versteigert werden soll (Hamburg, [1829])

WIERMANN 2014 C. P. E. Bach, *Keyboard Concertos from Manuscript Sources III*, Barbara Wiermann (ed.) (Los Altos, CA, 2014)

WOLLNY 1996 Peter Wollny, "Zur Überlieferung der Instrumentalwerke Johann Sebastian Bachs: Der Quellenbesitz Carl Philipp Emanuel Bachs," in: *Bach-Jahrbuch* 86 (1996), pp. 7–17

WOLLNY 2011 Peter Wollny, "Carl August Hartung als Kopist und Sammler Bachscher Werke," in: *Bach-Jahrbuch* 97 (2011), pp. 81–102

WUTT 1989 Eva Rutata Wutta (née Blechschmidt), *Quellen der Bach-Tradition in der Berliner Amalien-Bibliothek* (Tutzing, 1989)

LIBRARY SIGLA

A-Wn Österreichische Nationalbibliothek, Musiksammlung, Wien

B-Bm Bibliothèque royale de Belgique, Muziekbibliotheek, Brussel

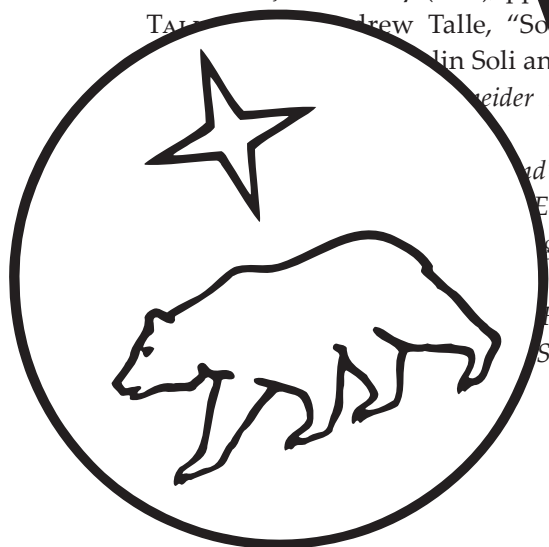
D-Bm Staatsbibliothek zu Berlin – Preussischer Kulturbesitz, Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv, Berlin

D-Berl Universität der Künste, Bibliothek, Berlin

D-LEB Leipziger Stadtbibliothek – Musikbibliothek, Leipzig

S-Skma Musik- och teaterbiblioteket, Stockholm

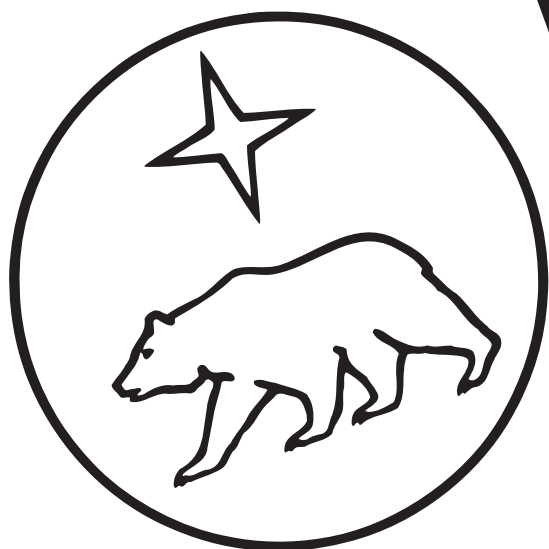
US-Wc Washington, D.C., Library of Congress, Music Division



Sechs Suiten
für Violoncello solo

Six Suites
for Violoncello solo

BVWV 1007–1012



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

21

23

25

27

29

31

33

35

37

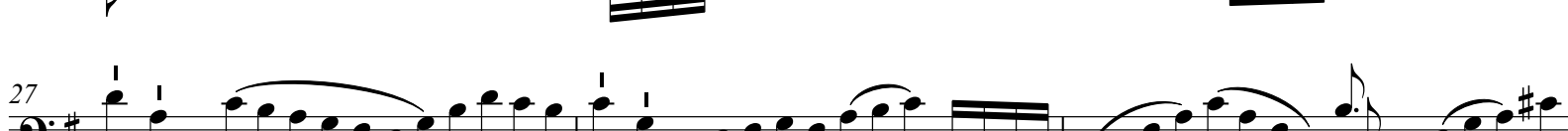
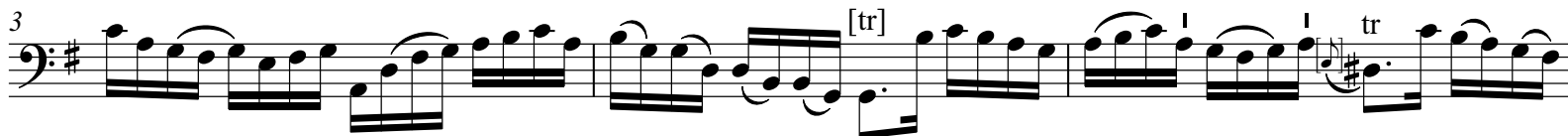
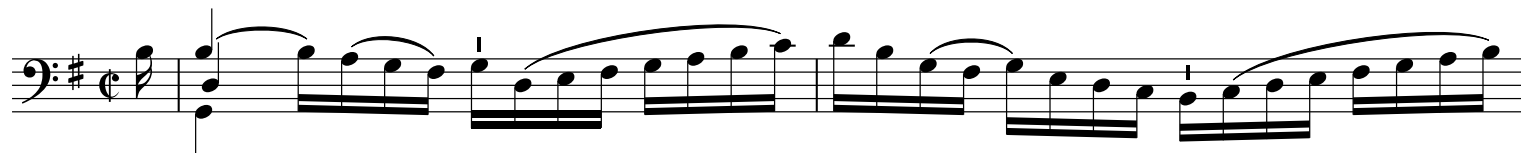
39

41

* ossia

The image displays a musical score for a piece titled "Bärenreiter Leseprobe". The score is written in bass clef with a key signature of one sharp (F#). It consists of ten staves of music, numbered 21 through 41. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals. A large, stylized watermark "Bärenreiter Leseprobe" is overlaid diagonally across the center of the page. In the bottom left corner, there is a circular logo featuring a bear and a star, with the text "Bärenreiter" and "Leseprobe" below it. A small asterisk (*) is placed above the 27th staff, and a footnote at the bottom left indicates "* ossia" with a corresponding musical notation.

2. Allemande



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

3. Courante

4

8

12

15

27

31

35

39

[tr]

[tr]

[tr]

[tr]

[tr]

Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

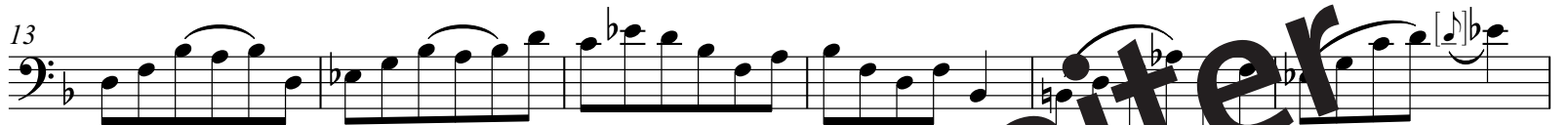
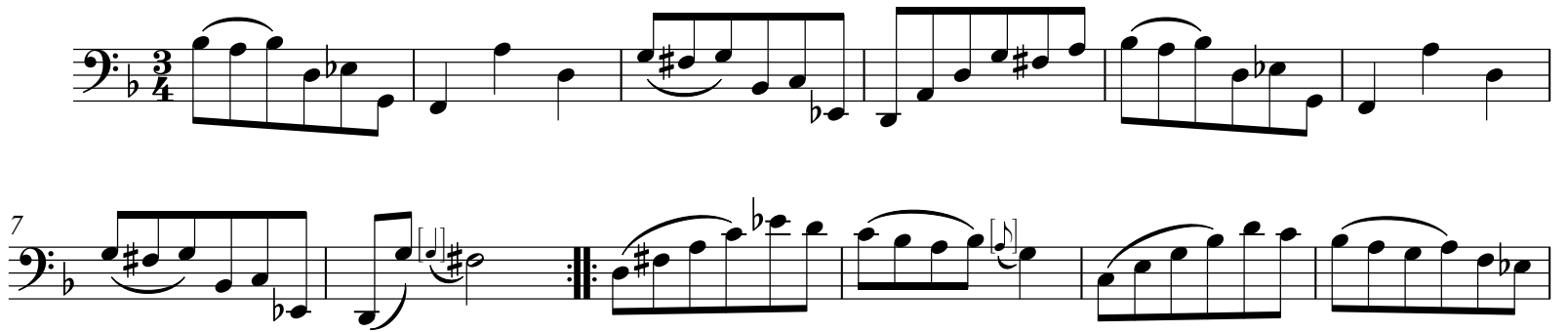
Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



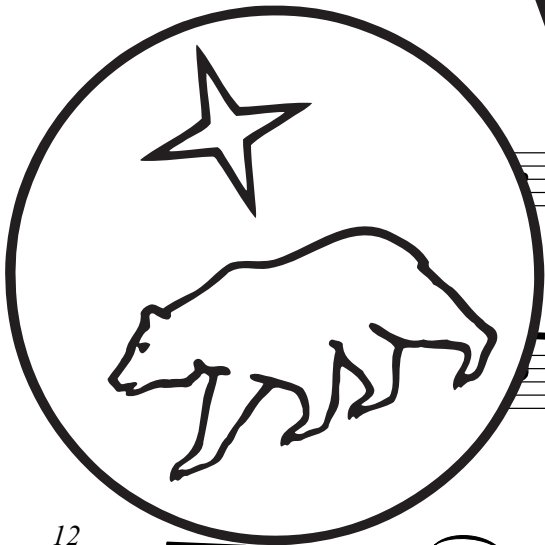
This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

6. Menuet II



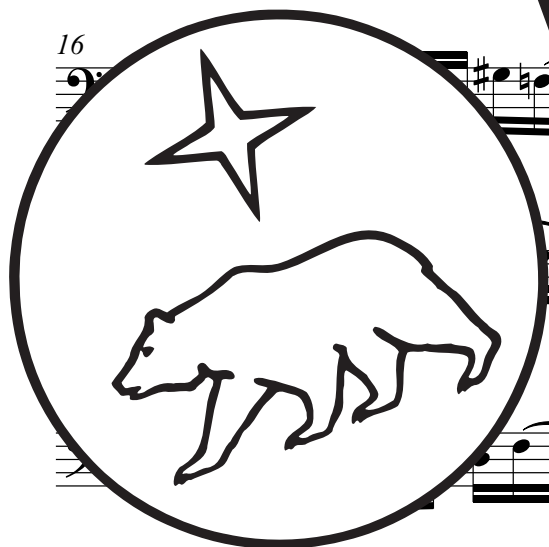
Menuet I da capo



Suite II

BWV 1008

1. Prelude



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page



Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

17

20

23

26

29

32

35

38

41

44

47

50

53

56

59

62

65

68

71

74

77

80

83

86

89

92

95

98

101

104

107

110

113

116

119

122

125

128

131

134

137

140

143

146

149

152

155

158

161

164

167

170

173

176

179

182

185

188

191

194

197

200

203

206

209

212

215

218

221

224

227

230

233

236

239

242

245

248

251

254

257

260

263

266

269

272

275

278

281

284

287

290

293

296

299

302

305

308

311

314

317

320

323

326

329

332

335

338

341

344

347

350

353

356

359

362

365

368

371

374

377

380

383

386

389

392

395

398

401

404

407

410

413

416

419

422

425

428

431

434

437

440

443

446

449

452

455

458

461

464

467

470

473

476

479

482

485

488

491

494

497

500

503

506

509

512

515

518

521

524

527

530

533

536

539

542

545

548

551

554

557

560

563

566

569

572

575

578

581

584

587

590

593

596

599

602

605

608

611

614

617

620

623

626

629

632

635

638

641

644

647

650

653

656

659

662

665

668

671

674

677

680

683

686

689

692

695

698

701

704

707

710

713

716

719

722

725

728

731

734

737

740

743

746

749

752

755

758

761

764

767

770

773

776

779

782

785

788

791

794

797

800

803

806

809

812

815

818

821

824

827

830

833

836

839

842

845

848

851

854

857

860

863

866

869

872

875

878

881

884

887

890

893

896

899

902

905

908

911

914

917

920

923

926

929

932

935

938

941

944

947

950

953

956

959

962

965

968

971

974

977

980

983

986

989

992

995

998

1001

1004

1007

1010

1013

1016

1019

1022

1025

1028

1031

1034

1037

1040

1043

1046

1049

1052

1055

1058

1061

1064

1067

1070

1073

1076

1079

1082

1085

1088

1091

1094

1097

1100

1103

1106

1109

1112

1115

1118

1121

1124

1127

1130

1133

1136

1139

1142

1145

1148

1151

1154

1157

1160

1163

1166

1169

1172

1175

1178

1181

1184

1187

1190

1193

1196

1199

1202

1205

1208

1211

1214

1217

1220

1223

1226

1229

1232

1235

1238

1241

1244

1247

1250

1253

1256

1259

1262

1265

1268

1271

1274

1277

1280

1283

1286

1289

1292

1295

1298

1301

1304

1307

1310

1313

1316

1319

1322

1325

1328

1331

1334

1337

1340

1343

1346

1349

1352

1355

1358

1361

1364

1367

1370

1373

1376

1379

1382

1385

1388

1391

1394

1397

1400

1403

1406

1409

1412

1415

1418

1421

1424

1427

1430

1433

1436

1439

1442

1445

1448

1451

1454

1457

1460

1463

1466

1469

1472

1475

1478

1481

1484

1487

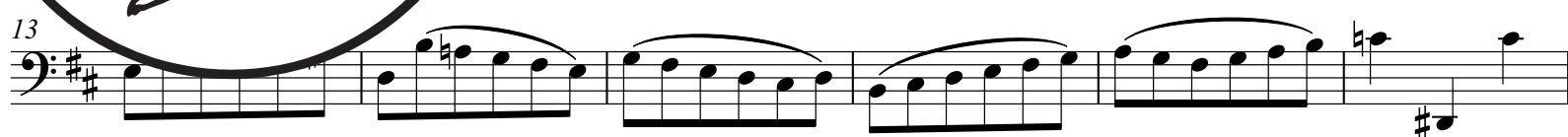
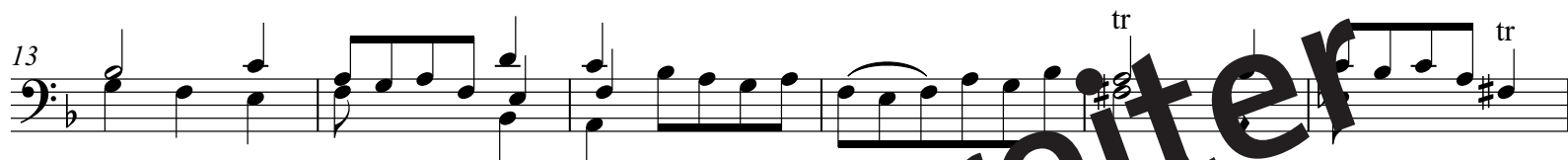
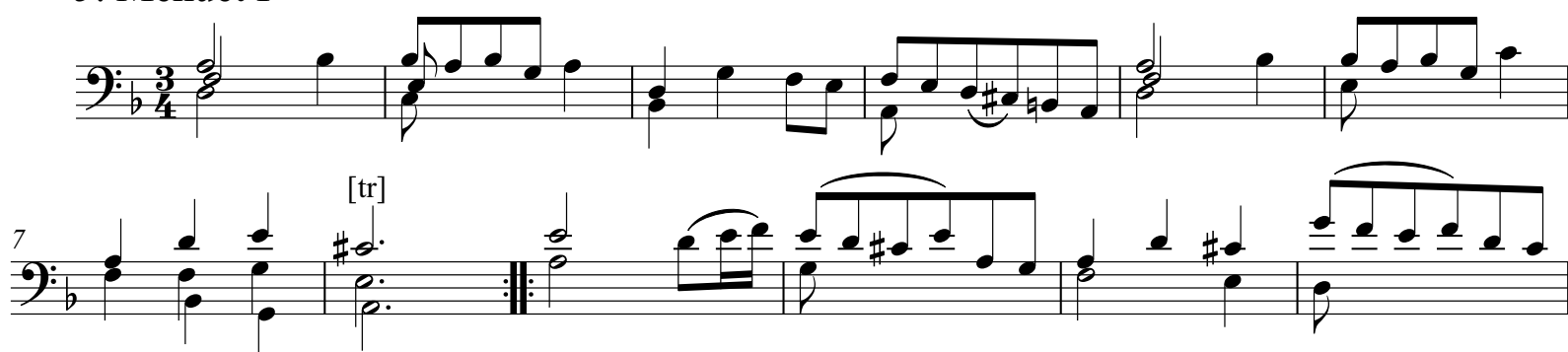
1490

1493

1496

1499

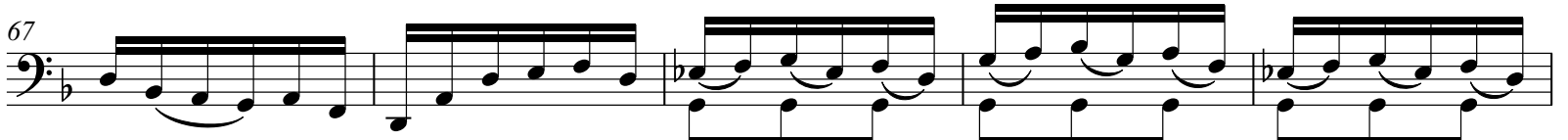
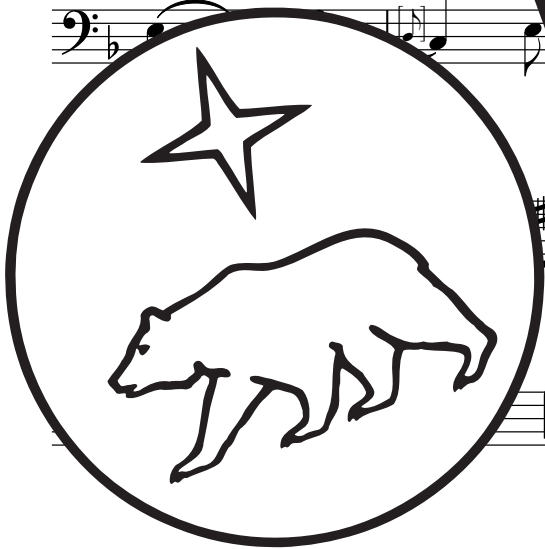
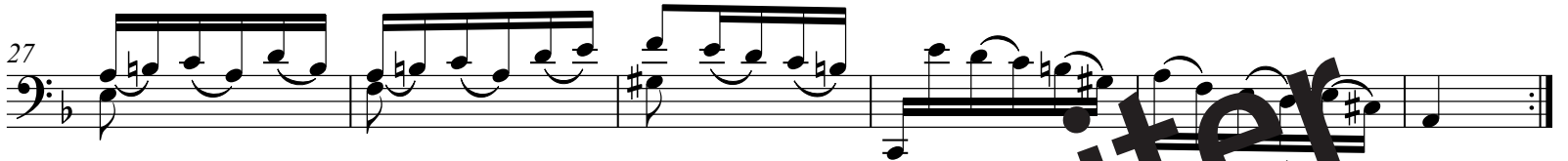
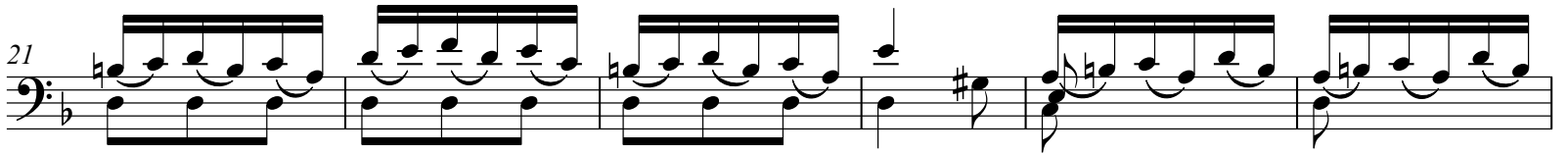
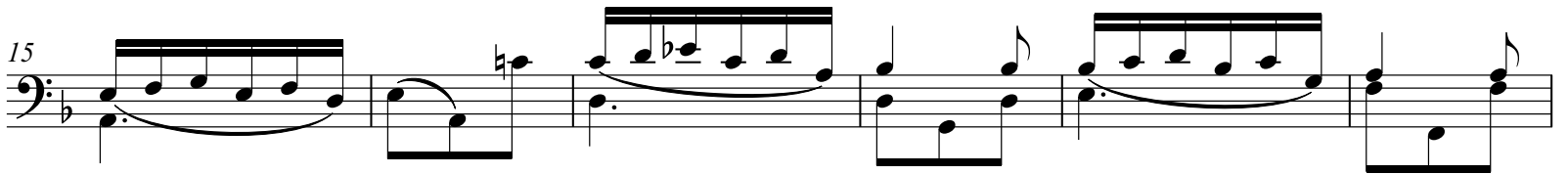
5. Menuet I



Menuet I da capo

7. Gigue





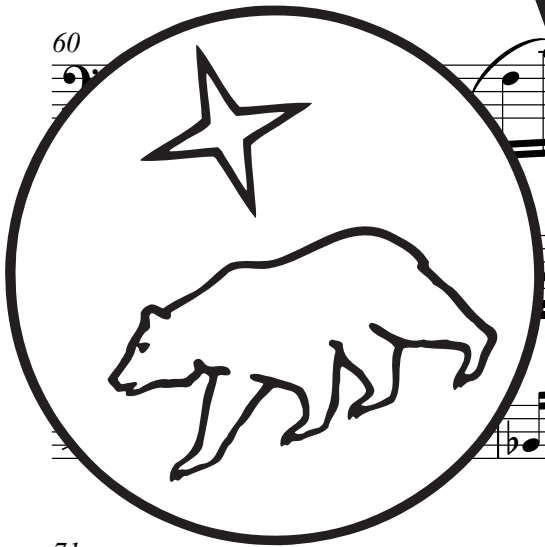
Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



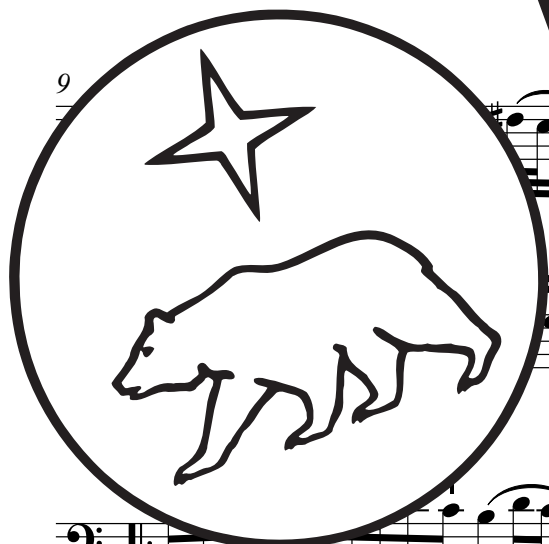
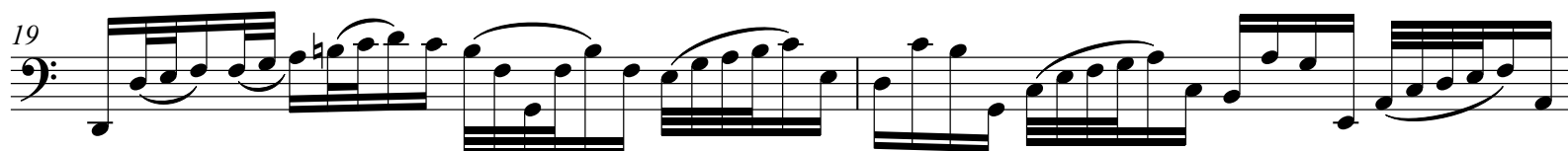
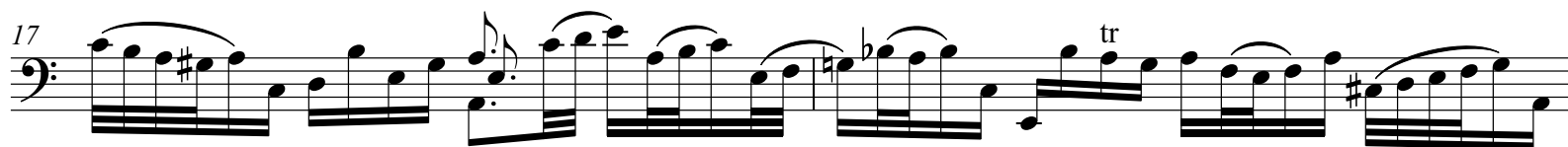
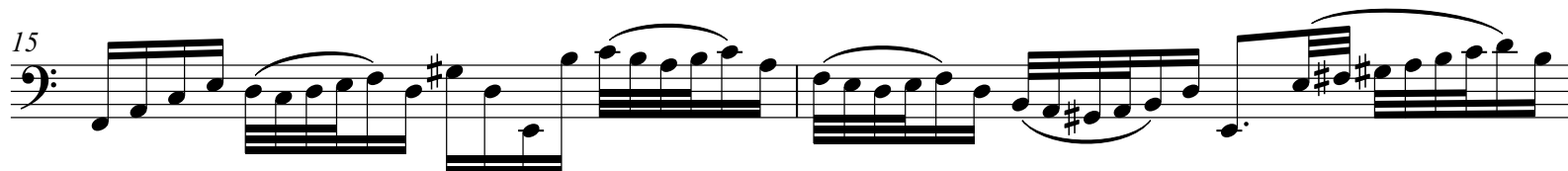
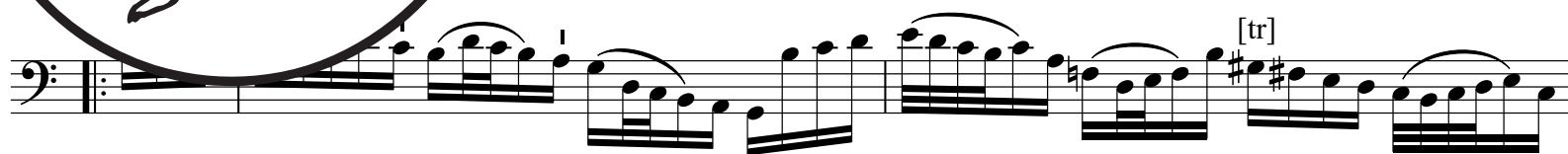
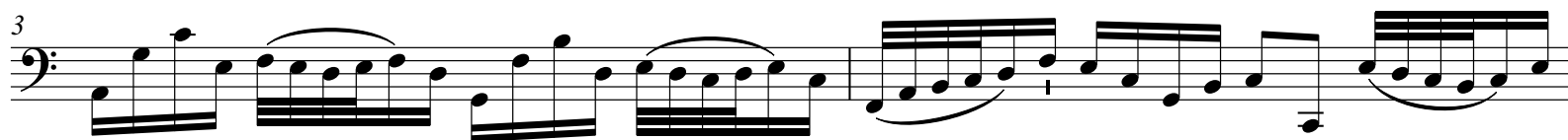
This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

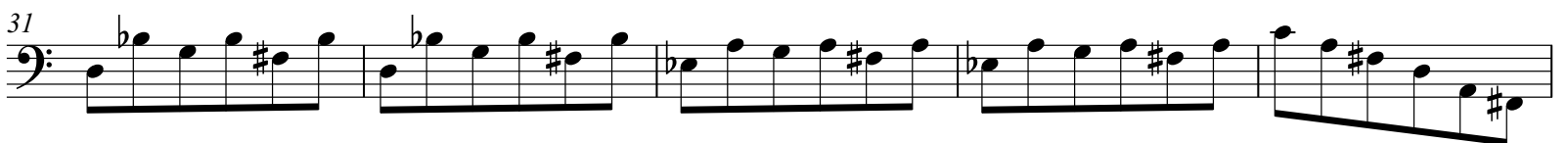
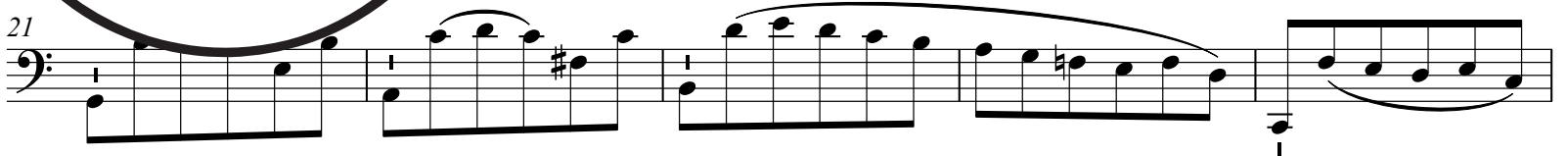
2. Allemande



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page



3. Courante



Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



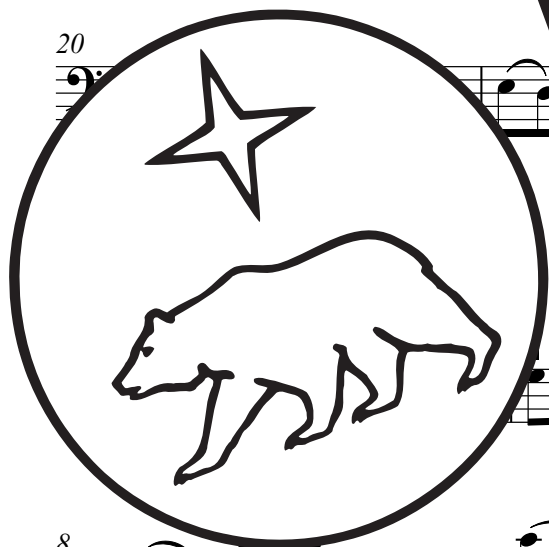
This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.



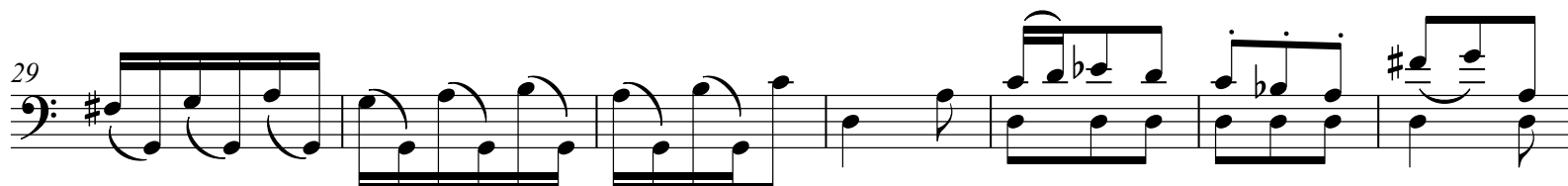
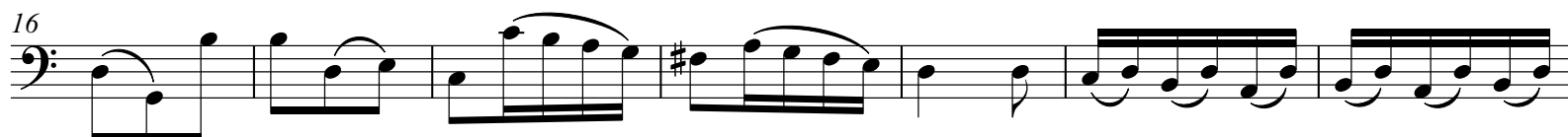
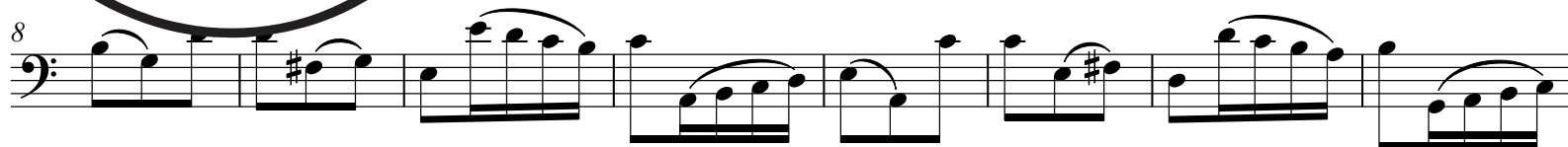
6. Bouree II

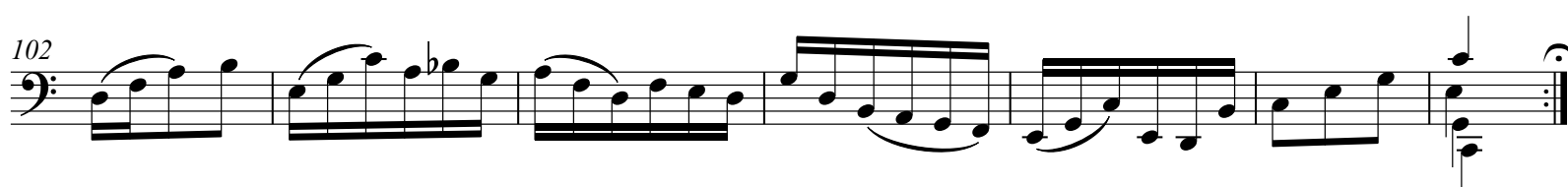
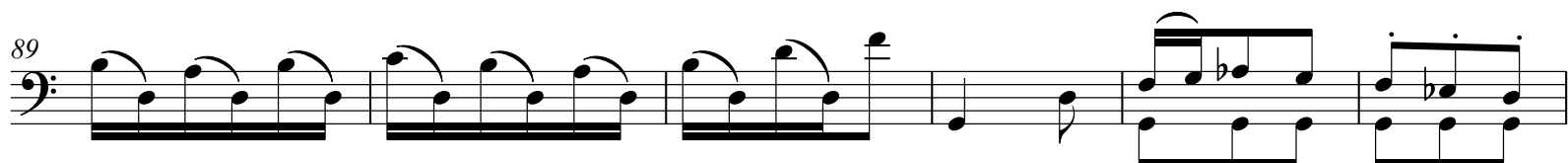
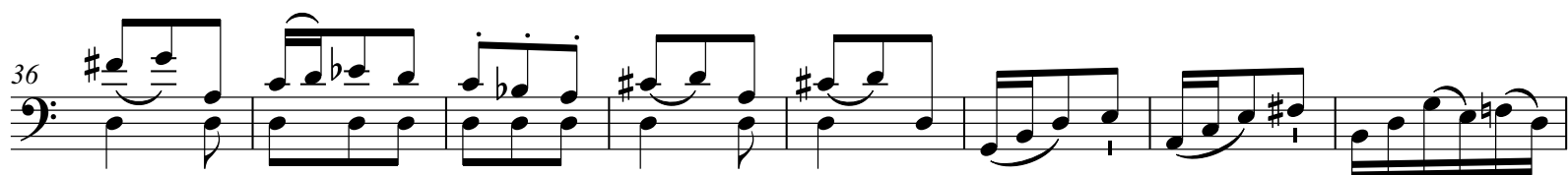
[pian]



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

Bourrée I da capo





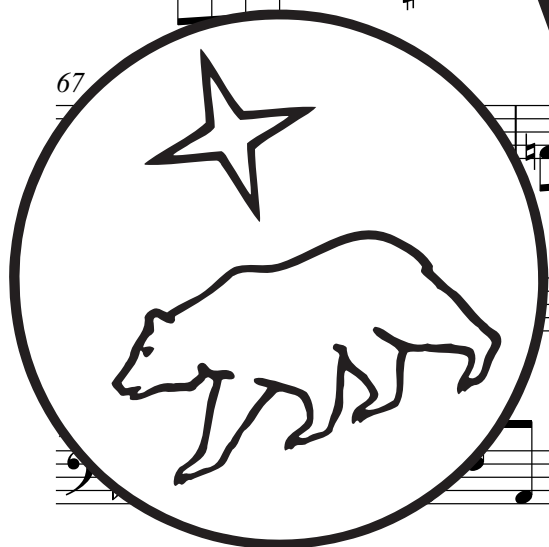
Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



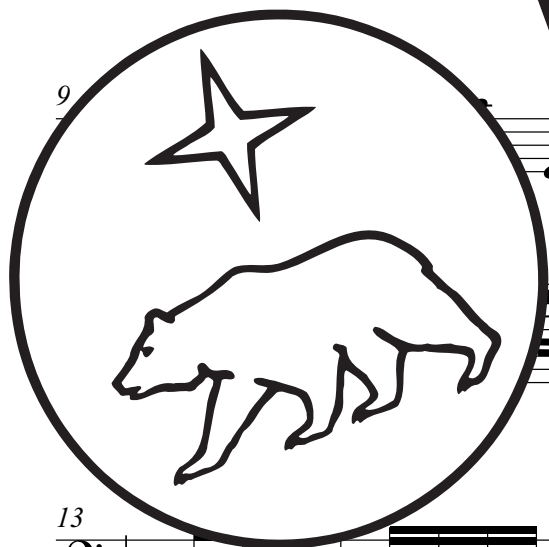
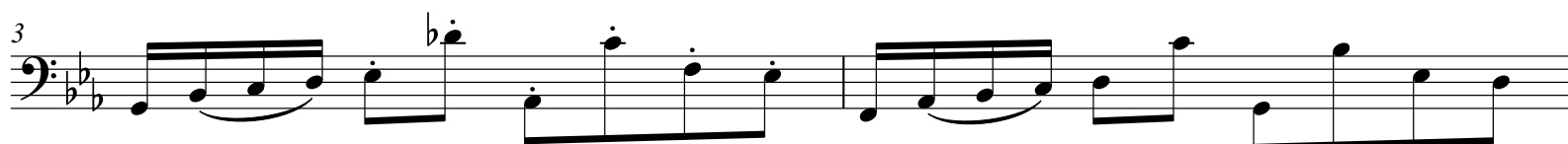
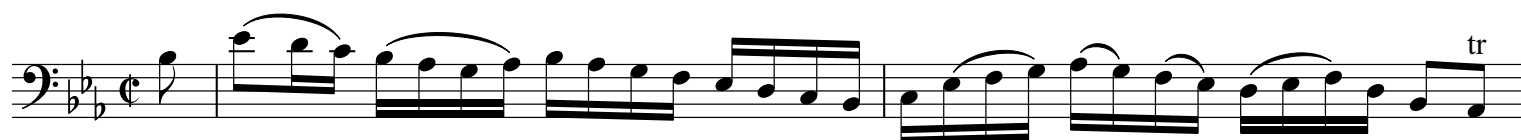
This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

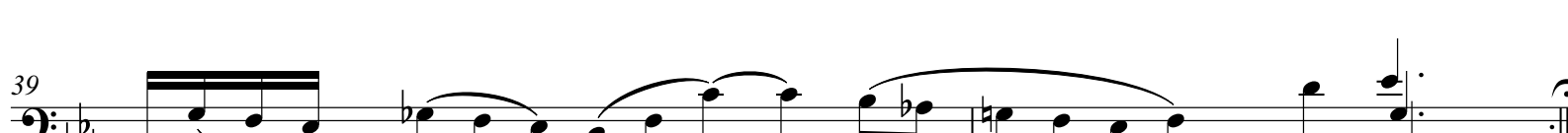
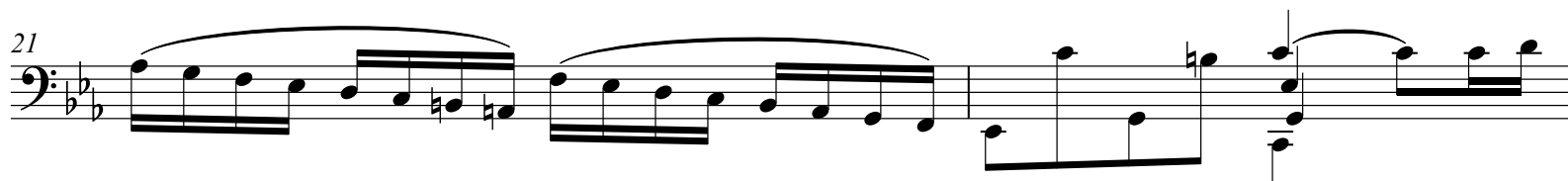


Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

2. Allemande



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

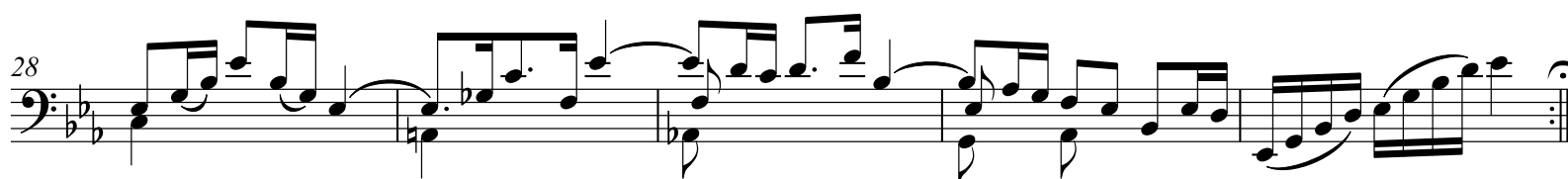
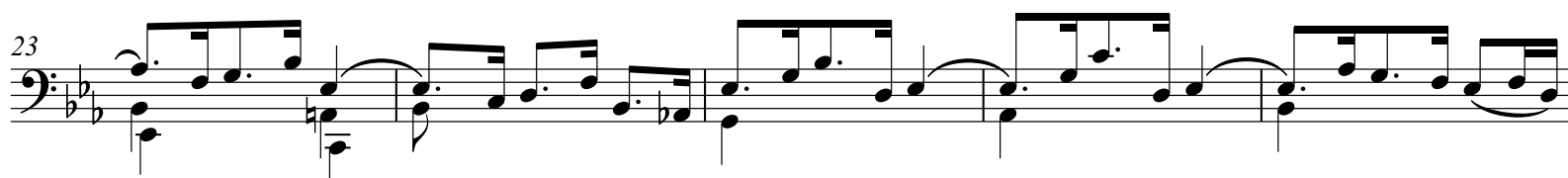
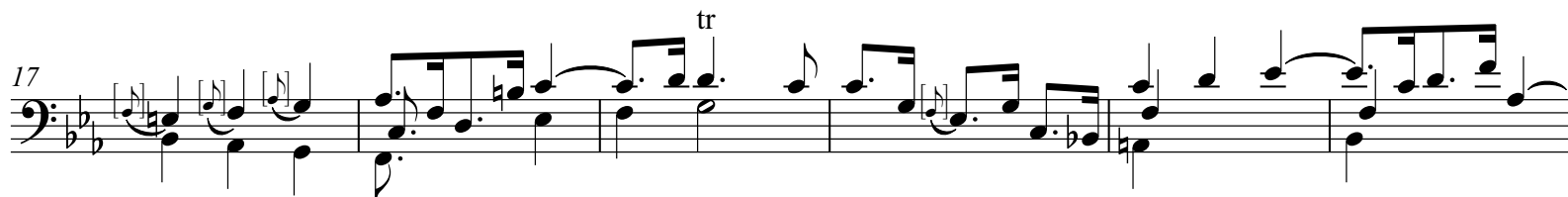
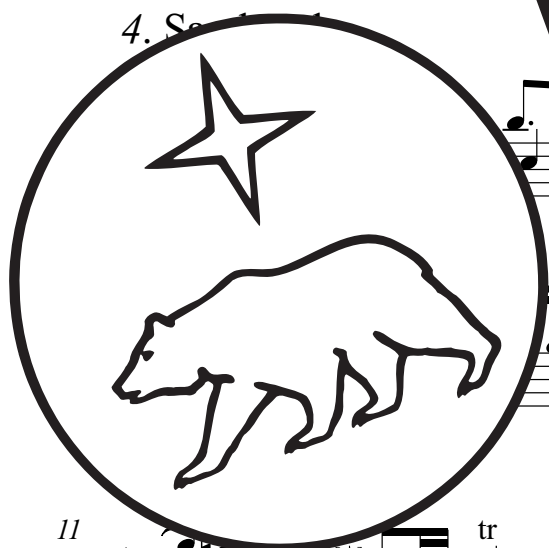
Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

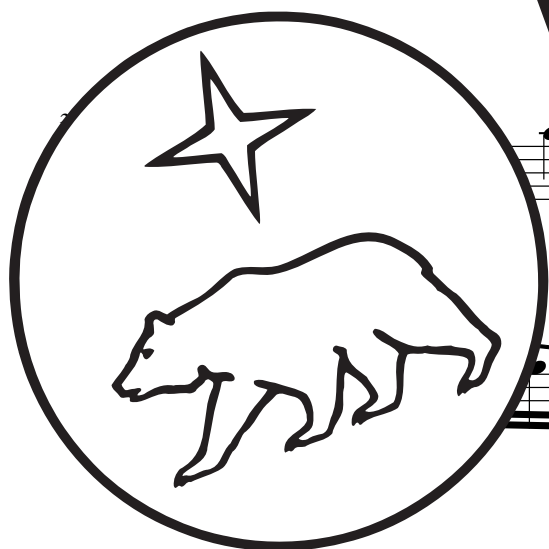
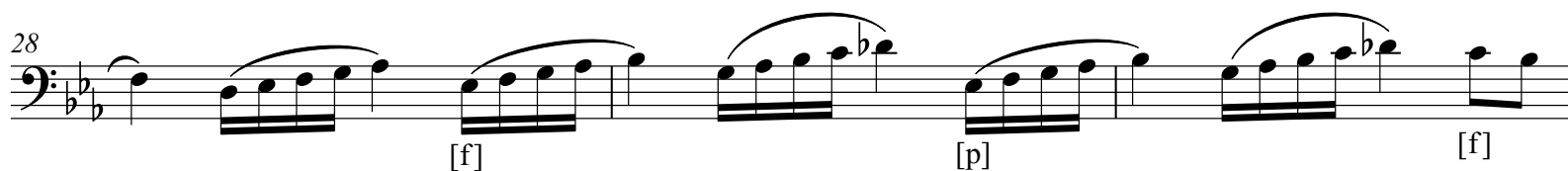
The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.



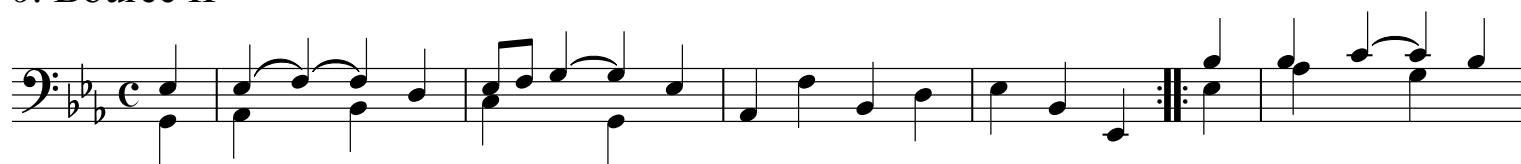
5. Bouree I



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page



6. Bouree II



Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

Suite V
BWV 1011
Originalnotierung

1. Prelude

Discordable accord

4

8

12

22

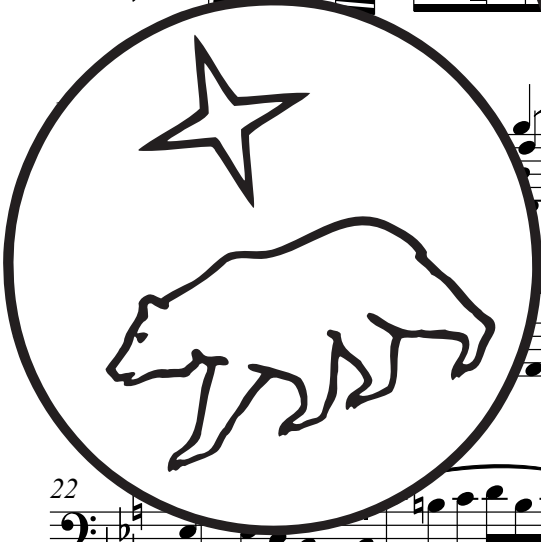
25

30

37

tr

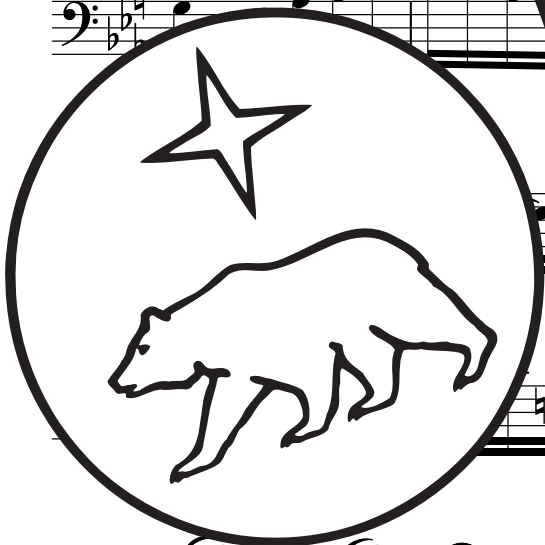
*



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

The musical score for the first prelude of Suite V, BWV 1011, is presented in bass clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a common time signature (C). The score consists of eight staves of music. The first staff begins with a 'Discordable accord' and an 'accord' marking. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. Trills (tr) are indicated above certain notes on staves 8, 12, 25, and 30. A time signature change to 3/8 is marked with an asterisk (*) on staff 25. The score is overlaid with a large, diagonal watermark that reads 'Bärenreiter Leseprobe Sample page'. A circular logo is positioned on the left side of the page, containing a stylized bear and a star.

* „tres viste“ in J. S. Bachs eigenhändiger Lautenfassung (Quelle H) / “tres viste” in J. S. Bach’s hand-written version for lute (Source H)



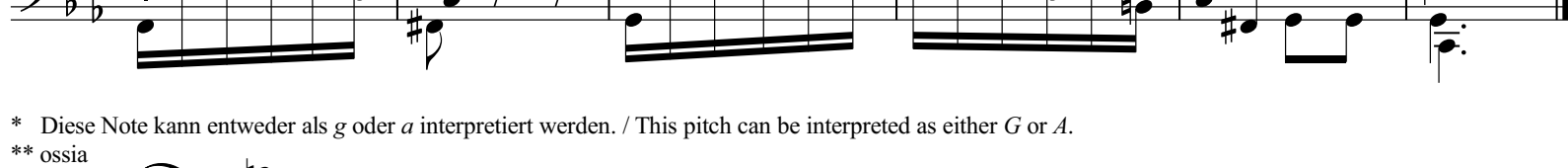
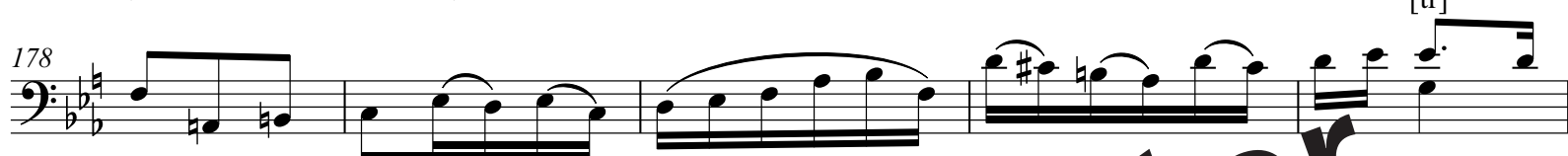
Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



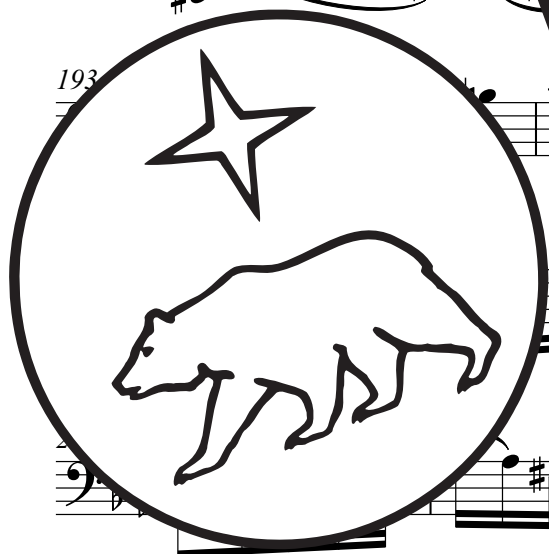
This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.



* Diese Note kann entweder als *g* oder *a* interpretiert werden. / This pitch can be interpreted as either *G* or *A*.

** ossia



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

2. Allemande

4

6

9

11

14

24

27

30

33

* ossia



3. Courante

4

7

10

13

16

[tr]

[tr]

*

[tr]

[tr]

[tr]

4. Saracene

5

11

16

[tr]

[tr]

* ossia



Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.



7. Gique

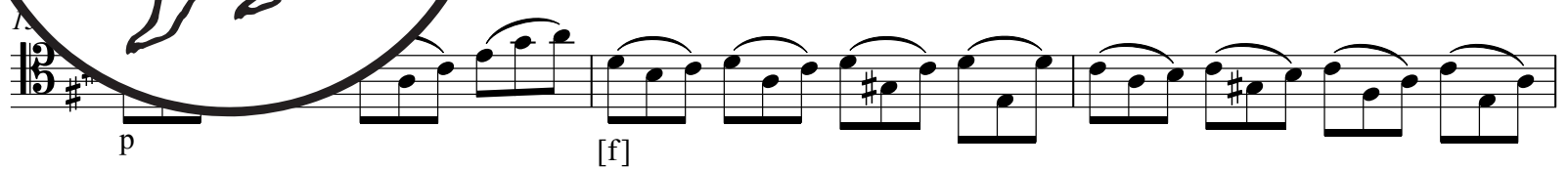
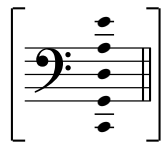


Suite VI

BWV 1012

1. Prelude

À cinq
cordes



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

27



[f] [p] [f] [p]

30



[f] [p] [f]

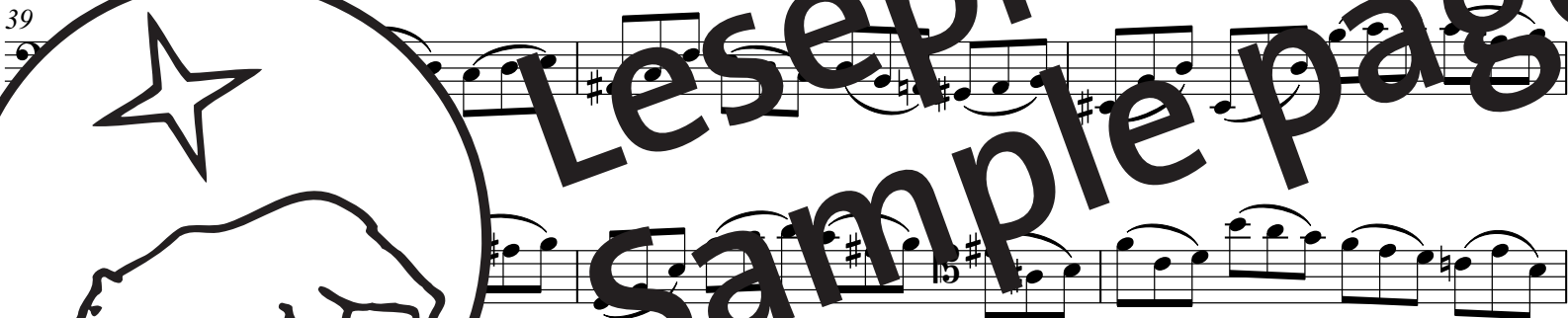
33



36



39

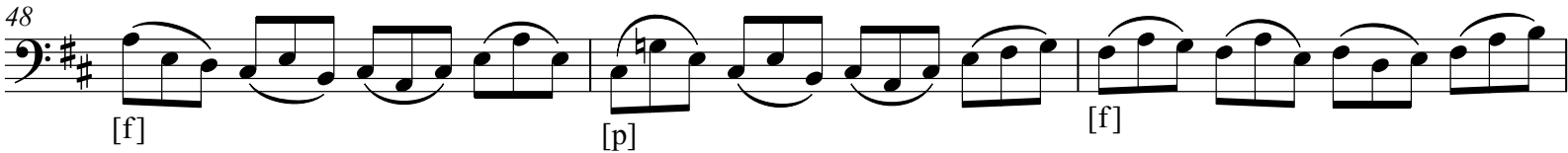


45



[p]

48



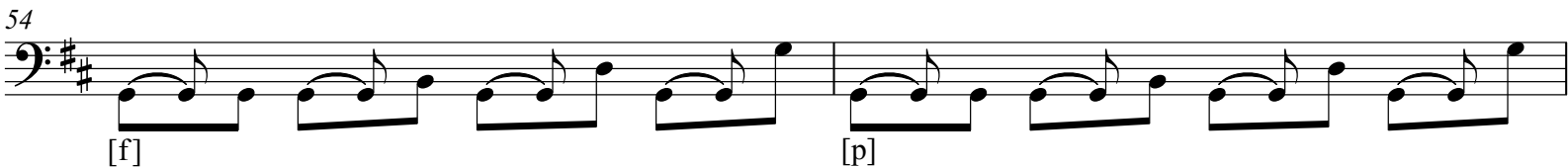
[f] [p] [f]

51



[p] [f] [p]

54



[f] [p]



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

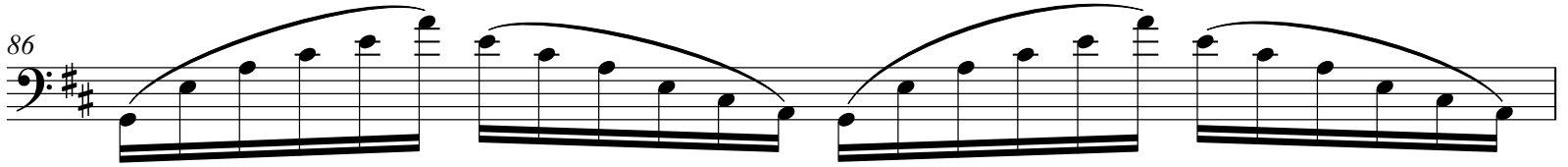
Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.

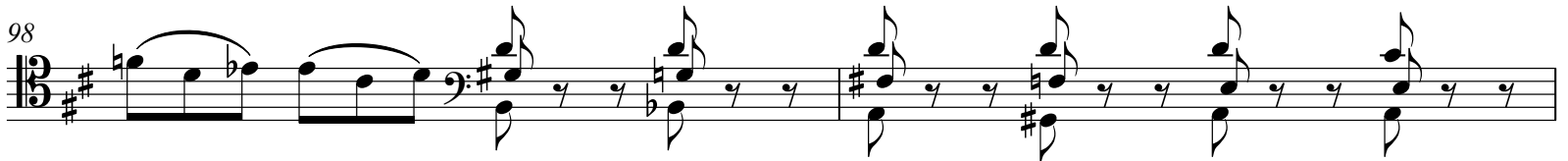


This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

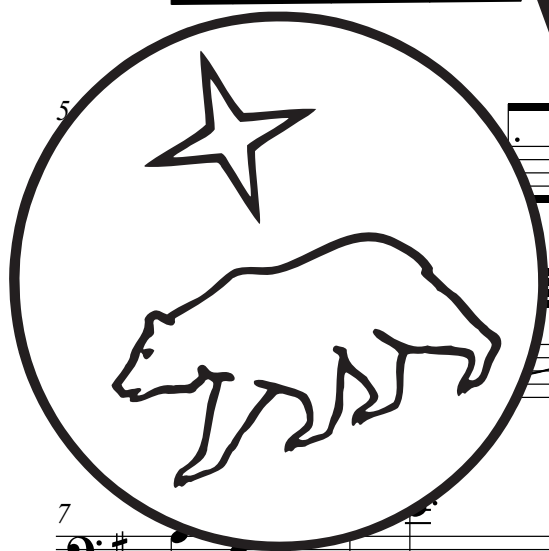
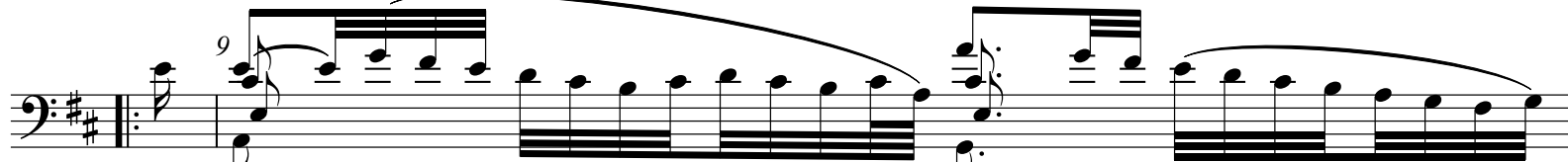
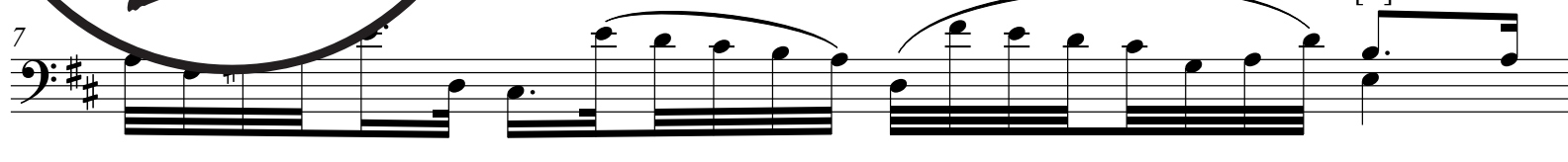
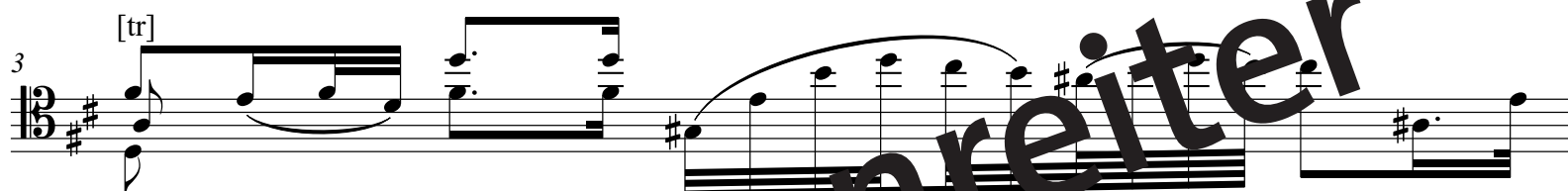
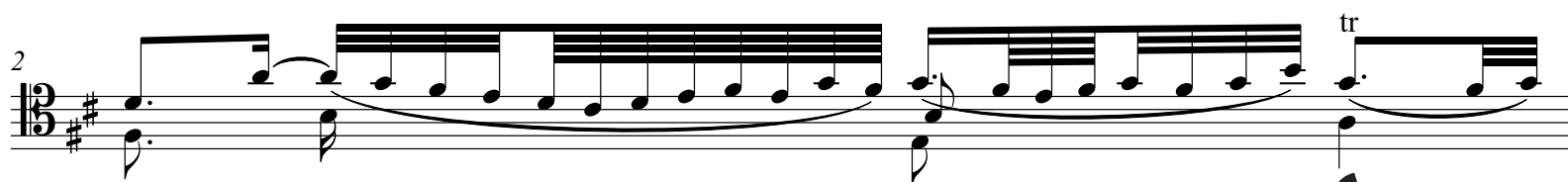
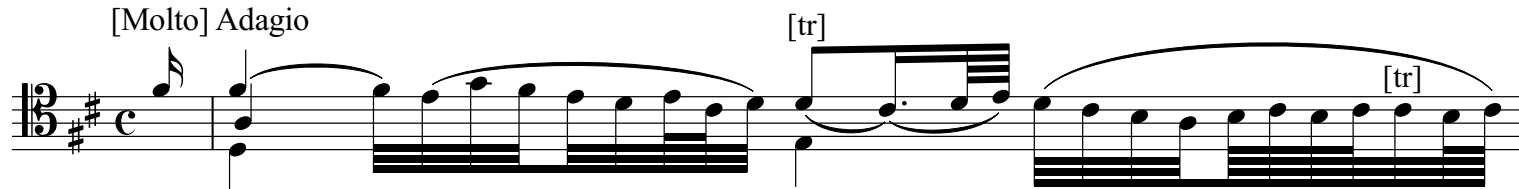


Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

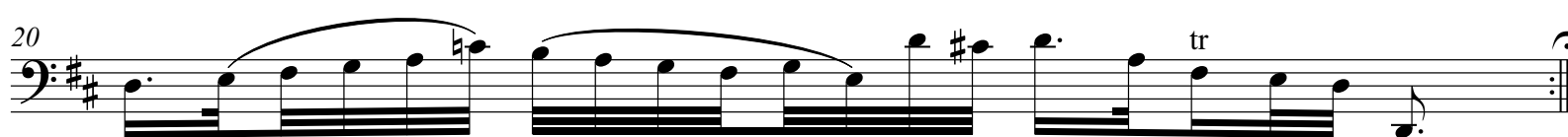
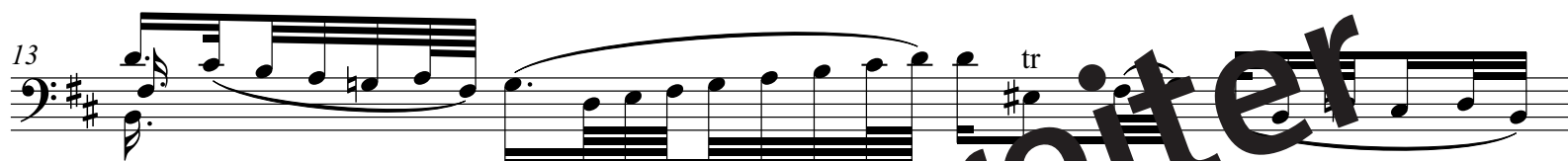
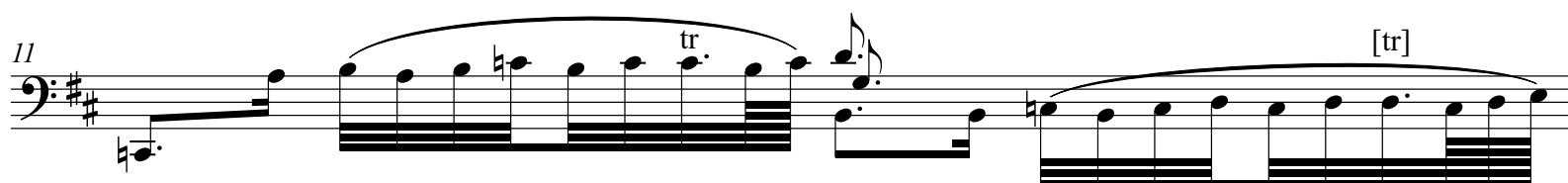


2. Allemande

[Molto] Adagio



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

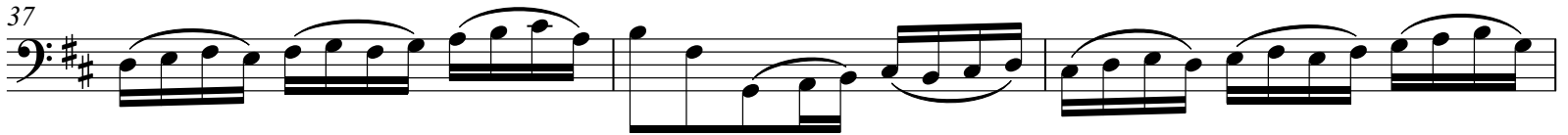
Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.



4. Sarabande



4. Sarabande

6

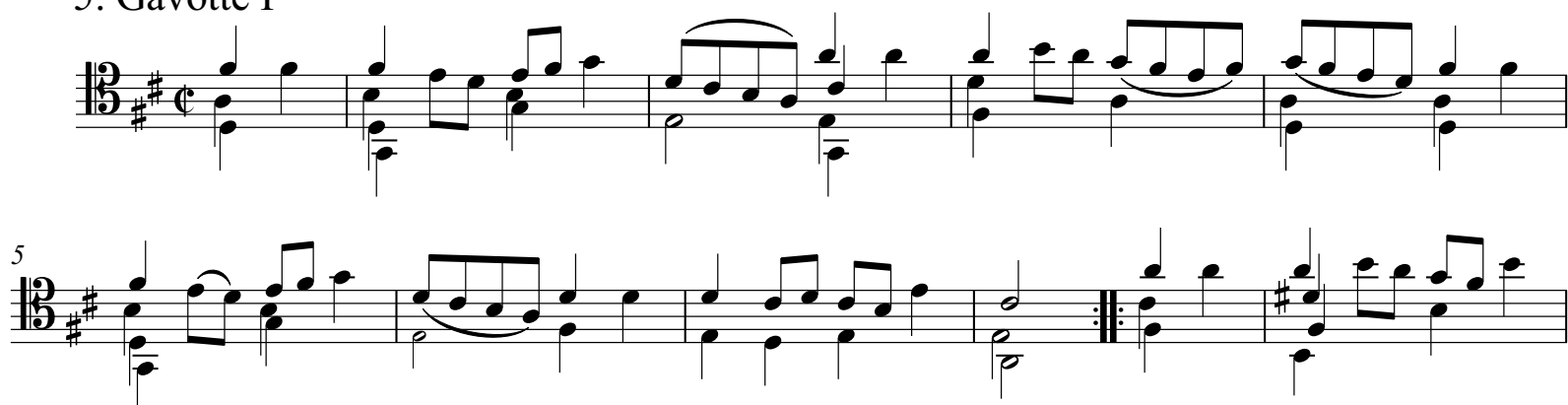
11

16

29

The musical score for the 4. Sarabande is written in bass clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a 3/2 time signature. The piece consists of 29 measures. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals. A large, diagonal watermark reading "Bärenreiter Leseprobe Sample page" is overlaid across the middle of the page. To the left of the watermark, there is a circular logo containing a stylized bear and a star.

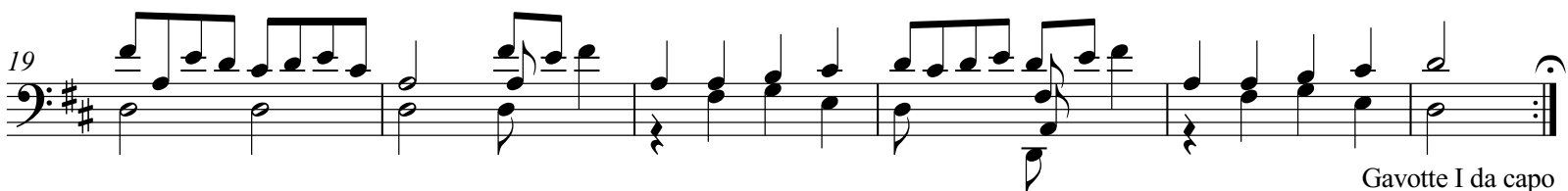
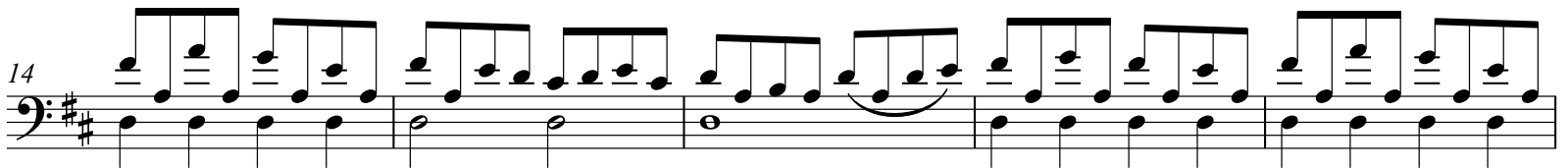
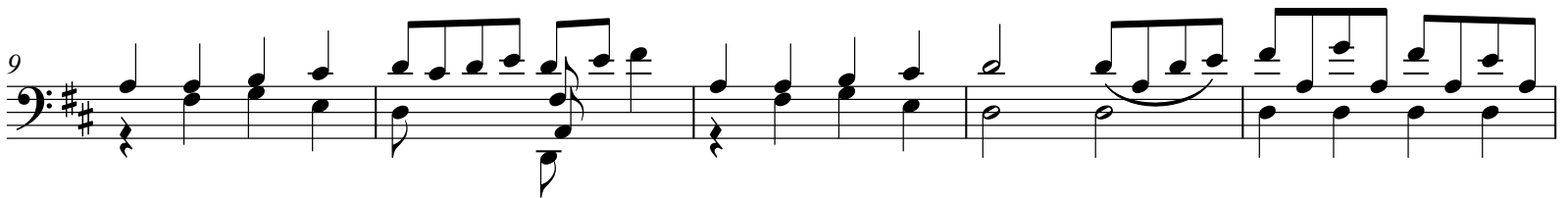
5. Gavotte I



5. Gavotte I

5

The musical score for the 5. Gavotte I is written in bass clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a common time signature (C). The piece consists of 5 measures. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals. A large, diagonal watermark reading "Bärenreiter Leseprobe Sample page" is overlaid across the middle of the page. To the left of the watermark, there is a circular logo containing a stylized bear and a star.



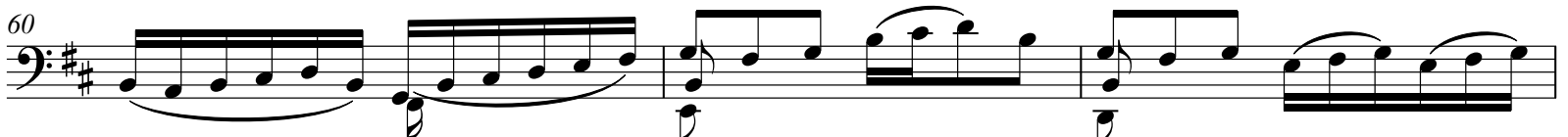
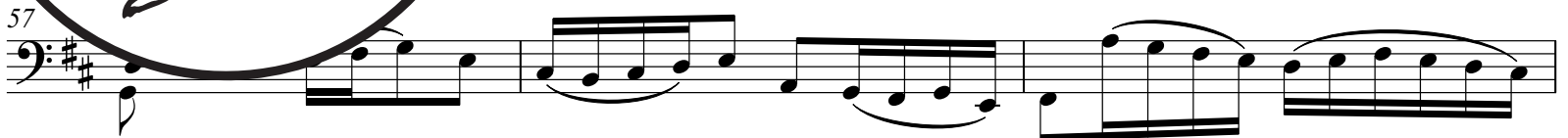
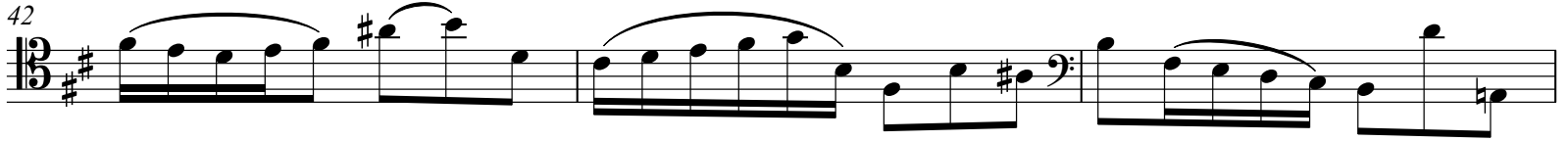
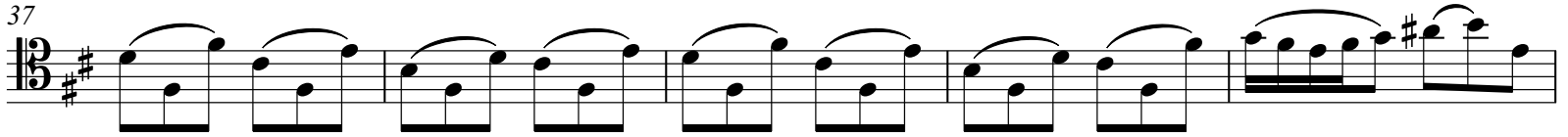
Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.

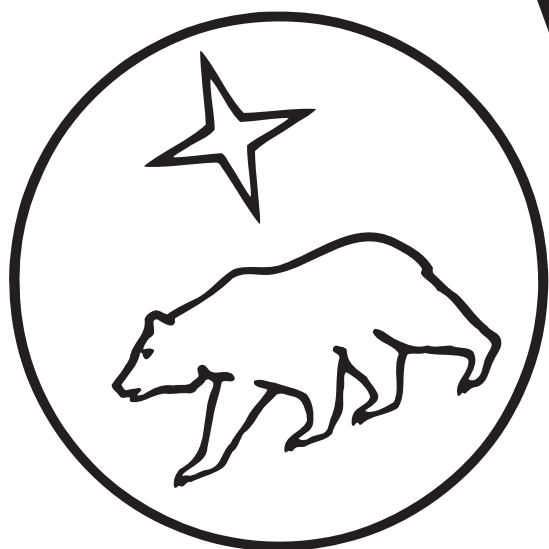


This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

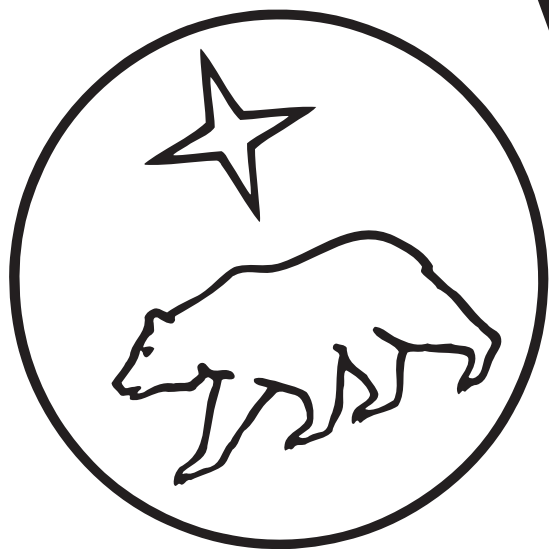


Bärenreiter
Leseprobe
Sample page



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

Anhang / Appendix



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

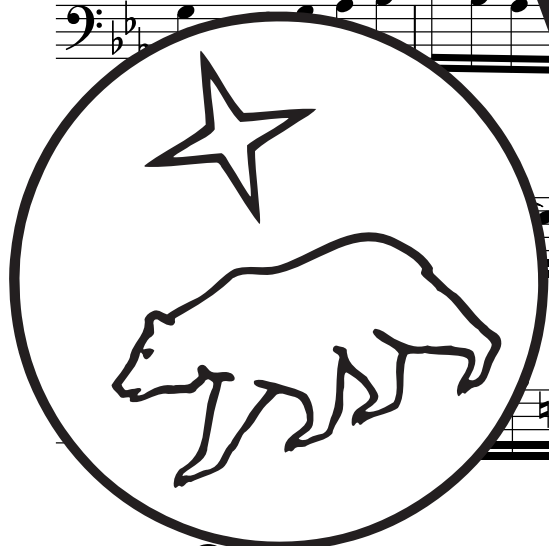
Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.

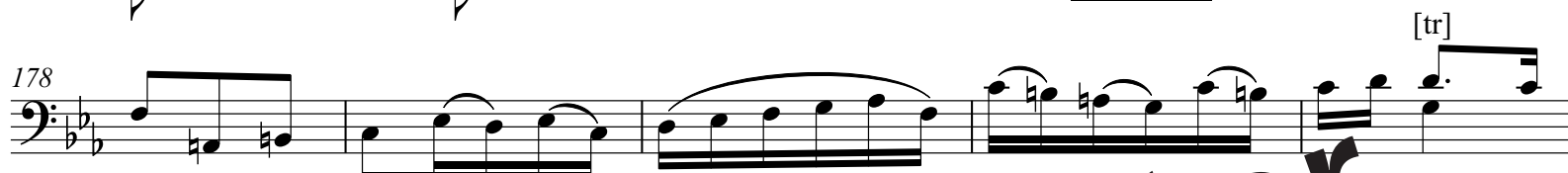


This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

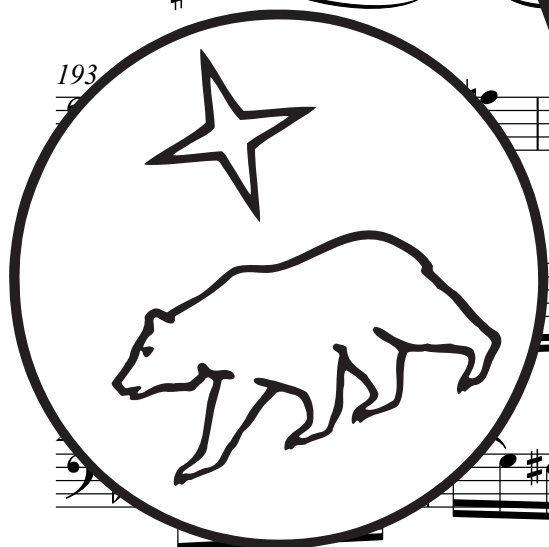






* Diese Note kann entweder als g oder a interpretiert werden. / This pitch can be interpreted as either G or A.

** ossia



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

3. Courante

3. Courante



4

7

10

13

16

Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

~~4. Some~~

* ossia



5. Gavotte I

5. Gavotte I

5

9

14

18

22

3

Bärenreiter
Leseprobe
Sample page



6. Gavotte II

6. Gavotte II

3

3

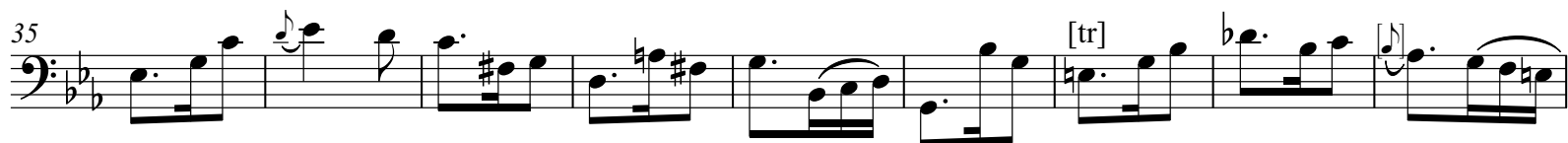
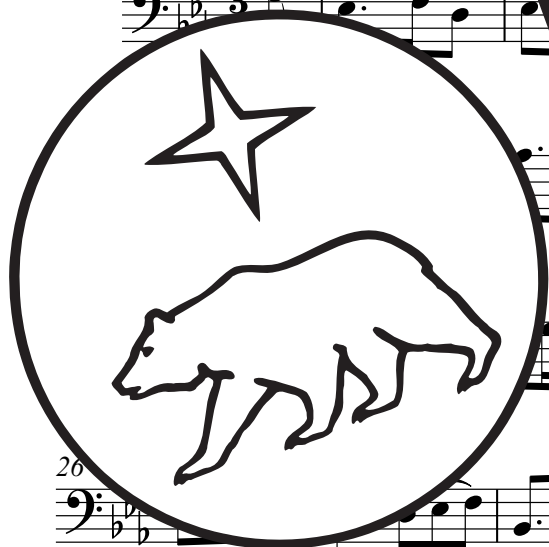
6

9



Gavotte I da capo

7. Gigue



Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.