Public Domain
made available by www.rowy.net

Joh. Seb. Bach's

Kammermuſik.

Sechster Band.

Solowerke für Violine.
Solowerke für Violoncello.

Herausgegeben von der Bach-Geſellſchaft
zu Leipzig.

VORWORT.

In dem vorliegenden Bande sind sämmtliche Compositionen enthalten, welche Bach für Violine allein und für Violoncello allein hinterlassen hat. Ob Bach mehr derartige Stücke geschrieben, lässt sich bei den spärlichen und unbestimmten Mittheilungen, welche durch die Presse sich erhalten haben, nicht feststellen. In der Biographie Bach's, welche in Mizler's «Musikalischer Bibliothek» Band IV, Seite 169 ff. enthalten ist, werden unter den ungedruckten Compositionen schliesslich angeführt: «Endlich eine Menge anderer Instrumentalsachen, von allerley Art, und für allerley Instrumente».

Ähnlich bemerkt Forkel in seiner Biographie Bach's (Leipzig 1802) Seite 60: «Es gibt wenige Instrumente, für welche Bach nicht etwas componirt hat. Zu seiner Zeit wurde in der Kirche während der Communion gewöhnlich ein Concert oder Solo auf irgend einem Instrument gespielt. Solche Stücke setzte er häufig selbst, und richtete sie immer so ein, dass seine Spieler dadurch auf ihren Instrumenten weiter kommen konnten. Diese Stücke sind aber meistens verloren gegangen.» Es ist wahrscheinlich, dass darunter noch andere Solostücke für Violine oder Violoncello gewesen sind. Einzeln namhaft sind jedoch nie andere, als die bekannt gebliebenen sechs Stücke für jedes dieser Instrumente, gemacht worden.

Als unzweifelhaft darf gelten, dass diese Stücke unmittelbar hinter einander geschrieben sind. Ihre Composition fällt in die Cöthener Periode des Meisters, in die Jahre 1717—1723. Dass beide Sammlungen ihrer Bestimmung und ihrem Inhalte nach ein Zusammengehöriges bilden, ersieht man aus dem Titel, den die eine der beiden Originalhandschriften der Violinsonaten aufweist.

Die Feststellung des Textes wurde für die Redaction der gegenwärtigen Ausgabe durch das reichhaltige Material, welches zu bewältigen war, beträchtlich erschwert. Namentlich boten die vielfachen Abweichungen der Originale unter einander, die zahlreichen Fehler und Ungenauigkeiten, welche sie als theilweise sehr flüchtig angefertigte «Reinschriften» enthalten, ungewöhnlich viel Hemmnisse dar, das Richtige und Beste zu treffen. Um hierüber Rechenschaft dem Leser zu geben, machte sich, ungeachtet der Beschränkung auf das Wesentlichste, ein langes und grossen Raum beanspruchendes Register nöthig. In Bezug auf die Noten ihrer Tonhöhe und Zeitdauer nach dürfte es gelungen sein, den endgültigen Willen Bach's erkannt und wiedergegeben zu haben; in Bezug auf die Stricharten dagegen war es kaum möglich, der sich begegnenden Widersprüche und Ungenauigkeiten Herr zu werden. Hier musste, wenn diese Angaben nicht ganz unterdrückt werden sollten, öfters nach Gutdünken verfahren werden. Ergänzungen sind aus diesem Grunde nur sehr selten und auch nur dann gemacht worden, wenn sie sich aus der Satzweise von selbst ergaben.

Es ist gut, dass mit diesen Stricharten und sonstigen Bezeichnungen, welche die Kunst der Ausführung betreffen, nur ein nebensächlicher Punkt bei Bach berührt wird. Denn Bach war dem ausführenden Künstler gegenüber nie peinlich; er liess ihm, seiner Einsicht und seinem Kunstsinn, die vollste Freiheit und gab ihm deshalb so wenig als möglich Vorschriften.

Die von Bach absichtlich eingehaltene Unterscheidung der Bezeichnungen in den Violinstücken, wonach er mit «*Sonata*» diejenigen überschrieb, welche sich in freier Kunstform bewegen, während er die an bestimmte Formen sich haltenden Stücke (Tanzstücke) unter dem Namen «*Partita*» vereinigte, ist im Inneren der gegenwärtigen Ausgabe beibehalten worden. Im Äusseren glaubten wir, der Kürze der Bezeichnung wegen und weil dadurch an dem Verständniss für die Sache selbst nichts verloren geht, diesen Unterschied fallen lassen und den Begriff «Partie» in den Ausdruck «Sonate» mit einziehen zu dürfen.

Sechs Sonaten für Violine.

Vorlagen: Drei Handschriften (A. B. C.) und drei gedruckte Ausgaben (D. E. F.).

A. Eine Handschrift, welche sich im Besitze der Königlichen Bibliothek in Berlin befindet. Dieselbe gilt als Autograph Bach's. Wäre sie ein solches nicht, so müsste sie der zweiten Frau des Componisten, Anna Magdalena, deren Schriftzüge die grösste Ähnlichkeit mit denen ihres Gatten haben, beigemessen werden. Sie umfasst 23 Blätter Hochfolio, in denen eine Wappenfigur als Wasserzeichen enthalten ist. Diese Blätter sind ursprünglich Auflegestimmen für jede einzelne Nummer gewesen und derweise beschrieben worden, dass, um das Umwenden im Laufe der Sätze zu vermeiden, öfters die beiden Aussenseiten des Bogens mit einander zu correspondiren haben. Die erste Nummer hat 3, die zweite 4, die dritte 4, die vierte 6, die fünfte gleichfalls 6 solche Blätter beansprucht, jede Nummer hat ihre besonderen Originalseitenzahlen. Jetzt, wo die Blätter in einen Band zusammengebunden sind, erscheinen die Seiten nicht immer in glatter Reihenfolge nach dem Inhalte: deshalb hat Dehn, der ehemalige Custos der Bibliothek, wie er vorbemerkt, «die richtige Aufeinanderfolge der *pagina* am oberen Rande mit rother Tinte angegeben». Ein Originaltitel zu den Nummern ist nicht vorhanden. Auf dem ersten Blatt (vom Buchbinder als Aussenblatt eingezogen) steht folgende Aufschrift von fremder Hand: «VI *Violin-Solos von Joh. Sebast: Bach.* Die ersten fünf sind von seiner eigenen Hand.» Dann folgt die obige Bemerkung von Dehn. Die Rückseite dieses Aussenblattes ist leer. Auf der ersten Seite des Manuscriptes lautet die Überschrift, von der Originalhand geschrieben:

«Sonata Ima a Violino Solo senza Cembalo.»

worunter eine andere Hand hinzugefügt hat: «Von d berümbten Bach». Im Auslauf der untersten Notenzeile ist dann folgende Bemerkung zu lesen:

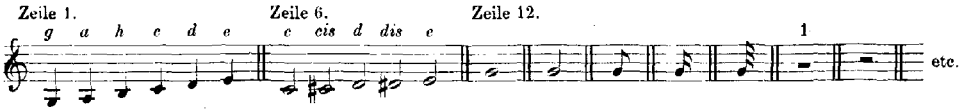
«Dieses von Joh. Sebast. Bach eigenhändig geschriebene treffliche Werck, fand ich unter altem, für den Butterladen bestimmten Papier, in dem Nachlasse des Clavierspielers Palschau zu St: Petersburg 1814. Georg Pölchau.»

Aus der Pölchau'schen Bibliothek ist das Manuscript in die Königliche Bibliothek übergegangen.

Ähnlich wie die Überschrift zur ersten Sonate lauten die Überschriften zu den folgenden Nummern, z. B.

«Partia Ima a Violino Solo senza Basse.»

Die dritte Partita (Nummer sechs) ist nicht dabei, jedoch ist sie, von anderer Hand auf 3 Blätter Querfolio geschrieben, hinten angeheftet. Der Schluss der grossen Chaconne, 12 Takte, ist auf Seite 30 von einer ungeübten Hand (vielleicht der Friedemann Bach's) auf drei Notenzeilen nachgetragen worden. Interessant ist zu bemerken, dass Bach auf einer freigebliebenen Seite (Pag. 38 der fortlaufenden Seitenzahl) Zeile für Zeile Vorschriften zum Erlernen und Nachschreiben der Noten gegeben hat, die dann von ungeübter Hand ebenso Zeile für Zeile, so oft als der freigebliebene Raum einer jeden gestattete, nachgeschrieben worden sind. Z. B.



Dies Manuscript muss ziemlich weit zurückdatiren. Spitta meint, es möge die erste Reinschrift sein, welche Bach von den Violinsolo's angefertigt habe. Für das hohe Alter derselben spricht der Umstand, dass die Ausserkraftsetzung der Erhöhungen nicht durch Quadrate, welche sehr selten vorkommen, sondern der alten Regel gemäss durch ♭-Zeichen zu erkennen gegeben ist*).

B. Ein Autograph Bach's aus späterer Zeit als das vorige, gleichfalls im Besitze der Königlichen Bibliothek in Berlin und dorthin aus der Pölchau'schen Bibliothek übergegangen. Dasselbe umfasst 23 Blätter Hochfolio wie folgt: 1) Titelblatt für sich; 2) Blatt 2—7 drei in einander gelegte Bogen, gerade mit Partita I. abschliessend; 3) Blatt 8—13, drei Bogen ebenso, mitten bis in die grosse Chaconne gehend; 4) Blatt 14—21, vier Bogen ebenso; 5) Blatt 22—23, ein einzelner Bogen. Das Wasserzeichen des festen Papiers ist eine Wappenfigur und das Signum **MA.** Der Titel lautet:

„*Pars* 1.
Violino Solo | *Senza Basso*
composée | *par* | *Sr Jean Seb: Bach.*
Pars 2.
Violoncello Solo | *Senza Basso*
composée | *par* | *Sr J. S. Bach.* | *Maitre de la Chapelle* | *et* | *Directeur*
de la Musique | *a* | *Leipsic.*
ecrite par Madame | *Bachen. Son Epouse.*"

Wie dieser Titel von Anna Magdalena Bach geschrieben, so mögen auch mehrere Überschriften von ihr herstammen, z. B. «Sonata 1. Partia 1. Gavotte en Rondeau» etc. Das «Fine» steht am Ende jeder Nummer ausser nach Partita II.

---

*) Johann Peter Sperling («*Principia Musicae*», Budissin 1705, Seite 57) lehrt, dass das ♭ als Wiederherstellungszeichen dann gebraucht werde, wenn die feste Vorzeichnung der Erhöhung ausser Kraft gesetzt werden solle, wogegen das ♮ als solches für die Aufhebung der zufälligen Erhöhung und für die Aufhebung der Erniedrigung eines Tones in Anwendung komme: «Ein Creutzel anfangs der Linie gesetzt, bedeutet, dass alle in demselben *Clavi*, wo das Creutzel stehet, befindliche Noten umb einen halben Ton sollen höher gesungen oder genommen werden, . . . es wäre dann, dass vor ein oder ander dergleichen Noten ein ♭ stünde, welches das Creutzel wiederumb *corrigiret* oder *annihiliret* und abschaffet, und also die Note wiederumb in den Haupt-Ton oder *Clavem naturalem* versetzet». In der Praxis scheint man diese Unterschiede nicht streng beobachtet zu haben, da das ♭ als Wiederherstellungszeichen ebenso auf die feste als auf die zufällige Erhöhung sich beziehend in der Schreibweise jener Zeit Anwendung findet.

Hierbei verzeichnen wir zur schnellen Orientirung des Lesers in Kürze die Fälle, wo der Verlängerungspunkt nur auf ein Viertheil des Zeitwerthes sich erstreckt, welchen die Hauptnote hat:

Seite 3, unterste Zeile, Takt 2, zweites Viertel; S. 10, Z. 2, T. 3, drittes Viertel; 10, 5, 2, fünftes Achtel; 10, 9, 2, erstes Achtel; 11, 1, 1, erstes Achtel; 19, 2, 3, fünftes und sechstes Achtel; 24, 9, 1, drittes Achtel; 38, 8, 5, zweites Viertel bei *c*; 62, 1, 3, dritte Note; 90, 1, 2, drittes Viertel erstes *g*; 90, 5, 2, erste Note; 90, 7, 1, zweites Viertel erste Note; 90, 8, 1, erste und fünfte Note.

Diese Reinschrift stammt also aus der Leipziger Zeit Bach's, wo er als Wiederherstellungszeichen ausschliesslich das Quadrat in Anwendung brachte.

C. Eine Handschrift von J. P. Kellner*), welche einschliesslich des Titelblattes 13 Blätter Hochfolio umfasst. Sie ist in einem starken Bande, den Herr F. A. Roitzsch in Leipzig besitzt, enthalten, einem Bande ebenso werthvoll durch sein Alter als durch die grosse Anzahl Bach'scher Compositionen, die in ihm zu finden sind. Der Titel lautet: «*Sonata* 1. *ex G.* ♭. | *Sonata* 2. *ex A.* ♭. | *Sonata* 3. *ex C.* ♮. | *Partie in E* ♯. 1.) | *Partie in D* ♭. 2.) | *á* | *Violino Solo Senza Basso.* | *par* | *Jean Sebastian Bach.* | *Scrips.* | *Johann Peter Kellner* | *Anno* 1726. | *Franckenhayn.*» In der Reihenfolge, wie hier angegeben, stehen die bezeichneten Stücke. Am Schlusse findet sich die Bemerkung: «Finè. Soli Deo Sit Gloria. Franckenhayn. d. 3. Juli 1726.»

Aus der von den Originalen abweichenden Reihenfolge der Stücke, sowie aus dem Umstande, dass die Partita H moll fehlt, kann man schliessen, dass die sechs Sonaten sich weniger als Ganzes, als vielmehr nur in getrennten einzelnen Nummern, wie sie auch in Vorlage **A** sich darstellen, mögen nach und nach handschriftlich verbreitet haben. Für die Redaction der vorliegenden Ausgabe war die Kellner'sche Copie von grossem Nutzen, weshalb dem Besitzer derselben, der sie bereitwilligst zur Verfügung stellte, besonderer Dank hiermit dargebracht wird. Über die Ergebnisse des angestellten Vergleiches ist weiter unten betreffenden Ortes das Nöthige mitgetheilt.

D. Die erste gedruckte Ausgabe der Sonaten. Sie wird am frühesten in der «Allgemeinen Musikalischen Zeitung» (Jahrgang V, Intelligenzblatt Nr. 10 Seite 44) unter den «neuen Musikalien» angezeigt, ist also im December 1802 (oder nicht lange vorher), kurz nachdem die Bach'sche Biographie von Forkel, der die Sonaten noch als ungedruckt anführt, zu Tage trat, erschienen, und zwar in Bonn bei N. Simrock unter der Verlagsnummer 169. Sie hat folgenden Titel: «*Studio* | *o sia* | *Tre Sonate* | *per il Violino solo* | *del Sig*r | *Seb. Bach.*» Einen irgendwie authentischen Ursprung kann dieser Titel nicht haben, obgleich er mit dem Inhalte des Heftes insofern nicht in Widerspruch tritt, als derselbe in der That nur die Überschriften «*Sonata* I. II. III.» aufweist. Eigenthümlicherweise vereinigen sich unter je diesen Überschriften gleichzeitig die Sonaten mit den ihnen nachfolgenden Partiten, als wären sie ein Zusammengehöriges: es scheint, als habe man den Ausdruck «Partita» nicht zu deuten gewusst und ihn aus diesem Grunde ganz unterdrückt. Die Ausgabe selbst giebt in den Fällen, wo die Originalhandschriften von einander abweichen, meist die Lesarten der Vorlage **B** wieder.

---

*) Johann Peter Kellner ist nach dem von ihm selbst verfassten Lebenslauf (s. Marpurg «Historisch-Kritische Beyträge zur Aufnahme der Musik» I. 439, Berlin 1754) in Gräfenrode am 24. September 1705 geboren worden, machte seine Studien in der Musik beim Organisten Schmidt in Zella und dem Organisten Quehl in Suhla, wurde den 21. post Trinit. 1725 zur Cantorprobe in Frankenhain zugelassen und darauf in's Amt eingewiesen, ging 1727 nach Gräfenrode zurück, um dem dortigen Cantor im Amte auszuhelfen, und trat etliche Jahre darauf selbst in dieses Amt ein. «Ich hatte», so schreibt er, «sehr viel von einem grossen Meister der Musik ehemahls theils gesehen, theils gehöret. Ich fand einen ausnehmenden Gefallen an dessen Arbeit. Ich meine den nunmehro seligen Herrn Capellmeister Bach in Leipzig. Mich verlangte nach der Bekanntschaft dieses vortreflichen Mannes. Ich wurde auch so glücklich, dieselbe zu geniesen. Ausser diesem, habe ich auch den berühmten Herrn Händel, zu hören, und ihm, nebst noch andern lebenden Meistern in der Musik bekannt zu werden, das Vergnügen gehabt.» — Herr Superintendent Dr. Kirchner in Gräfenrode hatte die Güte, aus den Kirchenbüchern dieses Ortes diese Notizen zu berichtigen und zu vervollständigen. Den amtlichen Quellen zufolge ist Kellner am 28. September 1705 geboren; er war Schullehrer in Frankenhain von 1725 bis 1727, kam dann nach Gräfenrode als Schullehrer und verwaltete sein Amt bis zum Jahre 1732 als Substitut seines Vorgängers, dann selbständig bis zu seinem Tode im Jahre 1772; er ist den 22. April 1772 mit einer Predigt *solenniter* begraben worden. — Hiernach berichtigen sich die bisherigen Angaben über Kellner's Todesjahr. Dass Kellner ein Schüler Bach's gewesen sei, wie C. F. Becker anführt («Denkmäler verdienstvoller Deutschen» IV. 92, Leipzig 1829) — eine Notiz, welche früher auch in gegenwärtige Ausgabe übergegangen ist —, erweist sich als unrichtig: er war, wie aus Obigem hervorgeht, nur ein grosser Verehrer desselben.

E. Die zweite Ausgabe der Sonaten. Sie ist in drei Heften im August 1843 bei Fr. Kistner unter der Verlagsnummer 1385—7 erschienen, bezeichnet sich als «neue Ausgabe» und giebt mit dem Haupttitel: «*Sechs | Sonaten | für die Violine allein | von | Joh. Sebastian Bach.*» zugleich auch den sonderbaren italienischen Titel der alten Simrock'schen Ausgabe wieder. Ferner enthält das Titelblatt folgende Bemerkungen: «*Zum Gebrauch bei dem Conservatorium der Musik zu Leipzig*, mit Fingersatz, Bogenstrichen und sonstigen Bezeichnungen versehen von Ferd. David. Für Diejenigen, welche sich dieses Werk selbst bezeichnen wollen, ist der Original-Text, welcher nach der auf der Königl. Bibliothek zu Berlin befindlichen Original-Handschrift des Componisten aufs genaueste revidirt ist, mit kleinen Noten beigefügt.»

Die Prüfung dieses «Original-Textes» hat ergeben, dass die Ausgabe ursprünglich nach der Simrock'schen Ausgabe angefertigt worden ist (worauf schon der beigefügte italienische Titel hindeutet) und dass unter der einen Originalhandschrift, auf welche die Revision Bezug nimmt, nur die Vorlage **A** verstanden werden kann. Nach dieser letzteren ist der Text, wo die beiden Originale von einander abweichen, an ziemlich zahlreichen Stellen ausdrücklich abgeändert worden, wie man an den Correcturspuren der Platten, die beim Druck erkennbar geblieben sind, leicht bemerken kann.

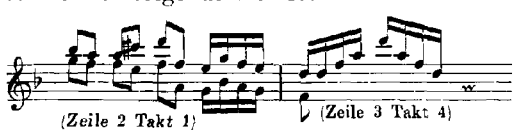
F. Die Ausgabe von Robert Schumann, welche anfänglich in sechs Heften im Januar 1854 bei Breitkopf und Härtel in Leipzig unter der Verlagsnummer 8736—41, später dann auch in zwei Gesammtbänden (Partitur und Violinstimme) erschienen ist. Sie trägt den Titel: «*Sechs Sonaten | für | die Violine | von | Johann Sebastian Bach | mit hinzugefügter Begleitung des Pianoforte | von | Robert Schumann.*»

Diese Ausgabe hat die Lesart der David'schen Ausgabe zur Grundlage genommen, bringt jedoch auch Abweichungen von ihr, welche aus aufmerksamer Prüfung des Inhaltes hervorgegangen sind.

Sonata I. (Seite 3.)

Adagio. Fuga. Siciliano. Presto.

In Vorlage **A** fehlt die Bezeichnung «*Adagio*» für den ersten Satz, ebenso auch die Tempoangabe «*Allegro*» bei der Fuge. — Statt der 8 Takte in der Fuge von Seite 5 Zeile 2 Takt 1 an bis mit Takt 3 Zeile 3 giebt Kellner folgende Lesart:



hierdurch verkürzt sich der ganze Satz auf 87 Takte. Dass diese Verkürzung, weil sie eine für die Ausführung besonders schwierige Stelle betrifft, von Kellner eigenmächtig geschehen sei, ist nicht anzunehmen. Die Schrift wenigstens bewegt sich so glatt und in einem Zuge fort, dass nichts auf die Absicht einer Abänderung schliessen lässt. Glaubhafter erscheint vielmehr, dass er der Vorlage, nach welcher er seine Copie angefertigt, getreu gefolgt ist und dass diese Vorlage eine frühere Lesart der Stelle wiedergiebt.

Der zweite Satz der Sonate, die «Fuga», ist auch als Fuge für die Orgel vorhanden (s. Jahrgang XV Seite 149). Man hält dafür, dass letztere eine Übertragung von ersterer sei, denn Alles, sowohl was den Tonsatz als die äusseren Merkmale betrifft, welche die Violinsonaten als etwas Zusammengehöriges und aus bestimmter Absicht Hervorgegangenes erscheinen lassen, weist darauf hin, dass dieselben ursprünglich, nicht abkömmlich sind. Dafür spricht auch der Umstand, dass in der

Orgelfuge zweimal Erweiterungen vorkommen: dieselbe enthält im Ganzen 96 Takte, während die Violinfuge nur 94 Takte hat: Takt 3 Zeile 2 Seite 4 und Takt 1 Zeile 10 Seite 4 sind je zu zwei Takten erweitert worden. In beiden Fällen handelt es sich darum, das Fugenthema im Pedal auftreten zu lassen. Es wäre schwerlich ein Grund vorhanden gewesen, um im Violinsatz, wenn dieser die Übertragung wäre, hier eine Verkürzung, gewissermassen eine Verstümmelung des Satzgefüges vorzunehmen. Die Tonart der Fuge ist Dmoll.*)

Seite 3, Zeile 1, Takt 1. viertes Viertel. Die Notengruppe ist nach den handschriftlichen Vorlagen, welche mit einander übereinstimmen, wiedergegeben. In den gedruckten Ausgaben stehen statt der drei letzten Noten (*a c b*) vier Vierundsechzigstel: *a b c b*.

Zeile 2, Takt 1. drittes Viertel. Nach Vorlage **A.** In Vorlage **B** fehlt das ♭ zum unteren *e* und sind die beiden letzten Noten nur Zweiunddreissigstel.

Zeile 2, Takt 1, viertes Viertel. Nach Vorlage **A.**

Zeile 3, Takt 3, viertes Viertel. Nach Vorlage **B.**

Zeile 4, Takt 1, zweites Viertel. Nach Vorlage **B**, mit welcher Kellner und Simrock übereinstimmen.

Zeile 4, Takt 2, zweites Viertel. Vorlage **B** giebt, den Zeitwerth richtig füllend, die drei letzten Noten (*b a b*) als ein Zweiunddreissigstel ohne Punkt und zwei Vierundsechzigstel. Vorlage **A** verlängert das erste *b* durch einen Punkt, ohne jedoch die beiden letzten Noten in ihrer Geschwindigkeit zu verdoppeln. Diese kleine Ungenauigkeit findet sich auch bei Kellner, Simrock und David. Schumann giebt die Stelle richtig.

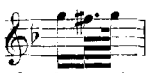
Zeile 4, Takt 2, drittes Viertel. Nach Vorlage **B.**

Zeile 5, Takt 1, erstes und viertes Viertel. Nach Vorlage **B.**

Zeile 5, Takt 2, drittes Viertel. Nach Kellner. Die Originalvorlagen geben die beiden letzten Noten (*f g*) nur als Zweiunddreissigstel. So auch David.

Zeile 7, Takt 2, drittes Viertel. Nach Vorlage **A.**

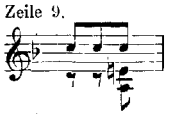
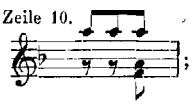
Zeile 9, Takt 1, zweites und viertes Viertel. Nach Vorlage **B.**

Zeile 10, Takt 2, viertes Viertel. Nach Vorlage **A**, die jedoch die drei letzten Noten fälschlich so zusammenbalkt:  .

Seite 4, Zeile 1, Takt 2, drittes Viertel. Das *e* in der Unterstimme ist in sämmtlichen Vorlagen ohne Zeichen. Die Orgelfuge stellt *es* ausser Zweifel.

Zeile 5, Takt 3, viertes Viertel. Nach Vorlage **B** und nach Simrock: das obere *d* als Viertel mit Bindung, entsprechend dem zwei Takte später folgenden *c*. In David ist die Stelle, wie die Correcturspuren zeigen, nach Vorlage **A** abgeändert worden.

Zeile 9, Takt 2, } die drei letzten Achtel. Nach Vorlage **B.**
Zeile 10, Takt 1, }

Vorlage **A** giebt folgende Lesarten: Zeile 9.  Zeile 10.  ;

Kellner und Simrock enthalten die in vorliegender Ausgabe befolgte Lesart der Vorlage **B**;

---

*) C. F. Becker theilt mit («Die Hausmusik in Deutschland», Leipzig 1840, Seite 54), dass die nämliche Fuge als Composition für die Laute ihm vorgelegen habe. Die Handschrift, welche diese Composition enthält, ist nebst den beiden anderen Heften mit Lautenstücken, deren er Erwähnung thut, aus seinem Besitze in den Besitz der Stadtbibliothek zu Leipzig übergegangen. Diese Handschrift scheint nicht weiter zurückzureichen, als bis in die fünfziger Jahre des vorigen Jahrhunderts, und giebt die Fuge vom siebenten Takte an bis zum Ende in Übereinstimmung mit der Lesart der Violinsonate, wogegen sie den dritten Takt derselben mit einer Einschaltung von anderthalb Takten, den fünften Takt mit einer solchen von einem halben Takte erweitert zeigt, so dass im Ganzen wie bei der Orgelfuge 96 Takte herauskommen. Von den beiden anderen Heften enthält, wie bei dieser Gelegenheit passend zu bemerken sein dürfte, das eine (unter dem Titel: «*Pieces pour le lut*») vollständig die fünfte Suite für Violoncello, Seite 81 ff. dieses Bandes, das andere Heft (unter der Aufschrift: «*Partita al Liuto*») diejenigen drei Stücke (*Fantasia, Sarabande, Giga*), deren Anfänge unter Nr. 54, 56 und 57 im Anhange des Dörffel'schen thematischen Verzeichnisses der Instrumentalwerke Bach's anzutreffen sind. In letzterem Hefte hat eine andere Hand dem Namen «Bach» die Buchstaben «J. S.» vorgesetzt. Die Fragen, welche Becker an seine Mittheilungen knüpft (ob «vielleicht die drei Sonaten [Citat nach der Simrock'schen Ausgabe] ursprünglich etwa sogar Lautenstücke und aus kaufmännischer Speculation für die Violine arrangirt» seien, u. dergl. mehr), hat man nicht für ernstlich gehalten.

David und Schumann folgen im ersten Falle der Vorlage **B**, im zweiten Falle der Vorlage **A**. Bei David zeigen die Correcturspuren, dass im letzteren Falle die Stelle auf der Platte nachträglich abgeändert worden ist. Die Orgelfuge entspricht der Vorlage **B**.

Seite 4, Zeile 10, Takt 3, viertes Viertel. Vorlage **A** ohne tiefes *a*.

Seite 5, Zeile 1, Takt 1, zweites Viertel. Nach den handschriftlichen Vorlagen: der Accord dreistimmig, so dass die untere Stimme in diesem Takte dem Basse in der Orgelfuge entspricht. Die gedruckten Ausgaben geben den Accord mit Hinzufügung des tiefsten *g* vierstimmig.

Zeile 1, Takt 1, drittes Viertel. Vorlage **A** hat unten *c* (ohne Kreuz).

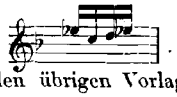
Zeile 1, Takt 2, erstes Viertel. Vorlage **A** hat als tiefste Note *d* (statt *b*).

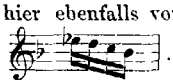
Zeile 3, Takt 2 und 3. In den beiden Originalvorlagen stehen diese Takte nebst der Anfangsnote Takt 4 im französischen Violinschlüssel.

Zeile 7, Takt 1, drittes Viertel. Vorlage **A** hat *f* auf der fünften Linie statt *d*.

Zeile 7, Takt 2, zweites Viertel. Vorlage **A** hat *f* statt *g*.

Zeile 7, Takt 3, drittes Viertel. Das Quadrat zu *a* befindet sich nur in Vorlage **B** und bei Kellner.

Zeile 8, Takt 3, viertes Viertel. Vorlage **B** weicht hier von allen übrigen Vorlagen dadurch ab, dass sie die Oberstimme als vier gleichmässige Sechzehntel giebt:  .

Seite 6, Zeile 1, Takt 3, viertes Viertel. Vorlage **B** weicht hier ebenfalls von allen übrigen Vorlagen ab, indem sie statt *es c a fis* die Noten giebt:  . In dieser Weise stimmen die Noten jedoch mit der Orgelfuge überein.

Zeile 3, Takt 2, viertes Viertel. Vorlage **A** giebt hier die vier Noten genau wie im zweiten Viertel: *e cis b cis*. Bei David ist hiernach das ursprüngliche *g*, welches Vorlage **B** (nebst Kellner und Simrock) aufweist und das durch die Orgelfuge bestätigt wird, in *cis* corrigirt worden.

Zeile 6, Takt 3, viertes Viertel. Vorlage **A** hat in der Unterstimme *c a* statt *c g*.

Zeile 7, Takt 3, viertes Achtel. In Vorlage **A** fehlt das *e* des Accordes.

Zeile 9, Takt 2, erste Note. In Vorlage **A** tief *b* statt *d*.

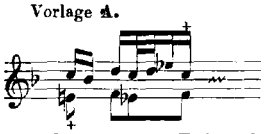
Zeile 9, Takt 2, drittes Viertel. Vorlage **B**, Kellner und Simrock lassen *a* ohne Zeichen. Auch der Orgelfuge entspricht das *a*.

Zeile 9, Takt 3, drittes Viertel. Vorlage **B** lässt *h* ohne Zeichen, abweichend von allen übrigen Vorlagen und auch der Orgelfuge.

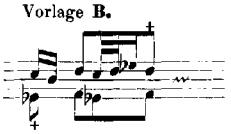
Zeile 10, Takt 2, erstes Viertel. Vorlage **B** und Kellner haben anfangs *f* und erst bei der letzten Note der Gruppe *fis*. Der Orgelfuge nach gilt *fis* gleich zu Anfang.

Seite 7, Zeile 2, Takt 2, drittes Achtel. Vorlage **A** zeigt vor der unteren Note ein Quadrat, Vorlage **B** ein Be; dort ist demnach *e*, hier *es* zu lesen. Das sechste Achtel giebt Vorlage **B** in der Oberstimme als *d*, nicht als *c*. Kellner enthält in beiden Fällen die Lesart der Vorlage **B**, David und Schumann enthalten die Lesart der Vorlage **A**. Vorliegende Ausgabe wählt, übereinstimmend mit Simrock, *es* und *c*. Ausserdem giebt Vorlage **A** eine falsche Noteneintheilung:

Vorlage **A.**



Vorlage **B.**



Zeile 4, Takt 1, letztes Achtel. Vorlage **B** hat kein Zeichen, liest demnach *a*. Alle übrigen Vorlagen geben *as*.

Zeile 4, Takt 2, drittes Taktviertel. Nach Vorlage **B** wiedergegeben, da die Notengruppe in Vorlage **A** mangelhaft ist; jedoch fehlt in ersterer das ♭ zur vorletzten Note, die doch wohl nicht anders als als *es* zu verstehen ist.

Zeile 5, Takt 1, achtes Achtel. Die drei handschriftlichen Vorlagen lassen das *f* ohne Zeichen, die gedruckten Ausgaben haben ihm ein Kreuz vorgesetzt. Hier dürfte in der That *fis* vorzuziehen sein.

Zeile 6, Takt 1, letztes Achtel. Vorlage **A** enthält im Widerspruch mit allen übrigen Vorlagen oben *f* statt *g*.

Seite 8, Zeile 7, Takt 1, letzte Note. Vorlage **A** giebt *d* statt *c*; letzteres erscheint sonst überall.

Seite 9, Zeile 2, Takt 2, letzte Note. Vorlage **B** giebt *es* statt *des*, welches sonst überall vorhanden ist.

Zeile 6, Takt 1, zweite Note. Vorlage **A** — ausschliesslich — zeigt *a* statt *g*.

Zeile 6, Takt 3, letzte Note. Diese giebt Vorlage **A** gleichfalls ausschliesslich als *g* statt *a*.

Partita I. (Seite 10.)

Allemande, Double. Courante, Double. Sarabande, Double. Tempo di Bourrée, Double.

Die Tempobezeichnung «*Presto*» bei Double Seite 13 ist nur in Vorlage **B** zu finden. — Die Überschrift zur Courante lautet in Vorlage **A** «*Corrente*», in Vorlage **B** «*Correnta*». Der Gleichmässigkeit wegen ist in gegenwärtiger Ausgabe die französische Bezeichnung, welche in der Originalvorlage zu den Violoncello-Suiten durchgängig festgehalten wird, auch hier gesetzt worden. Will man der Annahme beipflichten, Bach habe durch die Bezeichnungen «Corrente» oder «Courante» einen Unterschied im Charakter der betreffenden Stücke ausdrücken wollen, so würde im hier vorliegenden Falle die französische Bezeichnung angemessener sein, als die italienische*). Streng hat Bach diesen Unterschied, wie weiter unten zu erwähnen ist, jedenfalls nicht festgehalten, so dass jene Annahme überhaupt nicht als hinreichend begründet angesehen werden kann. — Die Überschrift zum letzten Hauptsatze lautet in Vorlage **A** «*Tempo di Boreé*», in Vorlage **B** «*Tempo di Borea*». Die Taktvorzeichnung zum letzten Double (Seite 18) ist in beiden Vorlagen $^2/_4$.

In Kellner's Abschrift ist die Partita nicht vorhanden.

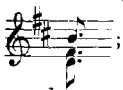
Seite 10, Zeile 4, Takt 1, fünftes Achtel. Diese Triole *g fis e* fehlt in Vorlage **B** gänzlich.

Zeile 5, Takt 1, erstes Viertel. Vorlage **B** giebt das tiefere *a* statt des tiefen *cis*.

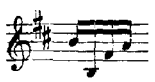
Zeile 7, Takt 2, letzte Note. Ist in Vorlage **B** ohne Kreuz.

Zeile 9, Takt 1, zweites Viertel. Lesart übereinstimmend mit beiden Originalvorlagen, wogegen die gedruckten Ausgaben abweichen.

Zeile 9, Takt 2, drittes Viertel. In Vorlage **B** fehlen die beiden Accordnoten *g-e*.

Seite 11, Zeile 2, Takt 2, erstes Viertel. In Vorlage **A** lautet der Accord:  ; so auch bei David und Schumann. Bei Simrock steht die obere Melodienote *h* ganz allein.

Zeile 10, Takt 1, zweites Viertel. In Vorlage **B** *h d e fis*. Die gedruckten Ausgaben geben wie hier die Lesart der Vorlage **A**, welche der correspondirenden Stelle Zeile 1 Takt 1 besser entspricht.

Zeile 11, Takt 2, erstes Viertel. Vorlage **A** giebt  .

Seite 12, Zeile 2, Takt 3, drittes Achtel. Vorlage **A** giebt statt der Accordquinte *fis* die Octave *h*, also zusammen *h-h-e*.

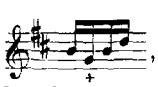
Zeile 2, Takt 4. Ist in Vorlage **A** ganz wie der zweite Takt vom Anfange: *cis fis ais e d cis*. Die letzten drei Noten sind bei David, wie die Correcturspuren zeigen, gemäss dieser Lesart in *e d cis* erst nachträglich abgeändert worden. Simrock stimmt mit der Lesart der Vorlage **B**, die auch hier gewählt ist, überein.

Zeile 3, Takt 5, letztes Achtel. Vorlage **B** zeigt *a* statt *cis*, die Octave vom fünften Achtel. Die gedruckten Ausgaben haben *cis* wie Vorlage **A**.

Zeile 5, Takt 5, drittes Achtel.
Zeile 6, Takt 4, erstes Achtel.
Seite 13, Zeile 1, Takt 5, viertes Achtel.
} Diese Noten sind in Vorlage **B** ohne Kreuz, welches sonst überall vorhanden ist.

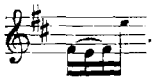
Zeile 10, Takt 2, drittes Viertel. Vorlage **A** hat *e* statt *d*.

Seite 15, Zeile 2, Takt 3, zweites Viertel. Vorlage **B** zeigt, abweichend von allen übrigen Vorlagen, *g* statt *fis*.

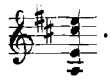
Zeile 3, Takt 1, erstes Viertel. Hier haben beide Originalvorlagen *g*:  , wogegen die gedruckten Ausgaben *fis* geben, welches aus der harmonischen Grundlage als richtig zu folgern ist.

---

* Vergl. Philipp Spitta, «Johann Sebastian Bach» I. 694, 702.

Seite 15, Zeile 4, Takt 1, drittes Viertel. Vorlage **A** giebt abweichend:  . Man vergleiche die Stelle zwei Takte früher.

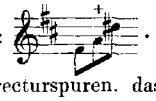
Zeile 7, Takt 1, erstes Viertel. Vorlage **A** giebt in der Oberstimme abweichend *d cis*, wonach bei David die Stelle abgeändert worden ist. Die gegebene Lesart *e d* folgt der Vorlage **B** und der Ausgabe Simrock.

Zeile 8, Takt 5, erstes Viertel. Den Accord giebt gegenwärtige Ausgabe nach Vorlage **B** mit Simrock übereinstimmend. Vorlage **A**, nach welcher David geändert hat, giebt ihn so:  .

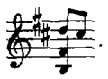
Zeile 9, Takt 5, erstes Viertel. Statt des tiefen *g* giebt Vorlage **A** die Terz *h* (zusammen *h-g-h-fis*). David hat dem *g* aus Simrock den Vorzug gegeben.

Seite 16, Zeile 1, Takt 2, erstes Viertel. Vorlage **B** giebt *g* statt *fis*.

Zeile 4, Takt 1, erstes Viertel. Vorlage **A** giebt *h* statt *a*.

Zeile 4, Takt 3, drittes Viertel. Lautet in Vorlage **B** so:  . Bei Simrock ist dies *a* gleichfalls zu finden; bei David zeigen die Correcturspuren, dass die Stelle auf Grund der Vorlage **A** nach *fis e dis* abgeändert worden ist. Das *e* entspricht dem Takt 3 Seite 15 Zeile 8 besser.

Zeile 7, Takt 2, drittes Viertel. Vorlage **B** enthält *fis* statt *gis* ein Schreibversehen, da das Kreuz vorhanden ist.

Seite 17, Zeile 1, Takt 1, erstes Viertel. Vorlage **A** — sie ausschliesslich — giebt den Accord so:  .

Zeile 3, Takt 3, drittes Viertel. Vorlage **A** hat tief *g* statt *h*. Sonst überall *h*.

Zeile 7, Takt 4, letzte Note. Ist in Vorlage **A** *fis*, so dass die Figur gerade wie in der ersten Hälfte des Taktes erscheint. Vorlage **B** und Simrock haben *h*, bei David ist eine Correctur nach *fis* bemerkbar.

Zeile 9, Takt 4, erstes Viertel. Vorlage **A** enthält *g* statt *fis*, — sie ausschliesslich.

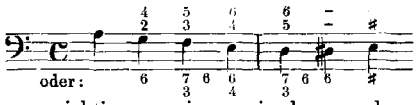
Sonata II. (Seite 19.)

Grave. Fuga. Andante. Allegro.

Die Überschriften zu den einzelnen Sätzen sind in beiden Vorlagen gleich. Die in Parenthese gesetzten Verzierungen sind von Kellner entlehnt.

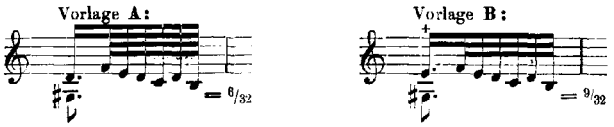
Von der Sonate mit allen vier Sätzen existirt eine Übertragung auf das Clavier, welche in der Gesammtausgabe der Bach'schen Clavierwerke von C. F. Peters Serie I Heft 3 Seite 24 ff. (in der Einzelausgabe unter Ed. Pet. Nr. 213) nach einer in der Königlichen Bibliothek zu Berlin befindlichen Handschrift aus dem Nachlass von J. G. Müthel, einem Schüler Bach's, veröffentlicht worden ist. Diese Handschrift trägt den Titel: «*Sonata per il Cembalo solo di Giov. Seb. Bach*». Die ursprüngliche Tonart der Sonate (Amoll) ist in der Übertragung mit Dmoll vertauscht worden.

Seite 19, Zeile 1, Takt 1, zweites Viertel. In den handschriftlichen Vorlagen, auch bei Kellner, steht vor dem tiefen *g* kein Kreuz, doch findet sich dieses in sämmtlichen gedruckten Ausgaben. Das *g* würde den Fortschritt der Harmonie so darstellen:



und sich dadurch als ganz richtig ausweisen, wie denn auch aus der Clavierübertragung des Satzes (welche sich harmonisch nach der unteren Bezifferung fortbewegt) klar hervorgeht, dass Bach *g* gewollt hat. Wir bitten deshalb, das Kreuz vor *g* ganz zu tilgen, wo es noch vorhanden ist. Vergleiche später Zeile 6, Takt 2. — Die Notengruppe selbst ist nach Vorlage **B**, mit welcher Kellner und Simrock übereinstimmen, wiedergegeben.

Seite 19, Zeile 1, Takt 2, viertes Viertel. Vorlage **B** hat zu dem tiefen *gis* nicht *d*, sondern *e*. Die Notengruppe ist in beiden Originalvorlagen nicht genau:



Die vorliegende Ausgabe giebt die Gruppe mit Kellner und der Clavierübertragung übereinstimmend. Simrock hat das nämliche Gebälk, jedoch keinen Punkt nach *d* (= 7/32), David und Schumann geben *d* als Sechzehntel ohne Punkt, die übrigen Noten als Zweiunddreissigstel richtig = 8/32), wodurch sich aber der Accent nach *d* verschiebt.

Zeile 2, Takt 1, drittes Viertel. Nach Vorlage **B** wiedergegeben, womit Kellner und die gedruckten Ausgaben übereinstimmen.

Zeile 2, Takt 3, viertes Viertel. Die handschriftlichen Vorlagen geben die Gruppe insofern nicht genau, als sie das erste *e* als Zweiunddreissigstel mit Punkt und das darauf folgende *h* als Vierundsechzigstel erscheinen lassen (= 7/32). Simrock giebt dies *e* als Sechzehntel mit Punkt und verwandelt dafür die letzten Noten *g fis* in Hundertachtundzwanzigstel, das *h* lässt er als Vierundsechzigstel; dadurch wird zwar das Taktviertel ausgefüllt, doch werden auf diese Weise die dem *h* folgenden drei Töne *c d e* zu Syncopen. David und Schumann ändern die Lesart der Handschriften dadurch ab, dass sie das erste *c d* in Zweiunddreissigstel verwandeln, womit das Taktviertel gleichfalls sich ausfüllt.

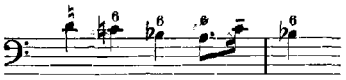
Zeile 3, Takt 2, viertes Viertel. In Vorlage **B** erscheint die erste Note ohne Kreuz, könnte also auch als *g* gelten.

Zeile 4, Takt 1, zweites Viertel. In den handschriftlichen Vorlagen sind Zeichen vor *c*, *d* und *f* nicht vorhanden, diese Töne also nach der alten Orthographie auch nicht zu erhöhen, obschon im ersten Taktviertel *cis* und *dis* vorkommen. Simrock giebt genau die handschriftliche Lesart wieder. David deutet, indem er das *f* mit einem Kreuz versieht, die Stelle so, dass er *cis* und *dis* für das zweite Taktviertel noch als in Gültigkeit bestehend ansieht. Demgemäss legt auch Schumann der Gruppe den H dur Accord unter. Nach der Clavierübertragung ist die wiedergegebene Lesart die einzig richtige.

Zeile 5, Takt 1, zweites Viertel. Vorlage **B** hat als letzte Note der Gruppe *cis*.

Zeile 6, Takt 1, erstes Achtel. In Vorlage **A** fehlen *c* und *e*.

Zeile 6, Takt 2, zweites Viertel. Von sämmtlichen Vorlagen giebt nur Simrock das Kreuz zu dem unteren *c*. Der Ton *cis* würde dem tiefen *gis* im ersten Takte entsprechen. Schumann harmonisirt den Takt so:



Ähnlich giebt auch die Clavierübertragung diese Fortschreitung.

Zeile 10, Takt 1, viertes Viertel. Die Notengruppe ist im Gebälk nach Simrock wiedergegeben. Die beiden Originalvorlagen enthalten 1/16 und 7/32; Kellner giebt gleichmässig 8/32. David deutet die drei letzten Noten der originalen Lesart als Triole.

Seite 20, Zeile 5, Takt 1, erstes Viertel. Vorlage **A** giebt *g* statt *gis*.

Zeile 5, Takt 5, zweites Achtel ff. Vorlage **A** giebt die Sechzehntel als *b a g f e d*.

Zeile 6, Takt 1, zweites Viertel. In Vorlage **B** *d c h a*.

Zeile 6, Takt 4, viertes Achtel. In Vorlage **B** ohne *d*.

Zeile 6, Takt 6, zweites Achtel. In Vorlage **B** *f e* statt *g f*.

Zeile 6, Takt 6, viertes Achtel. In Vorlage **A**, bei Kellner und in den gedruckten Ausgaben lautet der Accord *cis-e-a-e*.

Zeile 9, Takt 1, erstes Viertel. Vorlage **B** giebt den Accord als *g-h-e*.

Zeile 10, Takt 6. Dieser Takt fehlt in Vorlage **A** gänzlich, er ist beim Zeilenwechsel, der sich nach Takt 5 nöthig machte, übersehen worden; nur das erste *a* hat sich von ihm auf der neuen Zeile festgesetzt, so dass der Doppelgriff *a-h* statt *g-h* als erstes Achtel in Takt 7 erscheint.

Zeile 11, Takt 5, erstes Achtel. In Vorlage **A** lautet der Accord *h-g-h-g*.

Seite 21, Zeile 7, Takt 2, viertes Sechzehntel. Ist *a* in Vorlage **A**.

Zeile 8, Takt 3, letztes Sechzehntel. Ist *d* in Vorlage **A**.

Seite 22, Zeile 2, Takt 7, erstes Achtel. Ist *c* in Vorlage **A**.

Zeile 4, Takt 2, erstes Achtel. Vorlage **A** hat als untere Note *a*; Kellner und Simrock haben *h* wie Vorlage **B**.

Seite 22, Zeile 4, Takt 3, zweites Sechzehntel. Ist in den handschriftlichen Vorlagen ohne Kreuz, wogegen die gedruckten Ausgaben *dis* aufweisen.

Zeile 6, Takt 3, sechstes Sechzehntel. Ist *g* in Vorlage **B**.

Zeile 8, Takt 6, drittes Achtel. Der Accord lautet in den handschriftlichen Vorlagen *d-g-b*. in den gedruckten Ausgaben *d-f-b*. Nach der Clavierübertragung ist *g* zu nehmen.

Zeile 9, Takt 3. Dieser Takt ist beim Zeilenwechsel in Vorlage **A** übersprungen worden, nur das erste obere *f* hat sich aus ihm in den nächsten Takt eingeschlichen, wo als erstes Achtel der Griff *e-c-f* erscheint.

Zeile 10, Takt 4, viertes Sechzehntel. Ist in den handschriftlichen Vorlagen *e*, in den gedruckten Ausgaben *fis*. Nach der Clavierübertragung gilt *e*.

Seite 23, Zeile 4, Takt 4, zweites Viertel. Das *es* fehlt gänzlich in Vorlage **A**.

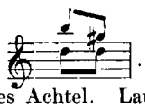
Zeile 11, Takt 1, erstes Achtel. Der Accord lautet in Vorlage **A** *a-a-d-a*.

Seite 24, Zeile 2, Takt 1, zweites Achtel. Statt des unteren *g* hat Vorlage **A** *h*.

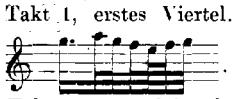
Zeile 4, Takt 1, zweites Viertel. Die halbe Note *d* fehlt in Vorlage **B**.

Zeile 5, Takt 1, viertes Achtel. Das *d* fehlt in Vorlage **A**.

Zeile 5, Takt 3, zweites Achtel. In Vorlage **A** fehlt das Kreuz zu *g*. Kellner hat ebenfalls *g*. In Vorlage **B** und den gedruckten Ausgaben steht *gis*, welches auch von der Clavierübertragung bestätigt wird.

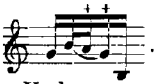
Zeile 5, Takt 3, drittes Viertel. Ist nach Vorlage **A** wiedergegeben, mit welcher Kellner, die gedruckten Ausgaben und auch die Clavierübertragung übereinstimmen. Vorlage **B** giebt diese Lesart:  .

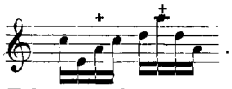
Zeile 6, Takt 2, fünftes Achtel. Lautet in Vorlage **A**, von allen übrigen Vorlagen abweichend, in der Oberstimme *h g* statt *a g*.

Zeile 9, Takt 1, erstes Viertel. Vorlage **B** und Simrock geben das Gebälk abweichend so:  .

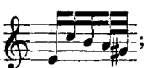
Seite 25, Zeile 3, Takt 3, erstes Viertel. Vorlage **A** hat *a* statt *g*, und ist hiernach, wie es scheint, von David Correctur geübt worden.

Zeile 6, Takt 2, letztes Sechzehntel. Vorlage **A** hat, abweichend von allen übrigen Vorlagen, ein Kreuz statt des Quadrates (*dis* statt *d*).

Zeile 10, Takt 3, erstes Viertel. Vorlage **A** — sie allein — hat folgende Lesart:  .

Seite 26, Zeile 4, Takt 2, zweites Viertel ff. Giebt Vorlage **A**, abweichend von allen übrigen Vorlagen, so:  .

Zeile 6, Takt 1, sechstes Sechzehntel. Vorlage **A** hat *c* statt *d*.

Zeile 10, Takt 3, zweites Viertel. Geben die beiden Originalvorlagen so:  ; Kellner und die gedruckten Ausgaben haben die mitgetheilte Lesart, welche hier günstiger für den Tonfluss erscheint, übrigens auch durch die Clavierübertragung ihre Bestätigung erhält.

Zeile 12, Takt 3, erstes Viertel. Vorlage **B** hat *d* statt des letzten *e*.

Partita II. (Seite 27.)

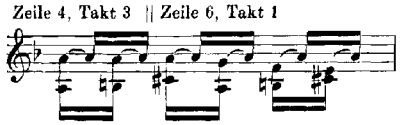
Allemande. Courante. Sarabande. Gigue. Chaconne.

Die Überschriften zu den einzelnen Sätzen sind im Wesentlichen in beiden Vorlagen gleich: «*Allemanda* (*Allemande*), *Corrente* (*Corænte*), *Sarabanda* (*Sarabande*), *Giga*, *Ciaccona*». In Vorlage **B** schliesst mit dem ersten Satze Seite 20 des Manuscriptes ab; unten hat Bach in die leergebliebene letzte Notenzeile die Bemerkung eingeschrieben: «*Seque la Courante*», wogegen oben auf Seite 21 die Be-

zeichnung «*Corœnte*» steht. Dies ist der oben erwähnte Fall, dass Bach in sprachlicher Beziehung hier einen Unterschied nicht gemacht hat. Die beiden ersten Sätze fehlen bei Kellner gänzlich.

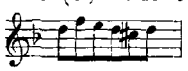
Besondere Aufmerksamkeit erfordert die Chaconne. Vorlage **A** enthält vier Takte weniger, als Vorlage **B**, indem sie vom ersten Viertel Takt 3 Zeile 4 Seite 37 sofort auf das zweite Viertel Takt 1 Zeile 6 überspringt:

Zeile 4, Takt 3 || Zeile 6, Takt 1

Seite 37. 

Von hier ab folgen noch 5 Takte, mit denen dann die zwölfzeilige Notenseite des Manuscriptes zu Ende geht. Die neue Seite enthält hierauf die noch mangelnden 12 Takte des Schlusses (von Zeile 9 Takt 1 der vorliegenden Ausgabe an), diese sind jedoch von einer andern, noch ungeübten Hand geschrieben. Als möglich und wahrscheinlich ist aus diesem Umstande zu folgern, dass der Schreibende zuletzt grosse Eile gehabt hat und schliesslich ganz verhindert gewesen ist, den Schluss des Satzes selbst noch anzufügen, — dass er bei dieser Eile eben jene vier Takte nur aus Versehen von der Vorlage zu seiner Abschrift übersprungen hat.

Bei Kellner findet sich diese Kürzung nicht. Dafür hat er andere und sehr beträchtliche Kürzungen. Es fehlen in seiner Copie:

a) 4 Takte: Seite 32, Zeile 5, Takt 1—4; der folgende Takt (1, Zeile 6) erscheint zum Anschluss an den vorhergehenden (5, Zeile 4) so:  .

b) 32 Takte, die grosse Arpeggienstelle enthaltend: Seite 34, Zeile 4, Takt 1 bis mit Zeile 8, Takt 2.

c) 15 Takte: Seite 34, Zeile 10, Takt 1 bis mit Seite 35, Zeile 2, Takt 2.

d) 1 Takt: Seite 35, Zeile 4: Takt 2 drittes, und Takt 3 erstes und zweites Viertel.

e) 40 Takte: Seite 36, Zeile 1, Takt 1 bis mit Zeile 9, Takt 1.

f) 4 Takte: Seite 37, Zeile 6, Takt 2 bis mit Zeile 8, Takt 1.

96 Takte.

Hiergegen kommt eine Erweiterung von 2 in 4 Takte vor, indem der Inhalt der beiden Takte Zeile 2 Seite 34 in Sechzehnteln wiedergegeben ist. Im Ganzen zählt somit die Kellner'sche Chaconne 163 Takte gegen 257 der Vorlage **B***) und 253 Takte der Vorlage **A**. Den Fall unter *d*) ausgenommen, welcher auf einem Versehen beruhen mag, lässt sich nicht annehmen, dass diese Auslassungen absichtliche gewesen seien: wie sollte der Schreibende bei seiner innigen Verehrung für Bach nicht den Wunsch gehabt haben, diese grossartige Composition vollständig in sein Eigenthum übergehen zu sehen? Auch hier, wie in dem bereits oben mitgetheilten Falle, ist viel eher auf eine frühere Gestalt der Chaconne als auf eine Eigenmächtigkeit Kellner's zu schliessen. Aus diesem Grunde schien es geboten, mit Genauigkeit darauf einzugehen.

Zu den Vorlagen für die Redaction wurde bezüglich der Chaconne noch eine weitere zu Rathe gezogen: die Ausgabe Mendelssohn's nämlich, welche zuerst (im Jahre 1847) in London bei Ewer & C°, später in Leipzig bei Breitkopf und Härtel im Druck erschienen und im Juli 1849 vom Hofmeister'schen Monatsbericht als neu angezeigt worden ist. Die letztere Ausgabe trägt den Titel: «*Joh. Seb. Bach's | Chaconne | mit Variationen | für die Violine allein | mit hinzugefügter Begleitung des Pianoforte | von | Felix Mendelssohn | Bartholdy.*» Sie zeigt einige Abweichungen in der Lesart, die von Interesse sind. Ob dieselben von Mendelssohn selbst oder von einer handschriftlichen Vorlage, die er hatte, oder auch nur vom Corrector des Stiches herrühren, konnte nicht ermittelt werden.

*) Wenn nämlich der in ihr fehlende Takt Seite 35, Zeile 1, Takt 3 (siehe unten) als vorhanden hinzugerechnet wird.

Seite 27, Zeile 4, Takt 1, drittes Viertel. In Vorlage **B** fehlt das Kreuz zu *g*.

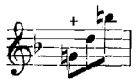
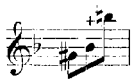
Zeile 4, Takt 2, zweite Takthälfte. Hier liest Schumann abweichend von David *b* statt *h* und harmonisirt danach. Die Originalvorlagen wiederholen überall das Quadrat zu *h*.

Seite 28, Zeile 10, Takt 2, drittes Viertel. Vor *c* giebt Vorlage **A** ein Kreuz, das sich sonst nirgends findet. Es ist wohl aus Versehen statt Quadrat geschrieben worden.

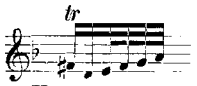
Zeile 11, Takt 3, erste Note. In Vorlage **B** fehlt das Kreuz.

Seite 29, Zeile 3, Takt 2, drittes Viertel. In Vorlage **B** und bei Simrock fehlt das Quadrat zu *h*. Bei David ist es durch Correctur hinzugefügt worden.

Zeile 3, Takt 4, drittes Viertel.

In Vorlage **A**  (*g d h*); in Vorlage **B**  (*gis b h*).

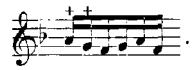
Zeile 5, Takt 2, erstes Viertel. Das Quadrat zu *h* ist nur in den gedruckten Ausgaben vorhanden.

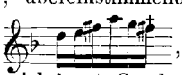
Zeile 6, Takt 4, drittes Viertel. Giebt Vorlage **A** — sie allein — so: 

Zeile 12, Takt 2, zweites Viertel. In Vorlage **B** und bei Kellner fehlt das Kreuz zu *g*.

Seite 30, Zeile 6, Takt 1, fünfte Note. Ist *f* in Vorlage **B**.

Zeile 8, Takt 1, zwanzigste Note. Ist *h* (mit Quadrat) in Vorlage **A**. Alle übrigen Vorlagen haben *a*.

Seite 31, Zeile 1, Takt 2, dritte Notengruppe. Ist in Vorlage **A**:  . Alle übrigen Vorlagen haben die wiedergegebene Lesart.

Zeile 2, Takt 2, dritte Notengruppe. Dieselbe ist hier nach Vorlage **B**, übereinstimmend mit Kellner und Simrock, wiedergegeben. Vorlage **A** giebt sie so:  , und hat hiernach David, um *fis* in Gültigkeit zu lassen, das (noch sichtbare) Quadrat vor der letzten Note beseitigt. Die Figur selbst ist dem Tonflusse nicht ganz fügsam.

Zeile 4, Takt 1, dritte Notengruppe. Statt *a* enthält Vorlage **B** *g*.

Zeile 4, Takt 2, erste Notengruppe. Statt des letzten *c* enthält Vorlage **B** *b*, wogegen umgekehrt in der zweiten Notengruppe die beiden oberen *c* von Vorlage **A** als *b* gegeben werden. Kellner hat für diese beiden Noten zweimal *a*. Die gedruckten Ausgaben stimmen in der zweiten Gruppe mit der hier nach Vorlage **B** gegebenen Lesart überein.

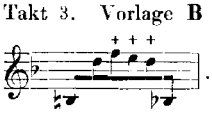
Zeile 6, Takt 1, zweite Notengruppe. Statt des letzten *g* giebt Vorlage **A** *f*.

Zeile 9, Takt 1, vierte Notengruppe. Statt des letzten *g* giebt Vorlage **A** *b*.

Zeile 10, Takt 1, erste Notengruppe. Vorlage **A** giebt die vierte Note in Ermangelung des Zeichens als *c*.

Seite 32, Zeile 2, Takt 5, erstes Viertel. Statt des oberen *f* der Vorlage **B** giebt Vorlage **A** *e*. Kellner giebt gleichfalls *e*. David theilt als Originallesart *f* mit, verwandelt dies *f* aber in seinem Texte zu *e*. Simrock, Schumann und Mendelssohn geben *f*, — dem dritten Takte des Hauptsatzes entsprechend.

Zeile 8, Takt 3. Vorlage **B** giebt, abweichend von allen übrigen Vorlagen, diesen Takt so:

 .

Seite 33, Zeile 9, Takt 1, zweites Viertel. Die drei handschriftlichen Vorlagen wiederholen ausdrücklich die Zeichen zu *h cis*. David giebt, wie die Ausgabe Simrock, diese Noten ohne Zeichen, deutet sie aber in seinem Texte als *b c*. Mendelssohn schliesst sich David an, wogegen Schumann die Noten ohne Zusatz von Zeichen als *h cis* in Gültigkeit belässt.

Zeile 10, Takt 1, zweites Viertel. In Vorlage **A** steht das erste *d* als Sechzehntel und fehlt das darauf folgende *g* gänzlich.

Seite 34, Zeile 2, Takt 2. Vom vierten Achtel an bis zum Schluss der zwei nachfolgenden Takte ist die Stelle in den handschriftlichen Vorlagen im französischen Violinschlüssel notirt.

Zeile 6, Takt 2, drittes Viertel. Statt der Septime *c* geben Simrock und Mendelssohn die Octave *d*.

Zeile 7, Takt 6, zweites Viertel. Statt *c*, der Quinte des Accordes, geben sämmtliche gedruckten Ausgaben ein *d*, den Accord dadurch in den Quartsextaccord von *D* verwandelnd.

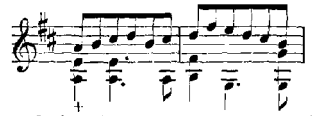
Zeile 8, Takt 2, erstes Viertel. Statt *gis* unten geben Simrock, Mendelssohn und Schumann *g*; David hat *gis*.

Seite 35, Zeile 1, Takt 2, zweites Viertel. Vorlage **A** hat halbe Note *cis* statt *a*.

Seite 35, Zeile 1, Takt 3. Dieser Takt fehlt in Vorlage **B** gänzlich. Daselbst erscheint die halbe Note *a* im vorhergehenden Takte durch Wegradirung beseitigt und dafür in das tiefe *g*, welches in Takt 3 vorkommt, verwandelt.

Zeile 1, Takt 4, letztes Achtel. Statt des *a* der beiden Originalvorlagen geben alle gedruckten Ausgaben *fis*; bei Mendelssohn erscheint ausserdem die halbe Note *cis* als tief *a*.

Zeile 2, Takt 2, zweites Viertel. Die halbe Note *a* ist bei Mendelssohn in eine halbe Note *cis* abgeändert.

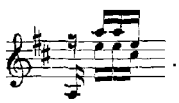
Zeile 2, Takt 4 und 5. Giebt Vorlage **B** mangelhaft so:  . Bei Simrock sind die Accordnoten richtig ergänzt, jedoch ist das erste untere *a* geblieben. Statt dieses *a* haben die übrigen Vorlagen sämmtlich *cis*.

Zeile 3, Takt 3, letztes Achtel. Statt *g* oben giebt Vorlage **A** *a*.

Zeile 4, Takt 2, letztes Achtel. Das Kreuz zu tief *a* hat die Vorlage **A**, nicht jedoch die Vorlage **B.** Simrock, Mendelssohn und Schumann haben *a*, David hat *ais*. Bei Kellner fehlt die Stelle.

Zeile 5, Takt 3, zweites Viertel. Bei Mendelssohn ist *e* nach *d* corrigirt.

Zeile 6, Takt 2, *drittes Viertel*. Vorlage **A** giebt statt *fis* das hohe *a* und enthält bei den vier Noten des ersten Viertels im folgenden Takte einen Kopfstrich mehr, so dass dieselben auf *fis a fis d* lauten. Die übrigen Vorlagen stimmen mit der nach Vorlage **B** gegebenen Lesart überein.

Zeile 9, Takt 3, zweites Viertel. Giebt Vorlage **A** — ausschliesslich — so:  .

Zeile 10, Takt 2, drittes Viertel. *In Vorlage* **A** — ausschliesslich — oben zweimal *a* und zweimal *g* (statt *a g g g*).

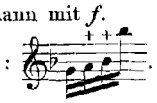
Zeile 11, Takt 3, zweites Viertel. Die drei unteren *fis* fehlen in Vorlage **B.**

Seite 36, Zeile 2, Takt 2, viertes Achtel. Beide Originalvorlagen wiederholen das Quadrat vor *c*; Kellner hat die Stelle nicht. Simrock und David lassen die Note ohne Zeichen, behalten also *c* in Gültigkeit. Mendelssohn und Schumann haben durch Vorsetzung eines Kreuzes dies *c* in *cis* verwandelt.

Zeile 5, Takt 1, erstes Viertel. Vorlage **A** giebt *d* statt *cis*, — sie allein.

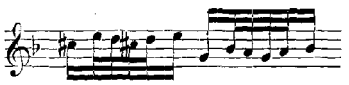
Zeile 5, Takt 4. In beiden Originalvorlagen steht die Bezeichnung «*arp:*»; in Vorlage **A** beim ersten, in Vorlage **B** beim dritten Viertel.

Zeile 7, Takt 1. In Vorlage **B** tritt, wie hier, die Mollvorzeichnung beim ersten Viertel, in Vorlage **A** *dagegen erst* beim zweiten Viertel ein. Hiernach ist unbestimmt, ob der Schluss der Periode in Dur bleiben oder sich gleich von hier an wieder nach Moll wenden soll. Mendelssohn harmonisirt das erste Viertel mit *fis*, Schumann mit *f*.

Zeile 10, Takt 2, erstes Viertel. *Vorlage* **A** *giebt die von* **B** abweichende Lesart:  . Kellner giebt *g b d*, ebenso Simrock. David hat die Stelle nach *g a b* abgeändert. So erscheint sie auch bei Mendelssohn und Schumann.

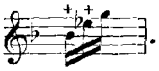
Zeile 10, Takt 2, zweites Viertel. Die drei handschriftlichen Vorlagen haben wie hier *e d cis d*, die gedruckten Ausgaben sämmtlich *e d cis e*.

Seite 37, Zeile 2, Takt 1, erstes und zweites Viertel. Giebt Vorlage **A** — ausschliesslich — so:

 .

Zeile 3, Takt 1, erstes Viertel. Statt *b d* zu Anfang giebt Vorlage **A** *d f* wie zwei Takte früher. *Sonst steht überall b d.*

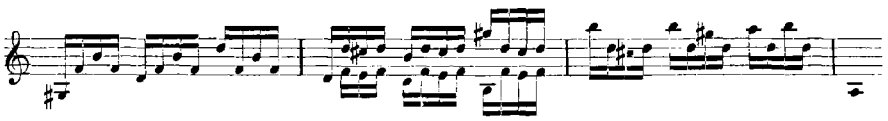
Zeile 4, Takt 3. Vom ersten Viertel ab springt Vorlage **A** sofort auf das zweite Viertel Zeile 6 Takt 1 über, so dass hier vier volle Takte ausfallen.

Zeile 7, Takt 2, letzte Triole. *In Vorlage* **A**:  . Die übrigen Vorlagen haben sämmtlich die mitgetheilte Lesart.

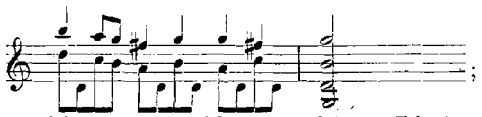
Sonata III. (Seite 38.)

Adagio. Fuga. Largo. Allegro assai.

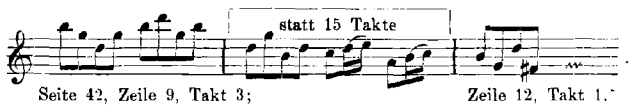
In den Überschriften weichen die beiden Originalvorlagen dadurch von einander ab, dass Vorlage **A** den zweiten Satz «*Allabreve*», Vorlage **B** «*Fuga*» überschreibt. Erstere Vorlage giebt hierbei ein undurchstrichenes, letztere ein durchstrichenes 𝐂 als Taktbezeichnung. Dass Bach den Unterschied zwischen 𝐂 und 𝔠 nicht streng beachtete, zeigt sich auch bei dieser Gelegenheit und wird diesmal um so auffälliger, als nach unserem heutigen Gebrauche beide Bezeichnungen, wie sie Vorlage **A** hat («*Allabreve*» und 𝐂), im Widerspruche stehen. — Die Bezeichnung «*al riverso*» (Seite 42 oben) findet sich nur in Vorlage **A**. — In Vorlage **B** wiederholen sich durch ein Schreibversehen die drei Takte 6—8 auf Seite 41. Dagegen fehlen in Vorlage **A** die vier Takte 8—11 auf Seite 46. — Beim Taktstrich, welcher den dritten Takt auf Seite 47 begrenzt, findet sich in Vorlage **A** ein Zeichen, das sich auf eine zwischen eingeschaltete Notenzeile bezieht. Auf dieser ist mit ganz kleinen Notenköpfen *ein anderer Fortgang des Satzes wie folgt angedeutet:*



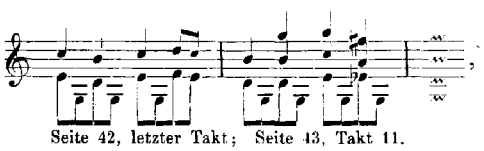
Bei Kellner kommen auch in dieser Sonate Kürzungen vor, welche den Schluss auf eine ältere Lesart derselben ziehen lassen. In der Fuge, deren Thema mit dem Anfange des Chorales «*Komm, heiliger Geist*» übereinstimmt, ist zunächst die Stelle von Seite 41, Zeile 9, Takt 3 an bis mit dem Schlusstakt der Seite so gegeben:



statt 14 Takte hat Kellner demnach nur 1½ Takt, wobei jedenfalls die Auslassung eines halben Taktes auf einem Versehen beruht. Ferner erscheint die Stelle von Seite 42, Zeile 9, Takt 3 an bis mit Zeile 11, Takt 6 bei Kellner so:



Endlich ist die Stelle von Seite 42, letztem Takt an bis mit Seite 43, Takt 11 in folgender Weise gekürzt:

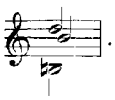


so dass 12 Takte in 2 Takte zusammengezogen erscheinen. Nach dem hier angedeuteten Schlusstakt verweist Kellner durch ein «*Da Capo*» auf den Anfang zurück, ohne jedoch das Ende durch ein Haltzeichen kenntlich zu machen.

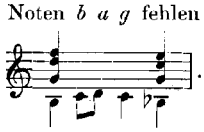
Vom ersten Satze der Sonate veröffentlicht die Gesammtausgabe der Bach'schen Clavierwerke von C. F. Peters im «Anhang» zu Heft 3 Serie I eine Übertragung nach G dur auf das Clavier. Diese Übertragung ist der nämlichen Copie aus J. G. Müthel's Nachlass entnommen, von welcher

oben unter «Sonata II.» die Rede ist. Der Satz ist dort der übertragenen Sonate angehängt, charakterisirt sich aber schon durch die Tonart (G dur gegen D moll) als ein nicht ihr Zugehöriges, weshalb er in den Anhang verwiesen worden ist. Die interessante Vergleichung desselben mit dem Violinsatz ergiebt, dass er einen Takt weniger als dieser enthält; der fehlende Takt ist in vorliegender Ausgabe der dritte, Zeile 4, Seite 38.

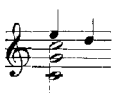
Seite 38, Zeile 1, Takt 1, drittes Viertel. Vorlage **B** hat *d* statt *e*. So auch Kellner.
Zeile 4, Takt 1, drittes Viertel. Vorlage **B** hat *a* statt *h*. So auch Kellner und Simrock.
Zeile 4, Takt 4, drittes Viertel. Vorlage **B** hat *h* statt *c*. So auch Kellner.
Seite 39, Zeile 2, Takt 7, erste Takthälfte. Statt der halben Note *e* giebt Vorlage **A** *g* (zusammen *a-g-c-e*). Die anderen Vorlagen haben *e*.

Zeile 5, Takt 2, zweite Takthälfte. Theilt Vorlage **B** so mit:  . Alle anderen Vorlagen haben *b-g-d*.

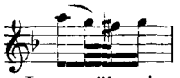
Zeile 7, Takt 3, erstes Viertel. Vorlage **A** hat *g* statt *f*. So auch Kellner.
Zeile 8, Takt 1, erstes Viertel. Vorlage **A** hat *f* statt *e* oben; sie allein.
Zeile 9, Takt 3, viertes Viertel. Vorlage **A** hat *d* statt *c*. So auch Kellner.
Zeile 10, Takt 4, erstes Achtel. Vorlage **B** hat unten *a* statt *as*; Schumann hat *g* statt *as*.
Zeile 12, Takt 3, sechstes Achtel. Vorlage **A** hat *d* statt *c*; sie allein.
Seite 40, Zeile 3, Takt 3, drittes Achtel. Vorlage **A** hat *g* (mit Quadrat) statt *gis*. So auch David und Schumann.
Zeile 5, Takt 6, erstes Viertel. Vorlage **A** hat halbe Note *a* statt *g*, — sie ausschliesslich.
Zeile 8, Takt 3, viertes Achtel. Vorlage **A** hat *fis* statt *f*; ausschliesslich.
Zeile 9, Takt 7, drittes Viertel. Vorlage **A** hat halbe Note *d* statt *e*. So auch David und Schumann.
Zeile 10, Takt 5, erste Takthälfte. Vorlage **A** hat halbe Note *a* statt *g*; ausschliesslich.
Zeile 11, Takt 4, zweite Takthälfte. Die gedruckten Ausgaben haben halbe Note *f* statt *g*.
Seite 41, Zeile 2. Nach Takt 1 wiederholen sich fälschlich in Vorlage **B** die eben vorher dagewesenen drei Takte.
Zeile 3, Takt 4, erste Takthälfte. Vorlage **A** hat *g* statt *e*, also den Accord *c-g-h-e*.
Seite 42, Zeile 3, Takt 3, zweite Takthälfte. Die Noten *b a g* fehlen in Vorlage **A**.

Zeile 6, Takt 6. Ist in Vorlage **A** so:  . Dieser Lesart stimmen David und Schumann bei, indem sie zwei Viertelpausen auf das zweite und dritte Viertel einsetzen. Vorlage **B**, Kellner und Simrock geben den Takt wie in gegenwärtiger Ausgabe.

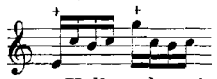
Zeile 9, Takt 2, drittes Achtel. Vorlage **A** hat *d* statt *c*. So auch Kellner.
Zeile 11, Takt 5. Fehlt in Simrock. Das vierte Achtel *f* ist in den beiden Originalvorlagen ohne Zeichen, erst das siebente Achtel hat ein Kreuz. David setzt das Kreuz zum ersten *f*.
Seite 43, Zeile 1, Takt 6, drittes Achtel. Vorlage **B** hat in der Unterstimme das höhere *d* statt *h*.

Zeile 4, Takt 6, erste Takthälfte. In Vorlage **A**:  . Vergl. Seite 39, Zeile 2, Takt 7.

Zeile 8, Takt 5, erstes Viertel. Statt der Achtel *f a* giebt Vorlage **A** *a c*. Simrock hat *f a* wie Vorlage **B**. In David und Schumann ist hiervon das zweite Achtel *c* übergegangen, obschon beide Ausgaben den entsprechenden Takt im Eingang (Seite 39, Zeile 6, Takt 6) wie hier wiedergeben.
Zeile 9, Takt 5, erstes Viertel. Vorlage **A** giebt statt *e* die Octave *f*. Simrock hat *e*, David *f*. Vergleiche Seite 39, Zeile 8, Takt 1. Dort haben alle Vorlagen, ausser Vorlage **A**, *e*.
Zeile 11, Takt 1, viertes Viertel. Auch hier (vergleiche Seite 39, Zeile 9, Takt 3) hat Vorlage **A** *d* statt *c*. Simrock hat *c*, David *d*.
Zeile 11, Takt 5, letztes Achtel. Vorlage **A** giebt *a*, Simrock *c*, David *a*. Vergleiche Seite 39, Zeile 10, Takt 1.
Zeile 12, Takt 2, erstes Achtel. Vorlage **B** hat *as-es*, Vorlage **A** *g-es*; Simrock *as*, David und Schumann *g*. Vergleiche Seite 39, Zeile 10, Takt 4.
Zeile 12, Schlusstakt. Schumann giebt den Accord ohne die Quinte.

Seite 44, Zeile 6, Takt 1, viertes Viertel. Vorlage **A** ist ohne Triller auf *g* und abweichend in der Oberstimme:  . Alle übrigen Vorlagen stimmen mit der nach **B** wiedergegebenen Lesart überein.

Zeile 6, Takt 2, erstes Viertel. Die Figur der Oberstimme giebt Vorlage **B** in vier gleichmässigen Sechzehntheilen. Die gegenwärtige Ausgabe folgt der Vorlage **A**, mit welcher David übereinstimmt. Kellner balkt so: , Simrock so: .

Seite 45, Zeile 4, Takt 3, erstes und zweites Viertel. Vorlage **A** giebt die Stelle abweichend:  . Vorlage **B**, Simrock und David haben die wiedergegebene Lesart. Kellner hat *d* statt *e*, behält jedoch *g* bei.

Seite 46, Zeile 1, Takt 3, drittes Viertel. In Vorlage **B** fehlt das Kreuz zu *f*, das sonst überall vorhanden.

Zeile 3, Takt 2 und 3 } fehlen in Vorlage **A**, finden sich dagegen in sämmtlichen übrigen Vor-
Zeile 4, Takt 1 und 2 } lagen.

Seite 47, Zeile 2, Takt 2, erstes Viertel. In Vorlage **B** ist *g* ohne Kreuz, dagegen geben alle anderen Vorlagen *gis*.

Partita III. (Seite 48.)

Preludio. Loure. Gavotte en Rondeau. Menuet I., Menuet II. Bourrée. Gigue.

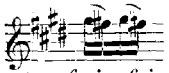
In Vorlage **A** ist diese Partita, wie schon erwähnt, nicht enthalten. Kellner giebt von ihr nur das Präludium, die Gavotte und die erste Menuett. Weshalb er nicht auch die anderen Sätze abgeschrieben, ist unerfindlich; die am Schlusse der Seite nach dem Präludium befindliche Bemerkung «*Seg Loure.*» deutet darauf hin, dass sie ihm gleichfalls vorgelegen haben.

Anzunehmen ist, dass nach dem Vortrag der beiden Menuettsätze die erste Menuett wiederholt werden und den Schluss des Vortrages bilden soll, ehe die folgenden Sätze an die Reihe kommen. Eine darauf bezügliche Bemerkung «*Da capo*» ist jedoch im Original nicht vorhanden.

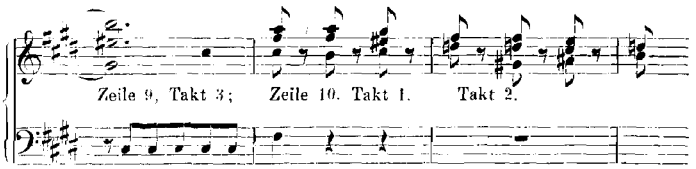
Den ersten Satz dieser Partita, das «Preludio», hat Bach für die Rathswahl-Cantate «*Wir danken dir, Gott, wir danken dir*» (s. Jahrgang V[1] Seite 275) als Instrumentaleinleitung verwendet. Der Satz erscheint dort, von *E* nach *D* transponirt, auf die Orgel übertragen, dergestalt dass die rechte Hand des Spielers in ununterbrochener Folge die Principalstimme fast Note für Note, nur hier und da mit einigen Abänderungen der Figuren, welche die Technik des Instrumentes bedingte, auszuführen, die linke Hand des Spielers dagegen weiter nichts als die Continuostimme wiederzugeben hat. Ausser dem Streichorchester besteht die Begleitung aus zwei Hoboen, welche mit den beiden Violinen im Einklang gehen, aus drei Trompeten und Pauken. Die spätere Entstehungszeit der Cantate (1731) setzt ausser Zweifel, dass die Übertragung des Satzes von der Violine aus auf die Orgel vor sich gegangen ist, weshalb die Behauptung, das Violin-Präludium sei in der That nichts Anderes als die transponirte Orgelstimme, im umgekehrten Sinne genommen werden muss. Die Frage, ob die Solosonaten für Violine einer Begleitung «bedürftig» seien oder nicht, wird durch den Instrumentalsatz der Cantate nicht aus ihrer Gegenstandlosigkeit befreit; dieser Cantatensatz beweist nur, dass eine Begleitung zulässig werden könne.

Seite 48, Zeile 6, Takt 3, drittes Viertel. Statt des letzten *gis* giebt die Originalvorlage (Vorlage **B**), abweichend von allen anderen Vorlagen, *a*.

Zeile 10, Takt 3, drittes Viertel. Statt *h cis* giebt die Originalvorlage *cis d*.

Seite 49, Zeile 3. Takt 2. zweites Viertel. Die Originalvorlage enthält hier. wie überall in den späteren Fällen. einfache Kreuze in Geltung für Doppelkreuze; so auch Kellner. Sie notirt demnach hier:  und bestimmt damit die Erhöhung des durch die Vorzeichnung bedingten *fis* in *fisis*.

Seite 50, Zeile 10. Takt 1. drittes Viertel. Das *eis* findet sich in allen Vorlagen. auch Schumann hat es nicht beanstandet. Man könnte annehmen, dass Bach hier aus Versehen ein Kreuz statt eines Quadrates geschrieben. dass die Note demnach als *e* zu gelten habe, wenn nicht das zu *e* gesetzte Quadrat im folgenden Takte (das autograph ist) dagegen spräche. Übrigens zeigt auch das Vorspiel zu der oben erwähnten Cantate genau dieselbe Lesart. Bach lässt die Instrumente in folgender Weise (von *D* nach *E* transponirt) begleiten:

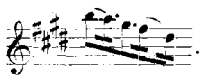


Zeile 10, Takt 3. erstes Viertel. Das Quadrat zu *d* fehlt in der Originalvorlage, es ist sonst überall vorhanden.

Seite 51, Zeile 8, Takt 4, zweites Viertel. Statt *gis* giebt das Original *a*; so auch Kellner. Die gedruckten Ausgaben haben *gis*. nach der Cantate wäre gleichfalls *a* zu lesen.

Zeile 9, Takt 1. drittes Viertel. Die gedruckten Vorlagen haben statt des *fis* das tiefere *e*, die Handschrift zu Vorlage **A** hat *fis* wie das Original **B**; bei Kellner ist eher *e* als *fis*, nach der Cantate ist sicher *fis* zu lesen.

Seite 52, Zeile 2, Takt 4. Die beiden ersten Viertel. mit welchen im Original eine Zeile endigt, wiederholen sich auf der folgenden neuen Zeile.

Zeile 3, Takt 2. erstes und zweites Viertel. Das Original ist undeutlich im Bezug auf die Geltung der Noten:  . Die Stelle ist nach den gedruckten Ausgaben wiedergegeben.

Zeile 5, Takt 3. erstes Viertel. Die halbe Note *eis* fehlt im Original, findet sich aber in der Beilage zu **A**.

Seite 53, Zeile 2, Takt 1. Die Zahlen für die Finger sind autograph.

Zeile 2, Takt 6. drittes Viertel. Das Pralltrillerzeichen ist aus Kellner entlehnt.

Zeile 9, Takt 6. Die zweite Takthälfte fehlt im Original. Sie ist in Kellner gleichlautend mit den gedruckten Ausgaben.

Seite 54, Zeile 4. Takt 1. letzte Note. Ist in den handschriftlichen Vorlagen *fis*, in den gedruckten Ausgaben *e*.

Seite 55, Zeile 5, Takt 2. drittes Viertel. Die Originalvorlage hat ein Quadrat vor *a*, wahrscheinlich aus Versehen statt Kreuz geschrieben.

Sechs Suiten für Violoncello.

Vorlagen: Zwei Handschriften (A. B.), drei gedruckte Ausgaben (C. D. E.).

A. Die eine Handschrift ist als Originalvorlage anzusehen. Sie ist kein Autograph Bach's selbst, doch aber ein Autograph seiner zweiten Frau Anna Magdalena. Dieselbe wird in der Königlichen Bibliothek zu Berlin aufbewahrt und umfasst 20 Blätter, welche in drei Abtheilungen derweise in einander gelegt sind, dass die eine Lage 3 Bogen (Blatt 1—6), die zweite Lage gleichfalls 3 Bogen (Blatt 7—12), die dritte Lage 4 Bogen (Blatt 13—20) enthält; diese Lagen sind in einen Band, äusserlich mit grünem Glanzpapier umkleidet, zusammengebunden. Das Papier ist stark

und gut erhalten, es lässt als Wasserzeichen die Buchstaben **A M** erkennen. Die Handschrift stammt, einem auf der inneren Schale vorn eingeschriebenen Namen und hinten angebrachten Zettel zufolge, aus der Pölchau'schen Bibliothek. Auf dem Buchbinderblatt steht die Bemerkung: «Handschrift von J. S. Bach's Frau». Auf dem Titelblatt befindet sich links oben das Signum «116», oben in der Mitte, mit gleicher Tinte als der Titel geschrieben, ein Zeichen etwa so: ⁀; es scheint, als wäre eine darunter befindlich gewesene Ziffer «1» ausradirt worden. Der Titel lautet:

„6 | *Suites*
a | *Violoncello Solo* | *senza* | *Basso*
composées | *par* | *Sr. J. S. Bach.* | *Maitre de Chapelle.*"

Nach jeder «*Suitte*» 1—5 folgt ein «*Fine*», am Schlusse steht die Bemerkung: «*La Fin. des Suixttes.*». Die Noten schliessen mit Seite 37 ab; Seite 38 und 39 haben nur leere Notenzeilen.

B. Die andere Handschrift stammt von J. P. Kellner und ist in dem schon oben beschriebenen Bande enthalten, den Herr F. A. Roitzsch in Leipzig besitzt. Sie umfasst in demselben 14 Blätter einschliesslich des Titelblattes, welches die Aufschrift trägt: «*Sechs Suonaten* | *Pour le Viola de Basso.* | *par Jean Sebastian* | *Bach:* | *pos.* | *Johann Peter Kellner* » Die Überschriften zu den einzelnen Suiten lauten auf «*Svitte*». Zuletzt steht die Bemerkung: «*Fine* | *Soli Deo Sit Gloria.*»

C. Die älteste gedruckte Ausgabe erschien laut Mittheilung der Verlagshandlung im März 1825 bei H. A. Probst in Leipzig, welche Verlagshandlung im Jahre 1823 gegründet wurde und im Jahre 1831 an Friedrich Kistner überging, unter dessen Firma sie noch gegenwärtig besteht. Die Verlagsnummer der Ausgabe ist 165. Ihr Titel lautet wie folgt: «*Six* | *Sonates* | *ou Etudes* | *Pour le Violoncelle Solo* | *Composées* | *par* | *J. Sebastien Bach.* | *Œuvre Posthume.*» Die Bezeichnung «*Sonate*» behält sie in den Überschriften bei.

D. Die nächstälteste Ausgabe erschien im April 1826 bei Breitkopf und Härtel in Leipzig (s. «Allg. Mus. Zeitung» XXVIII Intelligenzblatt Nr. 6). Ihre Verlagsnummer ist 4346, ihr Titel lautet: «*Six* | *Solos* | *ou Etudes* | *pour le Violoncelle* | *Ouvrage Posthume* | *de* | *J. S. Bach* | *Avec le Doigter et les Coups d'Archet indiqués* | *par* | *J. J. F. Dotzauer.*» Auch diese Ausgabe hat inwendig die Überschriften «*Sonate*».

E. Die dritte Ausgabe erschien vom December 1864 an in sechs einzelnen Heften bei Gustav Heinze in Leipzig unter den Verlagsnummern 86 und 93—97. Ihr Titel lautet: «*Joh. Seb. Bachs* | *Compositionen* | *für* | *Violoncello solo.* | *Mit Begleitung des Pianoforte* | *herausgegeben* | *von* | *Dr. W. Stade.* || *No.* 2—7. *Sonate No.* 1—6.» Später erschienen die einzelnen Hefte in einem Gesammtbande unter dem veränderten Titel: «*Joh. Seb. Bachs Sonaten für Violoncello solo etc.*» und mit dem Zusatze: «Neue billige Ausgabe, correct nach der von Robert Schumann auf Grund der Berliner Handschrift gemachten Revision.» Dieser Zusatz gab die Veranlassung, auch diese (neue) Ausgabe zum Vergleiche für die Redaction herbeizuziehen. Sie ist unten als die Ausgabe von Peters angeführt, weil sie in den Besitz der Handlung C. F. Peters in Leipzig übergegangen ist.

Die Vergleichung der beiden Ausgaben unter **C** und **D** führt zu dem Schluss, dass verschiedene Stichvorlagen ihnen zu Grunde gelegen haben, zwei Handschriften also, die, mittelbar mehr oder weniger von der Urquelle abstammend, damals noch nicht Allgemeingut sein konnten. Die unter **E** verzeichnete Ausgabe ist für die Redaction nicht von dem Nutzen gewesen, den man auf Grund jener «Revision», die sie angeblich erfahren hat, hätte erwarten können.

Suite I. (Seite 59.)

Prélude. Allemande. Courante. Sarabande. Menuet I., Menuet II. Gigue.

Die Überschriften in der Originalvorlage stimmen mit den obigen überein.

Seite 59, Zeile 6, Takt 3, zweites Viertel. Statt *h* des Originals giebt Kellner *a*, die gedruckten Ausgaben haben *h*.

Zeile 7, Takt 3, drittes Viertel. Das Original liest *cis h a b*, Kellner ebenfalls; die gedruckten Ausgaben haben übereinstimmend *b* statt *h*.

Seite 60, Zeile 5, Takt 3, zweites Viertel. Abweichend von allen übrigen Vorlagen enthält das Original *h* statt *a*.

Zeile 8, Takt 3, erstes Viertel. Hier ebenso *b* statt *h*.

Seite 62, Zeile 1, Takt 4, erstes Viertel. Hier ebenso *a* statt *g*. Die kleinen Noten zu dem zweiten Viertel *fis* sind den gedruckten Ausgaben entlehnt.

Zeile 4, Takt 1, erstes Viertel. Das Original hat weder ein Quadrat zu *f*, noch ein Kreuz zu dem *fis* des zweiten Viertels, liest also beide Male *fis*. Kellner hat das Quadrat, Dotzauer lässt es auch für das zweite Viertel in Gültigkeit.

Zeile 8, Takt 4, letztes Achtel. Abweichend von allen übrigen Vorlagen enthält das Original *d* statt *e*.

Seite 63, Zeile 1, Takt 3, letzte Note. Das Original und die Kistner'sche Ausgabe haben kein Zeichen, lesen also *e*.

Zeile 5, Takt 5, drittes Achtel. Die handschriftlichen Vorlagen haben kein Zeichen, lesen also *fis*; die gedruckten Ausgaben lesen mit Zusatz eines Quadrates *f*.

Zeile 7, Takt 4, fünftes Achtel. Die Handschriften haben mit Wiederholung des Erniedrigungszeichens *b*, die gedruckten Ausgaben *h* (mit Quadrat).

Zeile 7, Takt 6, erstes Achtel. Derselbe Fall.

Suite II. (Seite 64.)

Prélude. Allemande. Courante. Sarabande. Menuet I., Menuet II. Gigue.

Überschriften in der Originalvorlage wie oben.

Seite 64, Zeile 12, Takt 4. Abweichend von allen übrigen Vorlagen giebt Kellner *a* statt *g* unten.

Seite 65, Zeile 3, Takt 5. Statt *f* giebt die Originalvorlage *e* wie im folgenden Takte. Die übrigen Vorlagen haben *f*.

Zeile 6, Takt 2, drittes Viertel. Im Original fehlt das Kreuz zu *g* und das Trillerzeichen. Beide Zeichen sind in den anderen Vorlagen vorhanden.

Zeile 6, Takt 3, drittes Viertel. Im Original und in der Kistner'schen Ausgabe fehlt das *a* zu *dis*.

Seite 66, Zeile 6, Takt 2, erstes Sechzehntel. Die Originalvorlage und die Kistner'sche Ausgabe haben nur *a*, Kellner und Dotzauer haben *f-a*, die Peters'sche Ausgabe nur *f*.

Zeile 7, Takt 4, sechstes Achtel. Die beiden handschriftlichen Vorlagen haben *g* statt *f*, die gedruckten Ausgaben sämmtlich *f*.

Zeile 10, Takt 1, erstes Viertel. Das Original hat nur die Melodienote *e*, die gedruckten Ausgaben geben die Unterterz *c* dazu. Die hier zugefügten kleinen Noten sind aus Kellner entlehnt.

Zeile 12, Takt 1, zweites Viertel. Das Original giebt die Noten *d e f g* als vier gleichmässige Sechzehntel, wogegen die übrigen Vorlagen mit der hier wiedergegebenen Lesart übereinstimmen.

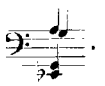
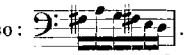
Seite 67, Zeile 1, Takt 1, erstes Viertel. Abweichend von den übrigen Vorlagen hat das Original statt *a-e* die Doppelnoten *a-c*.

Zeile 8, Takt 7, letztes Sechzehntel. Ebenso hat das Original hier statt *e* die Note *h*, so dass die Figur wie in den vorhergehenden Takten erscheint.

Suite III. (Seite 68.)

Prélude. Allemande. Courante. Sarabande. Bourrée I., Bourrée II. Gigue.

Überschriften in der Originalvorlage wie oben. Statt «Bourrée» (im Original: «Bouree», bei Kellner: «Boure») schreiben die Ausgaben von Kistner und Peters: «Loure».

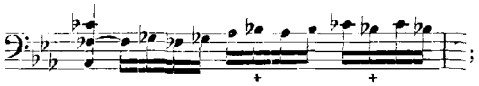
Seite 68, Zeile 7, Takt 3, letzte Note. Ist *f* im Original gegen *e* der übrigen Vorlagen.
Zeile 8, Takt 2, zweites Viertel. Statt *h*, welches Kellner und Dotzauer enthalten, giebt das Original *d*. Die Kistner'sche und Peters'sche Ausgabe lesen die vier Noten des zweiten Viertels gerade wie die des dritten Viertels (*f d h g*).
Seite 69, Zeile 4, Takt 3, erstes Viertel. Statt *h* hat das Original *a*, sonst steht überall *h*.
Zeile 10, Takt 3. Das Original und die Kistner'sche Ausgabe geben den Accord so:  .
Seite 70, Zeile 11, Takt 1, drittes Viertel. Diese ganze Notengruppe fehlt im Original.
Zeile 11, Takt 2, erstes Viertel. Ist, da das Original die erste Note als Sechzehntel giebt, wodurch der Zeitraum nicht ausgefüllt wird, aus Kellner entlehnt. Die gedruckten Ausgaben balken so: .
Seite 72, Zeile 2, Takt 1, zweites Viertel. Statt *c* giebt das Original *b*, welches, da es ohne Zeichen erscheint, in diesem Falle eigentlich für *h* gelesen werden müsste.
Zeile 3, Takt 2. Dieser Takt und die ihm folgenden vier Takte sind bei Kellner übersprungen.
Zeile 8, Takt 6, viertes Viertel. Nach den handschriftlichen Vorlagen *h d*, wogegen die gedruckten Ausgaben fälschlich *c e* haben.
Zeile 9, Takt 4, letztes Achtel. Im Original *a*, bei Kellner *as*.
Seite 73, Zeile 2, Takt 9. Lautet, abweichend von allen übrigen Vorlagen, im Original so:  .
Zeile 11, Takt 9. In gleicher Weise abweichend, wiederholt das Original diesen Takt. Beruht jedenfalls auf einem Versehen.
Zeile 12, Takt 5, zweite Note. Das Original hat *c* gegen *d* aller übrigen Vorlagen, bestätigt dasselbe auch durch beistehenden Buchstaben «c». Dennoch erscheint *d* nach Zeile 5, Takt 7 richtiger.

Suite IV. (Seite 74.)

Prélude. Allemande. Courante. Sarabande. Bourrée I., Bourrée II. Gigue.

Überschriften in der Originalvorlage wie oben. Wie bei der vorigen Suite schreiben auch hier die Ausgaben von Kistner und Peters «Loure» statt «Bourrée».

Seite 74, Zeile 4, Takt 1. Kellner behält für diesen Takt *d* noch bei, während das Original dem zweiten Achtel ein Be, dem sechsten Achtel nichts vorsetzt. Die gedruckten Ausgaben differiren ebenfalls unter einander. Dotzauer hat *d*, die beiden anderen Ausgaben zeigen *des*.
Zeile 7, Takt 1, viertes Achtel. Ist *b* im Original.
Seite 75, Zeile 3, Takt 2, erstes Viertel. Nur die Peters'sche Ausgabe giebt den Accord genau wie vorliegend. Die Kistner'sche und Dotzauer'sche Ausgabe lassen das Quadrat vor *a* weg, meinen aber *a*, indem sie die beiden unteren Noten vom ersten Finger greifen lassen. Kellner ermangelt auch des Quadrates vor *a*; das Original enthält statt desselben *c* (Accord *d-c-fis-es*). Im nächsten Takte weicht das Original von den übrigen Vorlagen dadurch ab, dass es den Accord auf dem ersten Viertel ohne Terz giebt (*d-d-g-d*).

Seite 75. Zeile 8. Takt 2. Lautet im Original genau so:  ; Kellner giebt die beiden Zeichen zu *b*, welche unten mit + markirt sind. Nur die Kistner'sche Ausgabe hat die hiermit beabsichtigte nochmalige Erniedrigung des bereits durch die Vorzeichnung gegebenen *b* richtig erkannt und setzt ♭♭ vor.

Zeile 8, Takt 4, erste Note. Ist im Original fälschlich tief *c* statt *es*.

Seite 76, Zeile 7, Takt 3, drittes Viertel. Im Original *as*, ausdrücklich durch Zeichen bestätigt; bei Kellner *as* ohne Zeichen. In den gedruckten Ausgaben *a* (mit Quadrat).

Zeile 9, Takt 2, letztes Achtel. Ist im Original *g*, sonst überall *f*.

Seite 77, Zeile 6, Takt 4, zweites Achtel. In den handschriftlichen Vorlagen fehlt das Quadrat zu *a*, ebenso auch vor dem letzten Achtel des folgenden Taktes. Die gedruckten Ausgaben haben übereinstimmend das Quadrat in beiden Fällen. Das *a* scheint hier berechtigt zu sein, da sonst das Be, welches dem *as* Takt 1 der folgenden Zeile in beiden Handschriften vorgesetzt ist, ganz überflüssig wäre.

Zeile 6, Takt 6, letztes Achtel. Ist im Original und in der Peters'schen Ausgabe *d*, in den übrigen Vorlagen *des*.

Zeile 10, Takt 2, letztes Achtel. Ist im Original *b*, sonst überall *as*.

Seite 78, Zeile 5, Takt 2, erstes und zweites Viertel. Statt der beiden *b* als Septime des Accordes geben die gedruckten Ausgaben die Octave *c*.

Seite 79, Zeile 7, Takt 2, erstes Viertel; Takt 3, erstes Viertel. Die hier wiedergegebene Lesart ( ) findet sich im Original und in der Kistner'schen Ausgabe. Bei Dotzauer und Peters ist die Figur umgekehrt ( ). Kellner enthält Takt 2 die letztere, Takt 3 die erstere Lesart.

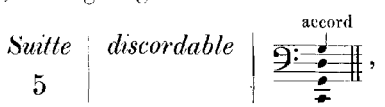
Seite 80. Zeile 12. Takt 4, fünftes Achtel. Ist im Original, entgegen allen übrigen Vorlagen, *as* statt *g*. Man vergleiche Zeile 3, Takt 3.

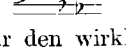
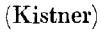
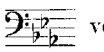
Suite V. (Seite 81.)

Prélude. Allemande. Courante. Sarabande. Gavotte I., Gavotte II. Gigue.

Überschriften in der Originalvorlage wie oben, nur dass hier der zweite Satz aus Versehen wie der dritte mit «Courante» bezeichnet ist.

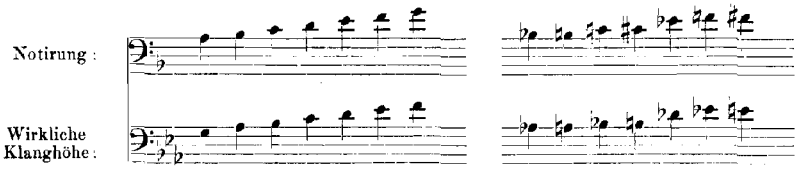
Die Umstimmung der ersten Saite nach *G* wird im Original, in die erste Notenzeile mit dem Anfangstakte eingeschrieben, so angezeigt:

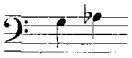


die Vorzeichnung ist durchgängig:  . Kellner lässt diese Umstimmung ganz unbeachtet und schreibt die betreffenden Noten für den wirklichen Klang, den sie darstellen, um eine Stufe tiefer: an den mancherlei Versehen erkennt man, dass er mit dem Copiren seiner Vorlage diese Tiefersetzung gleichzeitig vorgenommen hat. Die Ausgabe von Probst (Kistner) schreibt die Bemerkung über: «*Descendez la première Corde du Violoncelle au Sol.* (*G.*)» und zeichnet durchgängig so vor:  , unterlässt aber im Verlaufe der Sätze, das hohe *e* ( ), welches, um den Klang *d* hervorzubringen, wirklich als *e* gegriffen werden muss, mit einem Quadrat zu versehen. Dotzauer (in der Ausgabe von Breitkopf und Härtel) giebt die Bemerkung wegen des Umstimmens und die Vorzeichnung wie die Ausgabe von Kistner, setzt jedoch jenem *e* stets ein Quadrat vor. Die Ausgabe von Heinze (Peters) endlich zeichnet nur:  vor und versieht die Noten *a* auf der fünften Linie sowie die höheren

Noten *e* stets mit Quadraten; die zugehörige Bemerkung giebt sie in dieser Fassung: «Die A-Saite ist einen ganzen Ton tiefer nach G umzustimmen und sämmtliche darüber liegenden Töne sind stets auf der A-Saite zu nehmen.»

In der Originalvorlage sind die auf der nach *G* umgestimmten ersten Saite des Instrumentes zu nehmenden Töne so notirt, wie bei einem in *B* stehenden Instrumente, bei welchem die Töne um eine grosse Secunde tiefer klingen, als sie geschrieben stehen; für diese Töne ist demnach die Notirung in *D*moll gedacht:

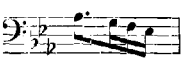
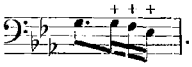


Die Note *a* ohne Zeichen bedeutet also überall die leere erste Saite, wogegen die Noten  stets nur für die D-Saite gelten und die wirkliche Klanghöhe ausdrücken. Die wenigen *Ausnahmen hiervon sind:*

Seite 82. Zeile 3. Takt 1, die erste Note. Diese Note *b* bezeichnet den wirklichen Klang *b* und gilt für die D-Saite.
Seite 84, Zeile 4. letzter Takt, erstes Viertel. Das *h* des Accordes kann kein anderer Ton als *h* auf der D-Saite sein.
Seite 85, Zeile 1, Takt 1, erstes Viertel. Der nämliche Fall.
Seite 85. Zeile 8. Takt 2 (achtes Achtel) und Takt 3 (zweites Achtel). Ein *a* mit Quadrat und ein *b*. Auch hier bezeichnen die Noten die wirkliche Klanghöhe und sind auf der D-Saite zu nehmen.

Von den sieben Sätzen enthält die Kellner'sche Copie nur das Präludium, die Allemande, die Courante und die beiden Gavotten; die Sarabande fehlt ganz, von der Gigue sind nur 9 Takte vorhanden.

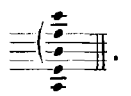
Seite 81, Zeile 1, Takt 1, zweites Viertel. Das Quadrat zu *a* ist nur in der Peters'schen Ausgabe vorhanden. Es entspricht dem Quadrat zu *e* Zeile 3, Takt 1.
Zeile 1, Takt 4, drittes Viertel. Das Quadrat zu *e* findet sich ausser im Original überall.
Zeile 3, Takt 4, letzte Note. Ist überall *f* ausser im Original, welches dafür den Notenkopf auf der fünften Linie (den Klang *g*) enthält.
Zeile 5. Takt 1, zweites und viertes Viertel. Die Quadrate zu *a* finden sich nur in der Kistner'*schen und Peters'schen Ausgabe.*
Zeile 7. Takt 4, zweites Achtel. Das Quadrat zu *a* ist auch hier nur bei Kistner und Peters. Es entspricht dem Quadrat zu *e* Zeile 8, Takt 3. Man vergleiche auch Zeile 9, Takt 7.
Seite 82, Zeile 3, Takt 1, erste Note. Diese Note bildet eine Ausnahme von der angenommenen Notirungsweise: sie ist als wirklicher Klang *b* auf der D-Saite zu spielen (nicht als *B*-Griff auf der herabgestimmten A-Saite).
Zeile 6, Takt 3, vierte Note. Das Original hat ein Quadrat zu *a*, alle anderen Vorlagen haben ein Be zu *a*. Ist dort jedenfalls nur ein Schreibversehen, da sonst das Be zur ersten Note des folgenden Taktes nicht fehlen würde.
Seite 83, Zeile 2, Takt 8, zweite Note. Statt des Kopfes *e* steht im Original der Kopf *b*, abweichend von allen übrigen Vorlagen. Der Klang soll ohne Zweifel *b* (nicht *as*) sein.
Zeile 8. Takt 2, zweite Note. Das Original hat ein Be *zur* Note vorgesetzt, will also dem Klange nach *des*. So schreibt auch Dotzauer. Kellner hat dagegen *d* (ohne Zeichen), die Peters'sche Ausgabe diesem entsprechend ein Quadrat, um mit dem *E*-Griff *d* zu geben. Die Kistner'sche Ausgabe lässt den Kopf ohne Zeichen.
Zeile 10, Takt 3, zweite Note. Das Quadrat findet sich nur in den beiden handschriftlichen Vorlagen.

Seite 84, Zeile 2, Takt 1, erstes Viertel. Das *c-g* zur Melodienote fehlt im Original, sonst ist es überall.
Zeile 4, Takt 1, erstes Viertel. Das Quadrat zu *a* fehlt in den handschriftlichen Vorlagen. Es findet sich bei Dotzauer und Peters, wogegen bei Kistner ein Be an dessen Stelle erscheint.
Zeile 4, Takt 5, erstes Viertel. Das *h* ist eine Ausnahme von der Notirungsweise: es drückt hier den wirklichen Klang *h* aus, da es nicht anders als auf der D-Saite genommen werden kann.
Zeile 6, Takt 2, erstes Viertel. Die unterste Note lautet im Original, bei Kellner und bei Kistner *g*; Dotzauer und Peters haben *b*.
Zeile 9, Takt 3, erstes Viertel. Das Original und Kistner haben *c-g* gegen *es-g* der anderen Vorlagen.
Seite 85, Zeile 1, Takt 1, erstes Viertel. Das *h* als Ausnahme der Notirungsweise. Derselbe Fall wie vorher Seite 84, Zeile 4, Takt 5.
Zeile 1, Takt 4, erstes Viertel. Die untere Note *g* ist überall ausser im Original.
Zeile 3, Takt 2, drittes Viertel. Statt der beiden Achtel *d cis* (= *c h*) der handschriftlichen Vorlagen enthalten die gedruckten Ausgaben sämmtlich ein Viertel *h* (= *a*).
Zeile 7, Takt 1, zweites Viertel. Die beiden Achtel *c a* (= *b g*) fehlen im Originale ganz.
Zeile 8, Takt 2, letzte Note. Diese Note und die zweite Note im folgenden Takte bilden Ausnahmen von der Notirungsweise, indem sie, die wirklichen Klänge *a* und *b* bezeichnend, auf der D-Saite des Instrumentes zu nehmen sind.
Zeile 9, Takt 2, viertes Viertel. Statt *d* (= *c*) geben das Original und die Kistner'sche Ausgabe fälschlich *f* (= *es*).
Zeile 9, Takt 5, sechstes Achtel. Das Original hat *b* gegen *as* der übrigen Vorlagen.
Zeile 11, Takt 1, drittes Viertel. Die klein gestochene Note *f* hat nur Kellner.
Zeile 11, Takt 2, drittes Achtel. Statt *e* (= *d*) giebt das Original in Abweichung von den übrigen Vorlagen *d* (= *c*).
Zeile 11, Takt 4, letztes Achtel. Ebenso ausschliesslich giebt hier das Original *es*.
Seite 86, Zeile 4, Takt 4, dritte Note. Die beiden handschriftlichen Vorlagen haben hier kein Zeichen (lesen also *d*); bei ihnen tritt *des* erst mit der fünften Note ein.
Zeile 8, Takt 10, drittes Achtel. Nach den gedruckten Vorlagen *f*, nach dem Originale *g*.
Zeile 9, Takt 5. Im Originale schliesst dieser Takt eine Zeile ab, er wiederholt sich fälschlich auf der folgenden neuen Zeile.
Zeile 10, Takt 12. Dieser Takt ist nach den gedruckten Ausgaben wiedergegeben. Im Original lautet er so:  gleich:  .

Suite VI. (Seite 87.)

Prélude. Allemande. Courante. Sarabande. Gavotte I., Gavotte II. Gigue.

Überschriften in der Originalvorlage wie oben. In ihr lautet die Hauptüberschrift, welche in die oberste Notenzeile eingeschrieben ist, wie folgt:

Suitte
6.me a cing(acordes  .

Weder Kellner noch die gedruckten Ausgaben nehmen Notiz davon, dass die Suite für ein fünfsaitiges Instrument geschrieben ist. Ob Bach bei Composition derselben seine Absicht auf ein fünfsaitiges Violoncello — denn auch in dieser Form war damals dies Instrument vorhanden — oder auf die von ihm erfundene «Viola pomposa» gerichtet hatte, ist nicht bestimmt nachweisbar. Die Originalvorlage giebt keinen Anhaltepunkt für die eine oder die andere Annahme. Wahrscheinlich indess ist es, dass er die Suite zunächst für die «Viola pomposa», von der der Lexicograph Gerber berichtet*), componirt hat. Man kann hierüber Näheres in Spitta's Werk über Bach (I. 824 und anderwärts) nachlesen.

*) Ernst Ludwig Gerber sagt hierüber (Altes Lexicon I. 90, Leipzig 1790): «Die steife Art womit zu seiner [Bach's] Zeit die Violonzells behandelt wurden, nöthigten ihn, bey den lebhaften Bässen in seinen Werken, zu der Erfindung,

Seite 87, Zeile 11, Takt 3, zehntes Achtel. Die handschriftlichen Vorlagen haben *eis*, die gedruckten *e*.

Seite 88, Zeile 2, Takt 2, sechstes Achtel. Abweichend von den übrigen Vorlagen giebt das Original *g* statt *h*.

Zeile 4, Takt 3, letzte Note. Ebenso hat hier das Original *fis* statt *e*.

Zeile 7, Takt 1, letzte Note. Desgleichen hier *cis* statt *h*.

Seite 89, Zeile 1, Takt 1, erste Note. Desgleichen hier das tiefere *d* statt *fis*.

Zeile 4, Takt 2, zweite Takthälfte. Ist nach den handschriftlichen Vorlagen wiedergegeben, mit welchen nur die Kistner'sche Ausgabe übereinstimmt.

Zeile 5, Takt 2, sechstes Achtel. Ist im Original *d* und wird als solches mit dem betreffenden beigesetzten Buchstaben bestätigt. Es soll doch wohl *cis* sein.

Zeile 6, Takt 1, letzte Note. Ist im Original *g*. Hier wie im vorigen Falle geben die übrigen Vorlagen die mitgetheilte Lesart.

Seite 90, Zeile 1, Takt 2. Die kleinen Noten beim zweiten und dritten Viertel sind von Kellner entlehnt. Die gedruckten Ausgaben haben sie ebenfalls, legen aber das *h* des zweiten Viertels dem vorhergehenden Sechzehntel *a* im ersten Viertel unter.

Zeile 2, Takt 1, drittes Viertel. Die erste Note in den handschriftlichen Vorlagen *gis*, in den gedruckten Ausgaben *g*.

Zeile 6, Takt 1, viertes Viertel. Die beiden handschriftlichen Vorlagen geben auch die fünfte und sechste Note der Figur (*c d*) als Zweiunddreissigstel. Die gedruckten Ausgaben haben diese Figur verschiedenartig gedeutet. Die hier wiedergegebene Lesart dürfte den kleinen Überschuss von einem Zweiunddreissigstel in den Handschriften am einfachsten ausgleichen.

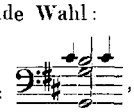
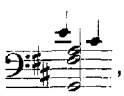
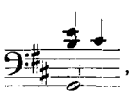
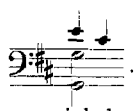
Seite 91, Zeile 5, Takt 4, drittes Achtel. Abweichend von den übrigen Vorlagen giebt das Original hier tief *fis* statt *e*.

Seite 92, Zeile 4, Takt 1, fünftes Achtel. Nach dem Original *g* gegen *a* bei Kellner. Von den gedruckten Ausgaben giebt Dotzauer *g* gegen *a* der übrigen Ausgaben.

Zeile 4, Takt 3, fünftes Achtel. Nur das Original hat *h*. Die gedruckten Ausgaben geben *a*, Kellner giebt *cis* oder *c*, jenachdem man das Quadrat vorher in Geltung lassen will.

Zeile 9, Takt 1, zweites Viertel. Abweichend von allen übrigen Vorlagen giebt das Original statt der vier Sechzehntel zwei Achtel *g e*: . Man vergleiche S. 91. Zeile 8, Takt 3.

Zeile 10, Takt 2, erstes Taktdrittel. Ist im Original undeutlich, bei Kellner unerklärlich. Man hat folgende Wahl:

Original (ungefähr):  , Kellner:  , Kistner:  , Dotzauer u. Peters:  .

Seite 93, Zeile 5, Takt 2. Im Original lautet der Griff *a-e-e*, wogegen alle übrigen Vorlagen *a-e-cis* haben.

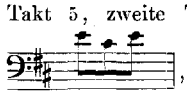
Zeile 8, vorletzter Takt. Ist hier nach der Kistner'schen und Peters'schen Ausgabe wiedergegeben. Im Original fehlt das untere *d* im zweiten Viertel, bei Kellner das untere *d* im vierten Viertel; statt *fis* im dritten Viertel schreibt Kellner *g*. Dotzauer hat beim dritten Viertel in der Unterstimme *d*.

Zeile 9, Takt 2. Das Original und Kellner behalten das untere *d* im Halbschluss orgelpunktisch bei. Die Kistner'sche Ausgabe giebt nur die beiden oberen Noten *cis-e*. Dotzauer, welcher der Gavotte II. die Bezeichnung *La «Mussette»* beigesetzt hat, giebt den vollen *A*-Accord: *a-e-cis-e*. Letzterer Accord findet sich auch bei Peters.

Zeile 10, Takt 4, drittes Achtel. Ist überall *h* ausser im Original, welches *d* giebt wie im ersten Viertel.

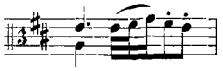
Seite 94, Zeile 2, Takt 1, viertes Achtel. Ist bei Kellner *cis*, sonst überall *e*.

Zeile 2, Takt 5, viertes Achtel. Das tiefe *cis* steht deutlich im Original, keine andere Vorlage hat es; es entspricht dem *fis* Zeile 11, Takt 2, welches auch bei Kellner vorhanden ist und bei Dotzauer und Peters in *e* verwandelt erscheint.

Zeile 3, Takt 5, zweite Takthälfte. Im Original steht statt der wiedergegebenen Figur:  , wie auch in den gedruckten Ausgaben zu finden ist. Kellner hat die mitgetheilte Lesart, entsprechend der Stelle Zeile 1, Takt 2.

---

der von ihm sogenannten Viola pomposa, welche bey etwas mehr Länge und Höhe als eine Bratsche, zu der Tiefe und den vier Saiten des Violonzells, noch eine Quinte, *e*, hatte, und an den Arm gesetzt wurde; dies bequeme Instrument setzte den Spieler in Stand, die vorhabenden hohen und geschwinden Passagien, leichter auszuführen.«

Seite 94, Zeile 5, vorletzter Takt, erste Takthälfte. Die Stelle ist nicht ganz deutlich im Original, da *e* einen Verlängerungspunkt hat. In Kistner'scher Ausgabe fehlen die Sechzehntel *fis g* ganz, die beiden anderen Ausgaben geben dafür in kleinen Noten *e fis* als Schleifer zum folgenden *g*. Kellner hat den Takt so:  .

Zeile 7, Takt 2, erste Note. Ist abweichend von den übrigen Vorlagen *d* im Original.

Zeile 8, Takt 4, erste Note. Ist ebenso *fis* im Original statt *eis*.

Zeile 11, Takt 5, letzte Note. Ist *cis* im Original und bei Kistner, dagegen *a* in den übrigen Vorlagen.

Leipzig, im December 1879.

Alfred Dörffel.