

Neue Quellen zu Johann Sebastian Bachs Violinsoli (BWV 1001–1006) Zur Rekonstruktion eines wichtigen Überlieferungszweigs

Von Tanja Kovačević und Yo Tomita (Belfast)

Seit dem Erscheinen des Kritischen Berichts zu den im Rahmen der NBA veröffentlichten Sonaten und Partiten für Violine solo¹ tauchen immer wieder neue Abschriften entweder der vollständigen Sammlung oder einzelner Werke auf. Zu den jüngsten Erweiterungen der Quellenliste gehört eine Gruppe von Abschriften, die einem Überlieferungszweig Berliner Ursprungs angehören (drei der Abschriften wurden auch in Berlin angefertigt). Zwei Quellen aus dieser Gruppe waren der Forschung bisher nicht bekannt, andere wurden in der einschlägigen Literatur nur kurz erwähnt.² Eine weitere noch nicht ausgewertete Abschrift liegt außerhalb des hier untersuchten Überlieferungszweigs und wird daher im vorliegenden Kontext nicht berücksichtigt.³ Die Herkunft einer bereits seit langem bekannten Quelle (*P 573*) hingegen muß angesichts der hier darzulegenden Erkenntnisse neu bewertet werden. Zudem wird unsere Studie weitere Indizien zur Überlieferung von Bachs Autograph beisteuern, dessen Besitzgang für die Jahre vor 1842 bisher noch ungeklärt ist.⁴

¹ NBA VI/1 (G. Haußwald, 1958).

² Der umfassendste Überblick zur Quellenlage findet sich bei C. Fanselau, *Mehrstimmigkeit in J. S. Bachs Werken für Melodieinstrumente ohne Begleitung*, Sinzig 2000, S. 319–341. Fanselau hat sämtliche „versprengten Hinweise“ auf die erhaltenen wie auch die verschollenen Quellen gesammelt, gesteht aber ein, daß „diese Indizien ... zunächst nur Bausteine“ sind und hofft, „daß sich daraus später einmal ein vollständiges Mosaik und eine schlüssige Filiation aller Quellen ergibt“ (S. 331).

³ D-SW1, *Mus. 942*, beschrieben bei Fanselau (wie Fußnote 2), S. 334–335. Zu weiteren Hinweisen auf den Vorbesitzer der Handschrift siehe NBA IV/11 Krit. Bericht (P. Wollny, 2004), S. 180–184.

⁴ Die Inschrift auf dem Vorsatzblatt des Autographs (*P 967*) lautet „Louisa Bach | Bückeberg | 1842“. Haußwald vermutet, daß die Handschrift nach Bachs Tod in den Besitz von dessen zweitjüngstem Sohn Johann Christoph Friedrich überging. Dieser vererbte sie an seine Tochter Christiane Louisa Bach (1762–1852), auf die sich die Widmung höchstwahrscheinlich bezieht (vgl. NBA VI/1 Krit. Bericht, S. 25). Peter Wollny hat vor einigen Jahren die Möglichkeit erwogen, daß die Handschrift erst 1842 in den Besitz der Familie gelangte. Siehe *J. S. Bach. Drei Sonaten und drei Partiten für Violine solo BWV 1001–1006. Revidierte Ausgabe von Peter Wollny*, Kassel 2001, S. V.

Bemerkungen zu den Quellen und ihren Schreibern

Quelle **W**⁵ wurde erstmals 1924 in dem von Georg Kinsky für das Auktionshaus Lempertz in Köln erarbeiteten Katalog der Sammlung Erich Prieger (1849–1913) erwähnt; dort heißt es unter der Losnummer 173: „6 Sonaten u. Partiten f. Violine allein. („Sei Solo a Violino senza Basso accompagnato ... da ... Joh: Seb: Bach anno 1720 ...“),“ und die Handschrift wird als „eine für die Textkritik des berühmten Werkes wichtige alte Abschrift“ bewertet.⁶ Bei einem von Kinsky ebenfalls erwähnten, der Handschrift beiliegenden Dokument⁷ handelt es sich um ein noch heute vorhandenes handschriftliches Lesartenverzeichnis von der Hand Priegers. Die Handschrift selbst umfaßt 22 Bl. (XI) vom Format 35,5×22 cm; als Wasserzeichen sind 1. ein achtzackiger Stern mit Mittelkreis und 2. der Buchstabe W zu erkennen.

Während bekannt ist, daß Prieger Bachs autographe Reinschrift der Soli nach 1892 aus dem Nachlaß Wilhelm Rusts erwarb,⁸ wissen wir nicht, wann er in den Besitz von Quelle **W** kam. Wahrscheinlich besaß er sie bereits, als er das Autograph auslieh; doch auch die Möglichkeit einer späteren Erwerbung läßt sich nicht ausschließen. Bei der Chiffre „No. 13“ auf der Titelseite könnte es sich um die Losnummer einer früheren Auktion handeln, auf der Prieger die Handschrift möglicherweise ersteigerte.

Im Jahr 1964 wurde die damals in den USA befindliche Handschrift von dem Oxforder Antiquar Albi Rosenthal mit einem Hinweis auf den Geiger und Musikwissenschaftler Fritz Rothschild (1891–1975) als Besitzer zum Verkauf angeboten.⁹ Anscheinend fand sich aber kein Interessent, denn die Handschrift scheint bis zu seinem Tod bei Rothschild verblieben zu sein und gelangte dann

⁵ Die in diesem Beitrag verwendeten Sigla beziehen sich auf den jeweiligen gegenwärtigen Aufbewahrungsort der Quellen und folgen nicht dem von der NBA benutzten System. Bereits bekannte Quellen werden anhand ihrer Bibliothekssignaturen zitiert.

⁶ Georg Kinsky, *Musiksammlung aus dem Nachlasse † Dr. Erich Prieger-Bonn ... III. Teil. Musikbriefe, Handschriften, Musikalien ... Versteigerung: 15. Juli 1924 ... durch M. Lempertz' Buchhandlung und Antiquariat*, Köln 1924, S. 19. Fanselau Beschreibung von Quelle **W** basiert weitgehend auf Kinskys Eintrag, da die Handschrift zu der Zeit nicht zugänglich war. Siehe Fanselau (wie Fußnote 2) S. 337–338.

⁷ „Beiliegend ein (im Auftrage von Prieger verfertigtes) Verzeichnis aller Abweichungen zwischen der vorlieg. Kopie und dem Autograph im Besitze der Familie Rust v. J. 1720 ...“; siehe Kinsky (wie Fußnote 6), S. 19.

⁸ Siehe NBA VI/1 Krit. Bericht, S. 25.

⁹ Siehe Fanselau (wie Fußnote 2), S. 338. Zwischen der Auktion von 1924 und Rothschilds Erwerbung der Handschrift könnte es noch einen weiteren Zwischenbesitzer gegeben haben.

in den Besitz seiner vormaligen Klavierbegleiterin Carla Badaracco, die sie 2003 der Wienbibliothek im Rathaus vermachte.¹⁰

Der Wasserzeichenbefund von **W** gibt nur einen vagen Hinweis auf die Entstehungszeit (der Wasserzeichentyp ist zwischen 1747 und 1807 nachgewiesen¹¹); eine weitere Eingrenzung erlauben die auf **W** zurückgehenden Abschriften, von denen zumindest eine aus dem Zeitraum zwischen Anfang der 1740er und Ende der 1760er Jahre stammt. Eine genauere Datierung ließe sich vielleicht ermitteln, wenn es gelänge, die anscheinend von Kinsky ausgelöste Verwirrung um die Identität des Kopisten zu klären. Kinsky nennt als Schreiber von **W** „S. Hering“ und verweist auf die Losnummer 159 des Prieger-Katalogs, die sich auf die heute verschollene Abschrift des Wohltemperierten Klaviers II bezieht, deren Titelseite den Vermerk „anno 1742. | S. Hering“ trug.¹² Es ist nicht bekannt, ob Kinsky seine Zuweisung ausschließlich auf den Verweis „Possess: Hering“ auf dem Titelblatt von **W** stützte oder ob er selbst die Handschrift der beiden Quellen genauer untersuchte. Allerdings hat die Verwirrung damit noch kein Ende. Der Eintrag im Göttinger Bach-Katalog bezeichnet den Kopisten von **W** als „J. F. Hering“, also den von der Bach-Forschung lange Zeit als Anonymus 300 geführten Berliner Musiker Johann Friedrich Hering (1724–1810),¹³ der in einem zeitgenössischen Dokument einmal als ein „eifriger Sammler und ausschließlicher Verehrer Bachischer Produkte“¹⁴ beschrieben wurde. Hering stand in engem persönlichem Kontakt zu C. P. E. Bach,¹⁵ und es ist belegt, daß dieser ihm Autographe seines Vaters zur Abschrift zugänglich machte. Die Verbindung zwischen den beiden Musikern dauerte auch nach C. P. E. Bachs Weggang aus Berlin fort.¹⁶

Unseres Erachtens besteht kein Zweifel daran, daß die Titelseite und der gesamte Notentext von **W** von ein und derselben Hand herrühren. Zudem enthält die Abschrift zahlreiche Hinweise darauf, daß sie von einem unerfahrenen und wohl jungen Schreiber kopiert wurde, dessen Schrift noch ungeformt und variabel ist und dem die Individualität eines erfahrenen Kopisten fehlt. In der

¹⁰ Wir sind Dr. Karl Ulz (Wienbibliothek im Rathaus) für diese Auskunft zu Dank verpflichtet.

¹¹ Vgl. W. Enßlin, *Die Bach-Quellen der Sing-Akademie zu Berlin*, LBzBF 8, S. 678 (WZ 244).

¹² Kinsky (wie Fußnote 6), S. 17.

¹³ Siehe <http://gwdu64.gwdg.de> (Stand: 3. Februar 2009); Lebensdaten nach B. Faulstich, *Die Musikaliensammlung der Familie von Voß. Ein Beitrag zur Berliner Musikgeschichte um 1800*, Kassel 1997 (Catalogus Musicus. 16.), S. 515.

¹⁴ Dok III, Nr. 984, S. 530–531. Siehe auch P. Wollny, *Ein „musikalischer Veteran Berlins“. Der Schreiber Anonymus 300 und seine Bedeutung für die Berliner Bach-Überlieferung*, in: Jahrbuch SIM 1995, S. 80–113, speziell S. 84.

¹⁵ Wollny (wie Fußnote 14), S. 84.

¹⁶ Ebenda, S. 84–85.

Tat fällt bei einem Vergleich von Quelle **W** mit Bachs autographischer Reinschrift (siehe Abb. 5) ein außergewöhnlich hohes Maß von Nachahmung auf. Hieraus ergibt sich der zwingende Beweis, daß tatsächlich das Autograph als Vorlage diente. Allerdings erschwert dies eine Bestimmung von charakteristischen Schriftzügen des Kopisten. Trotzdem sind zumindest einige Eigenheiten erkennbar, entweder unmittelbar, wie in dem herzförmigen „V“ und dem „B“ mit seinem brezelförmigen unteren Ende, oder wenn Zeichen durch imitative Buchstaben ersetzt werden, wie es bei „P“ oder „C“ (Taktvorzeichnung) der Fall ist. Abgesehen von diesen Eigenheiten der Notation und weiter unten zu diskutierenden quellenkritischen Kriterien reflektieren auch Ungenauigkeiten beim Kopieren von Titeln und Überschriften die mangelnde Kenntnis des Schreibers selbst der von Musikern ständig verwendeten grundlegenden Terminologie und Konventionen.

Weitere Vergleiche vor allem mit dem frühen Schriftstadium der betreffenden Kopisten¹⁷ haben ergeben, daß zwischen der Handschrift in **W** und gesicherten Schriftzeugnissen J. F. und S. Herings eindeutige Unterschiede bestehen. Obwohl **W** und die von J. F. Hering kopierten Handschriften einige allgemeine Charakteristika teilen – etwa die Größe der Notenköpfe, den Abstand zwischen den Noten, die Balkung und die Form der Achtel- und Sechzehntel-fähnchen –, überwiegen bei genauerem Hinsehen doch die Unterschiede. Um nur einige zu nennen: Wo die C-Taktvorzeichnung in **W** nicht Bachs C nachahmt, hat sie einen Haken am oberen Ende und erstreckt sich von der obersten bis zur untersten Linie des Systems, während J. F. Herings C-Taktvorzeichnungen wesentlich kleiner sind; in **W** sind abwärts gerichtete Notenhälse rechts kaudiert, während J. F. Hering sie grundsätzlich links ansetzt; und trotz der Unerfahrenheit des Kopisten erscheinen die Titel in **W** an der Unterseite gerader ausgerichtet und die Buchstaben von der Größe her gleichmäßiger, wodurch die Schrift ordentlicher und eleganter wirkt als die von J. F. Hering. Ein ähnliches Bild ergibt sich bei einem Vergleich der Quelle mit der Handschrift S. Herings.

Viele der Abschriften, an denen einer der beiden Schreiber namens Hering oder aber auch beide mitwirkten, haben sich als gemeinschaftliche Arbeit mehrerer Kopisten erwiesen. Peter Wollny hat auf eine Reihe von Abschriften von Kompositionen J. S. Bachs, Kirnbergers und J. G. Grauns aufmerksam gemacht, die zwischen 1758 und 1760 von einem unbekanntem Schreiber in Berlin kopiert wurden und von denen einige den Vermerk „Hering | 1760“ oder eine ähnliche Notiz tragen, während andere mit „F. A. Klügling“ signiert sind.¹⁸ Der letztgenannte Namenszug dürfte sich auf den Kirnberger-Schüler

¹⁷ Eine Beschreibung der Charakteristika der drei unterscheidbaren Stadien in der Handschrift von J. F. Hering findet sich ebenda, S. 87 f.

¹⁸ Ebenda, S. 99.

Friedrich August Klügling (geb. 1744) beziehen, der im Jahre 1760 von Berlin nach Danzig ging und zur Zeit der Anfertigung der hier untersuchten Handschriften etwa vierzehn bis sechzehn Jahre alt gewesen sein muß.¹⁹ Auch wenn es sich bei dem Schreiber von **W** nicht um den als Klügling bestimmten Kopisten handelt, wäre denkbar, daß wir hier ein weiteres Mitglied der Gruppe nicht identifizierter Schreiber um Hering vor uns haben, vielleicht einen Verwandten gleichen Namens oder einen Schüler.

Angesichts des hohen Grades der Schriftassimilation in **W** können wir allerdings auch die Möglichkeit nicht gänzlich ausschließen, daß sie von einem der beiden Herings in sehr jungen Jahren kopiert wurde, bevor seine Handschrift persönlichere Züge ausbildete. Leider läßt sich dies ohne weitere Schriftproben aus dieser frühen Entwicklungsphase nicht herausfinden. Vielleicht ergeben sich weitere Hinweise, wenn die verschollene Hering-Abschrift des Wohltemperierten Klaviers II wieder auftauchen sollte.

Quelle **L** wurde einer handschriftlichen Notiz auf dem Vorsatzblatt zufolge im Jahr 1883 vom British Museum (heute British Library) erworben, wo sie seither nicht weiter beachtet wurde.²⁰ Bei dem auf dem Vorsatzblatt genannten Vorbesitzer handelt es sich wahrscheinlich um den aus Berlin gebürtigen Viola-d'Amore-Spieler, Kapellmeister des Siebten Husarenregiments und Komponisten Carli Zoeller (1840–1889). Dieser vielgereiste Musiker ließ sich 1873 in London nieder. Er hatte am Berliner Konservatorium bei Hubert Ries (1802–1886) Violine und bei August Eduard Grell (1800–1886) Kontrapunkt studiert.²¹ Grell ist der Bach-Forschung als Besitzer einer beträchtlichen Zahl von Bach-Handschriften bekannt. Daher ist es durchaus möglich, daß Zoeller

¹⁹ Ebenda; siehe auch F.-J. Fétis, *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique*, zweite Auflage, Bd. 5, Paris 1863, S. 61; Gerber NTL, Bd. 1, S. 736, und H. Rauschnig, *Geschichte der Musik und Musikpflege in Danzig. Von den Anfängen bis zur Auflösung der Kirchenkapellen*, Danzig 1931, S. 349 f.

²⁰ Die Handschrift ist nicht erwähnt im Register von A. Hughes-Hughes, *Catalogue of Manuscript Music in the British Museum*, Bd. III: *Instrumental Music, Treatises, etc.*, London 1909, erscheint wohl aber im Katalog selbst auf S. 167 als „Add. 32156. Paper; ff. 21. 18th cent. Folio. SONATAS for the violin, without accompaniment, each followed by ‚partia‘, sc. partita or suite, by Johann Sebastian Bach, as published by the Bach Gesellschaft in 1880“. The *Catalogue of Additions to the Manuscripts in the British Museum in the Years MDCCCLXXXII.–MDCCCLXXXVII.*, London 1889, S. 83, erwähnt das Werk wie folgt: „32, 156. ‚VIOLIN-SOLI ohne Begleitung‘: three sonatas for the violin, each followed by a ‚partia‘ or ‚suite de pièces‘; by Johann Sebastian Bach. Paper; ff. 21. xviiith cent. Folio“.

²¹ Siehe Zoellers Nachruf in *Musical Times* 30 (1889), S. 485; siehe auch E. Heron-Allen und J. Moran, Artikel *Zoeller, Carli*, in: *New Grove* 2001, Bd. 27, S. 861.

Quelle **L** von ihm erwarb. Eine solche Vermutung muß natürlich Spekulation bleiben, denn die Handschrift hätte ebensogut auch Hubert Ries gehört haben können, oder Zoeller erstand sie später auf einer seiner zahlreichen Reisen, die er gezielt zum Ankauf von Musikalien für das British Museum unternahm. Dieses erwarb in den 1880er Jahren einen beträchtlichen Fundus von Handschriften mit Werken verschiedener Komponisten. Viele dieser Quellen tragen Vermerke wie „copied from the originals at Berlin and Dresden by Carli Zoeller“ oder „copied in the libraries of the ‚Gesellschaft der Musikfreunde‘ and M. Artaria at Vienna“. In einem seiner Briefe schreibt Zoeller von seiner Absicht, nach Prag zu reisen, um weitere Partituren zu kopieren.²²

Quelle **L** umfaßt 21 Bll. (III + I + III + IV) vom Format 35×21 cm (beschnitten); ein Wasserzeichen ist nicht zu erkennen. Der Schreiber ist Anonymus 401 und möglicherweise identisch mit dem Kopisten namens Kühn,²³ der einer in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhundert in Berlin tätigen Gruppe von professionellen Kopisten zuzuordnen ist und von dem wir wissen, daß er für Kimberger und die Amalienbibliothek arbeitete.²⁴ Von seiner Hand existieren zwei weitere Abschriften von Bachs Violinsoli, die zum Bestand der Amalienbibliothek gehören (*Am.B. 70a* und *Am.B. 70b*). Diese gehen auf eine ganz andere Quellengruppe zurück, zu der auch die verschollene Baillot-Handschrift (siehe weiter unten) und die Simrock-Ausgabe von 1802 gehören.

Quelle **M**²⁵ trägt einen Stempel, dem zu entnehmen ist, daß die Handschrift 1933 der Henry Watson Music Library der Manchester Central Library vermacht wurde. Im Schenkungsregister der Bibliothek finden sich unter den Einträgen für die Jahre 1930 und 1932 zwei Vermächtnisse einer Mrs. M. Leese im Namen von Joseph Leese. Zwar wird eine Bach-Handschrift nicht speziell erwähnt, doch erlaubt die Nennung eines „unfinished book on Bach's method“ die Vermutung, daß Joseph Leese zumindest ein Liebhaber-Interesse an der Musik Bachs hatte. Der zweite Eintrag erwähnt „33 MSS of misc. music“.²⁶

²² Der Briefwechsel zu Zoellers Verkaufsangeboten von Handschriften an das British Museum, in dem Quelle **L** auf den Wert von 2 £ geschätzt wurde, wird heute im Archiv des Department of Western Manuscripts aufbewahrt. Freundliche Mitteilung von Dr. Nicholas Bell, British Library.

²³ Dok III, Nr. 878 [b], S. 375.

²⁴ Unser Dank gilt Dr. Peter Wollny, der diesen Kopisten für uns identifiziert hat.

²⁵ Wir danken Dr. Rachel Cowgil, die die Information über die Existenz dieser Quelle von dem Oxforder Musikhistoriker Dr. Harry Diack Johnstone an uns weitergeleitet hat.

²⁶ Die Bibliothek bewahrt noch alte Katalogkarten, die sich auf das Vermächtnis von Joseph Leese beziehen, es ist jedoch nicht mehr möglich, bestimmte Teile der Stif-

Auf der Innenseite des Umschlags findet sich der Besitzvermerk von Louis Spohr (1784–1859).²⁷ Nach Herfried Homburg gab Spohr in dem Zeitraum zwischen 1822 und 1825 eine Abschrift der „3 Sonaten und 3 Partiten für Geige“ nach einer im Besitz von Christian Friedrich Lueder (1781–1861) befindlichen Handschrift in Auftrag.²⁸ Der von Homburg genannte Titel hat erstaunliche Ähnlichkeit mit dem von Quelle M („Drey Sonaten I und I Drey Partien für die Violine allein I von I Johann Sebastian Bach“). Er entspricht keinem der Titel auf den übrigen erhaltenen Quellen.

Einige Jahre zuvor (1820) war Spohr einem Engagement nach England gefolgt und hatte dort während seines fünfmonatigen Aufenthalts eine Reihe von öffentlichen und privaten Konzerten gegeben.²⁹ Diese zählten zu seinen letzten Auftritten als Violinvirtuose.³⁰ Falls Spohr jemals Bachs Soli in England spielte, so am ehesten während dieser Konzertreise. Möglicherweise ließ er die Handschrift in England zurück und wollte sie bei seiner Rückkehr nach Deutschland ersetzen; zu diesem Zweck könnte er sich dann an seinen Freund, den Musikaliensammler Lueder gewandt haben. In Anbetracht fehlender Beweise muß dies natürlich Spekulation bleiben. Ob Spohr die Handschrift in England erwarb oder sie aus Deutschland mitnahm, oder ob diese unabhängig von Spohr ihren Weg nach England fand, bleibt weiterhin offen.

zung zu lokalisieren. Wir danken Mrs. Roz Edwards von der Henry Watson Music Library für Auskünfte zu den Einträgen im Schenkungsregister.

²⁷ Spohr war Gründungsmitglied der Bach-Gesellschaft und hatte sich wahrscheinlich schon in seiner Jugend in Braunschweig für Bach begeistert. Zu seinen frühen Begegnungen mit der Musik Bachs lassen sich nur Vermutungen anstellen, während sein Interesse in späteren Jahren besser dokumentiert ist. Siehe H. Becker, *Einflüsse musikalischer Traditionen in Louis Spohrs Braunschweiger Jugendjahren*, in: Louis Spohr: Festschrift und Ausstellungskatalog zum 200. Geburtstag, hrsg. von H. Becker und R. Krempien, Kassel 1984. Eine Probe von Spohrs Handschrift findet sich bei E. Naumann, *Illustrierte Musikgeschichte. Die Entwicklung der Tonkunst aus frühesten Anfängen bis auf die Gegenwart*, Bd. 2, Berlin und Stuttgart 1885, S. 813.

²⁸ Siehe H. Homburg, *Louis Spohr und die Bach-Renaissance*, BJ 1960, S. 71. Diese Passage scheint die einzige Erwähnung von Bachs Violinsoli in der Spohr-Literatur zu enthalten, leider jedoch ohne Nennung der Quelle. Möglicherweise entstammt sie der Korrespondenz zwischen Spohr und Lueder, die Homburg für seinen Aufsatz herangezogen hat und die sich gegenwärtig in der Universitätsbibliothek Kassel (Signatur: 4° Ms. Hass. 287) befindet.

²⁹ Vgl. *Louis Spohr's Autobiography*, London 1878, S. 66.

³⁰ Während seiner späteren Englandbesuche konzentrierte Spohr sich vor allem auf das Komponieren und Dirigieren. Siehe C. Brown, *Louis Spohr: a critical biography*, Cambridge 1984, S. 127.

Ein weiterer früher Besitzvermerk bringt die Handschrift mit Carl Friedrich Zelter (1758–1832) in Verbindung, der die Titelseite schrieb.³¹ Das Wasserzeichen des Vorsatzblatts entspricht einem Typ, der gelegentlich in den Bach-Handschriften der Sing-Akademie vorkommt. Die Ziffern „79. | 18. V.“ geben höchstwahrscheinlich das Datum von Zelters Erwerbung der Handschrift an (18. Mai 1779). Es ist anzunehmen, daß Zelter zu dieser Zeit bereits ein ausgezeichnete Geiger war, da er noch im selben Jahr professionell aufzutreten begann.³² Obwohl Quelle **M** sich 1832 wahrscheinlich nicht mehr in Zelters Besitz befand, da sie in Poelchaus Zelter-Katalog nicht erwähnt wird, bestehen hier trotzdem noch gewisse Zweifel, denn ein späterer Katalog von Siegfried Wilhelm Dehn enthält einen Eintrag, der sich auf Bachs Violinsoli bezieht.³³ Quelle **M** umfaßt 20 Bll. (5×II) und ein Vorsatzblatt vom Format 35,5 × 22,5 cm (beschnitten); nur in letzterem ist als Wasserzeichen eine Heraldische Lilie über dem Schriftzug *GOTTES | FORT* zu erkennen. **M** wurde von Anonymus 303 kopiert, einem professionellen Kopisten, der zwischen den 1740er und 1760er Jahren tätig war und während dessen Berliner Zeit auch für C. P. E. Bach arbeitete.³⁴ Seine vergleichsweise lange Wirkungszeit sowie die Tatsache, daß ihm unter den sechs Hauptkopisten C. P. E. Bachs die größte Zahl der erhaltenen Abschriften von dessen Werken zuzuschreiben ist, unterstreichen die zentrale Bedeutung dieses Schreibers.³⁵

Anmerkungen zur frühen Rezeption von Bachs Violinsoli in England

Man würde erwarten, daß die Popularität von Bachs Solowerken für unbegeleitete Violine nach Erscheinen der Erstveröffentlichung im Jahre 1802 bei Simrock stieg und die Zahl der öffentlichen wie auch privaten Aufführungen

³¹ Für Proben von Zelters Handschrift siehe die Titelseiten von D-B, SA 150, SA 2590, SA 2591, SA 3627. Vgl. auch Enßlin (wie Fußnote 11), Bd. 2, S. 604–606 und 619.

³² I. Sellack und H.-G. Ottenberg, *Zelter, Carl Friedrich*, in: MGG², Personenteil, Bd. 17, Sp. 1402.

³³ In Dehns Katalog (D-B, *Mus. ms. theor. Kat.* 429) finden sich die Violinsoli auf S. 75 („XI. Anhang“). Der Eintrag lautet: „VI Sonaten für die Violine allein. | D dur, E moll, G dur, B dur, G moll, A dur“. Wir danken Alison Dunlop für ihre Hilfe. Die anscheinend zufällig angeordnete Liste der Tonarten bleibt rätselhaft.

³⁴ Siehe W. Horn, *Carl Philipp Emanuel Bach, Frühe Klaviersonaten: Eine Studie zur „Form“ der ersten Sätze nebst einer kritischen Untersuchung der Quellen*, Hamburg 1988, S. 196. Wir danken Dr. Peter Wollny, der diesen Kopisten für uns identifiziert hat.

³⁵ Siehe auch K. Kubota, *C. P. E. Bach Kenkyu. Kaitei to Henkyoku. A study of his revisions and arrangements*, Tokio 2000, S. 37.

spürbar zunahm. Es ist daher etwas entmutigend feststellen zu müssen, daß es aus der Zeit vor Mendelssohn und Ferdinand David nur vereinzelte Hinweise auf derartige Darbietungen gibt, vor allem außerhalb Deutschlands. Diese sind in der Tat so selten, daß man sich verpflichtet fühlt, auf die wenigen ermittelten Konzerte hinzuweisen.

Es wird vermutet, daß der deutsche Geiger Johann Peter Salomon (1745–1815), der 1781 nach England übersiedelte, die Soli um die Jahrhundertwende als erster dem englischen Publikum nahebrachte.³⁶ Leider konnten bisher keine verlässlichen Belege für diese Annahme ermittelt werden. Verbürgt ist lediglich, daß Salomon eines von Bachs Soli 1810 auf dem Benefizkonzert in den Hanover Square Rooms und ein weiteres Mal 1811 spielte.³⁷

Mehrere Hinweise auf die Soli finden sich in den Briefen von Samuel Wesley (1766–1837). Nach Aussage eines Briefs aus dem Jahr 1814 an Vincent Novello veranstaltete der Geiger George Polgreen Bridgetower (1779?–1860) in seinem Haus ein Privatkonzert und spielte bei dieser Gelegenheit die Ciaconna aus Partita II (BWV 1004) und die Fuge aus Sonata III (BWV 1005).³⁸ In zwei Briefen an Bridgetower aus dem folgenden Jahr berichtet Wesley, daß Salomon sowohl eine Abschrift der Soli besaß, die er Wesley lieh, als auch ein Exemplar der 1802 bei Simrock erschienenen Ausgabe.³⁹

Spohr berichtet in seiner Autobiographie von einem Mann namens Wilhelm Johanning, der während seiner ersten Englandreise für ihn als Dolmetscher arbeitete und mit dem er sich anfreundete.⁴⁰ Johanning war 28 Jahre lang Salomons Bediensteter gewesen und wurde nach dessen Tod sein Haupterbe.⁴¹ Könnte er vielleicht eine Handschrift der Violinsoli aus dem Besitz seines verstorbenen Dienstherrn an Spohr weitergegeben haben?

Quelle **R** befindet sich seit 1981 in Privatbesitz in den USA.⁴² Sie wurde anscheinend früher mit einer verschollenen Handschrift verwechselt, deren

³⁶ Siehe R. Pascall, *Ein Überblick der frühen Bach-Rezeption in England bis ca. 1860*, in: Johann Sebastian Bach. Beiträge zur Wirkungsgeschichte, hrsg. von I. Fuchs, Wien 1992, S. 147–165.

³⁷ Für Einzelheiten zu dem Benefizkonzert von 1810 siehe F. G. Edwards, *Bach's music in England (continued)*, in: *Musical Times* 37 (1896), S. 645. Die Ankündigung des Konzerts von 1811 findet sich in der *Times* vom 24. April 1811, S. 3, Sp. B. Keiner der Artikel erwähnt, welche Soli Salomon spielte.

³⁸ *The Letters of Samuel Wesley. Professional and Social Correspondence, 1797–1837*, hrsg. von P. Olleson, Oxford 2001, S. 218.

³⁹ Ebenda, S. 252 und 256.

⁴⁰ Spohr (wie Fußnote 29), S. 72 ff.

⁴¹ Ebenda, S. 83; siehe auch [W. Ayrton], *Memoir of Johann Peter Salomon*, in: *The Harmonicon* 8 (1830), S. 45–47.

⁴² Unser aufrichtiger Dank gilt Dr. Louise Goldberg, der ehemaligen Leiterin der

Provenienz unter anderem mit Gaviniès, Fétis und Baillot in Verbindung gebracht wird.⁴³ Ein Vergleich von **R** mit einer Faksimileseite der verschollenen Handschrift hat inzwischen jedoch diesen Irrtum aufgeklärt.⁴⁴ Die gegenwärtige Besitzerin von **R**, Louise Goldberg, erwarb die Handschrift über „aGatherin“, einen amerikanischen Antiquar, nach dessen Auskunft die Handschrift Eugene Gracieux Fizandie und später dessen Söhnen Felix und Eugene gehörte. Anscheinend waren alle drei Mitglieder dieser französischen Immigrantenfamilie Musiker, wobei Eugene sen. und Felix auch Streichinstrumente spielten. Einer von ihnen, wahrscheinlich der Vater, veröffentlichte eine Operette, während Felix Fizandie sich auch mit dem Handel von europäischen Musikalien beschäftigte.⁴⁵

Alfred Dürr und Yoshitake Kobayashi haben die Vermutung geäußert,⁴⁶ daß der Kopist von **R** höchstwahrscheinlich identisch ist mit dem Schreiber von *P 525* (Abschrift der Schübler-Choräle), dessen Tätigkeit sich für die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts belegen läßt.⁴⁷ Dürr vermutete aufgrund der Tatsache, daß *P 525* aus dem Nachlaß von Johann Christian Westphal (1773–1828), einem Sohn des Hamburger Musikalienhändlers Johann Christoph Westphal (1727?–1799), stammt, auch für **R** eine Hamburger Provenienz. Diese Hypothese wird zusätzlich unterstützt durch die Nennung sowohl der Soli als auch der Schübler-Choräle in Westphals Verkaufskatalogen von 1777/78, 1782 und 1784.⁴⁸

Quelle **R** umfaßt 26 Bll. (VI + VII) vom Format 35×21,5 cm (beschnitten). Das in **R** erkennbare Wasserzeichen (gekrönter Buchstabe C, gekröntes Doppel-C und Buchstaben CFB) findet sich auch in zahlreichen Abschriften von Werken C. P. E. Bachs aus der Musikaliensammlung des Schweriner Organisten Johann Jacob Heinrich Westphal (der übrigens nicht mit dem Ham-

Rare Books Collection der Sibley Music Library, University of Rochester (NY), die uns die in ihrem Besitz befindliche Handschrift untersuchen ließ und uns vielfältig unterstützte.

⁴³ Siehe U. Leisinger und P. Wollny, *Die Bach-Quellen der Bibliotheken in Brüssel. Katalog*, Hildesheim 1997, S. 76 (LBzBF 2), S. 76. Siehe auch Fanselau (wie Fußnote 2) S. 335–336.

⁴⁴ Das Faksimile ist abgebildet in F.-J. Fétis, *Galerie des musiciens célèbres, compositeurs, chanteurs et instrumentistes, contenant leurs portraits lithographiés par les meilleurs artistes, des facsimilés et leurs notices biographiques* (Paris, o. J.); das einzige bekannte Exemplar befindet sich in F-Pn, V. 723. Wir danken Dr. Clemens Fanselau, der uns Einblick in seine Unterlagen gewährte, in denen sich ein Abdruck des Faksimiles befand.

⁴⁵ Freundliche Mitteilung von Dr. Goldberg.

⁴⁶ Briefliche Mitteilung an Dr. Goldberg.

⁴⁷ Siehe TBSt 2/3. Siehe auch NBA Krit. Bericht IV/1 (H.-H. Löhlein, 1987), S. 139.

⁴⁸ Dok III, Nr. 789, S. 266–275.

burger Musikalienhändler verwandt war).⁴⁹ Die meisten, wenn nicht alle dieser Quellen wurden von Johann Heinrich Michel (1739–1810) geschrieben, einem von C. P. E. Bachs wichtigsten Hamburger Kopisten,⁵⁰ der, wie Anonymus 305,⁵¹ für den Musikalienhändler Westphal tätig war.

Weitere Hinweise auf die Zugehörigkeit von **R** zur Hamburger Tradition liefert das Schriftbild, das der Handschrift von Anonymus 305 wie auch der von Michel bemerkenswert ähnlich ist. Besonders auffallend hierbei sind neben der Gesamterscheinung und der sauberen Ausführung auch die Ähnlichkeit der Buchstabenformen und bestimmter Einzelheiten wie die Schlüssel und die typische Gestalt des Wiederholungszeichens. Die charakteristischen Schleifen und Girlanden, die sich in den Buchstaben V, A, S und F des Kopisten von **R** finden, fehlen allerdings in den Schriftzügen von Anonymus 305 und Michel. Unbezweifelbar ist hingegen, daß der unbekannte Kopist mit dem Schreiber von *P* 525 identisch ist. Eine weitere Arbeit von seiner Hand ist A. F. C. Kollmans Exemplar des Wohltemperierten Klaviers II, das in der Universitätsbibliothek von St. Andrews in Schottland aufbewahrt wird.⁵²

Zu den Titelseiten

Der originale Titel von Quelle **W** enthält weitere Hinweise auf ihre Vorlage. Sie folgt Bachs Autograph *P* 967 im Wortlaut wie auch in der Gestaltung. Die einzigen Zusätze sind der Besitzvermerk unten auf der Seite und das Wort „Sing^{tes}“ vor Bachs Namen, das vermutlich dem italienischen „Sig^{tes}“ (= Signore) entspricht.

Von den oben detailliert beschriebenen Handschriften besitzt nur **W** noch ihr originales Titelblatt. Immerhin ist von einer weiteren diesem Überlieferungszweig angehörenden Quelle, *P* 573,⁵³ der originale Titel noch erhalten; er hat den folgenden Wortlaut: „Sei. Solo | à | Violino | Senza | Basso | Accompagnato | Libro. Primo | da | Signore Giov. Seb. Bach | Possessore | Giov. Godofr. Ber-

⁴⁹ Leisinger/Wollny (wie Fußnote 43), S. 311 ff.

⁵⁰ K. Kubota, *C. P. E. Bach: A Study of His Revisions and Arrangements*, Tokio 2004, S. 30–32, zitiert bei J. Neubacher, *Der Organist Johann Gottfried Rist (1741–1795) und der Bratschist Ludwig August Christoph Hopff (1715–1798): zwei Hamburger Notenkopisten Carl Philipp Emanuel Bachs*, BJ 2005, S. 115.

⁵¹ Ebenda, S. 35. Es sei hier angemerkt, daß wir hinter den für Anonymus 305 in Anspruch genommenen Quellen mehrere verschiedene Schreiber vermuten.

⁵² Signatur: *ms* M24.B2. Siehe Y. Tomita, *Dawn of the English Bach Awakening Manifested in the „48“*, in: *The English Bach Awakening: Knowledge of J. S. Bach and his Music in England, 1750–1830*, hrsg. von M. Kassler, Aldershot 2004, S. 112 ff.

⁵³ Siehe NBA VI/1 Krit. Bericht, S. 22.

ger“. Es fällt auf, daß beide Namen italianisiert sind und die Anrede ausgeschrieben ist. Daraus können wir schließen, daß eine nach *P 967* gestaltete Titelseite für diesen Überlieferungszweig typisch war.⁵⁴

Die deutschen Titelseiten von **M** und **L** widersprechen dieser Hypothese nicht, da es sich hier um spätere Ergänzungen von Zelter beziehungsweise Zoeller handelt. Möglicherweise enthielten die originalen Titelseiten – ebenso wie Quelle **R**, die überhaupt keinen Titel hat – irgendwelche Zusätze, etwa Hinweise auf Vorbesitzer, die zu entfernen ratsam schien.

Der Eintrag in Rellstabs Verkaufskatalog von 1784 bietet hierzu eine plausible Erklärung. Dort finden wir für die Soli zwei Einträge in deutscher Sprache, zunächst „Sonaten und Fugen für die Violin allein von J. Seb. Bach“ (S. 19) und sodann „Bach, Joh. Seb. 6 Sonaten und Fugen für die Violin allein ohne Baß“ (S. 75).⁵⁵ Dies sind offensichtlich freie Übersetzungen der italienischen Titel, ergänzt durch die irrtümliche Bezeichnung „Sonaten und Fugen“. Es wäre vorstellbar, daß Rellstab sich von den geänderten Titeln ein breiteres Interesse und höhere Verkaufszahlen erhoffte: nicht nur war ein deutscher Titel für ein deutsches Publikum leichter verständlich und attraktiver,⁵⁶ die im Titel erwähnten „Fugen“ erinnern zudem unmittelbar an Bachs berühmte „Präludien und Fugen“. Bemerkenswerterweise findet sich ein ähnlicher inkorrekt er Eintrag – „Bach, Joh. Seb. 6 Sonaten und Fugen für die Violine alleine“ – auch in dem im selben Jahr erschienenen Verkaufskatalog von J. C. Westphal.⁵⁷ Dies deutet darauf hin, daß eine Verbindung zwischen den von beiden Musikalienhändlern angebotenen Abschriften besteht. Diese Verbindung wird auch von quellenkritischen Befunden bestätigt, wie noch zu zeigen sein wird. Es ist also denkbar, daß einige oder alle fraglichen Quellen zeitweilig mit einem frei übersetzten deutschen Titel versehen waren.

⁵⁴ Nach Dörffel trug die verschollene Baillot-Handschrift den Titel *Sei Solo | à | Violino | senza | Basso | accompagnato. | da | Joh: Seb: Bach*. Obwohl Dörffel in seiner Beurteilung des Notentexts auf Irrtümer hinweist, die mit einem anderen Überlieferungszweig in Verbindung stehen, der nicht von Quelle **W** abhängig ist, eröffnet die Tatsache, daß die Handschrift von dem Berliner Kopisten Anonymus 402 angefertigt wurde, die Möglichkeit, daß der italienische Titel auf *P 967* zurückgeht. Siehe A. Dörffel, *Bemerkungen zu Jahrgang XXVII* [Solosonaten für Violine], in: BG 41 (1894), XLIV–XLV.

⁵⁵ Dok V, Nr. C 890 a, S. 233–234.

⁵⁶ Martin Zenck sieht in der „national begründeten Moralisierung“ einen der wichtigsten Beweggründe für Rellstabs schlaue Werbestrategie. Ein deutscher Titel könnte als ein Nacheifern dieses Vorgehens aufgefaßt werden. Siehe M. Zenck, *Die Bach-Rezeption des späten Beethoven. Zum Verhältnis von Musikhistoriographie und Rezeptionsgeschichtsschreibung der „Klassik“*, Stuttgart und Wiesbaden 1986, S. 32.

⁵⁷ Dok III, Nr. 789, S. 272.

Andreas Moser berichtete 1920 über eine in Dresden überlieferte Handschrift, deren Titelseite den folgenden Wortlaut besaß: „Sei Solo a Violino senza Basso Accompagnato del Sig^{re} Bach“.⁵⁸ Haußwald und Gerber geben die Signatur dieser seit 1945 verschollenen Dresdner Quelle mit *l R/l* an.⁵⁹ Obwohl Studeny in seiner Beschreibung eine andere Satzfolge mitteilt,⁶⁰ wäre es trotzdem möglich, daß es sich hier um eine weitere Quelle handelte, die – unmittelbar oder mittelbar – auf **W** zurückging (worauf die Zuschreibung „del Sig^{re} Bach“ hinweist), ohne notwendigerweise direkt mit *P 573* verwandt zu sein.⁶¹

Zur Abhängigkeit der Quellen

Fanselau, der lediglich die Entsprechungen zwischen den Titeln und besonders die Jahresangabe „1720“ betrachtete, vermutete, daß **W** direkt oder indirekt auf Bachs autographe Reinschrift *P 967* zurückgehen könnte.⁶² Ein Vergleich der beiden Quellen erbringt zahlreiche Belege dafür, daß dies tatsächlich der Fall war. *P 967* umfaßt 22 Blätter (mit fünf unbeschriebenen Seiten am Schluß); die ungewöhnliche Lagenordnung von **W** (elf ineinander gelegte Bögen) ist daher kaum ein Zufall: Der Kopist kannte die genaue Zahl der zu füllenden Seiten und versuchte daher, sich so genau wie möglich an der Vorlage zu orientieren. Andernfalls hätte er angesichts eines so umfangreichen Faszikels riskiert, eine große Zahl unbenutzter Seiten übrig zu haben oder aber zusätzliche Blätter zu benötigen. Auch der Schreibvorgang wird durch die Lagenordnung nicht gerade erleichtert. Wir müssen diese Entscheidung also wiederum der Unerfahrenheit des Kopisten zuschreiben. Es überrascht daher auch nicht, daß Quelle **W** neben der Disposition auch zahlreiche kalligraphische Eigenheiten von Bachs Autograph übernimmt, angefangen von der Ausrichtung der Notenhäse und der Balkung (Takt 6, Zählzeit 2) bis zur Gestalt der Wellenlinie (Takt 17, Zählzeit 3–4; vgl. Abb. 1). Der Kopist folgt dem Autograph sogar dort, wo Platzmangel eine weniger logische oder

⁵⁸ A. Moser, *Zu Joh. Seb. Bachs Sonaten und Partiten für Violine allein*, BJ 1920, S. 35.

⁵⁹ Siehe NBA VI/1 Krit. Bericht, S. 24.

⁶⁰ Siehe B. Studeny, *Beiträge zur Geschichte der Violinsonate im 18. Jahrhundert*, München 1911, S. 31–32 (Fußnote 6).

⁶¹ Der Zusatz der Bezeichnung „Sig^{re}“ zu der von Bach benutzten Präposition „da“ ohne den Partikel „il“ führte zu der ungrammatischen Konstruktion im Titel von Quelle **W**, die dann in *P 573* übernommen wurde. In diesem Zusammenhang erscheint die Zuweisung „del“ in *l R/l* als der Versuch des Kopisten, die fehlerhafte Grammatik seiner Vorlage zu korrigieren.

⁶² Siehe Fanselau (wie Fußnote 2), S. 337.

konventionelle Bogensetzung bedingte (während an den entsprechenden Stellen in **W** durchaus genügend Raum zur Verfügung stand).

Die überzeugendsten Hinweise dafür, daß **W** direkt von *P* 967 kopiert wurde, liefern die Stellen, an denen Unklarheiten in Bachs Autograph entziffert und gedeutet wurden. Besonders augenscheinlich wird hier auch die Unerfahrenheit des Kopisten. Aus der Vielzahl der Belege seien hier einige wenige herausgegriffen. In Takt 27 der g-Moll-Fuge aus BWV 1001/2 scheinen im Autograph zwei Pausen direkt übereinander zu stehen. Wie aus Beispiel 1 zu ersehen ist, gehört die obere jedoch zum oberen System. Dort schrieb der Kopist in der Tat eine Pause, wo sie hingehörte; als er jedoch den fraglichen Takt erreichte, kopierte er die Pause ein zweites Mal, diesmal als gehöre sie zum unteren System. Ein weiterer Fall solch mechanischen Kopierens ist in Beispiel 2 zu sehen: Auf der letzten Zählzeit von Takt 76 desselben Satzes scheint Bach zunächst eine Achtelpause geschrieben zu haben. Diese korrigierte er zu einer Viertelpause, woraus sich ein eigenwillig geformter Schnörkel ergab. Der Kopist war sich offensichtlich nicht sicher, wie er diesen Schnörkel zu lesen hatte und übernahm ihn daher in der vorgefundenen Form.

Beispiel 1:

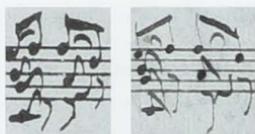
BWV 1001/2, Ende von Takt 27 (unteres System), darüber Ausschnitt aus Takt 24



P 967

Quelle **W**

Beispiel 2: BWV 1001/2, Ende von Takt 76



P 967

Quelle **W**

Immerhin hat der Kopist seine Aufgabe mit großer Sorgfalt erfüllt und sich bemüht, eine möglichst saubere Abschrift zu produzieren. So entschied er sich in BWV 1006/3 dafür, von der Vorlage abzuweichen, um nicht wie Bach auch die Blattränder vollschreiben zu müssen. In **W** wird die Notation zum Ende dieses Satzes hin immer gedrängter.

Angesichts der zahlreichen Fehler kann **W** nicht als eine zuverlässige Abschrift gelten. Abbildung 1 zeigt eine Reihe solcher Fehler, etwa falsch platzierte Notenköpfe (Takt 11, Zählzeit 2) und unkorrekt gezogene Balken (Takt 6, Zählzeit 1 und Takt 18, Zählzeit 3). Auch die Notenschrift enthält Hinweise darauf, daß der Kopist mit der Musik hinter den zu kopierenden Noten nicht wirklich vertraut war. Die schlechte Ausrichtung der Noten, die übermäßig großzügigen Abstände zwischen den Hilfslinien und die zufällige und uneinheitliche Platzierung von Bögen sind ebenso Kennzeichen einer unerfahrenen Kopistenhand wie die orthographischen Fehler bei Satztiteln (z. B. „Gavatte“). Es sei noch ergänzt, daß Bachs Vermerk „al reverso“, der in Takt 201 der C-Dur-Fuge (BWV 1005/2) das Erscheinen des Themas in der Umkehrung anzeigt, in der Abschrift als „al arpeg“ wiedergegeben ist – auch dies ein auf Unerfahrenheit zurückzuführender Fehler.

Von größerer Bedeutung für die vorliegende Studie sind allerdings die zahlreichen gravierenden Textverderbnisse dieser Abschrift,⁶³ die eindeutig zeigen, daß **W** nicht nur den hier besprochenen drei neuen Quellen als Vorlage diente, sondern auch für *P* 573 – eine Quelle, von der bisher angenommen wurde, J. G. Berger habe sie entweder nach *P* 967 oder nach *P* 968 kopiert.⁶⁴ Tatsächlich aber folgt Bergers Abschrift getreu dem Notentext von **W**. Sie ist ordentlich und sauber und reflektiert die Arbeit eines offensichtlich sehr versierten Kopisten. Er korrigiert gelegentlich eigenständig offensichtliche Irrtümer in den Notenwerten, läßt aber dort leere Stellen, wo er im Notentext seiner Vorlage für ihn unerklärliche Abweichungen findet.⁶⁵

Textkritische Hinweise belegen, daß **L**, **M** und **R** zu einem Überlieferungszweig gehören, der über eine verschollene Zwischenquelle auf **W** zurückgeht. Denn die drei Quellen enthalten nicht nur sämtliche Textverderbnisse und Varianten von **W**, sondern weisen weitere Fehler und Ungenauigkeiten auf.⁶⁶ Trotz ihrer Fehlerhaftigkeit lassen sie erkennen, daß ihre Vorlage in Bezug auf

⁶³ Einige der schwerwiegendsten Verderbnisse sind: BWV 1001/1: T. 8, Zählzeit 1–2 (Rhythmus); T. 16–17 (2 Takte fehlen); BWV 1001/2: T. 26 (fehlerhafte Stimmführung); BWV 1001/2: T. 34 (halber Takt ausgelassen); BWV 1001/4: T. 78 (Takt doppelt kopiert); BWV 1002/2: T. 22 (eine Taktzeit ausgelassen); BWV 1003/1: T. 11 (schwerwiegender melodischer Fehler auf Zählzeit 2); BWV 1003/1: T. 18 (schwerwiegender rhythmischer Fehler auf Zählzeit 3); BWV 1004/5: T. 231 (eine Zählzeit fehlerhaft); BWV 1005/1: T. 42 (eine Zählzeit fehlerhaft); BWV 1006/4: T. 9 (eine Zählzeit fehlt).

⁶⁴ Siehe NBA VI/1 Krit. Bericht, S. 49. Siehe auch die revidierte Ausgabe von P. Wollny (wie Fußnote 4), S. VII.

⁶⁵ BWV 1001/1: T. 8, Zählzeit 1–2; BWV 1002/2: T. 22, Zählzeit 3 bis T. 23, Zählzeit 2; BWV 1004/5: T. 231; BWV 1006/4: T. 9, Zählzeit 3.

⁶⁶ Größere Textlücken finden sich in BWV 1001/2 (T. 19 fehlt); BWV 1005/4 (T. 9–12 fehlen); BWV 1006/5 (T. 3–10 fehlen).

Notierungskonventionen gründlich revidiert worden war. Dies zeigt sich unter anderem an der Tilgung redundanter Akzidenzien und in der Wiederherstellung einiger der in **W** ausgelassenen Bögen. Es hat allerdings auch den Anschein, daß insgesamt mehr Bögen und Verzierungen verloren gingen als rekonstruiert wurden. Gegenüber anderen Überlieferungszeigen enthält die Quellengruppe zusätzliche falsche Lesarten, auch wenn einige von diesen, wie sich anhand der Autopsie der Originale zeigt, später berichtigt wurden.

L stammt von einem frühen Stadium der verschollenen Zwischenquelle ab (im Stemma auf S. 69 als X1 bezeichnet). Die Anlage der Quelle verrät, daß ihr Schreiber – Anonymus 401 – ein sehr zuverlässiger Kopist war. Die Handschrift enthält nur wenige Korrekturen. Der Schreiber stellte nicht nur viele der in den Quellen **W** und X1 abhanden gekommenen Bögen wieder her, sondern versuchte darüber hinaus, auch andere Fehler aus dem musikalischen Zusammenhang heraus zu berichtigen.⁶⁷ Abbildung 2 zeigt die erste Seite von BWV 1001/2, wo in Takt 42 eine solche Korrektur auftritt. Diese Abschrift ist die einzige Quelle, die für den ersten Satz von BWV 1003 die Bezeichnung „Adagio“ verwendet. Bachs originale Tempoangabe „Grave“ fehlt in **W**, und dies erklärt, warum sämtliche anderen Abschriften dieser Gruppe den Satz unbezeichnet lassen.

M ist mit **L** nahe verwandt, wahrscheinlich handelt es sich um eine Schwesterquelle. Obwohl sie alle Fehler von X1 enthält, erlaubt eine hinreichende Zahl von musikalischen und orthographischen Abweichungen den Schluß, daß **M** nicht direkt von dieser Vorlage abhängig ist. Im Gegensatz zu ihrer Schwesterquelle zeigt **M** allerdings kaum Anzeichen selbständiger redaktioneller Eingriffe ihres Kopisten. Selbst Tonhöhenfehler, die den Tonumfang der Violine unterschreiten, blieben unverändert stehen.⁶⁸ Allerdings enthält die Handschrift eine große Zahl von späteren Korrekturen in Tinte und Bleistift, was diese Quelle besonders interessant macht.

Nach der Verteilung der Varianten zu schließen, erscheint die Vermutung gerechtfertigt, daß **M** zu einem bestimmten Zeitpunkt gemeinsam mit ihrer Vorlage X1 korrigiert wurde, wodurch letztere in das Stadium X2, die Mater von **R**, überführt wurde.⁶⁹ Viele der hier eingetragenen Revisionen weisen

⁶⁷ Die auffälligsten Konjekturen von rhythmischen Fehlern sind: BWV 1001: T. 3, Zählzeit 4 (Quelle **W** hat , allerdings wurde den beiden letzten Noten ein zusätzlicher Balken hinzugefügt (128stel-Note); T. 18, Zählzeit 1 (); T. 21, zweite Hälfte von Zählzeit 4 (); BWV 1001/2: T. 94, Zählzeit 1 (); BWV 1005/1: T. 12, Zählzeit 3 (.

⁶⁸ Siehe zum Beispiel BWV 1004/5: T. 143, Zählzeit 2, *fis* (*g* in Quelle **L**); BWV 1005/2: T. 325, letzte Note im Baß: Hier wurde die Tonhöhe durch das Tilgen einer der Hilfslinien nachträglich von *ges* nach *b* korrigiert; es ist allerdings nicht klar, ob dies auf den Kopisten zurückgeht oder bei einer späteren Korrektur erfolgte.

⁶⁹ Hierzu einige Beispiele: BWV 1001/3: T. 8, Zählzeit 3, *b* zur 11. Note hinzugefügt

keinerlei Verbindungen zu anderen Quellen dieser Gruppe auf. Eine von ihnen hingegen, die mit Bleistift eingetragenen Tonbuchstaben „a | f“ in Takt 28 von BWV 1001/2, korrespondiert mit einer sonst nur noch in *P* 267 anzutreffenden Lesart. Beachtenswert ist zudem, daß die mit Bleistift eingetragenen Seitenverweise, die gelegentlich in **M** auftauchen (S. 2–28), mit der Paginierung von *P* 267 (S. 2–32) übereinstimmen – ein weiteres Anzeichen dafür, das der Besitzer von **M** die Abschrift *P* 267 konsultierte.

Wie oben erwähnt wurde, befand **M** sich einst im Besitz Spohrs, dessen Nachtrag (mit Bleistift) der ursprünglich fehlenden Takte 16–17 von BWV 1001/1 am Fuß der ersten Seite zu erkennen ist (siehe Abb. 3). Als Vorlage kann ihm offensichtlich nicht eine Handschrift des hier diskutierten Überlieferungszweigs gedient haben; eine genauere Eingrenzung fällt jedoch schwer, da der Notentext keine Merkmale aufweist, die eine Bestimmung der Vorlage ermöglichen würden. Andere Bleistiftkorrekturen der Abschrift betreffen sowohl einige weit verbreitete Lesarten (darunter solche der Simrock-Ausgabe), als auch singuläre Varianten wie die Eintragungen in BWV 1002/5–6.⁷⁰ Darüber hinaus wurden in der gesamten Abschrift einige Spielanweisungen hinzugefügt. Der am stärksten annotierte Satz ist BWV 1006/3; er enthält Anweisungen für Auf- und Abstriche sowie für den Gebrauch des „spiccato“, die nach Ansicht von Clive Brown vermutlich nicht von Spohr stammen.⁷¹

Aus textkritischer Sicht am weitesten von **W** entfernt ist die von X2 abhängige Quelle **R**. Obwohl sie viele der unserer Quellengruppe gemeinsamen Merkmale enthält, wurde sie in bestimmten Aspekten überaus gründlich redigiert, einschließlich des Versuchs, die Akzidenziensetzung und polyphone Notierung zu modernisieren und insgesamt den Notentext zu verbessern. Wie Abbildung 4 zu entnehmen ist, finden sich in den Takten 22 und 24 zwei anspruchsvolle Varianten: zum einen einige zusätzlich hinzugefügte Noten zur Weiterführung einer implizierten Sequenz, zum anderen der Einsatz eines übermäßigen Terzquartakkords statt des Septakkords der Doppeldominante. Ein solches Maß an Engagement zur Erzielung eines möglichst perfekten Notentexts weist auf einen professionellen Musikalienhändler. Basierend auf der oben diskutierten Herkunft der Quelle könnte es sich bei der Handschrift um eine

(wie in Bachs Autograph); BWV 1002/1: T. 6, Zählzeit 4, Rhythmus korrigiert von  zu  (hier handelt es sich um eine Konjekture; Bach schrieb ); BWV 1002/4: T. 41, 4. Note korrigiert von fis' zu g' (wie in Bachs Autograph); T. 72, 2. Note korrigiert von g' zu fis' (daraus ergibt sich eine Variante); BWV 1002/8: T. 41, Zählzeit 2, 4. Note von fis'' zu g'' (wie in Bachs Autograph).

⁷⁰ In T. 7 von BWV 1002/5 wurde die Melodie von e'' d'' e'' d'' cis'' h' zu d'' cis'' e'' d'' cis'' h' verändert; in T. 17, wurde im Tenor die Note g' durch e' ersetzt; in BWV 1002/6, T. 15, wurde die vorletzte Note a' zu e'' geändert.

⁷¹ C. Brown, *Bowing Styles, Vibrato and Portamento in Nineteenth-Century Violin Playing*, in: *Journal of the Royal Musical Association* 113 (1988), S. 97–128.

der von Westphals Musikalienhandlung 1784 annoncierten Verkaufshandschriften handeln. Weitere Untersuchungen zu Westphals Redaktionstätigkeit, zu den Wasserzeichen und zur Identität der von ihm beschäftigten Kopisten könnten diese Hypothese möglicherweise bestätigen.

In Anbetracht der Beziehungen zwischen den Quellen scheint Bachs Autograph sich zur Zeit der Anfertigung von **W** bei C. P. E. Bach in Berlin befunden zu haben. Wie weiter oben besprochen, wurde das Jahr 1747 als *terminus post quem* vorgeschlagen, während der *terminus ante quem* die 1760er Jahre wären; dies entspricht dem Datierungsspielraum von **M**, der auf der nachgewiesenen Tätigkeitszeit ihres Kopisten basierte. Wenn aber das Autograph sich zu dieser Zeit bei C. P. E. Bach befand, stellt sich die Frage, warum Handschrift **M** auf der fehlerhaften Quelle **W** basierte, obwohl sie von einem der wichtigsten Berliner Kopisten C. P. E. Bachs (Anonymous 303) geschrieben wurde. Wie bereits früher erkannt wurde,⁷² tauschte C. P. E. Bach Handschriften mit seinen Brüdern; könnte es daher sein, daß er das Autograph seines Vaters bereits an seinen jüngeren Bruder J. C. F. Bach gesandt hatte, als er eine weitere Kopie benötigte? Eine andere, plausiblere Erklärung umgeht C. P. E. Bach und nimmt an, daß **M** gar nicht von diesem in Auftrag gegeben wurde, sondern von jemand anderem, der keinen Zugang zu dem Autograph hatte.

Fazit

Die meisten Schlußfolgerungen bezüglich der Rezeption von Bachs Violinsoli in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts basieren auf der vielzitierten Bemerkung Forkels: „Die Violinsolos wurden lange Jahre hindurch von den größten Violinisten allgemein für das beste Mittel gehalten, einen Lehrbegierigen seines Instruments völlig mächtig zu machen“.⁷³ Diese Mitteilung basiert offenkundig auf einem früheren Brief C. P. E. Bachs an Forkel, in dem dieser bemerkt, das Werk sei von „einem der größten Geiger“⁷⁴ hochgeschätzt worden. Dominik Sackmann vertrat zwar die Ansicht, in Ermangelung konkreter Beweise könnten diese und ähnliche Aussagen nur sehr bedingt als Beleg für eine weite Verbreitung der Violinsoli gelten.⁷⁵ Die von uns untersuchten Quellen zeichnen jedoch das Bild einer enthusiastischen Rezeption

⁷² P. Wollny, *Johann Christoph Friedrich Bach und die Teilung des väterlichen Erbes*, BJ 2001, S. 55–70.

⁷³ J. N. Forkel, *Ueber Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke*, Leipzig 1802, S. 61 (Dok VII, S. 81).

⁷⁴ Dok III, Nr. 801 (S. 285).

⁷⁵ D. Sackmann, *Triumph des Geistes über die Materie. Mutmaßungen über Johann Sebastian Bachs „Sei Solo a Violino senza Basso accompagnato“ (BWV 1001–1006)*

des Zyklus im späten 18. Jahrhundert. Dies entspricht der 1920 von Moser geäußerten Behauptung, die bisher jedoch nicht nachweisbar war.⁷⁶

Es wurde bereits darauf hingewiesen, dass Quelle **R** mit dem Verkaufsangebot des Hamburger Musikalienhändlers Westphal (1784) in Zusammenhang steht. Neuere Erkenntnisse zu Rellstabs Berliner Geschäftstätigkeit vermitteln für die preußische Hauptstadt ein ähnliches Bild: Auch dort wurde im selben Jahr eine Abschrift dieses Werks zum Verkauf angeboten. Wäre daher nicht die Annahme plausibel, dass es sich bei Quelle **L**, ebenfalls eine professionell hergestellte Abschrift, um Rellstabs Reaktion auf seine Hamburger Gegenspieler (oder umgekehrt) handelte? Sollte diese Hypothese zutreffen, dann wären die Anzeigen als die konkurrierenden Bemühungen zweier Händler um die Verbreitung von Bachs Violinsoli zu deuten. Wie Rellstabs Geschäftstätigkeit im Jahre 1790 zeigt, setzte sich dieser Trend durch die Vernetzung und Zusammenarbeit mit anderen Musikalienhändlern in zahlreichen bedeutenden Städten Europas fort.⁷⁷

Entsprechend kündigte der 1799 erschienene Katalog des Wiener Musikalienhändlers Johann Traeg den Verkauf von „Bach (Seb.) 3 Parthien“ an, was Haußwald und Gerber sowie zu einem späteren Zeitpunkt auch Schulze als (wahrscheinlich) auf die gesamte Sammlung bezogen interpretierten.⁷⁸ 1804 bot Traeg „Bach, J. S. 3 Son. senza Basso“ zum Verkauf an, höchstwahrscheinlich als Handschrift.⁷⁹ Fanselau erwägt, daß diese Einträge sich auf zwei unterschiedliche, heute verschollene Handschriften beziehen, denn es wäre, wie er schreibt, „kaum sinnvoll gewesen, [das Werk] im Traeg-Nachtrag ein zweites Mal zu verzeichnen“; dennoch favorisiert auch er die Vermutung, daß beide Einträge sich auf den Gesamtzyklus beziehen.⁸⁰ Es ist zwar nie eine Handschrift mit nur einem der beiden Teilzyklen aufgetaucht, doch wenn man eine Parallele zu der einzigartigen Wiener Rezeption des Wohltemperierten Klaviers II zieht, das weitgehend geteilt in Sammlungen von jeweils Fugen

mit einem Seitenblick auf die „6 Suites a Violoncello Solo“ (BWV 1007–1012), Stuttgart 2008, S. 18 ff.

⁷⁶ Siehe Moser (wie Fußnote 58) S. 34.

⁷⁷ Rellstab beschäftigte in Breslau, Königsberg, Wien, Leipzig und Hamburg Agenten, die für ihn Subskriptionen sammelten. Siehe Dok III, Nr. 955, S. 488.

⁷⁸ Siehe NBA VI/1 Krit. Bericht, S. 24 und Dok III, Nr. 1027, S. 590.

⁷⁹ *Erster Nachtrag zu dem Verzeichnisse alter und neuer geschriebener als gestochener Musikalien, welche in der Kunst- und Musikalienhandlung des Johann Traeg und Sohn, in Wien zu haben sind*, Wien 1804, Nr. 197, S. 21; siehe den Reprint bei A. Weinmann, *Johann Traeg. Die Musikalienverzeichnisse von 1799 und 1804*, Wien 1973 (Beiträge zur Geschichte des Alt-Wiener Musikverlages, Reihe 2, Folge 17, Bd. 1).

⁸⁰ Fanselau (wie Fußnote 2), S. 334.

oder Präludien überliefert wurde,⁸¹ so erscheint es denkbar, daß in Wien auch die Sonaten und die Partiten separat verkauft wurden – vielleicht weil in den Augen der Wiener Musikliebhaber so die Vorzüge der jeweiligen Gattung besonders deutlich zur Geltung kamen.

Unsere Studie hat gezeigt, daß die untersuchten Handschriften insgesamt etwas stärker korrumpiert sind als die, die auf anderen Wegen überliefert wurden – etwa dem, der zu den beiden Abschriften in der Amalienbibliothek, der verschollenen Baillot-Handschrift und der Simrock-Ausgabe führte. Wie wir wissen, beklagte Rellstab die Textqualität der Abschriften des Wohltemperierten Klaviers, die zu der Zeit angeboten wurden, als er den Subskriptionsaufruf für seine „richtig gedruckte“ Ausgabe des Werks startete.⁸² Eine in diesem Zusammenhang ernsthaft zu stellende Frage ist, ob Rellstabs Zeitgenossen seine Ansichten teilten. Wurden die von uns besprochenen Abschriften seinerzeit überhaupt als korrumpierte Kopien angesehen? Dies scheint der Trend des Musikalienhandels zumindest zu implizieren – mit seinen gleichzeitigen Ankündigungen in zwei großen deutschen Städten und einer vergleichbar intensiven Revisionsstätigkeit, die in die Herstellung der Verkaufskopien von Bachs Violinsoli investiert wurde.

Für die freundlich erteilte Genehmigung zur Veröffentlichung von Abbildungen danken die Autoren der Wienbibliothek im Rathaus, Musiksammlung (Abb. 1), The British Library Board (Abb. 2), The Henry Watson Music Library, Manchester Library and Information Services (Abb. 3), Dr. Louise Goldberg, Rochester, NY (Abb. 4). Zudem sei Prof. Ian Woodfield und Joel Winckler für ihre hilfreichen Bemerkungen gedankt.

Übersetzung: *Stephanie Wollny*

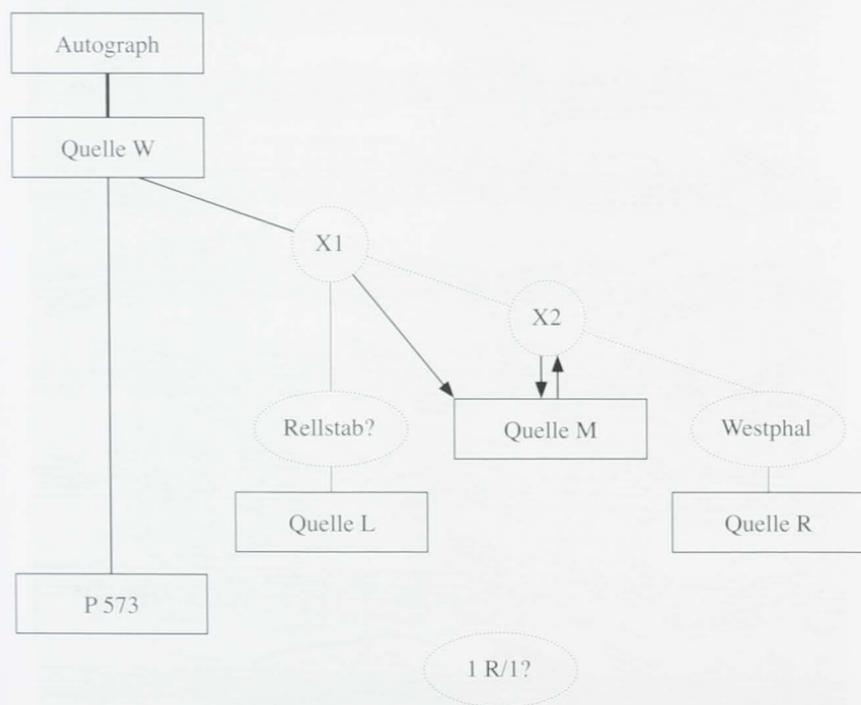
⁸¹ Vgl. die Einträge „24 Fughe“ und „48 Präludien“ in Dok III, Nr. 1027, S. 591. Eine ausführliche Studie über Sammlungen ausschließlich von Fugen aus dem Wohltemperierten Klavier II findet sich bei Y. Tomita, *The Sources of J. S. Bach's Well-Tempered Clavier II in Vienna 1777–1801*, in: Bach. The Journal of the Riemenschneider Bach Institute, 29 (1998), S. 8–79; sowie Y. Tomita, *Bach Reception in Pre-Classical Vienna: Baron van Swieten's Circle Edits the „Well-Tempered Clavier“ II*, in: Music and Letters 81 (2000), S. 364–391.

⁸² Siehe Dok III, Nr. 955, S. 487.

Anhang:

Stemma zur Darstellung der ermittelten Quellenfiliation

Erhaltene Quellen sind mit einem Kasten versehen, verschollene in gepunkteten Kreisen. Die vertikale Anordnung spiegelt die chronologische Abfolge, die horizontale entspricht der stemmatischen Entfernung vom Autograph. Die Stärke der Verbindungslinien signalisiert den Grad der Abhängigkeit.



Sonata 2^{da} a violino Solo senza Basso

W. V. B.
1

Abb. 1. A-Wst, MH16561, Bl. 8r: BWV 1003/1

Fuga. Allegro.

The image displays the beginning of a handwritten musical score for a fugue. The title 'Fuga. Allegro.' is written in a large, elegant cursive script at the top left. Below the title, the music is written on ten staves. The notation is dense and complex, featuring a variety of rhythmic values including sixteenth, thirty-second, and sixteenth notes, as well as rests and beams. The staves are arranged in a single column, with the first staff starting with a treble clef and a common time signature. The handwriting is clear and consistent throughout the page.

Abb. 2. GB-Lbl, Add.32156, Bl. 1v: BWV 1001/2 (Beginn)

Sonata 1.
Adagio

Volti Segue

Abb. 3. GB-Mp, BRm812Ba31, Bl. 1r: BWV 1001/1

22 *Andante*

The image shows a page of handwritten musical notation for a violin solo. The page is numbered '22' in the top left corner and is titled 'Andante'. The music is written on a single treble clef staff in G major (one sharp) and 3/4 time. The piece consists of 22 measures. The notation is dense, featuring a complex rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. There are several slurs and phrasing marks throughout the piece. The manuscript shows signs of age, including some ink bleed-through and a few corrections. The score ends with a double bar line and a repeat sign.

Abb. 4. Privatbesitz L. Goldberg, Rochester (NY), Bl. 10v: BWV 1003/2

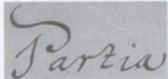
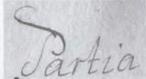
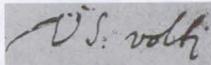
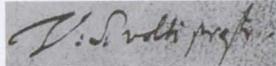
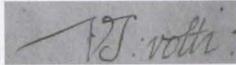
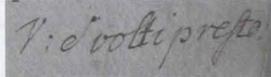
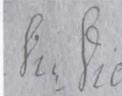
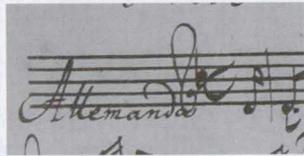
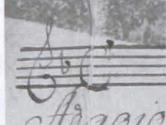
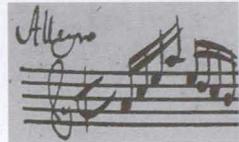
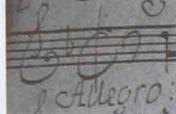
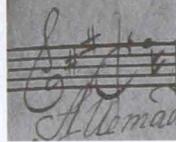
Beschreibung	Autograph (P 967)	Nachahmung in W	Alternative Form in W
Buchstabe P: Titel von BWV 1006			
Buchstabe V in Wendevermerken: BWV 1002/4 BWV 1003/2	 	 	
Taktvorzeichnung e: Beginn von BWV 1004/1			
Taktvorzeichnung e: Beginn von BWV 1005/2 Beginn von BWV 1003/3	 	 	 

Abb. 5. Beispiele für Schriftassimilation in Quelle W