

Chronologieprobleme in Johann Sebastian Bachs Suiten für Soloinstrument

Von H A N S E P P S T E I N (Stocksund)

Schaffenschronologische Untersuchungen führen in die geistige Werkstatt des Komponisten und können wichtige Aufschlüsse über die Entwicklung seines kompositorischen Denkens vermitteln. Ein klassisches Beispiel stellen hier Alfred Dürrs und Georg von Dadelens Studien zur Entstehungsgeschichte von Bachs Kantaten dar.¹ Im Bereich dieses Komponisten bilden weiter Heinrich Besslers Untersuchungen zur Chronologie der Konzerte einen Beitrag zur Erkenntnis des jüngeren Bach,² und im gleichen Umkreis liegen die Arbeiten des Verfassers zur Entwicklung von Bachs Sonatenschaffen.³

Ein werkchronologisch noch wenig erhelltes Gebiet stellen Bachs Suiten für verschiedene Soloinstrumente (Klavier, Violine, Violoncello) dar. Leider erscheinen die Erkenntnismöglichkeiten in der augenblicklichen Situation teilweise stark beschränkt, besonders wenn wir die Fragestellung nicht auf geschlossene Werkgruppen begrenzen, sondern – wie bei den Sonaten – auch der Chronologie innerhalb der einzelnen Werkgruppen nachzuspüren suchen. Solche inneren Chronologieverhältnisse sind aber von großem Interesse, da sie das kritische Denken des Komponisten während seiner Arbeit an der betreffenden Werkgruppe spiegeln.

Eine Komplikation für die folgenden Untersuchungen liegt darin, daß sie teils von allgemeinen Fragestellungen, teils von den Werken als solchen ausgehen müssen, weshalb sich gewisse Überschneidungen kaum gänzlich vermeiden lassen. Wir beginnen mit der Frage der von Bach angewandten Ordnungsprinzipien. Dieses Problem ist schon früher behandelt worden, jedoch hauptsächlich als ein statisches, d. h. unter dem Gesichtswinkel, welche Ordnungen dem Aufbau des jeweiligen Zyklus als einer bestehenden Ganzheit zugrunde liegen.⁴ Demgegenüber wurde die Frage, wieweit sich aus dem vorliegenden Zyklus ein Moment der Sukzessivität, seiner Entstehungsfolge also, ablesen läßt, meistens vernachlässigt;⁵ aber auch sie soll uns hier beschäfti-

¹ Dürr St; Dürr Chr; TBSt 4/5.

² *Zur Chronologie der Konzerte Job. Seb. Bachs*, in: Festschrift Max Schneider, Leipzig 1955, S. 115 ff.

³ *Studien über J. S. Bachs Sonaten für ein Melodieinstrument und obligates Cembalo*, Uppsala 1966; *Grundzüge in J. S. Bachs Sonatenschaffen*, BJ 1969, S. 5 ff.

⁴ Vgl. R. Eller, *Serie und Zyklus in Bachs Instrumentalsammlungen*, in: *Bach-Interpretationen*, hrsg. von M. Geck, Göttingen 1969, S. 126 ff.; Chr. Wolff, *Ordnungsprinzipien in den Originaldrucken Bachscher Werke*, ebenda, S. 144 ff. – Der Terminus „Zyklus“ ist hier, wie in früheren Arbeiten erörtert, eigentlich inadäquat, da es sich um „Werkreihen“ oder „opera“ handelt; er wird hier aber gelegentlich der Einfachheit halber gebraucht, um Gesamtwerke deutlich von Einzelwerken zu unterscheiden.

⁵ Eine Ausnahme bildet H. Besslers obengenannte Arbeit.

gen. Um die Untersuchung auf ein möglichst breites Fundament zu stellen, seien im Folgenden in gewissem Ausmaß außer den Suitenwerken auch die Sonatensammlungen (für Solovioline, Violine und Cembalo, Orgel) herangezogen.⁶

Welche Kriterien lassen sich hier aufstellen und wie sind sie zu bewerten? Eine deutlich erkennbare Ordnung kann dem Grundplan eines Werkzyklus zugehören, kann aber ebensogut erst bei der (ursprünglich vielleicht gar nicht beabsichtigten) Zusammenstellung von Einzelwerken vorgenommen worden sein und sagt also a priori nichts über die Chronologie aus. Finden sich in einem Opus mehrere, voneinander unabhängige Ordnungsprinzipien verwirklicht, so darf angenommen werden, daß ebendiese Werkfolge von Anfang an geplant war; es wäre ja sonst ein merkwürdiger Zufall, wenn bei einer nachträglichen Gruppierung nach Prinzip a zugleich eine Ordnung nach b entstanden wäre. Daß die Ordnung des definitiven Werkes aber auch seiner Entstehungsfolge entspricht, kann nur dann mit einer größeren Aussicht auf Wahrscheinlichkeit angenommen werden, wenn in dieser Ordnung auch ein personalstilistischer Entwicklungsprozeß zum Ausdruck kommt.

Zunächst gilt es also, von Bach in den hier betrachteten Werkgruppen angewandte Ordnungsprinzipien aufzuzeigen, wobei es im Anfangsstadium keinen Unterschied machen darf, ob das Gefundene von rein äußerlicher oder von stilistisch zentraler Art ist.

1. Daß Bach in zahlreichen Fällen die Tonarten einer bestimmten Ordnung unterwirft, ist schon mehrfach beobachtet und vor allem auch von Eller und Wolff (vgl. oben) erörtert worden. In Werkreihen die gleiche Tonart nur einmal zu verwenden ist das Übliche, und im Rahmen der beliebten Bündelung von sechs Einzelwerken bietet sich die Verwendung von sechs verschiedenen Tonstufen (oder wenigstens Tonarten) fast von selbst an, wobei es nahe liegt, Dur und Moll so einzusetzen, daß nur Tonarten mit wenigen – drei oder höchstens vier – Vorzeichen vorkommen.

Eine solche Tonartenordnung, die bei einem Suiten- oder Sonatenopus im Gegensatz etwa zum Wohltemperierten Klavier kaum als ein immanentes werkideelles Moment zu denken ist, kann einfacher oder auch kunstvoller sein. Die einfachste findet sich in ES, und ihre Nachträglichkeit liegt auf der Hand: die beiden ersten Nummern stehen in A bzw. a, was zwar den Beginn einer Ordnungsfolge darstellen könnte, aber kaum von der Art, wie sie in der weiteren Folge g–F–e–d zum Ausdruck kommt. Die Stilanalyse (vgl. weiter un-

⁶ Im folgenden werden diese Abkürzungen verwendet:

ES Englische Suiten	VcS Suiten für Solovioloncello
FS Französische Suiten	Vkl Sonaten für Violine und (obligates) Cembalo
OS Orgelsonaten	VSo Sonaten für Solovioline
P Partiten (für Cembalo)	VSu Suiten (Partiten) für Solovioline

ten) legt die Annahme nahe, daß Bach überhaupt nicht von Anfang an, sondern erst bei oder nach der Komposition von Nr. 1 den Gedanken an eine geschlossene Werkreihe gefaßt hat. An diesem Punkt entschied er aber zugleich die Tonartenordnung; denn daß die lückenlose Folge der Tonstufen ein reines Zufallsergebnis sein sollte, ist wenig wahrscheinlich.

Bei den FS ist als tonale Ordnung nur die Gegenüberstellung von drei Werken in Moll und drei solchen in Dur (Nr. 1-3 bzw. 4-6) zu erkennen. Die Reihenfolge der Mollstücke d-c-h läßt zwar den Gesamtplan einer Tonstufenordnung erwarten, doch ergibt die Anordnung der drei übrigen Es-G-E nichts dergleichen. Überdies wissen wir von zwei weiteren Suiten ähnlicher Art (in a und Es, BWV 818 und 819), die in gewissen alten Abschriften zusammen mit einigen der FS vorkommen; die heute im allgemeinen als authentisch betrachtete Zusammenstellung ist also möglicherweise durch Auswahl aus Vorhandenem und teils durch Nachkomposition⁷ entstanden, ohne daß dies bislang in einzelnen zu klären gewesen wäre.

Die kunstvolle Ordnung der P ist mehrfach beschrieben worden; sie weicht markant von der einfachen Aufreihung der ES ab. Bach verschränkt hier die abwärtsgehende Reihe B-a-G für Nr. 1, 3, 5 mit der aufwärtsgehenden c-D-e für Nr. 2, 4, 6, wobei Dur und Moll gleichstark vertreten sind.⁸

Ein ähnlich kunstvoller Plan liegt den VSo/VSu zugrunde, wobei Sonaten und Partiten nicht nur in der Anordnung, sondern auch tonal verschränkt sind: Die Folge der Sonaten ist g-a-C, die der Suiten h-d-E, also jeweils Ganzton und Kleintertz aufwärts, jedoch in umgekehrter Reihenfolge. Das Verhältnis von Moll und Dur ist in beiden Gruppen das gleiche. Die Gesamttonartenfolge ist symmetrisch, was im einzelnen sowohl von Eller als auch von Wolff (a.a.O., S. 133 bzw. 147) dargestellt worden ist.

Bei den VcS liegt zwar der Ansatz zu einer Tonartenordnung vor, aber wie bei den ES umfaßt er nur die Nr. 2-6, die sich hinsichtlich der Grundtöne symmetrisch um eine Mittelachse gruppieren: d-C-Es-c-D. Nr. 1 steht in G-Dur, tonal also ganz für sich.⁹ Von der Tonartenordnung her gesehen liegen hier mithin ähnliche Schlüsse nahe wie bei den ES (vgl. oben).

⁷ Es ist ungewiß, ob die E-Dur-Suite (oder eine der beiden anderen) schon im ersten Klavierbüchlein für Anna Magdalena Bach (1722), das die FS 1-5 enthält, vorkam – wenn ja, dann jedenfalls nicht in direktem Anschluß an die übrigen FS (G. v. Dadelsen in NBA V/4 Krit. Bericht, S. 25).

⁸ Nach einer Leipziger Zeitungsnotiz (wiedergegeben in Dok II, Nr. 276) sollte die Partitenreihe sieben Werke umfassen. W. Neumann (vgl. Literaturangabe in Dok II, a.a.O.) deutet an, daß für Nr. 7 möglicherweise die Tonart F-Dur geplant war, was insofern plausibel wirkt, als dann die beiden Reihen B-a-G und c-D-e in ein gemeinsames Ziel ausgelaufen wären. Indessen kann in der genannten Notiz auch ein Irrtum vorliegen (im Anschluß an Kuhnaus zweimal sieben Suiten und sieben Sonaten?), denn es wäre ja eigentümlich, wenn eine solche siebente Partita spurlos verschollen wäre.

⁹ Eller (a.a.O., S. 133) konstatiert jedoch für das gesamte Halbdutzend eine symmetrische Verteilung von Dur und Moll.

Die Anordnung der VKI ist in ähnlich kunstvoll-künstlicher Weise deutbar wie die der P und der VSo/VSu, worauf wohl als erster Hans Joachim Moser aufmerksam gemacht hat.¹⁰ Die Grundtonfolge der ersten Werkhälfte h-a-E kehrt nämlich in Krebsgestalt in der zweiten wieder: c-f-G,¹¹ und Dur und Moll sind gleich stark vertreten.

Die Anordnung der OS Es-c-d-e-C-G läßt keinerlei tonales Ordnungsprinzip erkennen, es sei denn, man fände ähnlich wie bei den FS eine beabsichtigte Systematik für die drei Sonaten in Moll, die dann aber bei den drei anderen in Dur keinerlei Entsprechung findet.

2. Die Frage, ob die Länge der Einzelwerke etwas für ihre Stellung im Werkgruppen und vielleicht auch für die Entstehungsfolge zu bedeuten hat, ist (wegen ihrer „Oberflächlichkeit“?) anscheinend noch nie gestellt worden. Sie ist jedoch keineswegs gleichgültig: Läßt sich erweisen, daß Bach die äußeren Dimensionen der Einzelwerke bei ihrer Zusammenstellung mitberücksichtigt hat, so kann die hierauf gegründete Ordnung andere Prinzipien durchkreuzen, und dieses Gegenspiel ist von großem Interesse.

Wie aber soll diese Länge gemessen werden? Die Zeitdauer bei der Wiedergabe ist stark von subjektiven Faktoren abhängig, aber auch die einfache Taktzählung ist aus verschiedenen Gründen problematisch. Hier sei darum als relativ neutrale – wenn auch nicht gegen alle denkbaren Einwände gefeite – Maßnahme eine Zählung nach äußerem Umfang in modernen Druckausgaben gewählt. Man darf hierbei davon ausgehen, daß sich die durch Wendestellen, Druckbogenplanung u. dgl. bedingten Dehnungen und Zusammenziehungen einigermaßen die Waage halten und darum in den Werken liegende Tendenzen kaum verunklaren. Als Material wurden für die Klavier- und Orgelwerke traditionelle Peters-Ausgaben, für die Kompositionen für Solostreicher die Studienausgabe des Drei-Masken-Verlages, für die VKI-Sonaten die Ausgabe des Verlages G. Henle gewählt. Hierbei ergab sich, daß in sechs von insgesamt acht Reihen das kürzeste Werk am Anfang steht. Zieht man bei den drei ersten ES die variierten Sätze ab, so gilt die Feststellung sogar für sämtliche Werkreihen außer den VSu. Entsprechend steht in sechs Fällen das längste Werk am Schluß, in einem weiteren das zweitlängste (wiederum mit Ausnahme der VSu).

Was die Ordnung innerhalb der einzelnen Werkgruppen betrifft, so liegt zwar nur in drei Fällen (FS, VcS, VSo) eine kontinuierliche Steigerung von Beginn bis Ende vor, jedoch sind bei sämtlichen Gruppierungen von sechs gleichartigen Werken die drei letzten Einzelwerke zusammengenommen länger als die drei

¹⁰ J. S. Bachs sechs Sonaten für Cembalo und Violine, in: Zeitschrift für Musik, 105, 1938, S. 1220–1223.

¹¹ In einem Aufsatz über die letzte Sonate dieses Gesamtwerks (AfMw 21, 1964, S. 217 ff.) hatte ich geschrieben, daß dies zwar „sinnvoll“ erscheine, aber „kaum den Eindruck eines typisch Bachschen Ordnungsprinzips“ mache. Das letztere kann ich heute nicht mehr aufrechterhalten.

ersten, so daß ohne Zweifel eine allgemeine Tendenz, längere Stücke kürzeren nachzuordnen, festgestellt werden kann.

3. Die obengenannte Tendenz zur Verlängerung der Einzelwerke in der jeweils zweiten Opushälfte kann bei Suiten nur ausnahmsweise auf die Anzahl der Intermezzosätze zurückgeführt werden, denn diese beträgt konstant (ES, VcS) oder fast ausnahmslos (P) zwei, und nur in den FS ist ein allmähliches Anwachsen der Anzahl (von zwei auf vier) gegeben, während die drei VSu so verschiedenartig angelegt sind, daß hier jeglicher Vergleich unmöglich ist. Befragt man die einzelnen Werkreihen daraufhin, wieweit sich in der Auswahl der Intermezzosätze irgendein ordnendes Prinzip zu erkennen gibt, so ist weder in FS noch in P (von VSu muß hier wieder gänzlich abgesehen werden) ein solches zu erkennen. Dagegen herrscht in VcS eine klare Ordnung bezüglich Auswahl und Folge: in Nr. 1 und 2 je zwei Menuette, in Nr. 3 und 4 je zwei Bourrées, in Nr. 5 und 6 je zwei Gavotten, wobei 1–3 eine andere tonale Ordnung als 4–6 aufweisen. In ES liegt fast die gleiche Auswahl vor (anstelle des einen Menuettpaars steht jedoch ein solches von Passepieds), wobei aber nur bei Nr. 1 und 2 gleichartige Tanztypen (hier Bourrées) zusammengeordnet sind; die tonale Ordnung innerhalb des jeweiligen Tanzpaares ist hier – mit einer Ausnahme – einheitlich.

I

Im folgenden stellen wir nun die Suitenwerke selbst ins Zentrum. Die beiden Teilfragen der Chronologie der Werkzyklen als solcher und der Entstehungsordnung innerhalb der einzelnen Werkzyklen lassen sich hierbei nicht völlig voneinander trennen, doch soll zunächst die erstgenannte im Vordergrund stehen.

Als Ausgangspunkt seien hierbei die Klavierkompositionen gewählt. Die Frage ihrer Entstehungszeit und -folge ist oft erörtert und – wenigstens für die ES und FS – sehr verschiedenartig beantwortet worden. Gewisse Daten stehen zwar seit langem fest: fünf der FS finden sich, wie bereits erwähnt, im 1722 datierten ersten und zwei der P als erste Eintragungen im 1725 begonnenen zweiten Klavierbuch für Anna Magdalena Bach; da die Veröffentlichung der P 1726 mit einer dritten begann und die Eintragungen 1725 keine Erstniederschriften darstellen,¹² dürfte um diese Zeit schon ein erheblicher Teil dieses Suitenwerks vorgelegen haben, und die Möglichkeit, daß es teilweise oder ganz schon in der Köthener Spätzeit entstanden ist, ist nicht von der Hand zu weisen. Eine solche Vorverlegung ließe sich mit Bachs allgemeinen Aufgaben in Köthen und mit seinem starken Interesse für das Klavier motivieren und braucht im übrigen mit der landläufigen Vorstellung, daß die P Bachs letzten Suitenzyklus darstellen, nicht zu kollidieren. Zu der Annahme, auch die Ent-

¹² Vgl. NBA V/4 Krit. Bericht, S. 41, 45, 73, 76.

stehung der FS reiche wesentlich weiter zurück, als es aus den erhaltenen Niederschriften hervorgeht, bestand und besteht dagegen kein Anlaß, da diese intimen Kompositionen ganz natürlich mit dem häuslichen Musizieren in Bachs Familie in den letzten Köthener Jahren, als Anna Magdalena in den verwaisten Haushalt eingetreten war und die ältesten Söhne ihre Musikstudien begannen, verknüpft erscheinen. Ihre Niederschrift 1722 hat zudem den Charakter einer Erstaufzeichnung.¹³ Eigentliche Schwierigkeiten bereiteten nur die ES: von ihnen existiert keine autographe Niederschrift oder von Bach überwachte Ausgabe, und eine der ältesten zeitlich bestimmbaren Kopien^{13a} ist die – übrigens nicht komplette – Abschrift von Heinrich Nikolaus Gerber, der 1724 bis 1727 in Leipzig studierte und sie während dieser Zeit anfertigte. Vielleicht unter dem Eindruck dieser – obwohl nur „halben“ – Zeitbestimmung nahm Spitta an, daß die ES „jedenfalls“ später als die kleineren und anspruchsloseren FS entstanden seien, wenn auch vielleicht noch in Köthen und unter allen Umständen vor den P. Obwohl Spitta mit dieser chronologischen Bestimmung Nachfolger fand, kommen seither über die Frage des zeitlichen Verhältnisses von ES und FS sämtliche drei denkbaren Meinungsvarianten vor: Priorität der einen wie der anderen Gruppe oder auch Gleichzeitigkeit. Die frühere Entstehung der ES hat wohl erstmals Wilhelm Fischer darzutun versucht,¹⁴ wobei er in Ermangelung von Argumenten aus dem Quellenbereich stilkritisch verfuhr; seine Chronologie ist u. a. vom BWV übernommen worden, dagegen nicht in MGG und anscheinend auch nicht von Hermann Beck.¹⁵ Die Frage der Entstehungsfolge von ES und FS mag zunächst, da es sich ja um einen eng begrenzten Werkkomplex und ebensolchen Zeitraum handelt, als relativ unwichtig erscheinen. Indessen bildet jede sichergestellte chronologische Einzelheit einen Beitrag zur Erhellung von Bachs Entwicklungsweg und damit des Gesamtbildes seiner Persönlichkeit. In Ermangelung eines Autographs für die ES können auch wir die Frage ihrer Entstehungszeit nur hypothetisch beantworten. Vielleicht finden sich aber stärkere Kriterien als die von Fischer angeführten, der zunächst ES und P miteinander konfrontiert und hierbei sowohl im Charakter als auch in der Stimmführungstechnik einen Weg von Strenge zu Freizügigkeit findet, der in den FS halbwegs abgeschritten erscheint. Daß diese Ergebnisse teilweise unsicher sind, betont Fischer selbst: „Natürlich enthalten die ‚französischen‘ Suiten genug Sätze und Züge, die sich auch in den ‚englischen‘ finden könnten; doch gilt dies selbst noch für so man-

¹³ Ebenda, S. 25.

^{13a} Auf die Frage nach der Entstehungszeit der wahrscheinlich noch älteren, von J. T. Krebs d. Ä. stammenden Abschriften der ES Nr. 1, 2 und 6 in BB P 803 steht eine abschließende Antwort noch aus, denn H. Zietz' Datierungsansatz für den Handschriftenkomplex P 801–803 (*Quellenkritische Untersuchungen* . . ., Hamburg 1969) blieb nicht unwidersprochen (vgl. Mf 25, 1972, S. 535–538). – Anm. der Schriftleitung.

¹⁴ *Zur Chronologie der Klaviersuiten J. S. Bachs*, in: Bericht über den musikwissenschaftlichen Kongreß Basel 1924, Leipzig 1925, S. 127–130.

¹⁵ *Die Suite*. = Das Musikwerk, Heft 26, Köln 1964.

ches Stück der Partiten, und es sind eben die neuen, eine Weiterentwicklung andeutenden Eigentümlichkeiten, auf welche es für unseren Zweck ankommt.“¹⁶ Günther Oberst¹⁷ findet zwar, daß Fischer Spittas (und Schweitzers) Auffassung „mit gutem Recht“ entgegengetreten sei, entwertet diese Feststellung aber in gewissem Sinn durch seine These, „daß die drei Suitensammlungen nicht eine fortlaufende Richtung bilden . . ., sondern daß die drei Werke auf drei verschiedenen Ebenen liegen“, was er dann hauptsächlich durch Formanalysen zu erhärten sucht. Er sagt aber schließlich: „In den Englischen Suiten ein Auseinandersetzen mit den verschiedensten Formen, in den Französischen Suiten Stilreinheit, klassische Klarheit, dies wollten diese Zeilen darzulegen versuchen, um von einer anderen Seite her die Annahme Fischers über die Chronologie der Suiten nur zu bestätigen“¹⁸ – eine Formulierung, der man sich nicht in jeder Beziehung anschließen kann.

Um hier zu neuen Einsichten zu gelangen, sei zunächst ein weiteres Suitenwerk Bachs, nämlich die VcS, in die Diskussion über das chronologische Verhältnis von ES und FS einbezogen. Dies scheint bisher nirgends geschehen zu sein, obwohl es nicht unbekannt war und vor allem von Karl Geiringer betont worden ist,¹⁹ daß ES und VcS eine Reihe von markanten Ähnlichkeiten aufweisen. Von allen Suitenwerken Bachs sind nur sie es, die – gemeinsam – ein festes Großformkonzept zugrunde legen: Präludium, die vier „klassischen“ Sätze Allemande, Courante, Sarabande und Gigue sowie vor der letzteren ein Intermezzosatz mit Alternativo. Als Tanztyp ist hier jeweils, wie bereits erwähnt, in je zwei Fällen Bourrée, Gavotte und Menuett (ES Nr. 5 hat jedoch statt des Menuetts einen Passeped) gewählt. In den FS fehlt hingegen das Präludium, und weder FS noch P folgen in Auswahl und Zahl der Intermezzosätze einem festen Prinzip. Gewisse charakteristische Einzelheiten unterstreichen weiter die Gemeinsamkeit ES–VcS. So ist zweimal in ES und dreimal in VcS ein Intermezzosatz als (striktes oder freies) Rondeau angelegt, während dies in FS nur einmal – wohl nicht zufällig in Nr. 1 – und auch in P nur einmal, und zwar in einem gar nicht als Tanz bezeichneten „Rondeau“ (in Nr. 2) vorkommt. Zweimal in ES und einmal in VcS ist eine Gavotte à la Musette zu finden, während dies in den beiden anderen Suitenzyklen überhaupt nicht vorkommt. Darüber hinaus ist festzustellen, daß die Idee des Intermezzopaars, d. h. zwei Sätze vom gleichen Tanztyp mit dem zweiten als Trio, die für ES und VcS uneingeschränkt Geltung besitzt, in FS und P vergleichsweise im Hintergrund steht. In FS wird sie zweimal verwirklicht (in Nr. 1 und 3), war aber anscheinend in irgendeinem Stadium auch noch in Nr. 2 und 4 wirksam (vgl. BWV 813a und 815a), niemals aber – die Ordnungszahl

¹⁶ A.a.O., S. 129.

¹⁷ J. S. Bachs Französische und Englische Suiten, in: Gedenkschrift für Hermann Abert, Halle 1928, S. 116–124.

¹⁸ A.a.O., S. 116 bzw. 123.

¹⁹ Johann Sebastian Bach, New York und London 1966, S. 304; deutsche Ausgabe München 1971, S. 306.

dieser beiden Werke im Gesamtopus ist wiederum beachtenswert – in Nr. 5 und 6. In P weist lediglich Nr. 1 (!) ein solches Intermezzopaar auf.

Wenn wir solche Ordnungszahlen „beachtenswert“ nennen, so impliziert dies die – schon weiter oben erwähnte – Möglichkeit, daß zwischen der Ordnungsfolge innerhalb der einzelnen Gruppe und deren interner Chronologie Beziehungen bestehen können. Daß solche Zusammenhänge des öfteren bestehen, ist kaum bestreitbar und auch keineswegs verwunderlich. In anderem Rahmen wurde zu zeigen versucht, daß die drei VSo im Autograph entsprechend ihrer Entstehungsfolge angeordnet sein dürften und daß von den sechs OS der ersten und der letzten hinsichtlich ihrer Entstehung eine Sonderstellung zukommt.²⁰ Bei den sechs VKI ist anscheinend Nr. 6 als (wenigstens in der Urfassung) früh entstandener Sonderling an den Schluß „gedrängt“ worden; von den übrigen sind vermutlich Nr. 4 und 5 am spätesten, 2 am frühesten sowie 1 und 3 dazwischen entstanden, so daß auch hier die chronologische Ordnung bei der Zusammenstellung als Teilfaktor wirksam war.²¹ Man muß also zum mindesten mit der Möglichkeit rechnen, daß auch die Suitenzyklen wenigstens teilweise nach der Entstehungsfolge ihrer Einzelwerke niedergeschrieben worden sind.

Da unter allen denkbaren Gruppierungen von je zwei Suitenwerken keine so große strukturelle Ähnlichkeiten aufweist wie die von ES und VcS, erscheint es zulässig, die Entstehung dieser Kompositionen in zeitlicher Nachbarschaft anzunehmen. Nun ist VcS aller Wahrscheinlichkeit nach spätestens 1720 entstanden, da das verlorene Autograph anscheinend die Fortsetzung des 1720 datierten Autographs der Werke für Solovioline gebildet hat. Hier stellt sich die Frage: Ist ES vor oder nach VcS entstanden? Bei der Verschiedenartigkeit der instrumentalen Situation und den sich hieraus ergebenden Konsequenzen für die Strukturbildung gibt ein reiner Stilvergleich keine zuverlässigen Auskünfte. Indessen führt eine genauere Betrachtung der für diese beiden Werkgruppen so charakteristischen Intermezzopaare zu interessanten Schlüssen. Untersuchen wir hier – und in den anderen Suitenwerken – das tonale Verhältnis zwischen Intermezzosatz 1 und 2 (Trio), so zeigt sich, daß Bach von den drei zu Gebote stehenden Möglichkeiten Tonartgleichheit, Parallel- und Varianttonart (Gl, Pa, Va) verschiedenartigen, aber überraschend systematischen Gebrauch macht, wie aus folgender Übersicht hervorgeht:

	ES	VcS	VSu	FS	P
I	Va	Va	–	Gl	Gl
II	Va	Va	–	(Gl)	–
III	Va	Va	Gl	Gl	–
IV	Pa	Gl	–	(Gl)	–
V	Va	Gl	–	–	–
VI	Va	Gl	–	–	–

²⁰ H. Eppstein, *Grundzüge* . . . (vgl. Fußnote 3).

²¹ H. Eppstein, *Studien* . . . (vgl. Fußnote 3), insbesondere S. 136–175.

In ES wird also fast ausschließlich – die Ausnahme in Nr. 4 dürfte sich durch den Wunsch Bachs erklären, die relativ abseitige Tonart f-Moll zu vermeiden – das Va-Verhältnis angewandt, in VSu, FS und P dagegen in den wenigen vorkommenden Fällen ausnahmslos Gl. VcS ist genau zwischen Va und Gl aufgeteilt, und dies bei reinlicher Scheidung der beiden Werkhälften.²²

Man mag die Bedeutung der Intermezzosätze im Rahmen der Gesamtsuiten verschiedenartig beurteilen (sollte diese Sätze aber nicht a priori wegen ihrer Einfachheit und Kürze unterschätzen: Bach hat sie häufig mit einem Maximum an plastisch-eingängiger und gelegentlich ans Volkstümliche anklingender Melodik ausgestattet). Sicher ist, wie aus obiger Zusammenstellung hervorgeht, daß Bach das tonale Verhältnis innerhalb der Satzpaare nicht als gleichgültige Nebensache betrachtet hat (die es ja auch nicht ist): Immerhin hängt hiervon ab, ob die Gesamtsuite tonal völlig einheitlich ist oder nicht. Bachs Ansicht hierüber hat offenkundig gewechselt, dürfte aber weniger wahrscheinlich einen Modellwechsel Va/Gl – Va/[Pa] – Gl als den geradlinigeren Va/[Pa] – Va/Gl – Gl vollzogen haben. Dies würde dafür sprechen, daß ES vor VcS entstand, und weiter, daß der Übergang zum Gl-Modell sich während der Arbeit an VcS vollzogen hat, die Anordnung auch dieses Suitenwerks in den Quellen also wenigstens im groben chronologisch ist.

Dieser Schlußfolgerung steht stilistisch kaum etwas entgegen. Für VcS wird sie aber noch dadurch unterbaut, daß hier – im Gegensatz zu ES, wo die tonartige Reihung A–a–g–F–e–d eine übergeordnete Funktion für die Werkfolge hat – die Einzelwerke nicht nur nach ihrem tonalen Plan für die Intermezzosätze, sondern zugleich nach deren rhythmischem Typus geordnet sind: Die Menuette finden sich, wie bereits erwähnt, in den beiden ersten Suiten, die Bourrées in den folgenden, die Gavotten in den zwei letzten. Da nun die Suiten, als Ganzes betrachtet (und ohne feste Ordnung), vom Kürzeren zum Längeren und vom Einfacheren zum Komplizierteren fortschreiten und die technisch anspruchsvolleren Stücke mit der Klangeruption der für ein fünfsaitiges Instrument konzipierten D-Dur-Suite als krönendem Abschluß am Ende stehen, erscheint die Annahme erlaubt, daß die vorliegende Ordnung der VcS die von Bach ursprünglich geplante ist. Dies bedeutet freilich nicht,


²² In Suiten vom Ouvertürentypus, wo solche Intermezzopaare eine wichtige Rolle spielen und oft mehrfach innerhalb eines einzigen Werkes auftreten, ist die tonale Ordnung teilweise anders, doch überwiegt auch hier Gl (die beiden ersten Orchestersuiten sind möglicherweise noch in Köthen entstanden, alles übrige höchstwahrscheinlich erst in Leipzig):

Orchestersuite Nr. 1	C-Dur (BWV 1066)	Gl	Gl	Va	Gl
Nr. 2	f-Moll (BWV 1067)	Gl			
Nr. 3	D-Dur (BWV 1068)	Gl			
Nr. 4	D-Dur (BWV 1069)	Pa	Gl		
Ouvertüre nach französischer Art für					
Cembalo (BWV 831)		Pa	Va	Gl	

daß die Suiten auch in dieser Reihenfolge komponiert sein müssen, jedoch spricht, wie weiter oben ausgeführt, der tonale Plan der Intermezzosätze für eine solche Annahme, wenigstens für Nr. 4–6 gegenüber 1–3.²³

Ist es nach dem eben Angeführten wahrscheinlich, daß ES vor VcS entstanden ist, so gehören diese Klaviersuiten den früheren Köthener Jahren an; ja, nichts hindert daran, sie noch für die späte Weimarer Zeit in Anspruch zu nehmen, da ja für VcS nur der – mutmaßliche – Terminus ante quem 1720 existiert.²⁴ Es gibt einen Komplex von großdimensionierten und betont konzertanten Tastenkompositionen Bachs, die sich teilweise markant von einer Reihe überaus konzentrierter und viel weniger nach außen gerichteter Hauptwerke der Köthener Zeit (Inventionen und Sinfonien, Wohltemperiertes Klavier I, FS) unterscheiden und vermutlich vor diesen und wenigstens teilweise überhaupt vor Köthen entstanden sind. Es handelt sich hier einerseits um die sogenannten Klaviertokkaten (und hier wieder besonders um deren Schlußfugen), andererseits um die beiden Präludien und Fugen in a-Moll (BWV 894 und 944) sowie die Chromatische Fantasie und Fuge. Besonders die Präludien der ES lassen sich unschwer als in diesem Umkreis entstanden denken. In ihrer Concerto-Struktur sind sie auch zu Bachs Weimarer Versuchen, Instrumentalkonzerte von Vivaldi und anderen auf ein Tasteninstrument solo zu übertragen, in Beziehung zu setzen.

Vieles spricht also dafür, daß die ES vor den VcS und damit also auch um einiges vor den 1722 erstmals niedergeschriebenen FS entstanden sind. Stehen somit ES und VcS am Beginn von Bachs systematischem Suitenschaffen,²⁵ so stellt sich die Situation des Suitenkomponisten Bach als eine wesentlich andere als die des Sonatenkomponisten dar. Bei der Sonate hat Bach sich für

²³ Aus irgendwelchen Gründen hat Bach allerdings die strukturellen und charaktermäßigen Beziehungen zu ES in den letzten Nummern stärker betont als in den vorangehenden. Am auffälligsten treten sie in Nr. 5 hervor. Es sei hier etwa an die Anlage des Präludiums als französische Ouvertüre erinnert (vgl. ES Nr. 6), den Beginn der Allemande mit Oktavimitation in Taktabstand (vgl. ES Nr. 2, 3, 5, 6), die Rhythmik der Courante (vgl. ES Nr. 1, 2, 5, 6) und der ersten Gavotte (vgl. ES Nr. 3) sowie die Rondeauanlage und das – hier variierte – Kopfmotiv  der zweiten Gavotte (vgl. ES Nr. 6, beide Gavotten). Von hier aus gesehen, erscheint es kaum als Zufall, daß Bach gerade diese Suite für Laute bearbeitet hat und daß sogar die Vermutung aufkommen konnte, die Fassung für Violoncello sei die sekundäre – was allerdings als irrig gelten muß und schon deshalb wenig tragfähig erscheint, weil Bach offenkundig seine Kompositionen gelegentlich idiomatisch zu verfremden liebte. Man könnte aus dem weiter oben Angeführten den Schluß ziehen, VcS Nr. 5 gehöre zu den frühesten komponierten der Violoncellosuiten, doch kann es sich hier auch – zumal ja die tonale Ordnung der Intermezzosätze nicht in diese Richtung weist – um einen absichtlichen stilistischen Rückgriff handeln, dessen Hintergründe wir nicht kennen.

²⁴ Vgl. hierzu die Vermutung G. Haußwalds in NBA VI/1 Krit. Bericht, daß für die Violinsolowerke „früheste Spuren der Konzeption oder Anregungen dazu in Bachs Weimarer Zeit zu suchen sein dürften“ (a.a.O., S. 62).

²⁵ Die wenigen Einzelsuiten Bachs bleiben (mit Ausnahme der beiden, die mit den FS in Zusammenhang stehen) in diesem Aufsatz unberücksichtigt.

den jeweiligen Besetzungstyp die ihm adäquat erscheinende Satz- und Formstruktur langsam erarbeitet (Sonaten mit obligatem Klavier, für Orgel) bzw. von Werk zu Werk weitergebildet (Sonaten für Solovioline).²⁶ Suiten dagegen hat er – jedenfalls als gültige Werkgruppen – anscheinend erst zu schreiben begonnen, als er eine bestimmte Vorstellung von Aufbau und Satzstruktur der Suite hatte, eine Vorstellung, die übrigens der seiner deutschen Umwelt verhältnismäßig nahesteht.²⁷ Bei der Übertragung vom Klavier auf

²⁶ Vgl. H. Eppstein, *Grundzüge* . . . (vgl. Fußnote 3), *passim*.

²⁷ „Die Deutschen gehen [abweichend von den Franzosen] wie selbstverständlich von dem Normalschema aus, das die deutsche Kammersuite seit Froberger herausgebildet hat“ (M. Reimann, *Untersuchungen zur Formgeschichte der französischen Klavier-Suite*, Regensburg 1940, S. 8). H. Beck (a.a.O., S. 52) betont zunächst, daß Bach allgemein der deutschen Tradition folgt, „... insofern . . . als er die hier herrschenden Typen, im Bereich von Klavier- und Kammermusik die Stammfolge Allemande, Courante, Sarabande, Gigue . . . in gleicher Lagerung übernimmt. Ebenso konnte er die Praxis vorfinden . . ., zusätzliche Tänze in mäßiger Anzahl zwischen Sarabande und Gigue einzuschieben“. Mit letzterem zielt Beck anscheinend (vgl. a.a.O., S. 49) auf Johann Pachelbel und Johann Krieger. Die von M. Seiffert Pachelbel zugeschriebenen 17 Suiten mit solchen Zusätzen haben indessen eventuelle Einschreibungen (in der Mehrzahl der Fälle eine Gavotte oder Aria) regelmäßig zwischen Courante und Sarabande; ihre Authentizität ist überdies unsicher (vgl. H. H. Eggebrecht in MGG X, Sp. 546). In Kriegers *Sechs musicalische Partien* folgen „zusätzliche Tänze“ ausnahmslos nach der Gigue und gehören kaum zur jeweiligen Suite: in der Mehrzahl der Fälle stehen sie in abweichenden Tonarten (z. B. in a-Moll nach einer B-Dur-Suite) und sind von Krieger lediglich, „wo einig Spatium oder Raum vorgefallen“, zur Erfreung einfacherer Gemüter, „welche die Music und das Clavier nicht sonderlich verstehen“, beigefügt. Auch sonst prägt nichts diese beiden Suitengruppen irgendwie als spezielle Bachsche Vorbilder, und Beck sagt schließlich auch: „Eine betonte Anlehnung an einen deutschen Meister hat er jedoch nicht vorgenommen, wengleich er einigen seiner Vorgänger, wie etwa Kuhnau, nahekommt.“ – Die öfters geäußerte Ansicht, die ES hätten ihren Namen auf Grund gewisser Beziehungen zu den sechs Klaviersuiten des in England ansässigen François Dieupart erhalten, erfährt durch die Annahme, daß sie Bachs frühestes, an Vorbilder angelehntes Suitenwerk darstellen, eine gewisse Bestätigung. Dieuparts Suiten haben mit einer Ausnahme sämtlich die Folge Overture – Allemande – Courante – Sarabande – Gavotte – Menuett – Gigue, d. h. eine der in den ES angewandten sehr ähnliche. Nur ersetzt Bach Dieuparts Folge Gavotte-Menuett durch ein Intermezzopaar einheitlichen Typs. Die genannte Ausnahme bei Dieupart besteht darin, daß einmal ein Passepied an die Stelle des Menuetts tritt, und das Entsprechende ist bekanntlich bei Bach der Fall, der also für die Intermezzosätze die gleichen Tanztypen wie Dieupart verwendet und nur die Bourrée hinzufügt. Dieupart ordnet seine Suiten nach Tonarten, wobei er – mit Auslassungen – den Quintenzirkel zugrunde legt und mit F – f schließt; Bach beginnt mit A – a. Auch thematische Beziehungen scheinen zu bestehen (vgl. E. Dannreuther, *Musical Ornamentation*, Bd. 1, London 1893, S. 138). Wesentlich in diesem Zusammenhang ist auch, daß Dieupart das einzig denkbare französische Vorbild für Bachs Suitenanlage darstellt: „Hier [d. h. in Dieupart's Suiten] ist zum erstenmal die klassische Steigerungsform [Allemande–Courante–Sarabande–Gigue] für eine größere Zahl von Suiten als Norm verwandt und das sonst schlußbildende Paar Gavotte–Menuett bewußt der Gigue, die nun erstmalig Endglied wird, vorangesetzt“ (M. Reimann, a.a.O., S. 50f.).

das Violoncello mußte dieses Modell aus satz- und spieltechnischen Rücksichten in einer Reihe von Einzelheiten modifiziert werden, jedoch ohne daß hierdurch Auswahl und Anordnung der einzelnen Sätze grundsätzlich verändert wurden, teilweise auch nicht deren spezifische Eigenart.

Bei den FS machte sich Bach von verschiedenen dieser Vorstellungen allmählich frei. Am deutlichsten kommt dies in der Wahl der Intermezzosätze zum Ausdruck. Sie brauchen jetzt nicht mehr unbedingt mit Alternativo aufzutreten (kommt ein solcher vor, so hält er sich stets in der Haupttonart), ihre Anzahl kann steigen, vergleichsweise ungewöhnliche Typen (Loure, Anglaise) treten auf. In P ist diese Tendenz weiter gesteigert. Nun wird auch – abgesehen von dem schon in den FS eingeführten Air – das reine Charakterstück (Scherzo, Capriccio usw.) verwendet, während die Mehrzahl der Intermezzotanztypen verschwindet. Auch sonst erscheinen die späteren Suitenwerke gegenüber ES aufgelockert. Der dort vorherrschende polyphone Allemandentyp, meist mit imitativem Beginn, kann durch einen von Dominanz der Oberstimme geprägten Typ ersetzt werden (FS Nr. 2, 4–6, P Nr. 1, 4), die französische Courante, die in ES für Bach der einzig denkbare Typus ist, wird in FS Nr. 2, 4–6 und in P Nr. 1, 3–6 durch die Corrente ersetzt (P Nr. 4 stellt eine eigentümliche Zwischenform dar) usw. An der eigentlichen Grundform der Suite – Viersätzigkeit mit freiem Präludium, das nur in Werken kleineren Formats wegfallen kann, sowie mindestens ein Intermezzosatz – hält Bach dagegen unbeirrt fest.

Von dieser ganzen Diskussion wurden bis hierher die VSu fast gänzlich ausgenommen. Wie verhält sich dieses Werk in Hinsicht auf Entwicklung und Chronologie zu den VcS? Daß in Bachs Autograph die Violinkompositionen denen für Violoncello vorangegangen sind, beweist nichts über ihr chronologisches Verhältnis. Die Gruppe VSu ist sui generis in einer ganz speziellen Hinsicht. Während sich bei den übrigen Suiten für Soloinstrument – wie auch bei den Sonatengruppen – jeweils ein Streben nach Struktur- und Stileinheit konstatieren läßt, scheint Bach hier bewußt den gegensätzlichen Weg gegangen zu sein: jedes Einzelwerk repräsentiert seinen eigenen Typus. Die beiden ersten Partiten nehmen zwar das oben beschriebene Normalmodell zum Ausgangspunkt, verändern es aber individuell, die in h-Moll vor allem durch die vollständige Integrierung mit dem Variationsprinzip, die in d-Moll durch Hinzufügung eines Satzes nach der Gigue – der Chaconne –, der durch seine jedes Normalmaß weit überschreitenden inneren und äußeren Dimensionen das Gleichgewicht des Werkganzen nahezu völlig auflöst. Die dritte Partita ist eine freie Satzfolge, deren geistiger Schwerpunkt in dem (äußerlich federleichten) Einleitungssatz liegt. Diese tiefgreifende Verschiedenartigkeit der drei Suiten bewirkt, daß jeder Versuch, sie in bezug auf Entwicklung oder Chronologie zu ordnen, anders als bei den ihnen verschwisterten Solosonaten auf anscheinend unübersteigbare Hindernisse stößt. Man könnte zwar geneigt sein, die transparente Serenität der E-Dur-Partita in Beziehung zu der strukturellen Klarheit und Wohlgeordnetheit der ihr anordnungsmäßig entsprechenden C-Dur-Sonate, der wohl spätesten der drei Sonaten, zu setzen und so

einen chronologischen Ansatz auch für die Suiten zu finden. Doch ist dies vor-
derhand kaum mehr als eine vage Vermutung.

Obwohl die beiden Streichersuitenreihen ein so verschiedenartiges Gepräge auf-
weisen, wirkt es als wahrscheinlich, daß die Entstehung der VSu zeitlich den
VcS nachfolgt. Wir haben ja festgestellt, daß Bachs Weg in der Suite zu wach-
sender Freiheit des Aufbaus führt. Es war an sich schon ein Unternehmen
von höchster, nur in der Köthener Atmosphäre denkbarer Kühnheit, zwei
große Werkeihen für unbegleitete Solostreichinstrumente zu schaffen. Hier-
bei erscheinen die Werke für Violoncello wenigstens im äußeren Aufbau als
die vergleichsweise konventionellen. Bach mag sich in diesem Rahmen die
notwendige Satztechnik, vor allem aber die souveräne Beherrschung der ein-
stimmigen (jedoch oft polyphon „gedachten“) Linienführung haben aneignen
wollen, ehe er zu Werken vorschritt, die auch im formalen Aufbau unbeküm-
mert ihre eigenen Wege gehen.²⁸ Es läßt sich also vermuten, daß die Suiten-
zyklen in der Folge ES-VcS-VSu-FS-P entstanden sind.

II

Suchen wir nun mit Hilfe des bisher Festgestellten und den Mitteln der Stil-
analyse eine innere Chronologie der einzelnen Suitenwerke herauszuarbeiten,
so ist hierbei zu bedenken, daß eine eventuelle Entwicklung von Bachs Den-
ken innerhalb einer Werkreihe nicht kontinuierlich verlaufen sein muß. War
eine im jeweiligen Fall adäquate Tonsprache gefunden, so konnte diese dann
im Einzelwerk individuell variiert werden, jedoch ohne daß sich hierbei ein
„Fortschritt“ von Werk zu Werk feststellen ließe. Außerdem muß immer mit
der Möglichkeit stilistischer Rückgriffe oder direkter Abweichungen von der
einmal gefundenen Norm gerechnet werden, wobei die Ursachen solcher „Sei-
tenstrünge“ im dunkeln liegen können. Schließlich ist zu berücksichtigen, daß
jeder Einzelsatztyp seine eigene Position und Problematik hat und also, was
beispielshalber für das Verhältnis zwischen den verschiedenen Allemanden
gilt, keineswegs eine direkte Parallele bei den Couranten finden muß.

Die Englischen Suiten sind als Gesamtwerk von hoher Geschlossen-
heit und Einheitlichkeit. Eine Sonderstellung nimmt vor allem die erste Suite
in A-Dur ein. Während alle anderen von einem langen Satz in Concerto- oder

²⁸ Vielerorts wird – wengleich ohne Dokumentarbelege – der Köthener Kammermusiker
Chr. F. Abel, neuerdings auch statt dessen der Violoncellist Chr. B. Linigke als der Spie-
ler genannt, für den die VcS bestimmt waren, während für die Violinwerke nirgends ein
Name genannt wird, wohl aus dem Gefühl heraus, daß als geistig kapabler Interpret
hier nur Bach selbst in Frage kommen könnte. Bei all dem dürfte der Wunsch der Vater
des Gedankens gewesen sein. In Wirklichkeit wissen wir nichts über Abels oder Linigkes
spezielle Voraussetzungen für die Lösung solcher Aufgaben, und es erscheint für beide
Werkgruppen riskant, von konkreten Gegebenheiten des Köthener Musiklebens auszu-
gehen. Auch wenn die Anforderungen der VcS vergleichsweise etwas geringer erschei-
nen, so mußten sie doch Bachs Umgebung erheblich überfordern.

(bei Nr. 6) in Ouvertürenform eingeleitet werden, beginnt sie mit einem echten Präludium in freier Form und mit freier Imitatorik (es steht übrigens einigen der Präludien des Wohltemperierten Klaviers nahe). Im Übergang von der einleitenden einstimmigen „Intonation“ zum Hauptteil kommt eine fallende Tonleiterfigur vor, aus der Bach das Hauptmotiv sowohl dieses Hauptteils als auch der abschließenden Gigue gewinnt, und diese Idee des angedeuteten thematischen Zusammenschlusses von Präludium und Gigue kehrt dann in allen anderen Suiten wieder, ausgenommen Nr. 2, wo die Gigue zudem nicht imitativ gesetzt ist. Die Allemande der A-Dur-Suite unterscheidet sich von den späteren durch ihr geringes Ausmaß an Polyphonie; ihre eigentliche Melodik verläuft oftmals einstimmig. Gleich den übrigen ist sie indessen durch motivisches Wechselspiel geprägt. Bei der Courante fällt vor allem die Zweizahl – die zweite dazu mit zwei Doubles! – auf, die später aufgegeben wird. Melodisch sind beide kurzatmiger als alle folgenden, und der Rhythmus*, der den $\frac{3}{2}$ -Takt leicht zur Summe von drei $\frac{2}{4}$ -Takten werden läßt, spielt eine prägnantere Rolle als irgendwo anders (den F-Dur-Satz vielleicht ausgenommen). Die erste Courante ist denen der übrigen Suiten dem Typ nach relativ ähnlich, doch ist von deren linearer Anlage, die oft zu reiner Zweistimmigkeit führt, noch wenig zu spüren. Verhältnismäßig gering sind dagegen die Verschiedenheiten der Sarabanden, die (außer der in Nr. 5) alle durch eine Betonung des Rhythmus $\downarrow \uparrow$, reiche Klanglichkeit und expressive Harmonik geprägt sind. Als Besonderheit von Nr. 1 ließe sich eventuell die starke Dominanz des Motivs des Anfangstaktes hervorheben. Die Gigue in A-Dur hat ein motorisches, nicht sehr prägnantes Hauptmotiv, das sofort in Oktaven eingeführt und auch weiterhin zweistimmig bearbeitet sowie im zweiten Teil umgekehrt wird. In Nr. 3–6 herrscht demgegenüber eigentliche Fugearbeit mit scharf profilierten Themen und Dreistimmigkeit. Nr. 2 hat als Besonderheit eine zweistimmige Giga ohne wesentliche Imitatorik.

Bemerkenswert ist auch, daß die A-Dur-Suite (von einem einzigen Satz abgesehen) die einzige der ES ist, in der die Kontraoktave benutzt wird, und dies in sämtlichen Sätzen außer Prélude und Sarabande. Vergleicht man Couranten und Bourrées in Nr. 1 und 2 (A-Dur und a-Moll), so sind die Kadenzsituationen einander oft sehr ähnlich, aber in der letzteren wird C nirgends unterschritten. Obwohl die ES sicherlich in erster Linie dem Cembalo zugehört sind, hat Bach aus irgendwelchen Gründen von Nr. 2 an die dem Clavichord und auch kleinen Cembali unzugänglichen tiefen Töne vermieden, wobei die zwei einzigen Ausnahmen, beide im Präludium von Nr. 3, wahrscheinlich auf einem Versehen beruhen. Bei der Komposition der A-Dur-Suite scheint er noch nicht an solche Rücksichten gedacht zu haben.²⁹

* $\downarrow \uparrow$

²⁹ In den Suiten Nr. 2–6 wäre „eigentlich“ auch d''' öfters aktuell geworden: vgl. die Präludien in a-Moll, T. 35 (direkte Oktavierung von 31 und 33), g-Moll, T. 72 (Analogie zu 6), F-Dur, T. 7 (analog 2 bzw. 9), e-Moll, T. 76 (analog 16; in 77–78 ist das Se-

Die A-Dur-Suite nimmt also in vieler Hinsicht eine Sonderstellung ein, kaum aber – und besonders, wenn man ihr vergleichsweise schwaches musikalisches Profil berücksichtigt – von der Art, daß man sie als das Endprodukt von Bachs Arbeit an den ES betrachten möchte. Viel näher liegt es, sie als erstkomponiertes, vielleicht schon früher und ohne den Plan einer Werkreihe entstandenes Stück zu betrachten, das späterhin dann in vielem, aber keineswegs in jeder Hinsicht zum stilistischen Modell wurde. Den Endpunkt der stilistischen Entwicklung scheinen demgegenüber Nr. 5 und 6 zu verkörpern. Was Sicherheit, Klarheit und Ausgewogenheit der Gestaltung betrifft, kann die Suite in e-Moll als Höhepunkt der ganzen Sammlung gelten. Ihr Einleitungssatz ist der einzige, der als Ganzes dem von Bach so oft in den Allegrosätzen der Sonaten und Konzerte angewandten Formmodell der „Tuttifuge“ entspricht. Die Allemande hat ein besonders kühn geschwungenes Thema, in der Courante fällt die geistvoll-elegante Umbildung des Themas zu einer Art Seitenthema (Takt 6 ff.) auf, die Sarabande – eigentlich eher eine Polonaise – ist als graziöses Bläsertrio stilisiert, der erste Passepied ist ebenso geschmeidig in seiner durchsichtigen Zweistimmigkeit wie der zweite von bezaubernder Weichheit, und die Gigue ist in Thematik und polyphoner Bearbeitung ebenso konzentriert wie spirituell. Die d-Moll-Suite ist demgegenüber gewichtiger und von betontem Ernst, was besonders in dem ungewöhnlich langen ouvertürenartigen Einleitungssatz (im Allegroteil wiederum eine Tuttifuge, aber mit komplizierterem Formbau), in der akkordisch-feierlichen Sarabande (mit Double!) und in der unruhig-erregten Gigue zum Ausdruck kommt. Bemerkenswerterweise ist die Dreistimmigkeit in den Gigen dieser beiden Suiten strikter als in den ebenfalls fugierten der beiden vorangehenden durchgeführt.

Von ähnlicher Vollendung wie diese beiden Suiten ist die in g-Moll, auch wenn ihr Einleitungssatz mit seinem dreitönigen Imitationsmotiv möglicherweise nicht völlig an die Prägnanz und Bedeutsamkeit der entsprechenden Sätze in den Suiten e-Moll und d-Moll heranreicht. Im Vergleich mit der A-Dur-Suite einerseits und diesen drei Werken andererseits stellen die Suiten Nr. 2 und 4 eine Mittelgruppe dar. Die Suite in F-Dur ist die kürzeste von allen und gelegentlich von vergleichsweise schwacher Erfindung. Hierher gehört etwa die unklare Thematik der Allemande und die geringe harmonische Schärfe des Giguenthemas, das auch fugenmäßig lässiger als entsprechende andere behandelt wird. Auf die a-Moll-Suite dürfte ein solches Urteil kaum zutreffen, die Gigue allerdings ausgenommen, bei der auch Bachs für die ES im übrigen konstitutive Idee, die Gigue thematisch mit dem Präludium zu verbinden und zugleich durch prägnante und großzügige Gestaltung zu einer

quenzmodell dann wiederhergestellt), evtl. auch d-Moll, T. 132, letztes Takt Drittel (abgeflachter Sequenzhöhepunkt); Bach vermeidet also diesen Ton. Für die Frage des hier aktuellen Instrumententyps ist dies jedoch kein sicheres Kriterium, da Bach für das Cembalo erst von seinen späteren Köthener Jahren an mit den Tönen cis''' und d''' rechnen konnte.

Art von Pendant zu dem konzertanten Präludium zu machen, außer acht bleibt. Beides zusammen wird erst von Nr. 3 an verwirklicht.

Die hier skizzierte Gruppierung der ES nach stilistischen Qualitäten unter Berücksichtigung des in ihnen hervortretenden gemeinsamen Stilkonzepts führt also zu der Annahme, daß Bach zunächst das Werk in A-Dur schrieb, erst später aber – wohl vor oder bei der Komposition der Suite in a-Moll – den Plan einer Werkreihe faßte, die nach Tonarten in absteigender Folge geordnet werden sollte. Im großen und ganzen schrieb er, der wachsenden künstlerischen Bedeutsamkeit der Einzelwerke nach zu schließen, in der Reihenfolge des Tonartenplanes, und jedenfalls ist anzunehmen, daß Nr. 5 und 6 (in e- und d-Moll) als die beiden umfangreichsten und musikalisch gewichtigsten zuletzt entstanden sind. Die 4. Suite in F-Dur mag schon vor der 3. in g-Moll komponiert worden sein. Möglicherweise hat Bach auch zunächst, so wie er es dann in den VcS durchgeführt hat, an eine paarweise Gruppierung der Suiten nach ihren Intermezzosätzen gedacht, wie die Bourrées in Nr. 1 und 2 ausweisen, diese Idee aber dann zugunsten anderer Ordnungsprinzipien verworfen. Daß er erst nachträglich eine Umstellung nach Tonarten vorgenommen haben sollte, ist zwar keineswegs völlig ausgeschlossen, zugleich aber doch wenig wahrscheinlich, denn es würde bedeuten, daß die beiden in jeder Weise gewichtigsten Suiten nur durch den Zufall einer zunächst nicht beabsichtigten Gruppierung ihren Platz am Ende der Reihe erhalten hätten.

Wie hat man sich nun die Entstehungsfolge der Violoncellosuiten vorzustellen? In dieser Werkreihe sind nicht weniger als drei Ordnungen erkennbar: 1. von kürzeren und einfacheren zu längeren und komplizierteren Werken; 2. nach dem jeweils gewählten Intermezzotyp; 3. nach der tonalen Relation zwischen den beiden jeweiligen Intermezzosätzen. Da keine dieser Ordnungen durch nachträgliche Umstellung hergestellt werden konnte, ohne wenigstens eine der übrigen zu verletzen, dürfte dies alles im voraus geplant gewesen sein. Es wäre natürlich möglich gewesen, dem auch einen tonalen Plan hinzuzufügen, doch existiert ein solcher, sofern es sich hierbei nicht um eine Zufallsbildung handelt, nur für Nr. 2–6 (vgl. weiter oben) und gehört also kaum zu den primären Intentionen des Komponisten. Überdies fand Bach anscheinend, daß für die Tonartenwahl in erster Linie spieltechnische und klangliche Gesichtspunkte maßgebend zu sein hätten und hierbei vor allem die Möglichkeit, leere Saiten häufig für das Akkordspiel verwenden zu können. Die einzige in dieser Hinsicht weniger günstige Tonart ist Es-Dur. Aber hat Bach auch in der Reihenfolge, die wir nach der Übereinstimmung aller Abschriften als die authentische betrachten dürfen, komponiert?

Nehmen wir, wie oben ausgeführt, an, daß die VcS vor den Werken für Solovoline entstanden sind, so waren sie sicherlich sein erstes größeres Werk für unbegleitete Melodieinstrument. Man darf vermuten, daß er sich in diese Materie mit ihren spezifischen Schwierigkeiten und Möglichkeiten erst einarbeiten mußte und nicht nur aus denkbaren didaktischen Motiven mit vergleichsweise kurzen und weniger komplizierten Stücken begann. Was eine solche Deutung erschwert, ist der ebenfalls schon weiter oben erörterte Umstand,

daß gerade die beiden letzten der VcS mehrfach deutlich an die ES anklängen. Am auffälligsten tritt dies in Nr. 5 hervor, die zudem in vielen stilistischen Einzelheiten markant aus ihrer Werkreihe herausfällt. In Nr. 4 erinnern gleichfalls gewisse Einzelheiten an die ES: Auch hier ist das zweite Intermezzo ein kleines Rondeau, und die Sarabande klingt melodisch mehrfach an die der „englischen“ F-Dur-Suite an. Aus derlei Umständen ließe sich schließen, daß die VcS 4–6 in direkter zeitlicher Nachbarschaft der ES und folglich zuerst entstanden seien. Dem steht jedoch außer den soeben angeführten allgemeinen Gesichtspunkten die weiter oben ausführlich erörterte Tatsache entgegen, daß Nr. 1–3 für das tonale Verhältnis der jeweiligen beiden Intermezzosätze dem Modell der ES folgen, Nr. 4–6 dagegen einem anderen, das Bach dann ausnahmslos in den VSu, FS und P anwandte. Was dieses Umdenken veranlaßt hat, ist unbekannt, aber Bachs Gedankenweg stellt sich hier so eindeutig dar, daß man trotz allem mit späterer Entstehung von VcS 4–6 rechnen muß.

Daß Nr. 6 zuletzt komponiert ist, erscheint im Hinblick auf die Wagnisse, die Bach dann in den Solowerken für Violine unternommen hat, ohne weiteres plausibel. Denn in dieser Suite versucht er sich erstmals in vergleichbar großen Dimensionen (Präludium) und in einer ähnlich rhapsodisch freien und nicht-motorischen, auf Einzelakkorde gestützten Melodik (Allemande), wie er sie dann vor allem den Einleitungssätzen der VSo in g-Moll und a-Moll zugrunde legt. Auch die übrigen Sätze haben z. T. erhebliche Dimensionen, und Bach nutzt die Fünfsaitigkeit seines Instruments nicht nur zu grandioser Klangentfaltung, sondern auch für eine höchst expansive Melodik aus. Im Präludium gebraucht er sie sogar spezifisch formbildend: In freier Anlehnung an das Vivaldische Konzertrondo transponiert er das Hauptmotiv mit seinem Bariolageeffekt auf der d-Saite erst auf die a- und dann auf die g-Saite (Dominant- bzw. Subdominanttonart), und in einer längeren Episode in der Wechseldominanttonart wird auch die e-Saite für diesen Effekt eingesetzt. Die Verwendung eines fünfsaitigen Violoncellos und der Einsatz eines anspruchsvolleren Lagenspiels ermöglichen es Bach, im Präludium die Melodielinie bis g² ansteigen zu lassen, während die anderen Suiten nur bis g¹ (Nr. 5 klingend f¹) reichen.

Wenn auch durch die ganze Werkreihe hindurch Dimensionen und Komplexionsgrad der einzelnen Sätze zunehmen, so ist dieser Verlauf doch keineswegs überall geradlinig. Es ist auch schwierig, verschiedenartige musikalische Faktoren hierbei richtig gegeneinander abzuwägen. Am klarsten zeichnet sich eine solche ansteigende Linie bei den Präludien ab, wo auch die äußeren Dimensionen kontinuierlich zunehmen. Strukturell sind alle, außer dem in Nr. 5, äußerst frei und fußen auf linearer Einstimmigkeit. Gerade hier, wo im Gegensatz zu den Tanzsätzen keine metrischen Symmetriebildungen die Formgestaltung erleichterten, ist damit zu rechnen, daß Bach mit einer gewissen Vorsicht in musikalisches Neuland vorstieß und daß die Präludien und damit wohl die Suiten als Ganzheiten in ihrer Niederschrift die Kompositionsfolge spiegeln. Im Charakter der übrigen Sätze läßt jedenfalls nichts präzise auf

eine andere Ordnung schließen. Doch sei hier betont, daß die VcS (immer von Nr. 5 abgesehen) kompositorisch sehr einheitlich sind, und da hier weniger als in den ES Momente eines stilistischen Reifungsprozesses hervortreten, gibt es nur begrenzte Möglichkeiten, aus Stilkriterien eine Chronologie abzuleiten.

Von den Schwierigkeiten, anders als rein vermutungsweise die Entstehungsfolge der *Partiten für Solovioline* zu bestimmen, war schon weiter oben die Rede. Wir wenden uns darum unmittelbar den *Französischen Suiten* zu. Bei ihrer Komposition hatte Bach sich zum Ziel gesetzt, leichtere und einfachere Stücke als in den ES zu schreiben. Wie aber dieses allgemeine Konzept konkretisiert werden sollte, war ihm offensichtlich nicht von vornherein in allen Einzelheiten klar. Wir sehen in diesem Zusammenhang von den beiden separaten Suiten in Es-Dur und a-Moll ab, die dem gleichen Werkkreis angehören, deren Verhältnis zu den übrigen aber noch ungeklärt ist. Eine Reihe von kompositorischen Einzelheiten spricht jedoch dafür, daß sie Dokumente dieser anfänglichen Unsicherheit darstellen. Betrachtet man mit Georg von Dadelsen in *NBA V/4* die Niederschrift der FS im Notenbüchlein von 1722 (Nr. 1-5; ob das Buch – an späterem Platz – auch Nr. 6 und/oder die Suiten in Es und a enthalten hat, läßt sich heute nicht mehr feststellen) als eine Erstniederschrift, deren Reihenfolge als Widerspiegelung der Werkchronologie anzusehen ist, so wird dieses Moment einer allmählichen Stilfindung und -klärung offenkundig. Die Suiten Nr. 5 und (besonders) Nr. 6 in G-Dur bzw. E-Dur sind nicht nur am umfangreichsten, sondern gelten seit langem als die künstlerischen Höhepunkte der Sammlung – die letztere „wird ... häufiger gespielt als die übrigen fünf zusammengenommen“³⁰ – und es liegt nahe, sie als die spätesten und reifsten Ergebnisse dieses Entwicklungsprozesses zu betrachten. Weniger ins Auge fällt, aber entwicklungsgeschichtlich mindestens ebenso bedeutsam ist, daß in der ersten Suite in d-Moll (noch) vielfach das Vorbild der ES durchschimmert. Für die *Allemande* als Typ etwa hatte Bach sich zwar schon im Anfangsstadium entschlossen, von der dort angewandten imitativen Arbeit (mit z. T. komplizierten Motivbildungen) abzusehen, aber er behielt zunächst die Freistimmigkeit der „englischen“ *Allemanden* bei – und kam hierdurch zu einer vergleichsweise diffusen Melodik. Das Ergebnis scheint ihn nicht voll befriedigt zu haben, denn die übrigen *Allemanden* haben sämtlich bedeutend klarere Konturen: die in c-Moll durch profilierte rhythmische Motive und deutliche strukturelle Unterscheidung von Oberstimmenpaar und Baß, die in h-Moll durch reine Zweistimmigkeit und einheitliche imitative Arbeit über ein kurzes Motiv, die in Es-Dur und G-Dur durch plastische Oberstimmenmelodik (bei der letzteren mit Freistimmigkeit verbunden), die in E-Dur schließlich durch transparente Zweistimmigkeit bei meistens dominierender Oberstimme. Die d-Moll-*Allemande* übernimmt auch als einzige (worauf H. Keller, a.a.O., aufmerksam macht) das Konzept der ES, den ersten und letzten Satz durch einen motivischen Anklang zu verbinden. Die

³⁰ H. Keller, *Die Klavierwerke Bachs*, Leipzig 1950, S. 173.

ihr zugehörige Courante folgt im Taktmaß ($\frac{3}{2}$), in ihren charakteristischen Rhythmen, der Freistimmigkeit und der motivisch-imitatorischen Arbeit noch völlig dem Modell der ES, doch scheint Bach diesen Satztypus dann als hier zu schwerfällig empfunden zu haben: Alle anderen entsprechenden Sätze sind Correnten, die von Werk zu Werk flüssiger und unbeschwerter werden (die in c-Moll enthält gegen Schluß noch einen komplizierten Steigerungsverlauf), mit Ausnahme derjenigen in h-Moll, die aber im $\frac{6}{4}$ -Takt steht und wenigstens teilweise leichter „läuft“ als die in d-Moll. Die d-Moll-Sarabande ist mit ihrer pathetischen Akkordik und ihrem einfachen Rhythmus wiederum ganz an die ES angelehnt, während alle folgenden Sarabanden außer der in E-Dur Satztechnik und Rhythmus weitgehend auflockern. Als Intermezzo hat die d-Moll-Suite ein Menuettpaar, also wiederum das ES-Modell (das Bach im Verlauf der FS aufgibt), wobei das zweite Menuett in ABA-Form gehalten ist, sich also dem Rondo nähert, was in den ES zweimal, in den FS sonst aber nicht mehr vorkommt. Schließlich ist die Gigue hier eine relativ „gearbeitete“ und im Charakter ernsthafte Fuge mit durchgeführter Dreistimmigkeit über ein scharf profiliertes Thema (jedoch kürzer als entsprechende Sätze der ES), während in den übrigen Gigen die Fugenarbeit – da wo sie überhaupt auftritt, nämlich in Nr. 4 und 5, andeutungsweise auch in Nr. 2 – sich auf unkomplizierte und leichtflüssige Themen gründet. Für die allgemeine Charakteristik der d-Moll-Suite ist bezeichnend, daß sie noch in zwei Sätzen (Allemande und Courante) die in den ES häufig angewandte Freistimmigkeit verwendet, bei obligater Stimmenbehandlung aber nie die Anzahl drei unterschreitet, während Bach in allen übrigen FS der Zweistimmigkeit breiten Raum gibt (nur in der G-Dur-Suite überwiegt die Dreistimmigkeit) und die Freistimmigkeit zurückdrängt, all dies wohl zur Betonung kompositorischer Unkompliziertheit und spielerischer Transparenz.

Zu den weiter oben angeführten Kriterien für eine spätere Entstehung der FS als der ES tritt also das der deutlichen Anlehnung gerade der ersten der FS an die andere Suitenreihe, und diese Anlehnung unterstreicht zugleich, daß Bach wirklich die erstkomponierte (wenigstens der sechs „offiziellen“) an den Anfang der Reihe gestellt und somit wenigstens in diesem Fall entsprechend der Chronologie eingetragen hat. Die nächste Frage ist, ob sich die Entwicklung von der Idee der nur „verkleinerten“ ES zum Leitbild der spezifisch „französischen“ späteren Suiten unmittelbar oder in Etappen vollzogen hat.

Was die Gesamtanlage der einzelnen Suiten und ihr Verhältnis zueinander betrifft, so kam Bach offensichtlich bald zu der Einsicht, daß ein leichterer Stil eine größere Betonung der Intermezzosätze erfordere: er führte von Nr. 2 an neue Typen ein (darunter das nicht tanzrhythmusgebundene Air) und erweiterte sukzessiv die Satzanzahl. Hinsichtlich der Verdopplung des Einzeltyps nach Art der ES war er offensichtlich lange schwankend: in gewissen Abschriften haben auch das Menuett in Nr. 2 (gleich dem von Nr. 3) und die Gavotte in Nr. 4 ein Trio, und erst von Nr. 5 an trat dieses Prinzip eindeutig hinter dem der größtmöglichen Typenabwechslung zurück. Er überdachte aber offensichtlich auch Charakter und Bedeutung der vier „festen“ Suitensätze. An

sich hatte er für diese in den ES hinsichtlich Rhythmus und Faktor Gestaltungsprinzipien aufgestellt, die er dort – von wenigen Ausnahmen wie der Gigue in a-Moll und der Sarabande in e-Moll abgesehen – von Suite zu Suite beibehielt. Die Idee heiterer Ungebundenheit, die er in den FS immer stärker zu verwirklichen suchte, ließ ihn hier von Nr. 2 an weitgehend von solcher Typik absehen. Allemanden etwa (vgl. weiter oben) konnten frei- oder strengstimmig, imitativ oder oberstimmendominant angelegt werden, Couranten ebenso, wobei Bach den $\frac{3}{4}$ -Takt systematisch (vielleicht in pädagogischer Absicht) in Achtel, Achteltriolen und Sechzehntel unterteilte, Sarabanden homophon (Nr. 5) oder dialogisch (Nr. 4), akkordisch (Nr. 6) oder stimmig, deutlich oder verschleiert dem Grundrhythmus angepaßt oder ihn auch negierend (Nr. 3), melodisch geradlinig oder ornamental, Gigueu fugenmäßig oder frei-imitativ. So ist es hier nicht leicht, eigentliche Entwicklungsmomente festzustellen. Sollte der divertierende Grundcharakter im Lauf der Werkreihe immer stärker hervortreten, so war hierbei der ständige Wechsel der Gestaltungstypen ein wesentlicher Einschlag. Aber auch die Trennung nach Gruppen in Moll und Dur (die Bach sonst nie vornimmt) dient diesem Zweck. Und vor allem hat Bach sich offenkundig bemüht, in immer höherem Grad Prägnanz der Erfindung mit Durchsichtigkeit der Struktur zu vereinen. Fraglos ist ihm dies – trotz der Vollendung einzelner Sätze schon in Nr. 1–4 – in den beiden letzten Suiten am besten gelungen. Wohl kaum zufällig enthalten gerade diese beiden sowohl Gavotten als auch Bourrées, die ja – zusammen mit Correnten und Gigueu – dem Witz, der guten Laune und der munteren Beweglichkeit besonders entgegenkommen, aber sie geben auch liebenswürdiger Grazie und freundlicher Wärme Spielraum (Sarabande in Nr. 5, besonders am Schluß; Polonaise in Nr. 6 usw.). Eigentümlich, daß Bach gerade diese beiden Suiten nicht in das musikalische Familienbuch von 1725 eingeschrieben hat.

In der h-Moll-Suite (Nr. 3) als Ganzem erscheint die Idee entspannt-graziösen Musizierens nicht so eindeutig dominierend wie in der in c-Moll (Nr. 2), besonders im Hinblick auf ihre drei ersten Sätze, und es wäre ohne weiteres denkbar, daß sie vor der letzteren entstanden ist und Bach die beiden Werke der tonalen Ordnung zuliebe nachträglich umgestellt hat. Dies würde allerdings voraussetzen, daß die Aufzeichnung im Notenbüchlein von 1722 doch nicht die allererste Niederschrift darstellt (vgl. hierzu weiter oben). Angesichts der verschiedenartigen Zusammenstellungen und Anordnungen, die man in älteren Abschriften antrifft (BB *P 418*: Nr. 3 [Satz 4] – Nr. 1 – 2 – 3 [übrige Sätze] – a-Moll – Es-Dur – Nr. 4; *P 420*: Nr. 1 – 2 – 5 – 4 – 6 – Es-Dur) läßt sich diese Möglichkeit nicht völlig von der Hand weisen. Hiervon abgesehen dürfte es keine Ursache geben, die chronologische Ordnung in der üblichen Zusammenstellung der FS in Zweifel zu ziehen.

Als eigentümlich schwer zu durchdringen erscheint das Problem der Werkchronologie bei den Klavierpartien. Wir kennen das Erscheinungsjahr für jede einzelne (1726–1730) wie für das Gesamtwerk (1731). Und daß hier ein Plan vorwaltete, zeigt sich nicht nur an der Gleichmäßigkeit des Pu-

blizierens, sondern auch in der weiter oben beschriebenen tonalen Ordnung des Ganzen. Jeder der sechs Einleitungssätze gehört einem eigenen Typ an, was Bach in der Druckausgabe durch individuelle Benennungen hervorgehoben hat. Aber zwei der P stehen, wie bereits erwähnt, schon im Notenbüchlein für Anna Magdalena von 1725 (als erste Eintragungen), hier übrigens ohne Werktitel und Numerierung, und dies sind die späteren Nummern 3 und 6. Sie sind hier noch (?) ohne die nicht-tanzmäßigen Sätze Scherzo bzw. Aria und weisen für die Einleitungssätze die neutrale Benennung *Prélude* auf. Wie die Entstehungsgeschichte der Sonate in G-Dur BWV 1019 für Violine und Cembalo zeigt, waren zum wenigsten einzelne Sätze der e-Moll-Partita schon früher vorhanden.

Dies gilt aber nicht nur für diese beiden Sätze. Der Schriftcharakter der beiden P im Klavierbüchlein läßt erkennen, daß es sich hier nicht um Erstdrucke handelt. Georg von Dadelsen sagt im Kritischen Bericht zu NBA V/4 von dem Werk in a-Moll: „Dem Reinschriftcharakter . . . nach müßten ihr mindestens ein Teilkonzept oder umfangreichere Skizzen vorausgegangen sein“, und von dem in e-Moll, daß auch hier „der Eintragung einige Vorarbeiten vorausgegangen sein“ dürften (S. 73 bzw. 76). Diese Feststellungen lassen sich aber noch präzisieren. Was den Niederschriften im Notenbüchlein „vorausgegangen“ ist, waren offenkundig nicht nur Skizzen oder dergleichen. Bach hat diese Werke nach allgemeinem Konsensus (vgl. z. B. H. Keller, a.a.O., S. 26) für Cembalo bestimmt. In einem Musikkbuch für den Hausgebrauch mußte er aber vor allem mit dem Klavichord rechnen, und daß dies tatsächlich der Fall war, geht daraus hervor, daß er – anders als in der späteren Druckausgabe – innerhalb des Notenbüchleins die P den Umfang C – c''' nicht hat überschreiten lassen (er nahm hier also die gleiche Beschränkung vor wie bei den ES 2–6). Im Druck der e-Moll-Partita kommt eine solche Überschreitung nur in der Aria vor (1G – c'''), die man bisher als nachkomponiert betrachtet hat. Aber völlig sicher ist dies nicht: Sie könnte auch im Notenbüchlein ihres Umfangs wegen weggelassen sein. Bei der a-Moll-Partita ist deutlich zu sehen, daß Bach für die Niederschrift 1725 Änderungen im Ambitus vorgenommen hat. Im Präludium ist hiervon zwar nichts zu erkennen (wenn auch die Möglichkeit besteht, daß der dritte Baßton in T. 54 in Analogie zu T. 24 ursprünglich 1H gelautet und Bach die Änderung in H für den Druck dann – wohl versehentlich – beibehalten hat), und das 1A im Schlußtakt der Allemande mag erst für die Druckausgabe hinzugefügt worden sein. In der Corrente aber ist in T. 13 die Formulierung des Basses im Notenbüchlein sichtlich eine (nicht gerade verbessernde) Umgehung einer ursprünglichen, im Druck dann wiederhergestellten Grundkonzeption mit Beginn auf 1H, wie aus der Parallelstelle T. 33 hervorgeht. In der Gigue ist das Thema offenkundig für ein Instrument mit d''' angelegt, das Bach in T. 21 1725 schlecht und recht durch c''' ersetzte, dies jedoch nicht im Druck von 1727. Das zweimalige d''' im Scherzo ist so charakteristisch, daß man wenigstens mit der Alternative rechnen muß, Bach habe den Satz im Notenbüchlein einfach weggelassen, ohne daß jedoch die traditionelle Annahme einer späteren Komposition hierdurch hinfällig würde.

Aus diesen Feststellungen ergeben sich einige bemerkenswerte Folgerungen. An anderer Stelle³¹ wurde zu zeigen versucht, wie begrenzt Bachs Interesse für das instrumentale Idiatische war. Daß er sich eine Wiedergabe der P (wie auch der ES) auf dem Klavichord denken konnte, stimmt damit gut zusammen. Vor allem aber kann nun als sicher gelten, daß Bach die Komposition der P schon vor der Eintragung in das Notenbüchlein von 1725 begonnen hat. Die P können als Krönung des Köthener Klaviersuitenschaflens gedacht gewesen sein. Damit ist natürlich nicht gesagt, daß Bach das Werk auch in Köthen schon als Ganzes niedergeschrieben oder gar dessen Veröffentlichung geplant habe. Doch warum hätte er ein solches Werk in Leipzig, wo seine zentralen Aufgaben zunächst ganz anderer Art waren und ihm zudem gerade während seiner ersten Amtsjahre mehr als genug zu tun gaben, planen und ausführen sollen? Als er 1726 die Partita in B-Dur herausgab, war, wie aus dem Titel hervorgeht, ein Gesamtwerk unter dem Namen „Clavier Übung“ bereits vorgesehen und mindestens zur Hälfte auch schon komponiert. Auch der tonale Plan stand wahrscheinlich spätestens zu diesem Zeitpunkt fest. Das großdimensionierte Werk in e-Moll, das den krönenden Abschluß der Reihe bildet, lag schon vor Beginn der Publikationsfolge vor und wurde also bewußt für die beabsichtigte Position aufgespart, wie auch die a-Moll-Partita nicht schnellstmöglich veröffentlicht, sondern zugunsten derjenigen in c-Moll zunächst zurückgestellt wurde. Dies alles stellt zum wenigsten die Möglichkeit anheim, daß auch andere Teile des Zyklus oder gar dieser in toto bereitlagen.

Der von Bach gewählte Tonartenplan war für die Tonartenauswahl G a B c D e nur einer unter mehreren möglichen, aber er paßte besonders gut für eine Anordnung mit der kürzesten und inhaltlich leichtesten (in B-Dur) zu Beginn und der längsten und schwersten (in e-Moll) zum Schluß und dürfte mit diesen beiden als Ausgangspunkt geschaffen worden sein. Von einer deutlich erkennbaren Stilentwicklung (oder auch nur -klärung) innerhalb der so geschaffenen Werkfolge kann dagegen kaum die Rede sein. Was diese bestimmt, ist vielmehr das – schon in den FS erkennbare, vielleicht aber durch den Gedanken an Publikation und „Markt“ verstärkte – Prinzip der Abwechslung. Es tritt so stark hervor, daß man sich hier gewissermaßen am Gegenpol der in den ES geübten weitgehenden Standardisierung der Einzelsätze befindet. Man vergleiche etwa die sechs Sarabanden: Die Mehrzahl unter ihnen hat mit ihrem rhythmischen Urtyp nur noch entfernte oder überhaupt keine Ähnlichkeit mehr. Mehrfach finden sich daneben freie Genrestücke, aber die Grenze zwischen ihnen und Sätzen mit Tanzbenennungen ist nicht scharf gezogen. Symptomatisch hierfür ist, daß die Burlesca der P in a-Moll im Notenbüchlein als – kaum deutlich ausgeprägtes – Menuett auftritt und daß zwei Sätze der Tanzbenennung ein „Tempo di“ vorangehen lassen.

Züge dieser Art treten schon in der erstpublizierten Partita in B-Dur hervor, und man möchte diese auch für eine der frühest komponierten oder gar für die

³¹ H. Eppstein, *Studien* ... (vgl. Fußnote 3), u. a. S. 32 f., 190 f.

älteste halten. Ihre Satzfolge ist die traditionelle, mit der Verdopplung des Menuetts knüpft sie (als einzige) an Bachs frühere Suiten an, mit ihrer Neigung zum Betonen der Oberstimmen und der Liebenswürdigkeit ihrer Melodik (die nur in Nr. 5 eine Parallele hat) steht sie den FS nahe, an die einzelne ihrer Sätze strukturell direkt erinnern: die Courante an die der FS Nr. 4, das erste Menuett an das in FS Nr. 3. Die melodische Entfaltung ist in ihrer Weiträumigkeit aber schon ganz auf den repräsentativen Stil der P eingestellt, und die Gigue gehört zweifellos zu den extravaganteren „Galanterien“ dieses Suitenwerks (wie sehr sie mit ihrem klavieristischen Glanz und ihrem luftigen Charme auf Um- und Nachwelt Eindruck gemacht hat, mag man aus der Existenz von zahlreichen älteren Einzelabschriften ablesen oder auch aus einem romantisierenden Gedicht von W. Weigand, das André Pirro in seiner Bach-Biographie wiedergegeben hat). Was Bach mit seinen Klavierpartiten wollte, stand hier schon deutlich fest.

In welcher Reihenfolge er die übrigen Nummern geschrieben hat, ist indessen unmöglich zu sagen. Bei aller Buntheit in Hinsicht auf Gestalt und Spieltechnik sind die P, als Ganzes gesehen, von einem einheitlichen Stilwillen getragen. Die Idee der groß angelegten und spieltechnisch anspruchsvollen, in ihrer Freizügigkeit das Kunstvolle mit dem Unterhaltenden verbindenden Klaviersuite ist bei aller äußeren Abwechslung so zielsicher und gleichmäßig durchgeführt, daß wenig für die Annahme spricht, Bach habe sechs Jahre lang immer wieder Einzelbeiträge zu einer im Werden befindlichen Werkreihe geschrieben. Viel eher möchte man annehmen, daß er das Werk am Ende seiner Köthener Periode konzipiert und teilweise oder ganz ausgeführt oder aber spätestens zu Anfang seiner Leipziger Zeit zu Ende gebracht und also innerhalb eines ziemlich begrenzten Zeitraums komponiert hat. Daß sich eine innere Chronologie der P überhaupt nicht oder höchstens bruchstückhaft aufstellen läßt, ist dann kein Negativum für die Erkenntnis dieses Teils von Bachs Suitenschaffen, sondern eine Spiegelung seiner besonderen Stillage und Entstehungsart.