

FACHBEREICH SARBEIT

IN

MUSIKERZIEHUNG

DIE SECHS SUITEN FÜR VIOLONCELLO SOLO
VON JOHANN SEBASTIAN BACH
(BWV 1007-1012)

- Analytische Aspekte der ersten, dritten und fünften Suite
- Drei verschiedene Interpretationen der ersten, zweiten und sechsten Suite im Vergleich (SCHIFF, ROSTROPOWITSCH, CASALS)

Burghild Mayr

BG/WRG Körnerstraße

Linz

8.B

2003/04

Betreuung:

Mag. Nikolaus Wiplinger

Inhalt

VORWORT	C
1. EINLEITUNG: VON DER ENTSTEHUNG DER CELLOSUITEN BIS ZUR „WIEDERENTDECKUNG“	1
2. ERKLÄRUNG DER BAROCKEN INSTRUMENTE, BÖGEN, SPIELTECHNIKEN UND INTERPRETATIONEN AM BEISPIEL DER CELLOSUITEN	4
3. KURZER ÜBERBLICK ÜBER DIE SUITE	7
3.1. Die Entwicklung der Suite	7
3.2. Formaler Aufbau der sechs Suiten	9
3.3. Die einzelnen Suiten (kurzer Überblick und Besonderheiten):	12
3.3.1. Erste Suiten in G-Dur, BWV 1007	12
3.3.2. Zweite Suite in d-Moll, BWV 1008	12
3.3.3. Dritte Suite in C-Dur, BWV 1009	13
3.3.4. Vierte Suite in Es-Dur, BWV 1010	13
3.3.5. Fünfte Suite in c-Moll, BWV 1011	14
3.3.6. Sechste Suite in D-Dur, BWV 1012	14
4. GENAUERE ANALYSE DER ERSTEN, DRITTEN UND FÜNFTEN SUITE	16
4.1. Erste Suite	16
4.1.1. Prélude	16
4.1.2. Allemande	17
4.1.3. Courante.....	18
4.1.4. Sarabande	19
4.1.5. Menuett I und II.....	19
4.1.6. Gigue.....	21
4.2. Dritte Suite	22
4.2.1. Prélude	22
4.2.2. Allemande	22
4.2.3. Courante.....	23
4.2.4. Sarabande	24
4.2.5. Bourrée I und II.....	24
4.2.6. Gigue.....	26

4.3. Fünfte Suite	27
4.3.1. Prélude.....	27
4.3.2. Allemande.....	28
4.3.3. Courante.....	29
4.3.4. Sarabande.....	30
4.3.5. Gavotte I und II.....	30
4.3.6. Gigue.....	32
5. INTERPRETATIONSVERGLEICH	33
5.1. Lebenslauf und Zugang der Interpreten zu den Cellosuiten	33
5.1.1. Pablo CASALS (1878-1973).....	33
5.1.2. Mstislav ROSTROPOWITSCH (*1927).....	34
5.1.3. Heinrich SCHIFF (*1952).....	34
5.2. Kurzer Überblick über die Interpretation der Suiten von Casals, Rostropowitsch und Schiff	35
5.3. Besonderheiten in der Interpretation einzelner Sätze der ersten, zweiten und sechsten Suite	36
5.3.1. I. Suite: Prélude.....	36
5.3.2. I. Suite: Gigue.....	37
5.3.3. II. Suite: Prélude.....	38
5.3.4. II. Suite: Sarabande.....	39
5.3.5. VI. Suite: Prélude.....	40
5.3.6. VI. Suite: Allemande.....	41
SCHLUSSWORT	I
VERZEICHNIS DER VERWENDETEN MATERIALEN:	II
Verwendetes Notenmaterial.....	II
Verwendete Literatur.....	II
Verwendete Tonträger.....	III
Verzeichnis der Abbildungen	IV
Verzeichnis der Notenbeispiele	V
Abkürzungsverzeichnis	V
ANHANG:	VI

VORWORT

Es gibt mehrere Arten, sich mit Musik auseinander zu setzen: passiv im Zuhören, aktiv im Musizieren, aber auch theoretisch, wissenschaftlich durch die Betrachtung und die Analyse des Notenmaterials.

Ausgehend von meinem Interesse für die Musik vom Johann Sebastian BACH und einer „richtigen“ Interpretation, besonders der Cello-Solosuiten, die ich zuerst in Konzerten oder durch CD-Aufnahmen kennenlernte und später selbst spielte, beschloss ich, nun auch den dritten Schritt zu versuchen, vor allem um durch historische und theoretische Erkenntnisse eine Bereicherung für eine eigene musikalische Interpretation zu gewinnen.

Dazu war es vorerst notwendig, in einem kurzen Überblick den geschichtlichen Hintergrund zu skizzieren. Es folgt ein analytischer Teil, sowie ein Interpretationsvergleich, der natürlich subjektiv gefärbt ist.

Mein Dank gilt an dieser Stelle Mag. Nikolaus Wiplinger für die Begleitung und Unterstützung bei dieser Arbeit, und allen meinen Lehrern, die mir von Kindheit an die Musik näher brachten, wobei ich namentlich Mag. Elisabeth Ragl (Violoncello), Ulrike Voglhofer (Klavier), Konstanze Schink und Petra Wurz (Blockflöte), sowie Prof. Alexander Varga (Theorie) erwähnen möchte. Weiterer Dank gilt meinen Eltern und Freunden für ihre Unterstützung, kurz allen, welche die Grundlagen legten und sonstige Hilfe leisteten, sodass diese Arbeit schließlich entstehen konnte.

1. EINLEITUNG:

Von der Entstehung der Cellosuiten bis zur „Wiederentdeckung“¹

Die Suiten für Violoncello solo, Bachwerkeverzeichnis (BWV) 1007-1012, von Johann Sebastian BACH (1685-1750) sind heute ein fixer Bestandteil des Cellorepertoires. Doch dies war nicht immer so. Hier soll ein kurzer Überblick über die Geschichte der Cellosuiten gegeben werden:

Entstanden sind die sechs Suiten für Violoncello solo vermutlich um 1720 in Köthen, parallel zu den Violinpartiten (von denen sowohl Autograph als auch genaues Entstehungsdatum, 1720, bekannt ist). Auch wenn nach der barocken Affektenlehre in Stücken weder die Gefühle des Komponisten noch die des Interpreten dargestellt werden, sind die Entstehungszeit und ihre Umstände trotzdem von Bedeutung. So könnte die in der fünften Suite ausgedrückte Verzweiflung in Zusammenhang mit dem Tod Maria Barbaras² stehen, obwohl dies natürlich nicht nachweisbar ist.

Dass es sich bei den Cellosuiten um ein zyklisches Werk handelt, wird angezweifelt, da sie sich stilistisch stark voneinander unterscheiden. Ein Beweis dafür könnte die Bezeichnung „*Präludium*“ statt dem sonst üblichen „*Prélude*“ in der vierten Suite sein.

Ob nun Violin- oder Violoncellosuiten zuerst entstanden sind, ist bis heute ungeklärt. Es wird allerdings vermutet, dass die Violoncellopartiten vor den vergleichsweise komplizierteren, sich nicht an eine strenge Form haltenden und kompositorisch vielfältigeren Violinsuiten geschrieben wurden, auch wenn die Violinpartiten im BWV zuerst erscheinen (BWV 1001-1006). Der Titel der Violinpartiten, „*Sei Solo a Violino senza Basso accompagnato. Libro Primo. da Joh. Seb. Bach. ao. 1720.*“, lässt schließen, dass es sich bei den Violoncellosuiten um den zweiten Band handelt. In der Abschrift Anna Magdalena BACHS³ finden sich Cello- und Violinpartiten in einem Einband, mit dem Titel: „*Pars 1. Violino Solo. Senza Basso. Composé par S^r. Jean Seb. Bach. Pars 2. Violoncello Solo. Senza Basso. composée par S^r. J. S. Bach. Maitre de la Capelle et Directeur de la Musique a Leipsic.*“

In BACHS Zeit in Köthen (1717-1723), in der er einen großen Teil seiner weltlichen Werke komponierte, entstanden neben den Violoncello- und Violinpartiten ohne Generalbassbegleitung auch mindestens fünf der sechs Brandenburgischen Konzerte, die Partita für Soloflöte in a-Moll, vier Ouvertüren/Orchestersuiten, drei Violinkonzerte sowie drei Gamben- und zwei Flötensonaten mit obligatem Cembalo. Weiters begann BACH bereits mit der Arbeit an seiner Johannespassion.

Über die Aufführungspraktiken der Cellosuiten ist relativ wenig bekannt. Dies liegt zum Teil in der Tatsache begründet, dass BACHS Autograph verloren gegangen ist. Die Abschrift Anna Magdalena BACHS⁴, die zwischen 1727 und 1731 entstanden sein dürfte, zählt neben der

¹ vgl. GECK, Martin: Bach. Leben und Werk. Hamburg, 2001, S.660ff.

WERNER-JENSEN, Arnold: Reclams Musikführer, J.S. Bach, Instrumentalwerke Band I. Stuttgart, 1993, S.208ff.

Vorwort zur Wiener Urtext Ausgabe der 6 Suiten für Violoncello solo von J. S. Bach, München, 2000

² Maria Barbara BACH (†1720), erste Ehefrau Johann Sebastian BACHS

³ Anna Magdalena BACH (1701-1760), zweite Ehefrau Johann Sebastian BACHS

⁴ heute in der Staatsbibliothek Berlin zu finden

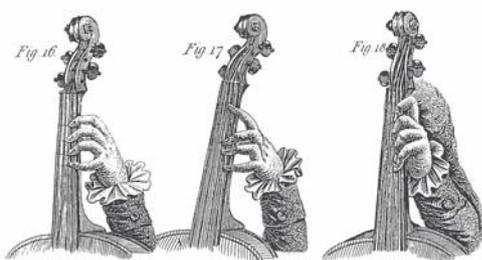
des BACH-Schülers und Freundes Johann Peter KELLNER⁵ (1726) zu den frühesten. Außerdem existieren heute noch zwei anonyme Abschriften (Mitte des 18. Jahrhunderts) und eine weitere, die gegen Ende des 18. Jahrhunderts entstanden sein dürfte. Allerdings sind die letzten drei schon reichlich mit Verzierungen, zusätzlichen Akkorden, Artikulations- und Dynamikbezeichnungen versehen, die jedoch höchstwahrscheinlich nicht von BACH selbst stammen. Nicht zu vergessen ist aber, dass der damalige Interpret mit den Regeln der Barockmusik vertraut war. Tempo, Dynamik und Artikulation sind selten angegeben.

Nachdem die Bachsuiten ziemlich bald „wiederentdeckt“ worden waren (erste Drucke 1825/26), wurden sie im 19. Jahrhundert als Kuriosität behandelt und als Etüden „missbraucht“. Viele romantische Komponisten und Cellisten, darunter auch KLENGEL⁶, TORTELIER⁷ und FOURNIER⁸ gaben Ausgaben mit ihren Interpretationen heraus.

Der erste, der die Artikulationszeichen in der Abschrift Anna Magdalena BACHS im Bewusstsein der barocken Spielpraktiken auslegte, war August WENZINGER⁹. Er vertrat vor allem folgende Ideen:

- Sekunden werden legato gespielt, große Intervalle getrennt (tenuto bis staccato).
- Bindungen stehen in engem Zusammenhang zur Bogeneinteilung (Abstrich auf Betonungen).
- Bei wiederkehrenden Figuren wird die gleiche Artikulation verwendet.
- Meist wird der Détaché-Strich abgewandt, Bindungen sind Hervorhebungen einzelner Teile der Melodie.

Dass die BACH'schen Cellosuiten sowohl im Cellorepertoire als auch in den Werken BACHS eine besondere Stellung einnehmen, liegt einerseits sicher in der Tatsache begründet, dass das Cello in der Barockzeit hauptsächlich als Generalbassinstrument diente und daher eher vernachlässigt wurde. Hier bilden VIVALDIS¹⁰ 18 kleine Konzerte und acht Cellosuiten eine Ausnahme. Aber auch diese weisen niedrigen Schwierigkeitsgrad auf. Ein Werk, das solch hohe technische Anforderungen an einen Cellisten stellt, ist in der Barockzeit einzigartig.



Johann Joachim QUANTZ¹¹ schreibt bezüglich des Violoncellos: „Das Solospiel ist auf diesem Instrument eben nicht eine so gar leichte Sache. Wer sich hierinne hervorthun will, der muß von der Natur mit solchen Fingern versehen seyn, die lang sind, und starke Nerven haben um weit auseinander greifen

Abb.2: Technik am Violoncello, frühe Aufzeichnung in John Gunn: *The Theory and Practice of fingering the Violoncello*

⁵ Johann Peter KELLNER (1705-1772), Freund und Schüler Bachs

⁶ Julius KLENGEL (1859-1933), deutscher Cellist
Ausgabe: Johann Sebastian Bach: Sechs Sonaten (Suiten) für Violoncello solo. Für den praktischen Gebrauch gerichtet von Julius Klengel, Leipzig: Breitkopf & Härtel 1900

⁷ Paul TORTELIER (1914 -1990), französischer Cellist
Ausgabe: Bach, Six Suites. Solo cello. Neu herausgegeben mit einer analytischen Vorrede von Paul Tortelier, Augener's Edition No.6629, London: Galliard Limited, New York: Galaxy Music Cooperation, 1966

⁸ Pierre FOURNIER (1906-1986), französischer Cellist
Ausgabe: Bach, J.S.: Six Suites for Cello solo (Pierre Fournier), New York City: International Music Company, 1972

⁹ August WENZINGER (*1905), schweizer Dirigent, Cellist und Lehrer
Ausgabe: Johann Sebastian Bach: Sechs Suiten für Violoncello solo BWV 1007-1012, herausgegeben von August Wenzinger, Kassel-Basel-Tours-London: Bärenreiter (Bärenreiter No.320), 1950

¹⁰ Antonio VIVALDI (1680-1743), italienischer Geiger und Komponist

¹¹ Johann Joachim QUANTZ (1697-1773), deutscher Komponist und Flötist

zu können.¹²(sic) Dies erklärt zum einen die am Cello noch fehlende Technik (Überstreckungen wegen fehlender Daumenaufsatz- oder Lagenwechseltechnik), zum anderen, dass virtuoses Spiel der Geige vorbehalten war.

Cellisten versuchten, die Technik der Violine nachzuahmen, die sich sehr rasch herausgebildet hatte. Aber auch der Einfluss der Viola da Gamba war groß, da die ersten Cellisten meist auch dieses Instrument beherrschten.

Heute wird allgemein angenommen, dass die Cellosuiten für einen der beiden Hofcellisten in Köthen, Christian Bernhard LINIGKE¹³ oder Christian Friedrich ABEL¹⁴ (eigentlich Gambist), komponiert und auch von diesen uraufgeführt wurden.

Doch erst durch Pablo CASALS¹⁵ erlangten die Suiten schließlich die Bedeutung, die sie heute haben: Sie sind fixer Bestandteil des Cellorepertoires, werden regelmäßig in Konzerten gespielt und bei Diplomprüfungen verlangt. Weiters existieren zahlreiche Einspielungen, teilweise mit Barockcelli oder nachgebauten Instrumenten, da gerade heute wieder Wert auf Authentizität gelegt wird. Der Tradition entsprechend werden, sie immer auswendig vorge-
tragen.

¹² in Ingrid FUCHS: Die sechs Suiten für Violoncello solo (BWV 1007-1012) von J.S. Bach. Ein Beitrag zur historischen Stellung, Aufführungspraxis und Editions-geschichte. Diss. Wien 1980, S.292: J.J. QUANTZ: Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen

¹³ Christian Bernhard LINIGKE, Geburts- und Sterbejahr unbekannt, kam 1718 nach Köthen

¹⁴ Christian Friedrich ABEL (1683-1737), um 1715 Anstellung als Geiger und Gambist am Hofe des Fürsten Leopold von Anhalt-Köthen

¹⁵ Pablo CASALS (1876-1973)

2. Erklärung der barocken Instrumente, Bögen, Spieltechniken und Interpretationen am Beispiel der Cellosuiten¹⁶

Bei der Interpretation der Cellosuiten müssen neben barocken Regeln und Aufführungspraktiken, die hier zumindestens ansatzweise Erwähnung finden sollen, auch die Instrumente und der noch barocke Bogen berücksichtigt werden. Das Violoncello (wie alle Instrumente der Streicherfamilie) entwickelte sich nicht, wie oftmals fälschlich angenommen, aus der Viola da Gamba (Bein- bzw. Kniefidel), sondern aus der Viola da braccio (Armfidel), die sich aus den mittelalterlichen Streichinstrumenten Fidel und Rebec gebildet hat, während die Viola da gamba von der Mekka-Laute abstammt. Ein Zusammenhang besteht aber insofern, als dass die ersten Cellisten Viola da Gamba-Spieler waren.



Abb.3: Viola da Gamba und Violoncello



Abb.4: Eines der frühesten Celli: Violoncello von Dorigo Spilman, um 1590

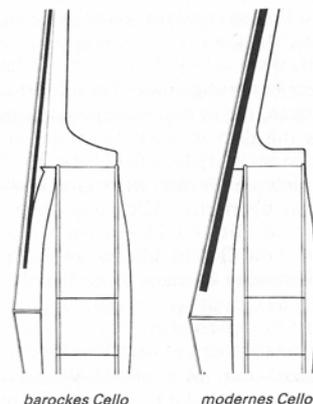


Abb.5: Barockes und modernes Cello

Wichtig ist, nicht zu vergessen, dass nicht nur die Bauweise (vgl. Abb.5), sondern auch die Klangfarbe barocker Instrumente eine ganz Andere war. Dies lag nicht nur an den Instrumenten an sich, sondern auch in der tieferen Stimmung (zu BACHS Zeiten lag der Kammer-ton a' bei 415,3 Hz, was im Vergleich zu unserer heutigen Stimmung ca. einen Halbton tiefer bedeutet) und im leichteren, dünneren Bogen begründet, der einer gewissen Transparenz förderlich war. Außerdem verwendete man Darmsaiten. Somit war der Klang dunkler und weicher mit weniger hervorstechenden leeren Saiten. Daraus lassen sich auch einfache Fingersätze unter häufiger Verwendung der leeren Saiten erklären.

Weiters muss man bedenken, dass die Suiten nicht für den großen Konzertsaal komponiert, sondern als Kammermusik verstanden wurden.

Der Bogen, der in seiner heutigen Form erst ab etwa 1770 (Violinbögen) existiert, wurde anders gehalten und hatte sicher eine beachtliche Auswirkung auf das Spiel der Akkorde. Das

¹⁶ vgl. Ingrid FUCHS, Diss. Wien, 1980

Erwin GRÜTZBACH: „Stil- und Spielprobleme bei der Interpretation der sechs Suiten für Violoncello solo von Johann Sebastian Bach“, 21981

PAPE, Winfried / BOETTCHER, Wolfgang: Das Violoncello. Geschichte, Bau, Technik, Repertoire. Mainz, 1996

PLEETH, William: Das Cello. Yehudi Menuhins Musikführer. Unterägeri (Zug), 1985

<http://pro.wanadoo.fr/bach.bogen/Schweizer.htm>, 23.01.2004 (Datum des letzten Zugriffs)

<http://pro.wanadoo.fr/bach.bogen/DasOrchester.htm>, 23.01.2004 (Datum des letzten Zugriffs)

wichtigste Merkmal des Bachbogens war, dass dieser nicht wie heute eine konkave, sondern eine konvexe Bogenstange besaß (unter Umständen schon eine gerade). Dies wirkt sich natürlich auf Klang und Akkordspiel beträchtlich aus (Zitat Klaus MARX): „Durch den Druck, den die Hand auf die Bogenstange ausübt, nähert sich diese den auf der Saite liegenden Haaren. Das geschieht so, daß sich die Stange stärker in der schon begonnenen Richtung krümmt, wodurch die Strecke zwischen beiden Bogenenden verkürzt und so die Spannung

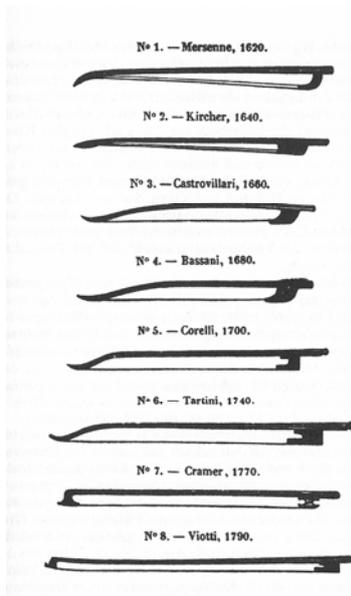


Abb.6: Stufen in der Bogenentwicklung 1620-1790

der Bogenhaare geringer wird. Die Haare können auf diese Weise in die Richtung der Stange ausweichen, wobei sie an der Stelle, wo sie die Saite berühren, einen leichten Knick bekommen.

[Beim heutigen konkaven Bogen] Auch hier nähert sich die Bogenstange durch den Druck der Hand den Haaren, indem sie sich stärker in die schon begonnene Richtung krümmt. Dadurch werden jedoch die Hebel an den Stangenenden, die als Spitze und Frosch ausgebildet sind, nach außen gedrückt, die Entfernung der beiden Bogenenden und also auch die Spannung der Bogenhaare wird vergrößert.¹⁷

Durch diesen Bogen war es einerseits möglich, Akkorde weicher zu spielen und sie so besser in den Gesamtklang einzufügen, andererseits war die dadurch hervorgerufene Klangfarbe mit Sicherheit nicht so satt und laut, wie die eines modernen Cellos. Weiters war mit diesen Bögen kein Staccato oder Spiccato im heutigen Sinne möglich.

Was das Akkordspiel ebenfalls stark beeinflusste, war der Steg, der vor allem für das Generalbassspiel flacher konzipiert war und so Akkorde leichter und weicher gespielt werden konnten. (vgl. Abb.7)



Abb.7: barocker und klassischer Steg

Was die Technik betrifft, ist zu ergänzen, dass diese wohl noch nicht besonders ausgeprägt war: Dies bedeutet: kein Daumenaufsatz, viele leere Saiten (deren längerer Nachklang manchmal zur Andeutung der Polyphonie sogar erwünscht gewesen sein dürfte), bei Lagenwechseln wurden mehrere kleine einem großen vorgezogen.

Vibrato war in seiner heutigen Form nicht bekannt. Gelegentlich diente das „Wackeln“ (laut Leopold MOZART¹⁸) zur Betonung bei längeren Noten.

Interessant ist natürlich auch die Frage nach dem richtigen Tempo, das nur vage durch die Bezeichnung der Tanzsätze angegeben wird. FORKEL¹⁹ schreibt dazu „Bey der Ausführung seiner eigenen Stücke nahm er gewöhnlich das Tempo sehr lebhaft, wußte aber außer dieser Lebhaftigkeit noch so viele Mannigfaltigkeit in seinen Vortrag zu bringen, daß jedes Stück unter seiner Hand gleichsam wie eine Rede sprach.“²⁰(sic) In diesem Zitat wird klar, dass es

¹⁷ in Ingrid FUCHS, Diss. Wien, 1980, S.313: Zitat K. MARX: Die Entwicklung des Violoncellos und seiner Spieltechnik bis J.L. Duport (1520-1820) S.171: Unterschiede beim Bogen

¹⁸ Leopold MOZART (1719-1787), Komponist und Musiker, geboren in Augsburg

¹⁹ Johann Nikolaus FORKEL (1749-1818), deutscher Musikdirektor in Göttingen, Begründer der Biographie der Musik in Deutschland

²⁰ in Erwin GRÜTZBACH: S.40/41 Zitat J.N. FORKEL wie Bach selbst spielte

kein Tempo gibt, das einzig und allein richtig ist. Vielmehr steht das Tempo im Dienste des Ausdrucks, der weder durch zu langsames Tempo (subjektives Spiel) noch durch zu schnelles (Betonung der Virtuosität) leiden darf.

Für die Artikulation müssen die Violinpartiten als Vorbild herangezogen werden, denn die Abschrift Anna Magdalena BACHS weist etliche Flüchtighkeitsfehler auf. Auch ist ihre Bogen- setzung nicht immer eindeutig. Davon abgesehen, muss noch zwischen dem Phrasierungs- bogen und dem echten Artikulationsbogen unterschieden werden. Erwähnenswert auch noch die häufig angewandte Überpunktierung und inegal gespielte Noten, bekannte barocke Prak- tiken. Diesbezüglich interessant ist auch die Lautenfassung der fünften Suite in g-Moll²¹, die teilweise wertvolle Hinweise bezüglich Artikulation gibt. Man geht heute allerdings davon aus, dass die Cellofassung zuerst entstanden ist.

Um BACHS Werke heute möglichst authentisch zu spielen, ist es vorteilhaft, die in diesem Kapitel erwähnten Aspekte zu beachten. Doch letztlich sollen nicht Regeln angewendet werden, sondern die Musik selbst steht im Vordergrund. Ton KOOPMAN²² bringt es auf den Punkt, wenn er sagt: *„Es ist unmöglich, Bachs Musik so aufzuführen, wie er es selbst tat. Man kann zwar versuchen, Bachs Ästhetik und Klangwelt zu rekonstruieren, indem man alle verfügbaren Informationen auswertet und historische Instrumente oder Kopien davon verwendet. Man hat durchaus Aussicht, damit zu einem guten Ergebnis zu kommen; ebenso kann man sich aber auch in einem Sammelsurium des historischen Regelwerks verlieren.“*²³

²¹ Originaltitel : *Suite pour la Luth à Monsieur Schouster par J. S. Bach*

²² Ton KOOPMAN (*1944), Dirigent, Organist, Cembalist, Gründer der *Musica Antiqua Amsterdam*, dem *Amsterdam Baroque Orchester* und dem *Amsterdam Baroque Choir*

²³ in Franz RUEB: 48 Variationen über Bach 2000, S.186, Zitat Ton KOOPMAN

3. Kurzer Überblick über die Suite

3.1. Die Entwicklung der Suite²⁴

„Suite“ stammt vom französischen Wort für „Folge“. Gemeint ist eine (Ab-)Folge von einzelnen Tänzen, später von stilisierten Tänzen. Die Gattung „Suite“ war besonders in der Barockmusik (Blütezeit 1600-1750) beliebt und verbreitet, findet sich aber auch noch später.

Heute unterscheidet man im wesentlichen:

	Komponist (u.a.)	Werke (u.a.)
• Solosuite	BACH	<i>Violin-, Violoncellosuiten</i>
• Orchestersuite	RIMSKIJ-KORSAKOV ²⁵	<i>Symphonische Suite Sheherade op.35</i>
• Konzertsuite, Ballettsuite	TSCHAIKOWSKY ²⁶	<i>Schwanensee, Dornröschen, Nussknacker</i>
• Programmsuiten	GRIEG ²⁷	<i>Holbergsuite, Peer Gynt Suite</i>

Im Mittelalter war es bereits üblich, Kombinationen von Tänzen der gleichen Tonart, nicht aber unbedingt von dem gleichen Komponisten, aufzuführen. PRAETORIUS²⁸ erwähnt 1619 die Suite, aber noch nicht als eigene Gattung. Im 16. Jahrhundert handelte es sich meist um kontrastierende Sätze wie Dantz – Nachdantz (Deutschland)

Pavane – Galliarde (Frankreich)

Passomezzo – Gagliarda (Italien)

Bassadanza – Saltarello

Passamezzo – Saltarello

Allemande – Courante oder

Ballo – Balletto.

Auch Brandles mit festem Ablauf (nach immer schneller werdenden Tempo geordnet) waren gebräuchlich: Brandles doubles – Brandles simples – Brandle gay – Brandle de Bourgogne
Generell handelt es sich bei Suiten um reine Instrumentalmusik, Ausnahmen sind aber vorhanden.

Nachdem die (inzwischen unmodern gewordenen) Tänze immer weniger ihrem eigentlichen Zweck, dem Tanzen, dienten und sich mehr und mehr stilisierten, sowie neue (teilweise freiere) Tanzsätze eingefügt wurden, erkannte man auch die Suite als eine eigenständige Gattung der Instrumentalmusik an. Lange waren aber noch Bezeichnungen wie Sonate, Sonata da camera, Partita, Partie, Ordre oder Ouvertüre gleichbedeutend mit dem Begriff der Suite.

Die Entwicklung der Suite verlief aber nicht in allen Ländern gleich:

²⁴ vgl. Suite, in Ludwig FINSCHER (Hrsg.): MGG, Sachteil Band 8

²⁵ Nikolai Andrejewitsch RIMSKIJ-KORSAKOV (1844-1908), russischer Komponist

²⁶ Peter Iljitsch TSCHAIKOWSKY (1840-1893), russischer Komponist

²⁷ Edward GRIEG (1843-1907), norwegischer Komponist

²⁸ Michael PRAETORIUS (1571-1621), deutscher Komponist und Musikschriftsteller

In Deutschland war besonders die Solosuite, die mit BACH einen Höhepunkt erlebte, beliebt. Aber auch Orchestersuiten sind häufig anzutreffen. Weit verbreitet war das Prinzip der Variationssuite, die vor allem durch das gleiche thematische Material in allen Sätzen charakterisiert wird. Vorwiegend in Deutschland flossen oft einfache Melodie aus Volks- und Tanzliedern in die Suite ein. Die für die Barocksuite kennzeichnende Satzfolge Allemande – Courante – Sarabande – Gigue entwickelte sich in den Klaviersuiten und war ab etwa 1670 gebräuchlich. Sie geht nicht – wie oftmals angenommen – auf Johann Jakob FROBERGER²⁹, Schüler FRESCOBALDI³⁰, zurück, bei dem die Gigue oft noch an zweiter Stelle stand. Es war aber FROBERGER, bei dem sich diese vier Sätze vor allem in seinen Klavierwerken als Kern der Suite herauskristallisierten. Das den Suiten zumeist vorangestellte Präludium entwickelte sich in Deutschland und England und wurde auch Intrada genannt. Es wurde nicht immer notiert, sondern oft vom Interpreten improvisiert. BACH allerdings schrieb es mit einer einzigen Ausnahme, den *Französischen Suiten*, stets auf.

Als Komponisten im deutschsprachigen Raum – neben BACH – wären unter anderem FUX³¹, MUFFAT³², KRIEGER³³, PACHELBEL³⁴ und natürlich FROBERGER zu nennen.

Andere wichtige Suiten von BACH, neben denen für Violoncello und denen für Violine solo, sind beispielsweise die vier Orchestersuiten, sowie die französischen („*Suites pour le clavecin*“) und englischen Suiten („*Suites avec préludes*“) für Klavier, beide übrigens ebenfalls um 1720 entstanden. Bei den Solosuiten nehmen die Cello- und Violinsuiten sicher eine Sonderstellung ein. Mit der Abwechslung zwischen mehrstimmigen und einstimmigen (gesanglichen oder auch virtuosen) Passagen, der angedeuteten und realen Mehrstimmigkeit sind sie in der Sololiteratur für Streichinstrumente herausragend. Diese Prinzipien barocker Kompositionstechnik werden keineswegs von BACH alleine angewendet, erfahren aber durch die Suiten ihren Höhepunkt.

In Frankreich gab es lange kein festes Schema der Satzabfolge. In den Ballett-, Klavier-, Lauten-, und Gambensuiten waren folgende Tänze gebräuchlich: Air, Bourrée, Gavotte, Rondeau, Rigadon, Ouvertüre, Passacaille. Die von Ch. DIEUPARTS³⁵ in seinen „*Six Suites de clavessin*“ verwendete Reihenfolge der Tänze dürfte BACH beeinflusst haben. Bei den Suiten für Tasteninstrumente traten zum ersten Mal eingeschobene Sätze (Gavotte, Menuett, Bourrée, Chaconne, Passacaille) zwischen Sarabande und Gigue oder auch nach der Gigue auf. Die französische Suite hat im Allgemeinen mehr Sätze, die nicht so sehr auf Gegensätzlichkeit bedacht sind. Zu den bekanntesten französischen Komponisten dieser Zeit zählen COUPERIN³⁶, LULLY³⁷, und RAMEAU³⁸.

In Italien hielt man sich stark an die Anordnung der Tänze in Paaren. Eine dreiteilige Form findet sich erst bei FRESCOBALDI. Anklang fanden vor allem Suiten für Tasteninstrumente (oft auch mit tanzfreien Sätzen wie Ricercar, Canzone, Toccata oder Partita) aber auch die Ensemblesuite, die Sonata da camera. Auf eine Einleitung, Sinfonia, Capriccio, Introduzione

²⁹ Johann Jakob FROBERGER (1616-1667), deutscher Komponist

³⁰ Girolamo FRESCOBALDI (1583-1643), italienischer Komponist, Cembalist und Organist

³¹ Johann Josef FUX (1660-1741), österreichischer Komponist

³² Georg MUFFAT (um 1645-1704), deutscher Komponist

³³ Adam KRIEGER (1634-1666), deutscher Komponist

³⁴ Johann PACHELBEL (1653-1706), deutscher Komponist

³⁵ Christian DIEUPARTS, französischer Komponist, Lebensdaten nicht genauer bekannt

³⁶ François COUPERIN (1668-1733), französischer Komponist

³⁷ Jean-Baptiste LULLY (1632-1687), französischer Komponist (* in Florenz, † in Paris)

³⁸ Jean Philippe RAMEAU (1683-1764), französischer Komponist

oder Preludio genannt, folgten zwei bis drei, später auch mehrere Tänze. Gebräuchlich waren Balletto und Allemande, andere wurden nach Vorbild Frankreichs hinzugefügt. Auch das Variationsprinzip wurde angewandt.

Wichtige Komponisten waren unter anderem CORELLI³⁹ und TORELLI⁴⁰.

In England entwickelte sich die Abfolge einer Suite nicht, sondern wurde aus Frankreich übernommen: Allemande – Courante – Sarabande – (Gigue). Statt der Sarabande standen auch öfters Menuett oder Hornpipe. Die wichtigsten Komponisten in England waren HÄNDEL⁴¹ und PURCELL⁴².

Nachdem die Gattung „Suite“ in der Klassik kaum Anwendung fand, wurde sie später wieder aufgegriffen, allerdings mit anderen Inhalten. Bekannt wurden vor allem TSCHAIKOWSKYS Ballettsuiten („Nussknacker“, „Schwanensee“), GRIEGS „Holbergsuite“ und „Peer Gynt Suite“ oder auch BRITTENS⁴³ „Suite on English Folk Tunes“ („A Time There Was“).

In Anlehnung an BACHS Cellosuiten entstanden REGERS⁴⁴ „Drei Suiten für Violoncello Solo op. 131“ (1915) und FORTNERS⁴⁵ „Suite für Violoncello Solo“ (1932).

3.2. Formaler Aufbau der sechs Suiten⁴⁶

Bei BACH sind Suiten oft in Sechsergruppen angelegt: sechs Klavierpartiten, drei Violinpartiten und drei Violinsonaten, und auch bei den englischen und französischen Suiten ist diese Gruppierung vorhanden.

Von den sechs Cellosuiten sind vier in Dur, zwei in Moll: G – d – C – Es – c – D

Eine Symmetrie ist leicht erkennbar: die Moll-Suiten (2. und 5.) stehen jeweils in der Mitte zweier Dur-Suiten. Bezieht man die erste Suite nicht mit ein, ergibt sich auch bezüglich der Tonarten eine Symmetrie: d – C – Es – c – D

Weiters gibt es Parallelen zwischen erster und vierter, zweiter und fünfter sowie dritter und sechster Suite. Dies ist aber im Vergleich zu anderen Werken BACHS eine eher lockere Symmetrie, die nicht zwingend auf ein zyklisches Werk hinweist. Insgesamt ist eine Steigerung der Schwierigkeit erkennbar, was natürlich teilweise in den Tonarten oder fremden Skordaturen begründet liegt. Je höher die Nummer der Suite, desto stärker ausgeschmückt und länger ist sie.

Alle sechs Suiten haben mehr oder weniger stark ausgeprägten Variationscharakter, meist mit einem Dreiklang als Grundmotiv. Ihr Grundcharakter definiert sich über ihre Tonart.

Der Aufbau aller sechs Cellosuiten ist im Gegensatz zu den Violinpartiten gleich. Sie folgen der Tradition mit der für die Barocksuite typischen Satzfolge Allemande – Courante – Sarabande – Gigue. Die Suite beginnt mit einem Prélude, quasi eine Einleitung, die kein Tanzsatz ist. Zwischen Sarabande und Gigue wird jeweils ein zweiteiliger Satz (Doubles) eingeschoben.

³⁹ Arcangelo CORELLI (1653-1713), italienischer Geiger und Komponist

⁴⁰ Guiseppe TORELLI (1658-1709), italienischer Geiger und Komponist

⁴¹ Georg Friedrich HÄNDEL (1685-1759), deutscher Komponist, der einen Großteil seines Lebens in England verbrachte

⁴² Henry PURCELL (1659-1695), englischer Komponist

⁴³ Benjamin BRITTEN (1913-1976), englischer Komponist

⁴⁴ Max Reger (1873-1916), deutscher Komponist

⁴⁵ Wolfgang FORTNER (1907-1987), deutscher Komponist

⁴⁶ vgl. Ingrid FUCHS, Diss. Wien, 1980

ben: Menuett I und II (in den ersten beiden Suiten), Bourrée I und II (in Suite III und IV) sowie Gavotte I und II (in den letzten beiden Suiten). Anders als sonst, bleibt die Satzanzahl in allen Suiten gleich. Die Tempofolge der Stammsätze ist:

Allemande: ruhig – Courante: schnell – Sarabande: langsam – Gigue: sehr schnell

Prélude Meist gibt das Prélude schon den Grundcharakter der Suite vor. Oft sind weniger Akkorde als Läufe und Arpeggien zu finden. Es kann als Einleitung vom Interpreten freier gestaltet werden als die anderen Sätze, weil ein Prélude früher oft improvisiert wurde. In diesem Satz gibt es auch die größten Tempounterschiede bei den verschiedenen Interpreten.

Allemande Die Allemande ist der älteste Tanz der vier Stammsätze. Sie war ursprünglich weit schneller, verlangsamte sich jedoch im 17. Jahrhundert. Eine Allemande ist stets auftaktig

Courante Es gibt einen großen Unterschied zwischen der Courante, die eher gemütsbezogen ist, und der italienischen Corrente in raschem Tempo. Obwohl BACH den dritten Satz seiner Cellosuiten immer als Courante bezeichnet, sind außer der Courante der fünften Suite alle Couranten vom Charakter her eigentlich Correnten.

Sarabande Die Sarabande wird oft als „Kernsatz“ der Suite bezeichnet und von BACH besonders gepflegt, da sie als einzig wirklich langsamer Satz den andern gegenübersteht.

Menuett I/II In den Doubles liegt meist eine periodische Gestaltung (Motive in Gruppen zu vier oder acht Takten) vor. Sie sind weniger stilisiert als die anderen Sätze und sind daher noch „Tanzmusik“

Gigue Die Gigue ist der schnelle Schlusssatz der Suite. Unterschiede gibt es vor allem zwischen der italienischen und französischen Gigue: Während bei der italienischen virtuose Läufe dominieren, ist die französische von „hüpfender“ Bewegung gekennzeichnet. Oft ist die Gigue freier gestaltet und weicht stark von motivischen Material der anderen Sätze ab.

	Name	Herkunft	Takt
Prélude	Einleitung, Vorspiel		beliebig
Allemande	französisch für „Deutscher Tanz“	ruhiger, deutscher Schreittanz	gerader Takt 4/4 (2/2)
Courante	französisch für „laufender Tanz“	französischer Gesellschaftstanz	3/4 (oder 3/2) Takt
Sarabande		altspanischer Volkstanz, auch in Mexiko verbreitet	3/4 Takt

Häufige **Gestaltungsmittel** sind:

- Fortspinnungstechnik, die einen eher linearen Aufbau ergibt (im Unterschied zu periodisierter Gestaltung, die vor allem in den Doubles Anwendung findet)
- Sequenztechnik
- Aufbau von Steigerungen und das anschließende Nachlassen der Spannung
- Scheinstimmen zur Andeutung der Polyphonie (Töne, die sich aus der Melodie herauslösen, obere/untere Randstimmen, Ober-, Mittel-, und Unterstimme bei Arpeggien, Orgelpunkte, Liegestimmen, Verschränkung zweier Stimmen zu einem Ganzen,...)

3.3. Die einzelnen Suiten (kurzer Überblick und Besonderheiten):

3.3.1. Erste Suiten in G-Dur, BWV 1007



Abb.8: Handschrift Anna Magdalena Bachs: I. Suite (Beginn)

Sätze	Takt	Taktanzahl	Tonart	Charakteristik ⁴⁸
Prélude	4/4	42	G	<p>„Form und Farbe“</p> <ul style="list-style-type: none"> • G-Dur gibt einen hellen Gesamtklang • Einfachheit, Schlichtheit und Fröhlichkeit der Musik stehen im Mittelpunkt • keine kunstvollen oder virtuosens Effekte
Allemande	2/2	32	G	
Courante	3/4	42	G	
Sarabande	3/4	16	G	
Menuett I-II-I	3/4	24-24-24	G-g-G	
Gigue	6/8	34	G	

3.3.2. Zweite Suite in d-Moll, BWV 1008



Abb.9: Handschrift Anna Magdalena Bachs: II. Suite (Beginn)

⁴⁸ vgl. J.S. BACH: Cello Suiten, CD, Interpret: Mstislav ROSTROPOWITSCH, Beilageheft S.31-45

Sätze	Takt	Taktanzahl	Tonart	Charakteristik ⁴⁸
Prélude	3/4	63	d	<p>„Tiefe der Empfindungen“</p> <ul style="list-style-type: none"> • trauriger Mollcharakter (d-Moll) • dieser ergibt eine meist eher introvertierte Form der Interpretation
Allemande	4/4	24	d	
Courante	3/4	32	d	
Sarabande	3/4	28	d	
Menuett I-II-I	3/4	24-24-24	d-D-d	
Gigue	3/8	76	d	

3.3.3. Dritte Suite in C-Dur, BWV 1009



Abb.10: Handschrift Anna Magdalena Bachs: III. Suite (Beginn)

Sätze	Takt	Taktanzahl	Tonart	Charakteristik ⁴⁷
Prélude	3/4	88	C	<p>„Brillanz“</p> <ul style="list-style-type: none"> • strahlendes C-Dur, ungetrübte Freude • allmählich Steigerung der technischen Ansprüche erkennbar (auch für den Zuhörer) • nicht mehr so schlicht wie die erste Suite
Allemande	4/4	24	C	
Courante	3 (3/4)	84	C	
Sarabande	3/4	24	C	
Bourée I-II-I	2/2	28-24-28	C-c-C	
Gigue	3/8	108	C	

3.3.4. Vierte Suite in Es-Dur, BWV 1010

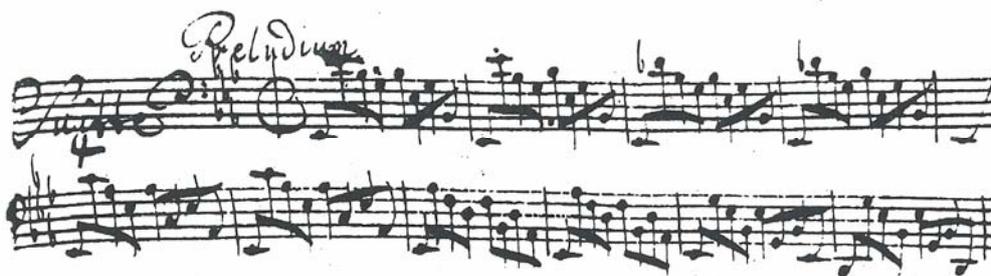


Abb.11: Handschrift Anna Magdalena Bachs: IV. Suite (Beginn)

Sätze	Takt	Taktanzahl	Tonart	Charakteristik ⁴⁸
Prélude	2/2	91	Es	<p>„Majestät“</p> <ul style="list-style-type: none"> • königliches Es-Dur • hebt sich von den anderen Suiten durch natürliche Eleganz hervor
Allemande	2/2	40	Es	
Courante	3/4	64	Es	
Sarabande	3/4	32	Es	
Bourée I-II-I	2/2-4/4-2/2	48-12-48	Es	
Gigue	12/8	42	Es	

⁴⁸ vgl. J.S. BACH: Cello Suiten, CD, Interpret: Mstislav ROSTROPOWITSCH, Beilageheft S.31-45

3.3.5. Fünfte Suite in c-Moll, BWV 1011



Abb.12: Handschrift Anna Magdalena Bachs: V. Suite (Beginn)

In der fünften Suite muss die a-Saite um einen Ganzton auf g heruntergestimmt werden. Dies gibt dem Cello eine dunklere Klangfarbe, die etwas an die einer Gambe erinnert. Diese Stimmung des Instruments passt hervorragend zu der Hoffnungslosigkeit und Verzweiflung, die in dieser Suite ausgedrückt wird.

Sätze	Takt	Taktanzahl	Tonart	Charakteristik ⁴⁸
Prélude	2/2+3/8	223	c	<p>„Verinnerlichung“</p> <ul style="list-style-type: none"> • Mollcharakter durch Herabstimmen der a-Saite verstärkt (c-Moll) • Verdeutlichung und stärkere Ausprägung der Charakteristik der zweiten Suite • Verzweiflung, die nicht laut ausgedrückt wird, sondern im Inneren ausgetragen wird (introvertiert)
Allemande	2/2	36	c	
Courante	3/2	24	c	
Sarabande	3/4	20	c	
Gavotte I-II-I	4/4	36-22-36	c	
Gigue	3/8	72	c	

3.3.6. Sechste Suite in D-Dur, BWV 1012



Abb.13: Handschrift Anna Magdalena Bachs: VI. Suite (Beginn)

Die „*Suite 6me a cinq cordes*“ (sic) ist, wie Anna Magdalena BACH in ihrer Abschrift schreibt, für ein Violoncello mit fünf Saiten (C-G-d-a-e') geschrieben. Daraus ergeben sich natürlich Probleme: auch wenn hohe Lagen mit der Daumenaufsatztechnik keine unüber-

⁴⁸ vgl. J.S. BACH: Cello Suiten, CD, Interpret: Mstislav ROSTROPOWITSCH, Beilageheft S.31-45

windbaren Schwierigkeiten verursachen, fehlt doch die Klangfarbe einer leeren e'-Saite. Transponierte Fassungen (von D nach G) haben sich dennoch nicht durchgesetzt. Vermutlich handelte es sich um ein Violoncello piccolo oder eine Viola pomposa, die allerdings auf dem Arm gespielt wurde. (Beide Instrumente waren „Sackgassen“, die sich nicht bewährten.) Gegen diese Annahme spricht auch, dass die Viola pomposa erst in Leipzig, also nach BACHs Zeit in Köthen, von diesem erfunden wurde. Dies würde umgekehrt wieder darauf hindeuten, dass gerade die letzten beiden Suiten erst später komponiert wurden. Das Violoncello piccolo war weiter verbreitet, dem Cello durch die gestemmte Haltung ähnlicher, und wird von BACH mehrmals in seinen Werken verlangt. Es existieren heute schon Einspielungen auf nachgebauten oder historischen Instrumenten.

Sätze	Takt	Taktanzahl	Tonart	Charakteristik ⁴⁸
Prélude	12/8	104	D	<p><i>„Ein Sonnenstrahl“</i></p> <ul style="list-style-type: none"> • sonnige, triumphale Tonart (D-Dur) <ul style="list-style-type: none"> • bildet Abschluss des Zyklus • unterscheidet sich aber gleichzeitig stärker von den anderen fünf (mehr Betonung auf Harmonien, Höhe durch e-Saite, bzw. heute Daumenaufsatz)
Allemande	4/4	20	D	
Courante	3/4	72	D	
Sarabande	3/2	32	D	
Gavotte I-II-I	2/2	28-24-28	D	
Gigue	6/8	68	D	

⁴⁸ vgl. J.S. BACH: Cello Suiten, CD, Interpret: Mstislav ROSTROPOWITSCH, Beilageheft S.31-45

4. Genauere Analyse der ersten, dritten und fünften Suite

4.1. Erste Suite

Es besteht ein starker motivischer Zusammenhang zwischen den einzelnen Sätzen: Der G-Dur-Dreiklang ist immer präsent. So beginnt das Prélude mit einem Arpeggio, sowohl Allemande (nach Auftakt), als auch die Sarabande mit einem Akkord. Das Menuett wie das Prélude (im entsprechenden Rhythmus) und auch Courante und Gigue beinhalten diesen G-Dur-Dreiklang am Anfang. In der Courante wird der Dreiklang des Préludes umgekehrt. Weiters taucht die harmonische Abfolge mit dem Aufbau einer einfachen Kadenz im Beginn jedes Satzes auf.

4.1.1. Prélude

Takt: 4/4

Länge: 42 Takte

Tonart: G-Dur

Tempo: rasch, schnell, bewegt

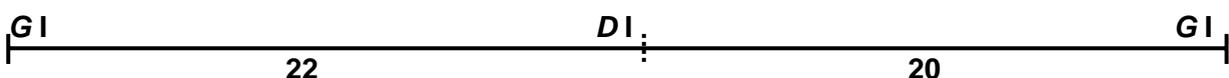
BACH verwendet fast ausschließlich Dreiklangszersetzungen und Tonleitern, weshalb dieser Satz keine eigentliche Melodie besitzt, sondern aus lauter Arpeggien besteht.

Das Prélude ist „abgerundet“, geschlossen in sich selbst. Ein ständiger Fluss von Sechzehntelketten drängt vorwärts, es gibt keine Pausen. Dieser Fluss wird erst durch die Fermate in T.22 unterbrochen.

Allerdings kann diese ununterbrochene Fortspinnung in den für den Satz charakteristischen Zerlegungen von Dreiklängen in weiter Lage (tauchen kurz auch in den übrigen Sätzen auf und prägen die ganze Suite) und Tonleiterbewegungen nicht künstlich in Unterabschnitte aufgeteilt werden. Weitere von BACH verwendete Elemente sind Liegestimmen (T.31 ff.) und kurze Sequenzen (vor allem nach der Fermate in T.22). Weiters ist der Satz in Gruppen zu meist vier Takten gegliedert. ROSTROPOWITSCH vergleicht die *Architektur des Préludes* mit dem *menschlichen Atem: Die Phrase speichere Energie (2 ½ Takte langes Einatmen), bis sie einen gewissen Punkt erreicht hat, wo sie diese wieder abgibt (1 ½ Takte Ausatmen) – ein Prozess von Entfaltung und Niedergang.*⁵⁰

Diese periodischen Harmoniefolgen (auch im Prélude der vierten Suite zu finden) erinnern stark an die BACH'schen Lautensuiten. Spannung und Entspannung wechseln einander in der Harmonik ab.

Skizze⁵¹ über den harmonischen Grundaufbau:



⁵⁰ vgl. Johann Sebastian BACH: Cello Suiten: CD, Interpret: Mstislav ROSTROPOWITSCH, Begleitheft: S.31, gekürzt durch den Verfasser

⁵¹ Tonart und harmonische Stufe sind jeweils über der Linie angegeben, während sich die entsprechenden Anzahl der Takte darunter befindet. Sollte eine genauere Aufschlüsselung der Teile notwendig sein, so ist diese in Kleinbuchstaben unter den Takten zu finden. Dies gilt für die gesamte Analyse, falls nicht anders angegeben.

Beginnend auf der Tonika (mit einem G-Dur-Dreiklang in weiter Lage) wird die Harmonik über die Subdominante (T.2 C-Dur-Dreiklang in weiter Lage in Quartsextstellung) zum dritten Takt geführt, wo die Spannung einen Höhepunkt erreicht. Es handelt sich hierbei (T.3) um den Dominantseptakkord von G-Dur in Quintsextstellung über dem Orgelpunkt G, bevor im T.4 mit der Rückkehr zu G-Dur wieder abphrasiert wird. Durch Anwendung des Fortspinnungsprinzips fährt BACH in dieser Weise fort. Bis zur Fermate (T.22) ist die Modulation nach D-Dur vollzogen, im Folgenden kehrt BACH wieder nach G-Dur zurück.

In T.37/38 beginnt ein großer chromatischer Aufstieg über dem Orgelpunkt d, der zu den Arpeggien in der Umkehrung des Beginns hinführt. Die Harmonienfolge: Vom G-Dur-Akkord in Quartsextstellung (T.39), wechselt BACH in T.40 zu der Dominanten nach D-Dur mit dem Quartvorhalt g', der in T.41 ins fis' fällt, bevor mit einem G-Dur-Dreiklang in weiter Lage geschlossen wird.

4.1.2. Allemande

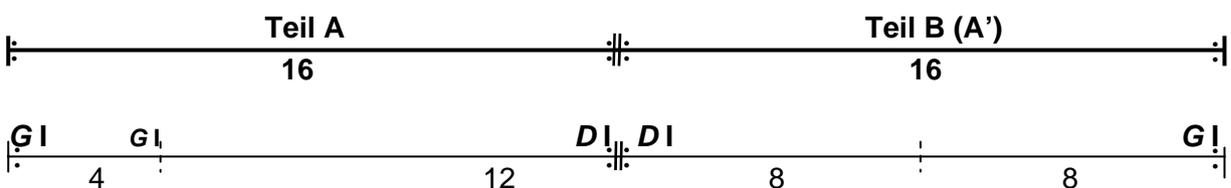
Takt: 2/2

Länge: 32 Takte

Tonart: G-Dur

Tempo: ruhig, mäßig, nicht zu schnell

Die Allemande als erster Tanzsatz ist in zwei Teile gegliedert (A-B oder auch A-A', aufgrund des ähnlichen motivischen Materials), die wiederholt werden. Innerhalb dieser Abschnitte sind Phrasen von vier und zwei Takten erkennbar. Im zweiten Teil sind diese durch die Fortspinnung der Melodie aber nicht mehr so deutlich erkennbar. Der Alla-breve Takt verdeutlicht die Gliederung der einzelnen Takte in zwei Taktschwerpunkte.



Nach einem Sechzehntel Auftakt beginnt die Allemande, wie auch das Prélude, mit einem G-Dur-Dreiklang in weiter Lage in Grundstellung (hier nicht zerlegt). Erst in T.3 wechselt BACH auf die Subdominante (C-Dur-Sextakkord, 1.Takthälfte) und zum Dominantseptakkord in Terzquartstellung (2.Takthälfte), bevor er in T.4 wieder zur Tonika zurückkehrt. Der typische harmonische Aufbau einer einfachen Kadenz (I-IV-V-I) liegt somit auch dem Beginn der Allemande zu Grunde. Bemerkenswert, dass sich BACH am Beginn der Allemande (erste Takthälfte) genau an ihren Grundrhythmus hält:



Trotz der vorherrschenden Fortspinnung (abgesehen von sequenzähnlichen Abschnitten: T.9/10, T.11/12) ist die Gruppierung zu Zweitaktgruppen in der Melodie erkennbar. In T.9/10 ist auch der mikrostrukturelle Zusammenhang zum Prélude mit der Umkehrung des Anfangsmotivs des Préludes gegeben. Teil A endet nach vollzogener Modulation in D-Dur.

Der zweite Teil beginnt rhythmisch (aber nicht melodisch) ähnlich dem ersten Teil. Aus der Skizze ist ersichtlich, dass Teil B noch in D-Dur beginnt. Obwohl oder gerade weil das cis

erst auf der letzten Note von T.17 aufgelöst wird und da nach dem vorangegangenen Abschluss in D-Dur *cis* in den Ohren des Zuhörers weiterklingt, ist der Beginn des B-Teils als D-Dur angegeben, auch wenn BACH schon nach einem Takt nach G-Dur zurückkehrt. Auch hier herrscht das Fortspinnungsprinzip vor. Im letzten Abschnitt dominieren Sequenzen (T.26/27/28), die schon das Kopfmotiv der Courante beinhalten⁵².

4.1.3. Courante

Takt: 3/4
Länge: 42 Takte
Tonart: G-Dur
Tempo: schnell

Nachdem BACH in Teil A, bestehend aus zwei Unterabschnitten, das Thema vorgestellt, variiert er es im zweiten Teil (B/A'). Aufgrund der Symmetrie ist diese Courante zweiteilig (A-B). BACH erweitert im B-Teil den ersten Abschnitt um zwei Takte (10 statt 8), den zweiten um 4 Takte (14 statt 10).

Weiters findet sich am Ende beider Teile ein ähnlicher Abschluss mit dem charakteristischen Absprung (große Sept) vom Leitton in den Grundton.



In den ersten acht Takten (harmonischen Abfolge I – IV – V⁷ – I) wird der „Kern“ der Courante vorgestellt. Das Kopfmotiv, das schon in der Allemande anklingt, prägt vor allem folgender Rhythmus: $\frac{3}{4}$ , wobei die Achtel in großen Intervallsprüngen, die Sechzehntel als Melodiekette auftreten.

In T.8 findet sich eine deutliche Zäsur in G-Dur. Die punktierte Viertel ist der längste Ruhepunkt innerhalb des A-Teils und damit zäsurbildend. T.8 entspricht im B-Teil T.28: Die punktierte Viertel *E* als Tonika (von e-Moll) bildet hier einen vollkommenen Ganzschluss.

In der zweiten Hälfte des A-Teils wird sowohl Kopfmotiv als auch die ihm folgende Sequenz in variiertes Form wieder aufgegriffen. Nach einem Aufstieg (diatonisch über Orgelpunkt d) und einer Abschlusskadenz endet der erste Teil nach vollzogener Modulation in D-Dur.

Eine freiere Variation der einzelnen Motive des ersten Teils finden sich im ersten Abschnitt des zweiten Teils (B), der in T.28 in e-Moll (Paralleltonart) endet.

Die Motive sind in dem nach G-Dur zurückführenden Abschnitt (T.29-42) ähnlich angeordnet wie in T.9-18.⁵³

⁵² welches gleichzeitig die Umkehrung des Motivs des Préludes ist und im Laufe der Suite immer wieder auftaucht.

⁵³ allerdings mit einem „Einschub“ der Takte 33/34 und 39/40, die im ersten Teil nicht auftauchen

4.1.4. Sarabande

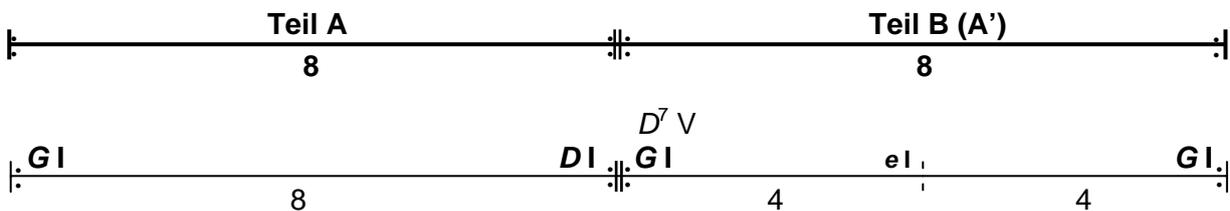
Takt: 3/4

Länge: 16 Takte

Tonart: G-Dur

Tempo: langsam, getragen

Zu Beginn verwendet BACH wieder einen G-Dur-Dreiklang. Generell sind gebrochene Akkorde und auch reale und angedeutete Mehrstimmigkeit für diesen Satz charakteristisch. Auffallend sind auch die Triller auf dem zweiten Schlag, nach dem der Auftakt zum nächsten Takt beginnt.



Der Aufbau der Sarabande ist periodisch, besonders im zweiten Teil, der in zwei viertaktige Phrasen gegliedert ist. Kennzeichnend ist der für die Sarabande typische Grundrhythmus ($\frac{3}{4}$ ) , der aber oft ausgeschmückt wird.

Im B-Teil variiert BACH die ersten acht Takte; bei ähnlicher Rhythmik ist hier die Melodie jedoch eigenständig. Beginnend auf der Dominanten von G-Dur (D^7) führen T.9-12 in die parallele Moll.⁵⁴

4.1.5. Menuett I und II

Menuett I

Takt: 3/4

Länge: 24 Takte

Tonart: G-Dur

Tempo: tänzerisch, bewegt

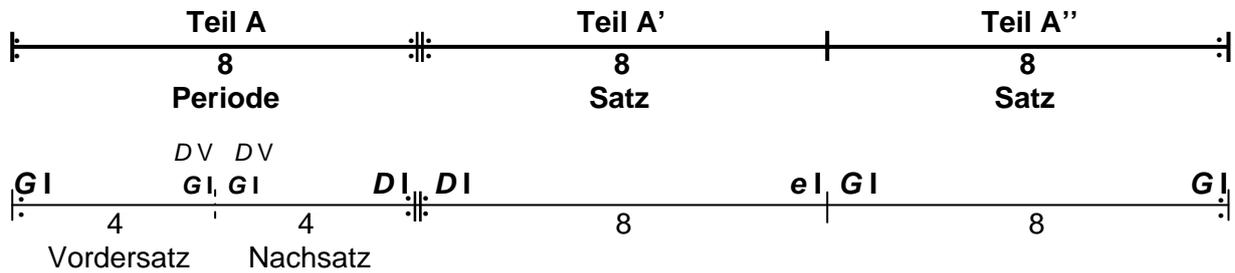
Die Anfänge der drei Teile (A, A', A'') sind nicht nur melodisch ähnlich (Zerlegung eines Dreiklangs in weiter Lage in Teil A bzw. in enger Lage in Teil A' und Teil A''), sondern weisen auch folgenden identischen Rhythmus auf: $\frac{3}{4}$ 

Dieser Sachverhalt spricht eindeutig für eine dreiteilige Liedform

Teil A nur aus acht Takten, die in deutlich abgegrenzte Phrasen zu je vier Takten unterteilt sind und zueinander stehen wie Vordersatz und Nachsatz. Einen solchen musikalischen Aufbau nennt man Periode. Die beiden folgenden Teile A' und A'' sind musikalische Sätze, da die Gliederung in zwei Viertaktgruppen zwar vorhanden ist, aber die Fortspinnung des musikalischen Gedankens im Vordergrund steht.

⁵⁴ Abschluss in e-Moll nach fallender Sequenz; in ähnlicher Form auch in Courante, Menuett I und Gigue zu finden

Der meist nicht stark veränderte, bewegte Rhythmus steht in großem Kontrast zu Menuett II, in dem die durchlaufenden Achtelbewegungen eine gesangliche Linie bilden.



Das Menuett beginnt mit derselben Tonfolge wie das Prélude – selbstverständlich in anderem Rhythmus. Die harmonische Abfolge der ersten vier Takte: G-Dur (T.1/2) – C-Sextakkord (T.3) – Dominantseptakkord (T.3, 2./3.Zählzeit) – G-Dur-Dreiklang in weiter Lage (T.4, 1./2. Zählzeit). Der Nachsatz (T.5-8), der eine enge rhythmische und melodische Entsprechung zum Vordersatz aufweist, bringt die Modulation nach D-Dur.

Auch Teil A' variiert das Motiv des ersten Teils, baut es aus und moduliert nach e-Moll.

In T.17 (Teil A'') beginnt das Thema erneut auf der Tonika, wird aber nicht vier Takte lang ausgespielt, sondern in steigender Sequenz in T.19/20 gleich noch einmal als Verstärkung der Aussage wiederholt.

Menuett II

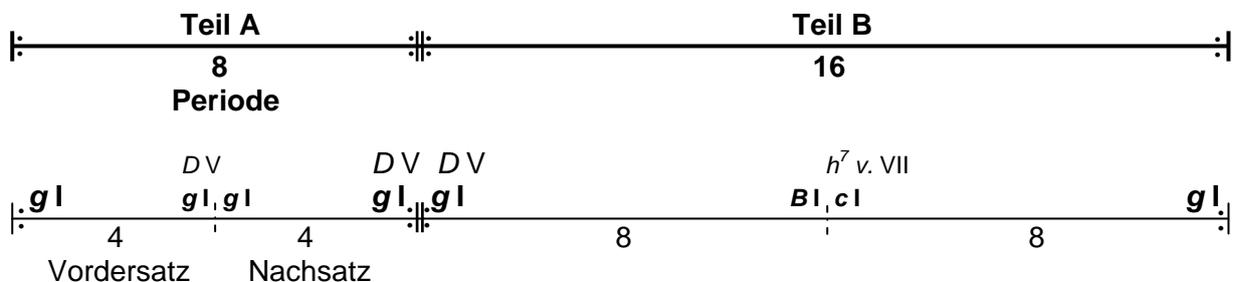
Takt: 3/4

Länge: 24 Takte

Tonart: g-Moll, trotz der Vorzeichnung nur eines *b* (oftmalige Tiefalteration des *e* zum *es*)

Tempo: etwas weniger zügig als Menuett I, trotzdem fließend

Die Struktur des A-Teils folgt wie im Menuett I dem Aufbau einer Periode. Doch die weitere Unterteilung in Zweitaktgruppen wird hier, wie auch in Teil B stärker zum Ausdruck gebracht. Der Melodieverlauf der 16 Takte des B-Teils erscheint mir für eine weitere Unterteilung zu gleichförmig. Dieser Teil B besteht vorwiegend aus Quintfallketten in Einheiten zu zwei Takten. Die Zäsur in T.16 hat keinen größeren Stellenwert als jene in T.9/18 oder 20.



Die Achtelbewegung mit der für den Satz typischen Dreierbindung und den anschließenden drei ungebundenen Achteln findet sich schon im ersten Takt (g-Moll) und in T.3 eine Terz tiefer.

T.2

(d-Moll-Sextakkord) und T.4 bilden die Überleitung zu T.3 bzw. T.5. Ohne Variation wird dieses Thema in T.5-8 wiederholt und beendet den ersten Teil in D-Dur (Dominante).

In Teil B wird die Melodie eigenständig fortgeführt. Hier sind verstärkt Sequenzen zu finden. Nach Menuett II folgt – wie bei allen Doubles – ein Da-Capo des Menuett I (ohne Wiederholungen). Man spricht daher beim Menuett von einer großen dreiteiligen Liedform (Menuett I – Menuett II – Menuett I).

4.1.6. Gigue

Takt: 6/8

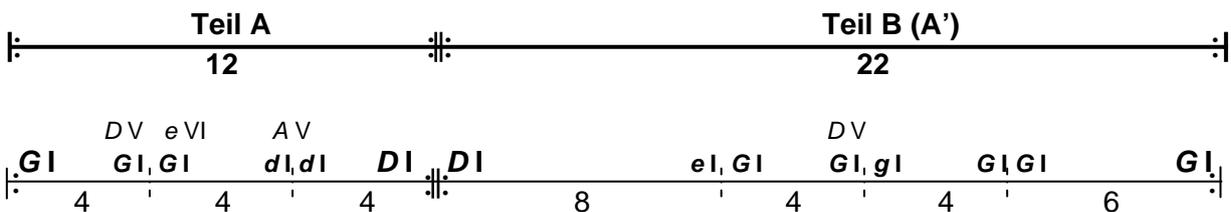
Länge: 34 Takte

Tonart: G-Dur

Tempo: schnell, lebhaft

Der Aufbau der Gigue basiert auf einer großen Zweiteiligkeit. Vier- und achttaktige klar voneinander abgegrenzte Phrasen unterstreichen den periodischen Aufbau.

Charakteristisch für den Satz sind die Bindungen von zwei Achteln der Dreiergruppe, wobei teils die ersten beiden, teils die zweite und dritte Achtel gebunden werden. Dies gibt dem Satz etwas hüpfend Bewegtes.



Das Thema mit seinem charakteristischen Quart-/ Sekundschrift taucht in immer neuen Variationen auf und bildet so das Kernmotiv der Gigue. Erwähnenswert sind vor allem die Staccatopunkte in T.2/7, die BACH selbst gesetzt haben dürfte, obwohl er diese äußerst selten als Artikulationszeichen notierte.

In Teil B werden die Motive des ersten variiert und ausgebaut.

Sequenzen finden sich vor allem in den letzten vier Takten des A-Teils (T.9ff.) und im B-Teil (T.29ff.), bevor in den letzten sechs Takten das Motiv verkürzt wird und sich ein Abschluss bildet. Diese Verkürzung verdeutlicht das Hindrängen zum Schluss. Nach einem Überleitungstakt endet die Suite mit der Zerlegung eines G-Dur-Dreiklangs.

4.2. Dritte Suite

Gleich zu Beginn stellt BACH sein Material vor: C-Dur, das in verschiedensten Formen den Anfang aller Sätze bildet: In Prélude, Allemande, Courante und Sarabande wird C-Dur absteigend über zwei Oktaven verwendet; in der Allemande mit Verzierungen, in der Courante als Dreiklangszerlegung und in der Sarabande als Akkord. Die eingeschobenen beiden Bourrées weisen weniger Ähnlichkeit mit den Motiven der Stammsätze auf. Auch die Gigue variiert die anfängliche C-Dur-Tonleiter stark. So weist auch diese Suite starken mikrostrukturellen Zusammenhang auf.

4.2.1. Prélude

Takt: 3/4

Länge: 88 Takte

Tonart: C-Dur

Tempo: schnell, bewegt

Das Prélude ist formal frei und somit ist auch kein prägnantes Motiv erkennbar. Am Anfang dominieren eher Skalen und Tonleitern, die auch in Sequenzen (T.7-12) auftreten. In der weiteren Fortspinnung finden sich immer öfter große Intervallsprünge, welche die Linie unterbrechen. Schließlich gehen diese in Dreiklangszerlegungen und in flüchtig gespielte Akkorde/Apeggien (über einem „Orgelpunkt“ T.45 ff.) über. Ähnlich wie im Prélude der ersten Suite ist die Bindung der ersten drei Sechzehntel während dieser ganzen Akkordzerlegungen.

Im Schlussteil (T.78 ff.), der wie T.1 beginnt, notiert BACH viele – sonst sehr selten eingesetzte – Pausen und Akkorde, bevor der Satz nach einem Triller und, nachdem der Anfangstakt noch ein letztes Mal wiederholt wird, in einem C-Dur Akkord gipfelt. Die Spannung erhöht sich durch teils dissonante Akkorde und den darauffolgenden Stillstand (ab T.78).

4.2.2. Allemande

Takt: 4/4

Länge: 24 Takte

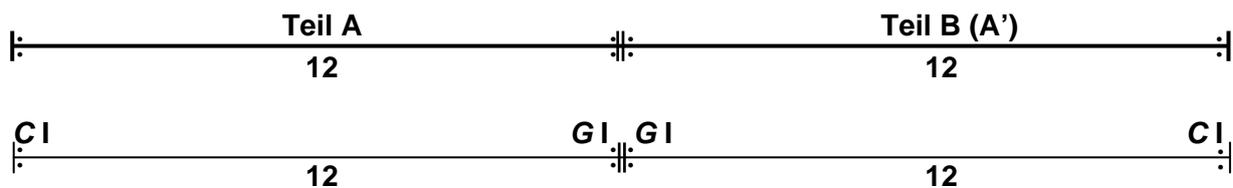
Tonart: C-Dur

Tempo: flüssig, nicht zu schnell

Die Allemande der dritten Suite, ebenfalls in zwei Abschnitte gegliedert, täuscht mit den kleinen Notenwerten (Zweiunddreißigstel) ein schnelles Tempo vor.

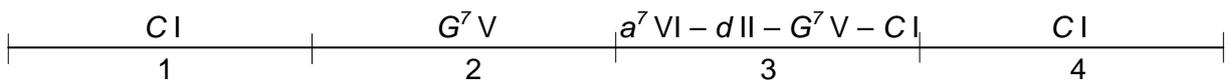
In der Allemande lässt sich die Melodie nicht periodisieren. Im Sinne der energetischen Melodik geben kurze Motive den Impuls für das Fortschreiten der Melodie, wobei auch häufig die Technik der Sequenzierung angewandt wird.

Der zweite Teil ist eine Variation des ersten, wobei BACH das rhythmische Grundmuster beibehält. Der erste Takt des zweiten Teils ist eine notengetreue Transposition des ersten Taktes von Teil A nach G-Dur.



Interessant ist es die ersten vier Takte genauer zu betrachten:

T.1 beginnt auf der ersten Stufe mit einer verzierten, absteigenden C-Dur-Tonleiter über zwei Oktaven. T.2 steht, obwohl schwebend, meist auf der V. Stufe. T.3 bildet mit $a^7 VI - d II - G^7 V - C I$ eine Quintfallkette, bevor T.4 wieder auf der Tonika steht.⁵⁵



Auch rhythmisch finden sich in diesen ersten, für die ganze Allemande prägenden Takten bereits viele Kombinationsmöglichkeiten von Sechzehnteln und Zweiunddreißigsteln.

4.2.3. Courante

Takt: 3 (eigentlich 3/4 Takt, obwohl dieser an verschiedenen Stellen von der Betonung her eher zu einem 6/8 wird)⁵⁶

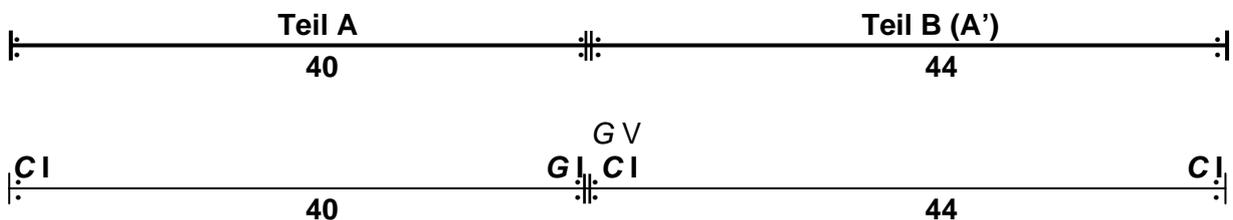
Länge: 84 Takte

Tonart: C-Dur

Tempo: schnell

Die Courante der dritten Suite ist durch die durchlaufende Achtelbewegung gekennzeichnet, die sich aus Dreiklangszerlegungen, Tonleiterfragmenten und nicht selten großen Intervallsprüngen zusammensetzt. Sie ähnelt im Charakter der Courante der ersten Suite. Weil hier aber fast keine ausgeschriebenen Verzierungen oder Sechzehntelnoten vorkommen, ist das Tempo der Achteln deutlich schneller.

Fortspinnung und Sequenzierung dominieren diese Courante, was zur Folge hat, dass sich die Musik einer Periodisierung entzieht (energetische Melodik).

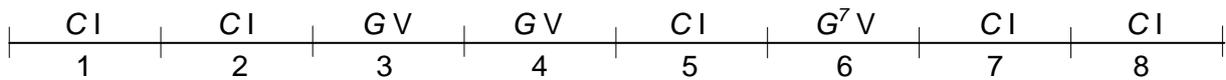


Beide Teile beginnen mit einer Dreiklangszerlegung (Teil A in C-Dur Oktavlage; Teil B in G-Dur Quintlage). Der G-Dur-Dreiklang zu Beginn des zweiten Teils erscheint aufgrund der baldigen Rückkehr zu *f* statt *fis* als Dominante von C-Dur und nicht als Tonika (von G-Dur). Charakteristisch sind auch hier wieder die ersten acht Takte, die stellvertretend für die Courante genauer beschrieben werden sollen.

⁵⁵ Harmonische Skizze der ersten vier Takte. Die Zahlen entsprechen der Taktzahlen (nicht der Anzahl der Takte).

⁵⁶ allerdings von der Interpretation abhängig

Zunächst eine harmonische Skizze⁵⁷:



Melodisch wechseln (vor allem in T.1-4) Dreiklangszerlegung und die folgende Linie gebundener Achtel einander ab, während es im Rhythmus keinerlei Veränderungen gibt (durchlaufende Achtelketten).

4.2.4. Sarabande

Takt: 3/4

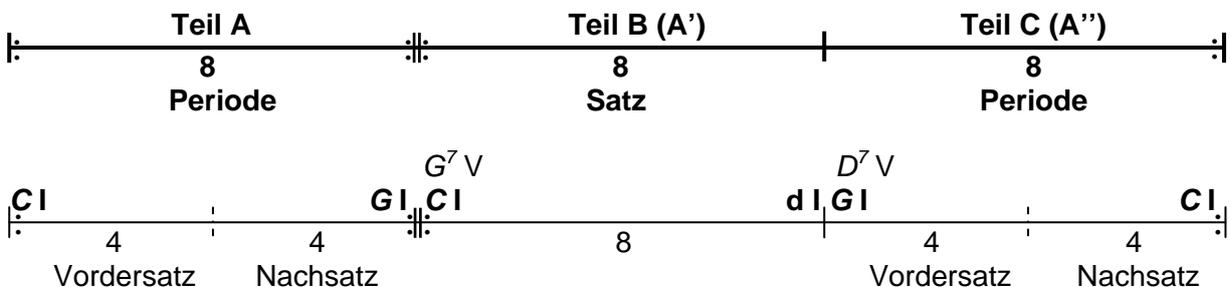
Länge: 24 Takte

Tonart: C-Dur

Tempo: langsam

Die Sarabande der dritten Suite ist jener der ersten ähnlich: wieder viele gebrochene Akkorde und ein langsamer 3/4 Takt. Mit 24 Takten ist sie allerdings länger. Innerhalb der drei Teile (|:8:|:8-8:|) sind Phrasen von acht Takten erkennbar. Im Unterschied zur Sarabande der ersten Suite findet man hier demnach eine dreiteilige Form (Der musikalische Aufbau der drei Phrasen ist als Periode – Satz – Periode zu bezeichnen)

Der Grundrhythmus bleibt durchgehend erhalten. Auch hier wendet BACH das Prinzip der freien Fortspinnung an. Die Teile sind relativ eigenständig.



4.2.5. Bourrée I und II

Wie bei allen Doubles sind auch bei den Bourrées der dritten Suite viertaktige Phrasen anzutreffen. Anders als beim Menuett der ersten und der Gavotte der fünften Suite besteht der Kontrast zwischen Bourrée I und II nicht im Rhythmus, sondern lediglich im Dur-Moll Kontrast. Aber auch hier sind Sprünge eher im ersten Tanz zu finden, während im zweiten Tonleiterfiguren dominieren. Die Tänze beginnen mit zwei Achtel Auftakt. Diese Bourrée kennzeichnet die einfache, unkomplizierte Melodik.

⁵⁷ Harmonische Skizze der ersten acht Takte. Die Zahlen entsprechen der Taktzahlen (nicht der Anzahl der Takte).

Bourrée I

Takt: 2/2

Länge: 28 Takte

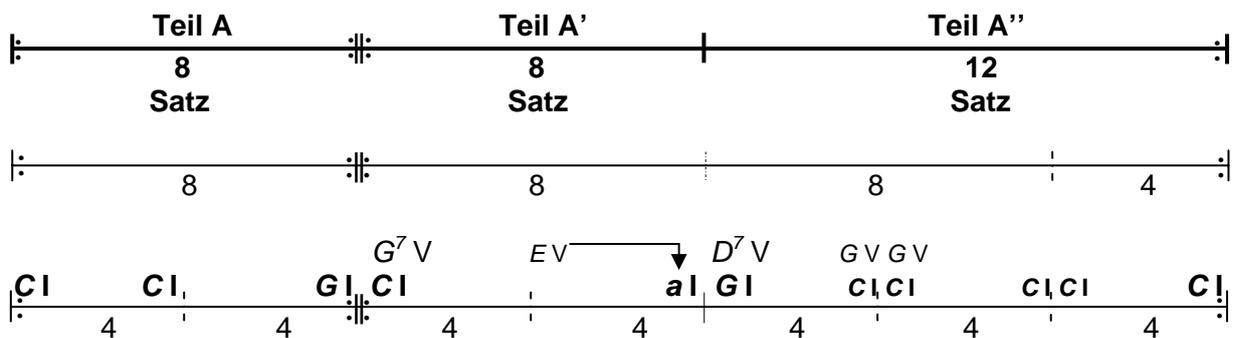
Tonart: C-Dur

Tempo: bewegt, heiter

In den drei Perioden der Bourrée I (je acht Takte lang, wobei der letzten vier Takte eingeschoben sind) wechseln einander zwei rhythmische Gruppierungen ab. Während die ersten vier Takten jedes Teils von einem charakteristischen Rhythmus geprägt ist, der auch in Bourrée II auftaucht (), laufen im zweiten Abschnitt der musikalische Sätze Achtelketten durch.

Bezüglich der Melodik stehen Bourrée I und II in weniger starkem Zusammenhang zu den übrigen Sätzen.

Die Harmonik ist aus der unten stehenden Skizze zu entnehmen.



Bourrée II

Takt: 2/2

Länge: 24 Takte

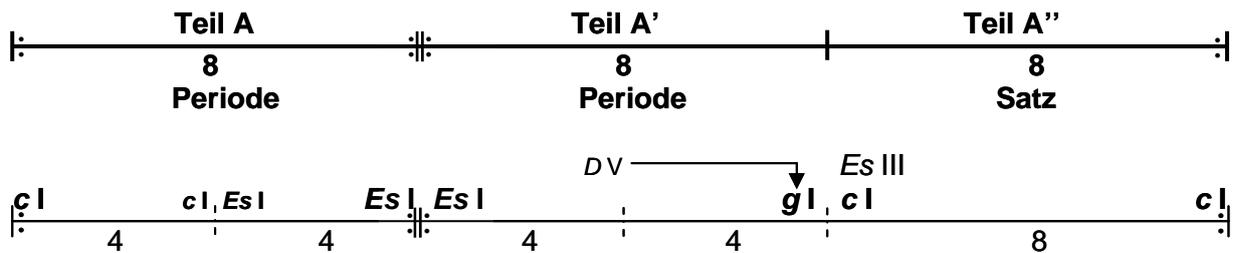
Tonart: c-Moll (nicht eindeutig)

Tempo: fließend, bewegt

Der Beginn der Bourrée II ähnelt in Rhythmus und Melodieverlauf (Auftakt mit erster Viertelnote) der Bourrée I. Ähnlich ist auch der Gesamtaufbau, der sich hier aus zwei Perioden und einem Satz zusammensetzt.

So beginnen alle Perioden zunächst im Bourrée-Rhythmus, gefolgt von einer tonleiter- oder skalenförmigen Passage. Auch im Melodieverlauf ist der motivische Zusammenhang gegeben, weshalb man die einzelnen Abschnitte mit a – a' – a'' bezeichnen könnte.

Der erste Takt (mit Auftakt) deutet nach c-Moll harmonisch.



Ganzheitlich gesehen handelt es sich bei Bourrée I und II um eine große dreiteilige Liedform, da innerhalb der Abfolge Bourrée I – Bourrée II – Bourrée I, die dreiteilig ist, auch jedes Bourrée in drei Teile gegliedert ist.

4.2.6. Gigue

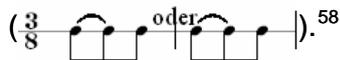
Takt: 3/8

Länge: 108 Takte

Tonart: C-Dur

Tempo: schnell bis sehr schnell

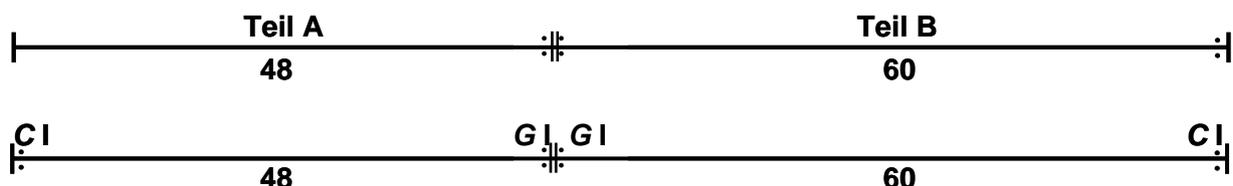
Die Gigue ist länger als die der ersten Suite und insgesamt komplexer aufgebaut. Durch ausgeschriebene Verzierungen ergeben sich die kürzeren Notenwerte und das raschere Tempo. Aber auch hier sind die für die Gigue typischen Bindungen vorhanden



BACH schreibt fast immer Motivgruppen zu vier Takten, die zu acht und mehr zusammengefasst werden können und so größere Phrasen bilden.

Die Gigue ist in zwei Teile gegliedert: |:48:||:60:, wobei der Abschnitt von T.20-48 im zweiten Teil (vgl. T.81-108) vollständig und kaum variiert auftritt. Dieser Abschnitt besteht aus einem Motiv mit Haltestimme und „Orgelpunkt“, zuerst sukzessiv in Sechzehntelbewegungen eingeschoben (T.20ff., T.81ff.), dann simultan zur Melodie gespielt (T.33ff., T.93ff.). Es folgen die ebenfalls ähnlich aufgebauten Abschlusskadenzen (T.41ff., T.101ff. in G-Dur bzw. in C-Dur).

Charakteristisch für die Gigue ist vor allem ihr Themenkopf (T.1-4) mit dem Quartsprung als Auftakt, den folgenden Oktavsprung, der aufsteigenden Skala bis zum c' und den Quart-/Sextsprüngen (T.3/4).



⁵⁸ vgl. Suite I, Kapitel 4.1.6

4.3. Fünfte Suite

Auch in der fünften Suite ist ein Zusammenhang zwischen den einzelnen Sätzen vor allem durch den c-Moll-Dreiklang gegeben. Besonders stark ist dieser zwischen Prélude und Courante, die beide mit einem in Oktaven erklingenden C-c beginnen, und auch die Fortspinnung danach weist bezüglich des Melodieverlaufs Ähnlichkeiten auf. Allemande und Gavotte I beginnen mit einem c-Moll-Akkord bzw. -Dreiklang in weiter (Allemande) oder enger (Gavotte I) Lage. Bei den übrigen Sätzen (Sarabande, Gavotte II und Gigue) ist der c-Moll-Dreiklang meist nicht so klar ersichtlich, weil dieser in die Melodie eingewoben ist.

Die andere Stimmung trägt zusammen mit den anderen Unterschieden zu den vorangegangenen Suiten zu der Annahme bei, dass gerade die letzten beiden Suiten später geschrieben wurden.

4.3.1. Prélude

Takt: Einleitung: 2/2 (T.1-26),
Fuge: 3/8 (T.27-223)

Länge: 223 Takte

Tonart: c-Moll

Tempo: langsame Einleitung, dann schnell

Der Beginn der fünften Suite nimmt eine Sonderstellung ein: Im Gegensatz zu allen anderen Cellosuiten von BACH besteht der erste Satz nicht nur aus einem relativ langen Prélude, sondern aus einer Fuge, der ein eher kurzes Prélude als Vorspiel (lat.: praeludium) vorangestellt ist.

Das lediglich 27 Takte umfassende Prélude ist fantasieartig angelegt, also formal frei und nimmt wesentliche, für die ganze Suite charakteristische, melodische und rhythmische Elemente vorweg (Akkorde/ lange Töne auf dem ersten Schlag und ihr freie Fortspinnung, rhythmische Figuren wie )

Im Gegensatz zum *Wohltemperierten Klavier*, in dem die den Fugen vorangestellten Präludien abgeschlossen sind, ist hier der Übergang fließend.

Das achttaktige, mit starkem Vorwärtsdrang versehene Fugenthema charakterisiert sich durch den Halbtonschritt in Form eines Auftaktes und dem anschließenden Sprung einer kleinen Sexte nach unten. Der rhythmische als auch melodische Verlauf der ersten beiden Takte (T.28/29) wiederholt sich in T.3/4 des Fugenthemas (T.30/31).

Alle im Interpretationsvergleich⁵⁹ vertretenen Cellisten suggerieren durch ihre Interpretation eine Zweistimmigkeit, die wie folgt darzustellen ist:

⁵⁹ vgl. Kapitel 5

The image shows two systems of musical notation in bass clef, 3/8 time, and C minor. The first system shows the first voice (Dux) with a melodic line starting on G4, moving to A4, B4, and then a series of eighth notes. The second system shows the second voice (Comes) entering with a similar melodic line, slightly lower in pitch. The notation includes stems, beams, and various note heads.

Notenbeispiel :
 V. Suite: T.28 ff.
 (Beginn der Fuge)
 in zweistimmig notiert

Im Folgenden eine kurze schematische Darstellung des Fugenaufbaus:

1. Durchführung T.28-42	bestehend aus Dux (T.28) und Comes (T.36)	1. Zwischenspiel T.43-47
2. Durchführung T.48-63	Einsatz der zweiten Stimme in T.56	2. Zwischenspiel T.64-71
3. Durchführung T.72-79		3. Zwischenspiel T.80-101
4. Durchführung T.102-109		4. Zwischenspiel T.110-129
5. Durchführung T.130-137		5. Zwischenspiel T.138-149
6. Durchführung T.150-157		6. Zwischenspiel T.158-175
7. Durchführung T.176-183		7. Zwischenspiel T.184

Im Folgenden taucht das Thema nicht mehr vollständig auf. BACH arbeitet mit dem motivischen Material weiter und bildet den Abschluss der Fuge in C-Dur.

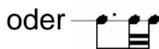
4.3.2. Allemande

Takt: 2/2

Länge: 36 Takte

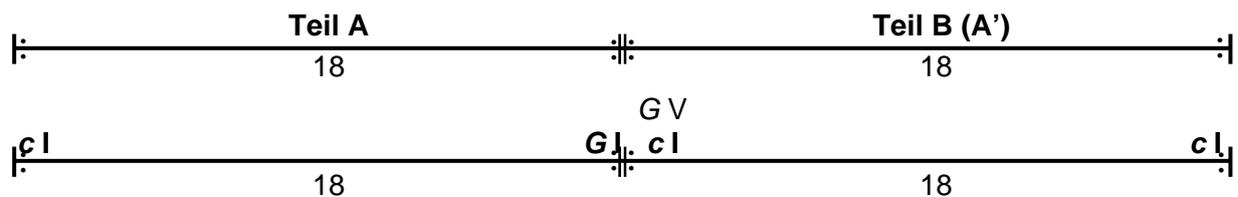
Tonart: c-Moll

Tempo: mäßig, eher langsam

Zwischen Prélude und Allemande besteht in rhythmischer Hinsicht ein enger mikrostruktureller Zusammenhang: Die Allemande beginnt (nach einem Sechzehntel Auftakt) zunächst im selben Rhythmus wie die Einleitung des Préludes und bringt auch im Folgenden oft den hier charakteristischen punktierten Rhythmus (meist mit großen Intervallsprüngen verbunden), der schon im Prélude anklingt. Es ist eine fast ständige Präsenz der rhythmischen Einheiten  oder  festzustellen.

Akkorde sind wie in der Einleitung wichtiger Bestandteil der ganzen Allemande. Gleich ist auch die Taktart: Allemande und Einleitung stehen im Alla-breve Takt.

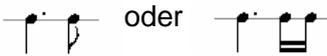
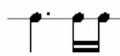
Die gesamte Allemande lässt sich schwer in Abschnitte oder Gruppen gliedern, da der Melodieverlauf Fortspinnungscharakter besitzt. Zwar beginnt der zweite Teil ähnlich dem ersten (gleicher Rhythmus, Umkehrung der Sechzehntel), wird aber dann völlig unabhängig vom A-Teil frei weitergeführt.



Durch die ganze Allemande zieht sich harmonisches c-Moll. Teil B beginnt zwar strenggenommen in G-Dur (Tonika), kehrt aber sofort nach c-Moll harmonisch zurück, weshalb in der Skizze G-Dur als Dominante von c-Moll angeführt ist.

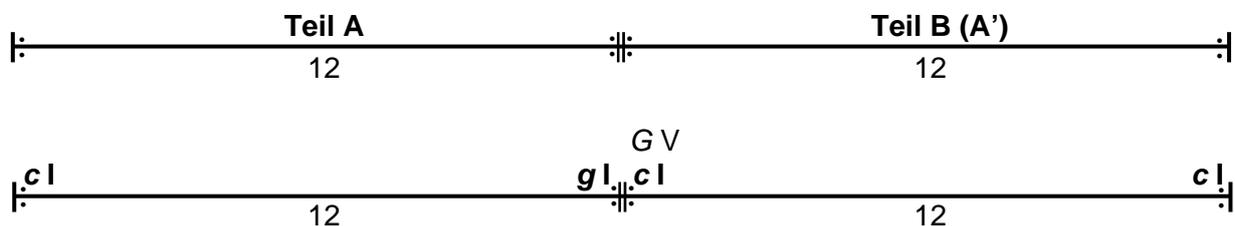
4.3.3. Courante

Takt: 3/2
Länge: 24 Takte
Tonart: c-Moll
Tempo: rasch

Der Melodieverlauf des ersten Taktes der Courante ist mit jenem des Préludes nahezu identisch. Weitere Parallelen ergeben sich durch rhythmische Übereinstimmungen: Ruhepunkte zu Taktbeginn und kleinere Notenwerte im weiteren Verlauf der Takte, sowie die fast ständige Präsenz der rhythmischen Einheiten  oder 

Anders als alle Couranten in den BACH-Cellosuiten steht die Courante der fünften Suite im 3/2 und nicht 3/4 Takt, was auf ein rasches Tempo hinweisen könnte.

Gegliedert ist die Courante in zwei gleich lange Teile, in denen aber keine klar abgegrenzten Perioden feststellbar sind. Teil A und B beginnen zwar ähnlich, da sie aber melodisch und auch rhythmisch völlig unabhängig voneinander sind kann nicht von einer Variation des ersten Teils im zweiten gesprochen werden, obwohl das verwendete motivische Material natürlich Ähnlichkeiten aufweist.



4.3.4. Sarabande

Takt: 3/4
Länge: 20 Takte
Tonart: c-Moll
Tempo: langsam

Die Sarabande der fünften Suite nimmt eine Sonderstellung innerhalb der sechs Bachsuiten ein: BACH verzichtet auf den typischen Sarabande-Rhythmus ().

Der Melodieverlauf ist geprägt durch eine ruhige, durchgehende Achtelbewegung mit einigen Ruhepunkten auf dem dritten Viertel.

Teil A gliedert sich in zweimal vier Takte und stellt aufgrund seines vorwärtsdrängenden Charakters der Takte 5-8 einen musikalischen Satz dar.



Charakteristisch für diese Sarabande ist T.1: Dem absteigenden c-Moll-Dreiklang wird der Vorhalt *H* eingeschoben und er findet seinen Ruhepunkt auf dem sechsten Ton der c-Moll-Tonleiter (*As*). Dieses Gestaltungsprinzip überträgt er in variierten Form auf T.2 und die ersten beiden Takte des B-Teils.

4.3.5. Gavotte I und II

Gavotte I und II stehen in derselben Tonart, der Kontrast ist aber in Rhythmus und Melodie deutlich erkennbar. Während in Gavotte I Akkorde und der typische Gavotte-Rhythmus dominieren, ist Gavotte II auf fortlaufenden Triolenketten aufgebaut. In der Lautenfassung der fünften Suite lautet der Titel der Intermezzi „*Gavotte en Rondeau*“, was die Rondoform der Gavotte II erkennen lässt.

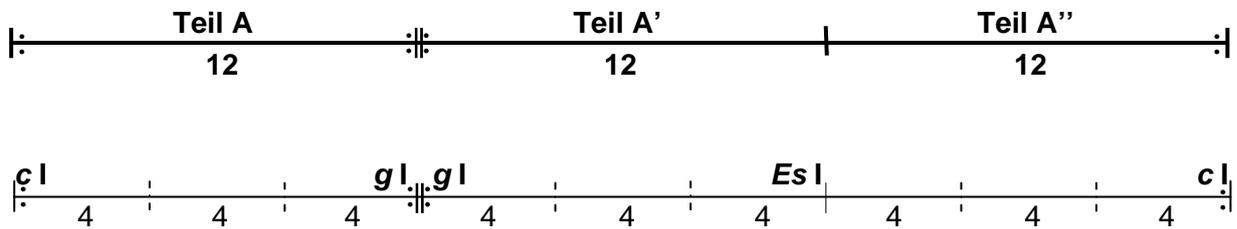
Gavotte I

Takt: 4/4
Länge: 36 Takte
Tonart: c-Moll
Tempo: bewegt, gesprungen

Die Gavotte I gliedert sich in dreimal zwölf Takte (A, A', A''). Jeder dieser drei Teile lässt sich, wenn auch nicht formbildend (da es sich nicht um abgeschlossene Sätze oder Perioden handelt) in jeweils drei Viertaktgruppen gliedern. Der für die Gavotte prägende Rhythmus () findet sich in der ersten und dritten Viertaktgruppe jedes

Teils, während dieser in der jeweils zweiten Viertaktgruppe durch die durchgehende Achtelbewegung verschleiert ist.

Auch in der Gavotte verleihen zahlreich eingesetzte Akkorde den Taktschwerpunkten Gewicht und Betonung.



Gavotte II

Takt: 4/4

Länge: 22 Takte

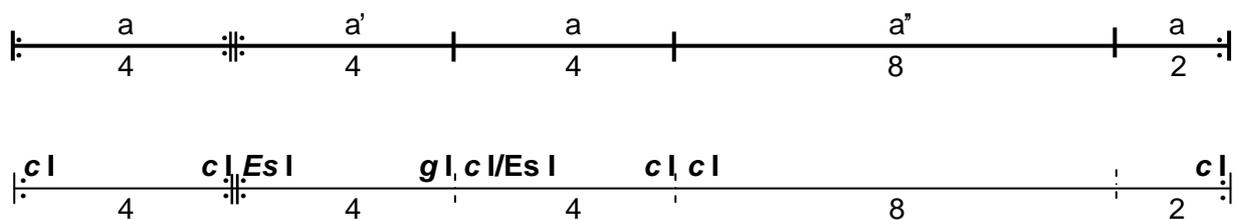
Tonart: c-Moll

Tempo: fließend

Die Gavotte II wird von BACH in der Form eines Rondos gestaltet. Die allgemeinen Merkmale eines Rondos sind erfüllt⁶⁰:

- Ein Teil kehrt öfter als zweimal wieder.
- Diese Wiederkehr ist durch Zwischenspiele unterbrochen.
- Das Prinzip der Aneinanderreihung, nicht jenes der Verarbeitung dominiert den Bau

BACH schreibt hier in dem Sinne ein barockes Rondo, als er die Couplets nicht gegensätzlich zum Refrain gestaltet, sondern lediglich leicht variiert.



⁶⁰ vgl. dtv-Atlas zur Musik Band I, S.108/109

4.3.6. Gigue

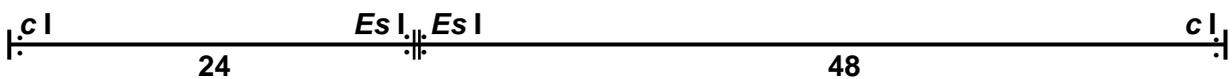
Takt: 3/8

Länge: 72 Takte

Tonart: c-Moll

Tempo: schnell

Die Gigue auf dem Fortspinnungsprinzip aufgebaut und lässt keine eindeutig abgegrenzten Abschnitte erkennen. Ihr Höhepunkt befindet sich in T.57 nach zweitaktigem Triller, der die vielen kleinen, in der Skizze nicht erfassbaren Modulationen des zweiten Teils beendet.



Rhythmisch gesehen ist die Gigue geprägt durch folgenden, fortlaufend punktierten Rhythmus: $\frac{3}{8}$

Dieser wird abschnittsweise durch eine andere rhythmische Gruppierung ($\frac{3}{8}$) unterbrochen, wobei die Sechzehntel meist in einer abwärts laufenden Linie auftreten.

Der c-Moll-Dreiklang, der das Grundmotiv der ganzen Suite bildet, ist hier kaum noch erkennbar. Nimmt man aber die Anfangstöne der ersten drei Takte (zusammen mit dem Auftakt), ergibt sich wie in der Sarabande ein c-Moll-Dreiklang in enger Lage.



5. Interpretationsvergleich

5.1. Lebenslauf und Zugang der Interpreten zu den Cellosuiten⁶¹

5.1.1. Pablo CASALS (1878-1973)



Abb. 14: Foto Pablo CASALS'

Pablo CASALS, der 1878 in einem katalanischen Dorf südlich von Barcelona geboren wurde, lernte zuerst bei seinem Vater Klavier und Orgel und sah erst im Alter von elf Jahren ein richtiges Cello. Zuvor kannte und spielte er nur die von Wandermusikern verwendeten Instrumente. Auf sein Drängen hin erlaubten ihm die Eltern in die Stadt zu ziehen, wo er, sich seinen Lebensunterhalt selbst verdienend, bei Verwandten untergebracht, in der städtischen Musikschule Unterricht erhielt. In einem Antiquariat fand er durch Zufall die BACH'schen Cellosuiten. Die Erinnerung an den unerwarteten Fund ist in seiner Biographie „Licht und Schatten auf einem langen Weg“ nachzulesen: *„Nie hatte ich von der Existenz dieser Suiten etwas gehört; niemand – auch meine Lehrer nicht – hatte sie vor mir auch nur erwähnt. (...) Ich jagte nach Hause; presste dabei die Noten an mich, als ob es Kronjuwelen wären, und in meinem Zimmer angelangt, stürzte ich mich kopfüber in diese Musik, las sie, studierte sie wieder und wieder. Ich war damals dreizehn Jahre alt, aber die folgenden*

*achtzig Jahre hat sich mein Staunen über diese Entdeckung nur noch vergrößert. Diese Suiten eröffneten mir eine ganz neue Welt. Ich begann sie mit unglaublicher Erregung anzuspielden; sie wurden meine Lieblingsstücke. Ich studierte sie und arbeitete an ihnen die nächsten zwölf Jahre Tag für Tag. Jawohl, zwölf Jahre sollten vergehen, ehe ich mit fünfundzwanzig den Mut aufbrachte, eine jener Suiten öffentlich im Konzert vorzutragen. Bis dahin hatte kein Geiger, kein Cellist jemals eine der Bachsuiten ungekürzt gespielt. Man spielte einzelne Sätze – eine Sarabande, eine Gavotte, ein Menuett. Aber ich spielte die Suiten ganz – vom Präludium an durch alle fünf Tanzsätze mit sämtlichen Wiederholungen, die jedem der Stücke seine wundervolle Einheitlichkeit, seinen Duktus, seine Struktur, seine architektonische und künstlerische Fülle verleihen. Man hatte diese Suiten für akademisches Zeug gehalten, für mechanischen Etüdenkram ohne musikalische Wärme. Man muß sich das einmal vorstellen. Wie konnte ein Mensch sie kalt finden – sie, die Poesie, Wärme und Raumgefühl förmlich ausstrahlen! Sie sind die Quintessenz von Bachs Schaffen, und Bach selbst ist die Quintessenz aller Musik.“*⁶²

Die erste öffentliche Aufführung durch CASALS muss demnach kurz nach 1900 stattgefunden haben. Seine Bedeutung liegt in der „Entdeckung“ der Suiten als Gesamtwerke für Konzerte

⁶¹ vgl. PÄRIS, Alain: Lexikon der Interpreten klassischer Musik im 20. Jahrhundert. Kassel, 1992

⁶² CASALS, Pablo: Licht und Schatten auf einem langen Weg. Erinnerungen aufgezeichnet von A.E. Kahn. 1970, S.32

und so kann auch über seine damals moderne, subjektive Richtung seiner Interpretation hinweggesehen werden. Weiters zählt seine Aufnahme der Cellosuiten auch heute noch zu den Besten.

ROSTROPOWITSCH sagt über CASALS' Spiel: *„Es war eine recht rhapsodische Interpretation ...Und als Casals für mich spielte, schien es mir, man könne Bach gar nicht anders interpretieren. Darin kam seine ganze künstlerische Persönlichkeit zum Ausdruck, und sein ganzes Engagement in seinem Musizieren.“*⁶³

5.1.2. Mstislav ROSTROPOWITSCH (*1927)



Abb.15: Foto M. ROSTROPOWITSCHS

Der russische Cellist und Dirigent Mstislav Leopoldowitsch ROSTROPOWITSCH begann sein Studium mit 16 Jahren am Moskauer Konservatorium bei Professor KOSOLUPOW. Mitte der 70er Jahre setzte er sich von der Sowjetunion ab. Viele bedeutenden Komponisten (darunter BRITTEN⁶⁴ und SCHOSTAKOWITSCH⁶⁵) schrieben Werke für ihn. Über die Cellosuiten von J.S. BACH sagt er: *„Diese Werke lassen mich jeden Tag, jede Stunde etwas Neues entdecken.“*⁶⁶

Er zögerte lange mit der Aufnahme aller sechs Suiten, denn er sagt: *„Das schwierige in der Bachschen Interpretation ist die Balance zwischen dem menschlichen Gefühl, dem Herzen – das Bach zweifellos besaß – und der unentbehrlichen Strenge, dem Ernst und der Tiefe der Interpretation.“*⁶⁷

5.1.3. Heinrich SCHIFF (*1952)



Abb.16: Foto Heinrich SCHIFFS

Der am 18.11.1952 in Gmunden geborene Cellist und Dirigent Heinrich SCHIFF studierte an der Wiener Hochschule für Musik und hatte zusätzlich Unterricht, unter anderem bei Tobias KUHNE und André NAVARRA. 1972 gab er sein Debüt. Viele Einladungen zu Festspielen (Salzburg, Berlin, Edinburgh) folgten. SCHIFF, heute als Interpret klassischer wie zeitgenössischer Werke (zahlreiche Uraufführungen) weltweit bekannt, unterrichtet nun selbst an der Wiener Musikuniversität und wendet sich mehr und mehr dem Dirigieren zu.

⁶³ Johann Sebastian BACH: Cello Suiten, CD, Interpret: Mstislav ROSTROPOWITSCH, S.29/30 des Begleithefts

⁶⁴ Benjamin BRITTEN (1913-1976), englischer Komponist

⁶⁵ Dimitri SCHOSTAKOWITSCH (1906-1975), russischer Komponist

⁶⁶ Johann Sebastian BACH: Cello Suiten, CD, Interpret: Mstislav ROSTROPOWITSCH, S.28 des Begleithefts

⁶⁷ Johann Sebastian BACH: Cello Suiten, CD, Interpret: Mstislav ROSTROPOWITSCH, S.30 des Begleithefts

5.2. Kurzer Überblick über die Interpretation der Suiten von Casals, Rostropowitsch und Schiff⁶⁸

	Pablo CASALS	Mstislav ROSTROPOWITSCH	Heinrich SCHIFF
<u>Tempo</u>	<ul style="list-style-type: none"> - meist mäßiges Tempo - bei Sarabanden nicht zu langsam - geht freizügig mit Dehnungen und Verzögerungen um 	<ul style="list-style-type: none"> - insgesamt mittleres Tempo - mäßig bis schnelles Tempo in Couranten - langsames Tempo in Sarabanden, auch bei Allemanden - wenig Temposchwankungen (Dehnungen, etc.) 	<ul style="list-style-type: none"> - oft schnelles Tempo; Dies stellt ihn nicht vor technische Schwierigkeiten, aber er läuft Gefahr über musikalische Details hinwegzuspielen ohne den Zuhörer an ihnen teilhaben zu lassen (zumal dieser mit dem Werk meist nicht so vertraut ist) - wenig Dehnungen, Zeit wird bei starken Akzenten verbraucht
<u>Dynamik⁶⁹</u>	<ul style="list-style-type: none"> - nur abschnittsweise stark differenziert ⁷⁰ - Aufbau von Phrasen mithilfe der Dynamik (Crescendo, Decrescendo) - ergibt sich aus dem natürlichen Fluss der Melodie 	<ul style="list-style-type: none"> - feine dynamische Unterschiede, besonders im Pianobereich - verdeutlicht die musikalische Gestalt und Struktur durch Dynamik 	<ul style="list-style-type: none"> - dynamische Nuancierungen geraten (auch tempobedingt) ins Hintertreffen - wenige Stellen reizen Piano-Klangfarben aus - Piano wird auch durch die vielen Effekte (Akzente, betonte Triller) verhindert

⁶⁸ BACH, Johann Sebastian: 6 Suiten für Violoncello, CD; Interpret: Pablo CASALS, 1997, EMI Records Ltd.

Suite I: aufgenommen 2.VI.1938, Paris

Suite II: aufgenommen 25.XI.1936, Abbey Road, London

Suite III: aufgenommen 23.XI.1936, Abbey Road, London

Suite IV: aufgenommen 13-16.VI.1939, Paris

Suite V: aufgenommen 14.-15.VI.1939, Paris

Suite VI: aufgenommen 3.VI.1938, Paris

BACH, Johann Sebastian: Cello Suiten, CD; Interpret: Mstislav ROSTROPOWITSCH, 1995, EMI Records Ltd.

Aufgenommen: III.1991, Basilique Sainte-Madeleine, Vézelay, Yonne, Franc von Radio France

BACH, Johann Sebastian: Cellosuiten, CD; Interpret: Heinrich SCHIFF, 1985/2000, EMI Records Ltd.

Aufgenommen: III., V., IX., & XI.1984, Evangelische Kirche Seon

⁶⁹ Die Dynamik fließt deshalb so stark in den Interpretationsvergleich mit ein, da von BACH keine Aufzeichnungen darüber existieren und die dynamische Gestaltung deshalb den Interpreten obliegt. Sie folgt selbstverständlich dem Zeitgeist, dennoch besitzt jeder Spieler sein eigenes Konzept.

⁷⁰ wobei man nicht genau feststellen kann, wie viel an Dynamik durch die alte Aufnahme (es handelt sich zudem um einen Mitschnitt) verloren gegangen ist.

<u>Artikulation</u>	<ul style="list-style-type: none"> - teilweise hinzugefügte Bindungen, Triller, Akkorde und sonstige Verzierungen - klingt natürlich und spontan 	<ul style="list-style-type: none"> - oft tenuto oder portato artikulierte Melodie mit Betonung auf Einfachheit und Schlichtheit 	<ul style="list-style-type: none"> - meist kurze Artikulation mit vielen Akzenten (hart/weich) - oft leichte, tänzerische Bogenführung - viele Kontraste
<u>Sonstiges</u>	<ul style="list-style-type: none"> - eher subjektiv betonte Interpretation, was zu seiner Zeit „modern“ war; Obwohl er mit viel Gefühl spielt, stellt er sich selbst nicht in den Mittelpunkt. - Vibrato in kleinem Ausmaß - schwungvoll, energisch, lebendig 	<ul style="list-style-type: none"> - urtextorientierte Interpretation (Bindungen, Verzierungen, etc.) - lässt die Musik für sich selbst sprechen, fügt ihr nichts hinzu - gerade Töne, fast nie Vibrato - ruhig, in sich geschlossen 	<ul style="list-style-type: none"> - sehr objektiv, bringt sich selbst nicht in die Interpretation ein - Betonung von Verzierungen, selten hinzufügen derselben - wenig Vibrato, betont aber die Spannung im sich entwickelnden Ton nicht so stark wie ROSTROPOWITSCH - tänzerisch, gesprungen

5.3. Besonderheiten in der Interpretation einzelner Sätze der ersten, zweiten und sechsten Suite

5.3.1. I. Suite: Prélude

Pablo **CASALS** wählt ein vergleichsweise eher langsames Tempo für den Einleitungssatz der Suite. Doch das Tempo läuft nicht durch das ganze Stück, denn CASALS geht relativ freizügig mit Ritardandi, Accelerandi (zum Höhepunkt einer Phrase hin) und Verzögerungen um. Wenn er es für notwendig hält, dehnt er (meist für die Harmonik wichtige) Töne, wie zum Beispiel Basstöne. Aber er artikuliert nicht in allen Takten gleich und spielt gelegentlich ohne Verzögerung oder übermäßige Betonung über den ersten Schlag hinweg.

Zu seiner Artikulation ist allgemein zu bemerken, dass er häufig Bindungen verwendet, auch dort, wo diese von BACH nicht notiert sind. Non legato-Spiel über längere Strecken kommt nicht vor. Die Bindungen geben seinem Spiel etwas Weiches und dämpfen die Betonungen ein wenig ab. Aber sie haben auch eine sehr flüssige Interpretation zur Folge.

Dynamische Kontraste sind wohl vorhanden, aber nicht so ausgeprägt wie bei ROSTROPOWITSCH. Sie wirken eher spontan und natürlich wie zum Beispiel Crescendi bei Aufbau von Spannung und das darauffolgende Abphrasieren.

ROSTROPOWITSCH wählt ein deutlich schnelleres Tempo. Dadurch bedingt sind Dehnungen nicht so übermäßig stark ausgeprägt wie bei **CASALS**, der ganze Satz wirkt leichter. Die Akkordzerlegungen und Tonleiterbewegungen laufen vor sich hin, ihr Ablauf ist logisch und selbstverständlich. Die großen Phrasen sind ihm wichtiger als die einzelnen Takte, so wirkt sein Spiel vielleicht auch abgerundeter. Er erlaubt sich keine agogischen Freiheiten.

ROSTROPOWITSCH verwendet keine überflüssigen, nicht notierten Bindungen und wenig Akzente.

Dynamisch sind vor allem die wunderschönen Piano- und Pianissimo-Klangfarben hervorzuheben. Starke dynamische Kontraste machen seine Interpretation spannend und abwechslungsreich. Nach einem taktelangen Crescendo und der Steigerung bis ins Fortissimo kann ein zartes Pianissimo folgen. Während **CASALS** sein Spiel vor allem durch Verzögerungen interessant gestaltet, verwendet **ROSTROPOWITSCH** diese Dehnungen in kleinerem Ausmaß. Kontraste setzt er aber durch die Dynamik.

Heinrich **SCHIFF** verwendet im Prélude das schnellste Tempo der drei Interpreten, was zwar einerseits dem Vorwärtsdrängen des Satzes entspricht, doch fast schon gehetzt klingt. Aufgehalten wird er lediglich durch seine oft harten Akzente und Dehnungen (entsprechen fast weichen Akzenten) auf dem ersten und dritten Viertelschlag im Takt und eine Art „Stillstand“ in der Bewegung in einzelnen Takten. Seine Idee, die Basstöne und Taktschwerpunkte hervorzuheben, ist gut ausgeführt, anders als bei den großen Phrasen **ROSTROPOWITSCHS**. Der Wechsel von harten und weichen Akzenten bringt andere Klangfarben und Neues für den Hörer.

Auch die Dynamik, die oft hilft größere Phrasen zu verdeutlichen, geht, teils wegen des schnellen Tempos, teils wegen Akzenten unter, obwohl sie sich meist zwischen Mezzopiano und Fortissimo bewegt. **SCHIFF** lässt leise Klangfarben kaum deutlich hervorkommen.

5.3.2. I. Suite: Gigue

Geradezu berühmt ist **CASALS** für seine Interpretation der Gigue in der ersten Suite: nach starker Betonung der ersten und vierten Achtel (im 6/8 Takt), von denen er sich richtiggehend „abstößt“, holt er Schwung für die nächsten beiden Achtelnoten, die er dann im Staccato spielt. Sein fast überbundenen Spiel der dritten und vierten Achtel besonders in T.5/6 gibt seiner sehr lebendigen Interpretation einen seltsamen Rhythmus. Ab T.9 ändert sich der Charakter vollständig. Er geht vom Gesprungenen in eine weichere Artikulation über. Die letzte Viertel des ersten Teils fast nur halb so lange spielend geht er sofort in den zweiten über. Hier erreicht er mit einem subito Piano den Kontrast zum ersten Teil, wodurch sein Spiel nun auch sanfter und weicher klingt. Beim ersten Mal setzt er auf die Schlussnote einen Akzent, bei der Wiederholung verwendet **CASALS** ein kleines Ritardando im letzten Takt. **CASALS** wählt übrigens das langsamste Tempo der drei Interpreten für den Schlusssatz der Suite, was aber durch seinen Schwung nicht weiters auffällt.

Bei der Gigue steht bei **ROSTROPOWITSCH** mehr die fortlaufende Linie im Vordergrund. Dadurch bedingt macht er auch weniger Betonungen, Verzögerungen und Akzente.

In T.9 ist der Kontrast weniger stark. Die Dynamik ist aber, wie in den meisten Sätzen, gut durchdacht: Der zweite Teil nach einem kräftigen Anfang im Piano gehalten, das bei T.21

sogar ins Pianissimo übergeht. Die letzten acht Takte sind dann wieder in einem satten Mezzoforte gehalten.

ROSTROPOWITSCHS Interpretation ist insgesamt „neutraler“, was durchaus nicht negativ zu werten ist. Er fällt nicht von einem Extrem ins andere, was das Tempo betrifft. Die dynamische Gestaltung ist ein wichtiger Bestandteil seiner von der Artikulation sehr genau dem Notentext entsprechenden Interpretation.

In der Gigue kommt bei **SCHIFF** auch das Tänzerisch-Wilde durch, wenn auch in gedämpfter Form verglichen mit CASALS.

SCHIFF beginnt, ganz entgegen seiner Gewohnheit eher harte Akzente zu setzen, weich. Daraus ergibt sich auch kein Kontrast in T.9, wo er sogar noch das Tempo etwas vorantreibt. SCHIFF spielt sehr kurz artikulierte Auftakte, die den tänzerischen Charakter unterstreichen. Stark abgesetzt und auch mit Akzenten auf die zweite Achtel versehen spielt er dann T.28-31. Die Schlussnote erhält durch einen kleinen Praller nach einem Ritardando an Gewicht und beschließt die erste Suite endgültig.

5.3.3. II. Suite: Prélude

In einem mittleren Tempo beginnt **CASALS** das Prélude der zweiten Suite, wobei er sich starke Temposchwankungen erlaubt. Der Beginn ist sehr lyrisch, klagend und leidend. Nach den überbundenen Viertelnoten (T.1/2, später punktierte Achtel), die er ohne Abschluss verklängen lässt, treibt er das Tempo bei den Sechzehnteln wieder voran. Durch diese überbundenen Viertelnoten bekommt der Beginn des Préludes einen fragenden, suchenden Charakter. Auch im Verlauf der folgenden Takte ist für agogische Freiheiten Platz. Hin und wieder wird ein Lagenwechsel durch ein unbeabsichtigtes Glissando hörbar.

Dynamisch phrasiert er durch Crescendi zu Phrasenhöhepunkten hin, worauf ein Decrescendo folgt, wobei seine Dynamik nicht im Maße ROSTROPOWITSCHS ausgeprägt ist. Die wichtigsten Höhepunkte sind bei der Steigerung ab T.13 (bis T.21/22, wo er wieder abphrasiert) und vor dem Schlussteil zu finden. Im ganzen Prélude spielt er vor allem die Töne in hohen Lagen voll aus.

Nach dem Abschluss in T.48 beginnt CASALS den Schlussteil in der Stimmung des Anfangs und sehr leise. Auch die erste Note in T.49 erhält eine Fermate, bevor CASALS weiterspielt und die Dynamik bis zu den akzentuierten Akkorden am Schluss kontinuierlich steigert.

CASALS Interpretation ist besonders in diesem Prélude emotional gefärbt. Dadurch, dass er selbst in der Musik lebt, prägt er sie natürlich. Er verwirklicht sich in der Rolle des Interpreten, obwohl er die Musik nicht dazu benützt, sich selbst darzustellen.

Obwohl **ROSTROPOWITSCH** für das Prélude der zweiten Suite ein langsames Tempo wählt, ist seine Interpretation neutraler und weniger emotional. Temposchwankungen und agogische Freiheiten sind eher die Ausnahme und finden nie in dem Ausmaß wie bei CASALS statt. Vielmehr ist zu spüren, wie ROSTROPOWITSCH den musikalischen Gedanken innerlich weiterdenkt.

Sehr ausgeprägt ist seine Dynamik: Nach einem Decrescendo in T.12 beginnt er in T.13 mit einem geheimnisvollen, sich langsam steigernden Pianissimo. Mit zunehmendem Crescendo erlaubt ROSTROPOWITSCH sich mehr agogische Freiheiten. Zu T.30 hin dann der zweite große dynamische Aufbau mit fermateähnlicher Dehnung des *cis* (T.30).

Im Schlussteil verwendet er eine ähnliche, allerdings noch nuanciertere Dynamik wie CASALS. Er verbindet alle Schlussakkorde, während CASALS nur eine kleinere Gruppe von Akkorden zusammenhängt (T.60-62).

Auch hier lässt ROSTROPOWITSCH die Musik selbst sprechen und fügt ihr nichts Unnötiges oder Zusätzliches an Verzierungen oder Artikulation hinzu.

SCHIFF wählt im Prélude der zweiten Suite ein schnelles Tempo, in dem er viele Akzente setzt (T.13/19/20 auf die erste Zählzeit, T.14/16 auf dem ersten und zweiten Schlag). Nach den überbundenen Notenwerten hält er kurz inne. Agogische Freiheiten nimmt er sich weniger in Form von Dehnungen, als durch kleine „Pausen“.

Teilweise setzt SCHIFF, ganz anders als CASALS und ROSTROPOWITSCH, die in diesem Satz eine weiche, meist breite Artikulation verwenden, auch hier Staccati ein (T.33 u.a.). Sein schnelles Tempo scheint er ab T.37 durch das Hindrängen zum Akkord (T.48) vor dem Schlussteil noch zu steigern. Diesen Akkord (T.48) selbst (streng genommen ein verminderter Dreiklang auf *cis* in weiter Lage) artikuliert er überraschender Weise eher weich.

Den Schlussteil beendet er nicht mit den notierten Schlussakkorden, sondern er füllt diese mit folgenden Verzierungen bzw. Umspielungen der Akkorde aus (u.a. auch bei KLENGEL üblich):

von A.M. BACH notierte Fassung: 

Heinrich SCHIFFs Umspielungen:



5.3.4. II. Suite: Sarabande

CASALS' Tempo bei der Sarabande der zweiten Suite ist schon wie bei der ersten Suite schneller als das der anderen Interpreten, besonders ROSTROPOWITSCHS. Die Triller kostet er aber in voller Länge aus. Seine Artikulation ist insgesamt sehr weich. Er verwendet meist ein breites Tenuto, das fast schon wie ein Legato klingt, lässt Akkorde ausklingen und beschleunigt bei den darauffolgenden Achteln wieder.

Die Basstöne der Doppelgriffe werden gelegentlich nicht in voller Länge ausgehalten. Dafür kann CASALS vor allem die leisen Klangfarben stärker zur Geltung bringen. Die Dynamik, die insgesamt eher leise gehalten ist, verzichtet auf starke Kontraste. Crescendi und Abphrasieren unterstützen den natürlichen Lauf der Sarabande. Starkes Abphrasieren auch am Ende des ersten und zweiten Teils lassen diese ausklingen.

ROSTROPOWITSCH wählt schon wie in der Sarabande der ersten Suite ein sehr langsames Tempo, ohne dass die Linie verloren geht. So drückt er den stillen Schmerz mit jeder Note aus und formt die Töne. Auch verwendet er eine leise Grunddynamik, die durch Crescendi, die manchmal sogar zu kleinen Akzenten führen (Akkorde T.22/23), lebendig gestaltet wird. Besonders bemerkenswert an ROSTROPOWITSCHS Interpretation der Sarabande sind die so weit als möglich durchgehaltenen tiefen Akkordtöne. Durch dieses „Halten“ (der Akkordtöne) können Dissonanzen entstehen. Dadurch gewinnt sein Spiel an Spannung und auch der traurige Mollcharakter wird verstärkt.

SCHIFF arbeitet in der Sarabande mit einem ähnlichen Tempo wie CASALS. Er setzt viele Schwerpunkte und Betonungen, wodurch die Melodielinie leidet. Sogar hier zieht er (Zweier)-Bindungen gelegentlich ab oder artikuliert eher staccato. Die Triller gewinnen durch einen langen Vorschlag an Bedeutung.

5.3.5. VI. Suite: Prélude

Bei **CASALS** findet der Echoeffekt, für den die VI. Suite bekannt ist, öfters Anwendung als notiert. Es lässt sich darüber streiten, ob dieser von A.M. BACH bei weiteren, ähnlichen Stellen durch Flüchtigkeit weggelassen wurde, oder von BACH absichtlich nur an bestimmten Stellen eingesetzt wurde. Agogische Freiheiten wie etwa Dehnungen, welche die Ausdruckskraft der Melodie verstärken, werden durch die Dynamik (z.B. Crescendi) vorbereitet. Die letzten Takte (nach dem Akkord in T.100) lassen das Prélude in langsamerem Tempo nach nochmaligem Ritardando ausklingen.

ROSTROPOWITSCH schöpft im Prélude der letzten Suite alle Klangfarben und dynamischen Nuancierungen voll aus. Sattes Forte wechselt mit einem aus der Ferne erklingenden Piano bzw. Pianissimo. Der Echoeffekt geht über eine bloße dynamische Abstufung hinaus. Auch die Artikulation ist im Piano meist etwas kürzer. Im Forte erlaubt auch ROSTROPOWITSCH sich kleine agogische Freiheiten, im Piano fallen diese jedoch fast gänzlich weg. Akzente sind kaum zu finden.

In höheren Lagen kommt die Melodie in einer singenden Klangfarbe durch. Die helle Klangfarbe, die er in hohen Lagen erreicht, kommt der leeren e'-Saite des Violoncello piccolo⁷¹ sehr nahe.

SCHIFF wagt sich in einem sehr schnellen Tempo an das Prélude der letzten Suite heran. Sein Spiel, das durch die Bogenführung hüpfend, bewegt klingt, ist sicher das virtuoseste der drei Interpreten. Akzente und Betonungen setzt SCHIFF auf die für die Harmonik wichtigen Basstöne und verdeutlicht so die Scheinpolyphonie (Basslinie – Melodielinie). Dynamische und agogische Gestaltung ist zwar vorhanden, aufgrund des Tempos aber nicht sehr stark differenziert.

⁷¹ s. Kapitel 3.3.6. S.11

5.3.6. VI. Suite: Allemande

In der Allemande, in der die Tempi der drei Interpreten sehr unterschiedlich sind, wählt **CASALS** ein gemäßigtes Tempo, um schnelle Notenwerte noch gut ausspielen zu können. Auch in diesem Satz wird seine Interpretation durch zahlreiche agogische Freiheiten und zusätzliche Ornamente (vor allem Triller oder Praller) ergänzt. An manchen Stellen scheint Casals die Bindebögen frei nach interpretatorischem Gutdünken zu setzen, wodurch ein satterer Klang entstehen kann.

Besonders hervorheben möchte ich den zweiten Teil der Allemande, in dem hohe und tiefe Passagen einander abwechseln. **CASALS** bringt diesen „Dialog“ eindrucksvoll zur Geltung.

Die Dynamik passt sich dem Melodieverlauf an und verstärkt diesen durch Crescendi und Diminuendi.

Insgesamt gesehen gelingt **CASALS** eine – vom Tempo und Verzierungen unabhängig – ruhige Interpretation, wodurch trotz des nicht allzu langsamen Tempos der Gegensatz zur folgenden Courante gegeben ist.

ROSTROPOWITSCHS Tempo ist um einiges langsamer. Dadurch ändert sich auch der Charakter der Allemande: Obwohl sich in diesem Satz sogar **ROSTROPOWITSCH** einige zusätzliche Verzierungen erlaubt, dominiert die gesangliche Melodieführung. Auch in diesem Tanzsatz behält er den hellen, strahlenden Klang in hohen Lagen bei, ohne in tieferen Passagen den vollen, satten Celloklang einzubüßen.

SCHIFF setzt das schnelle Tempo des Préludes auch in der Allemande fort, ohne dabei den Eindruck eines gehetzten Spiels zu vermitteln. Dies gelingt vor allem dadurch, dass er die Melodie zu Ornamenten macht, wohingegen **ROSTROPOWITSCH** diese auskostet. So vermittelt **SCHIFF** auch in der Allemande eher einen virtuosen Gesamteindruck. Dieser wird aber durch eine ausgeprägte dynamische Gestaltung, zusätzliche Triller und Dehnungen in den Hintergrund gerückt, da dem Hörer ein in sich ruhendes Klangbild vermittelt wird.

SCHLUSSWORT

Am Ende meiner Arbeit kann zusammenfassend gesagt werden, dass aufbauend von theoretischen, geschichtlichen Teil, der die Entstehung und Editions-geschichte näher beleuchtet, der Versuch einer Analyse folgte, die zumindest eine der vielen möglichen Formen der Auslegung der Bachsuiten darstellen soll. Dass sie keinerlei Anspruch auf Vollständigkeit besitzt, steht außer Zweifel, zieht man in Betracht, dass Analyse wie Interpretation von Musik, insbesondere von BACHs Musik, für jeden Musiker eine Lebensaufgabe sein können. Immer neue Aspekte und Blickwinkel als auch persönliche Erfahrung bereichern die Interpretation und die persönlich Auslegung des Werkes. Als Beispiel und Bestätigung dessen seien GOULDS Aufnahmen der BACH'schen Goldbergvariationen (für Klavier) angeführt, von denen eine aus frühen Jahren stammt und virtuos-schnellen Charakter hat. Eine zweite entstand kurz vor seinem Tod: Diese Interpretation hat gänzlich anderen Charakter, da auch das Tempo um vieles langsamer ist.

Dieses Beispiel zeigt einmal mehr, dass man bei Interpretationen nie von richtig oder falsch, gut oder schlecht sprechen kann. Anders bei der Analyse, die selbstverständlich an gewisse musikalische Formen und Grundstrukturen gebunden ist. Aber auch hier bleibt die letzte Deutung der Details subjektiv.

Trotzdem, oder gerade deshalb, weil der Prozess des Lernens nie abgeschlossen werden kann, war es wichtig für mich mit dieser Arbeit die Grundbausteine für eine weiter intensive Beschäftigung mit Musik auch auf theoretischer Basis, deren Erkenntnisse die Arbeit an Werken, in diesem Fall den Bachsuiten, sicherlich nicht unwesentlich bereichert, zu legen.

Verzeichnis der verwendeten Materialien:

Verwendetes Notenmaterial

- Verkleinerte Faksimile-Ausgabe nach der Handschrift von Anna Magdalena Bach in der ehemaligen Preußischen Staatsbibliothek, Edition Reinhardt, München/Basel
- Wiener Urtext Ausgabe der 6 Suiten für Violoncello solo von J. S. Bach, Henle Verlag München, 2000

Verwendete Literatur

- FINSCHER, Ludwig (Hrsg.): MGG Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik begründet von Friedrich Blume. Sachteil, Band 8, Spalten 2067-2080, Verlag Bärenreiter Metzler, 21998 Artikel:
BEER, Axel: Begriffsbestimmung und Eingrenzung des Gegenstandes
FEILEN, Tobias: Suitenartige Phänomene im 16. Jahrhundert und frühe Suiten
MENK, Andreas: Die Suite in Deutschland bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts
ROSENMEYER, Julia: Suiten außerhalb Deutschlands im 17. Jahrhundert bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts. 1.Frankreich, 2.England, 3.Italien
WOLLNER, Martina/HOHMANN, Christian: Die Suite von der Mitte des 18. bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts
BORK, Camilla/HIPPCHEN, Astrid: Suitenschaffen von der Mitte des 19. bis zum Ende des 20. Jahrhunderts. 1. Klavier- und Orchestersuiten, 2. Konzertsuiten, 3. Programmsuiten, 4. Suiten im alten und im neuen Stil, 5. Suiten in der Haus- und Spielmusik.
- CASALS, Pablo: Licht und Schatten auf einem langen Weg. Erinnerungen aufgezeichnet von A.E. Kahn. Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main, 1970
- FUCHS, Ingrid: Die sechs Suiten für Violoncello solo (BWV 1007-1012) von J.S. Bach. Ein Beitrag zur historischen Stellung, Aufführungspraxis und Editions-geschichte. Dissertation, Wien, 1980
- GECK, Martin: Bach. Leben und Werk. Rowohlt Taschenbuch Verlag, Hamburg, 2001
- GRÜTZBACH, Erwin: Stil- und Spielprobleme bei der Interpretation der 6 Suiten für Violoncello Solo von J. S. Bach. Schriftenreihe zur Musik, Band 19. Verlag der Musikalienhandlung Karl Dieter Wagner, Hamburg, 21981
- MICHELS, Ulrich: dtv Atlas zur Musik, Band I: Systematischer Teil, Historischer Teil: Von den Anfängen bis zur Renaissance. Deutscher Taschenbuch Verlag/Bärenreiter Verlag, München/Kassel¹¹1987
- PAPE, Winfried / BOETTCHER, Wolfgang: Das Violoncello. Geschichte, Bau, Technik, Repertoire. Schott Musik International, Mainz, 1996
- PÂRIS, Alain: Lexikon der Interpreten klassischer Musik im 20. Jahrhundert, dtv/Bärenreiter Kassel, 1992
- PLEETH, William: Das Cello. Yehudi Menuhins Musikführer, Edition Sven Erik Bergh, Europabuch AG, Unterägeri (Zug), 1985

- RUEB, Franz: 48 Variationen über Bach. Reclam Verlag, Leipzig, 2000
- WERNER-JENSEN, Arnold: Reclams Musikführer, J. S. Bach, Instrumentalwerke Band I. Reclam Verlag, Stuttgart, 1993
- <http://pro.wanadoo.fr/bach.bogen/Schweizer.htm>, 23.01.2004 (Datum des letzten Zugriffs)
- <http://pro.wanadoo.fr/bach.bogen/DasOrchester.htm>, 23.01.2004 (Datum des letzten Zugriffs)

Verwendete Tonträger

- BACH, Johann Sebastian: 6 Suiten für Violoncello, CD; Interpret: Pablo CASALS
 Suite I: aufgenommen 2.VI.1938, Paris
 Suite II: aufgenommen 25.XI.1936, Abbey Road, London
 Suite III: aufgenommen 23.XI.1936, Abbey Road, London
 Suite IV: aufgenommen 13-16.VI.1939, Paris
 Suite V: aufgenommen 14.-15.VI.1939, Paris
 Suite VI: aufgenommen 3.VI.1938, Paris
 1997, EMI Records Ltd.
- BACH, Johann Sebastian: Cello Suiten, CD; Interpret: Mstislav ROSTROPOWITSCH
 Aufgenommen: III.1991, Basilique Sainte-Madeleine, Vézelay, Yonne, France
 von Radio France
 1995, EMI Records Ltd.
- BACH, Johann Sebastian: Cellosuiten, CD; Interpret: Heinrich SCHIFF
 Aufgenommen: III., V., IX., & XI.1984, Evangelische Kirche Seon
 1985/2000, EMI Records Ltd.

Verzeichnis der Abbildungen

Abb.	Seite	Titel	Quelle
Abb.1	Titelblatt	Titelblatt der Abschrift A.M. BACHS	Faksimile-Ausgabe der Handschrift A.M. Bachs
Abb.2	S.2	Technik am Violoncello, frühe Aufzeichnung	GUNN, John: Theorie and practice of fingering the Violoncello (1.Aufl.) in PAPE/BOETTCHER: Das Violoncello, S.86, Abb.32
Abb.3	S.4	Viola da Gamba und Violoncello	in PAPE/BOETTCHER: Das Violoncello, S.12, Abb.1
Abb.4	S.4	Eines der frühesten Celli: Violoncello von Dorigo Spilman, um 1590	in PAPE/BOETTCHER: Das Violoncello, S.20, Abb.3
Abb.5	S.4	Barockes und modernes Cello	in PLEETH: Das Cello, S.302
Abb.6	S.5	Stufen in der Bogenentwicklung von 1620-1790	in PLEETH: Das Cello, S.307
Abb.7	S.5	Barocker und klassischer Steg	in PLEETH: Das Cello, S.303
Abb.8	S.12	Abschrift A.M. BACHS I. Suite (Beginn)	Faksimile-Ausgabe der Handschrift A.M. Bachs
Abb.9	S.12	Abschrift A.M. BACHS II. Suite (Beginn)	Faksimile-Ausgabe der Handschrift A.M. Bachs
Abb.10	S.13	Abschrift A.M. BACHS III. Suite (Beginn)	Faksimile-Ausgabe der Handschrift A.M. Bachs
Abb.11	S.13	Abschrift A.M. BACHS IV. Suite (Beginn)	Faksimile-Ausgabe der Handschrift A.M. Bachs
Abb.12	S.14	Abschrift A.M. BACHS V. Suite (Beginn)	Faksimile-Ausgabe der Handschrift A.M. Bachs
Abb.13	S.14	Abschrift A.M. BACHS VI. Suite (Beginn)	Faksimile-Ausgabe der Handschrift A.M. Bachs
Abb.14	S.33	Foto Pablo CASALS'	in CASALS: Licht und Schatten auf einem langen Weg, S.153 in der Bildabfolge von A.E. Kahn
Abb.15	S.34	Foto M. ROSTROPOWITSCHS	CD: Dvorak Cellokonzert Beilageheft
Abb.16	S.34	Foto Heinrich SCHIFFS	CD: Bachsuiten Beilageheft

Verzeichnis der Notenbeispiele

Seite	Notenbeispiel
S.11	Grundrhythmus der Allemande
S.11	Grundrhythmus der Courante
S.11	Grundrhythmus der Sarabande
S.11	Grundrhythmus des Menuetts
S.11	Grundrhythmus der Gavotte
S.11	Grundrhythmus der Bourrée
S.11	Grundrhythmus der Gigue
S.17	Grundrhythmus der Allemande
S.18	prägender Rhythmus der Courante der ersten Suite
S.19	Grundrhythmus der Sarabande
S.19	prägender Rhythmus des Menuetts der ersten Suite
S.26	typische Bindungen in der Gigue gezeigt an der Gigue der dritten Suite
S.27	rhythmische Figuren im Prélude der fünften Suite
S.28	Zweistimmigkeit der Fuge im Prélude der fünften Suite
S.28	rhythmische Figuren aus dem Prélude in der Allemande (V.Suite)
S.29	rhythmische Figuren der Courante der fünften Suite
S.29	Grundrhythmus der Sarabande
S.30	typischer Rhythmus der Gavotte der fünften Suite
S.32	punktierter Rhythmus prägend für die Gigue der fünften Suite
S.32	rhythmische Gruppierung in der Gigue der fünften Suite
S.32	T.1-4 der Gigue der fünften Suite
S.39	T.59ff. des Préludes der zweiten Suite
S.39	SCHIFFs Umspielungen der letzten Takte der zweiten Suite (T.59ff.)

Abkürzungsverzeichnis

bzw.	beziehungsweise
etc.	ecetera
ff.	und folgende
lat.	lateinisch
s.	siehe
T.	Takt
v.	vermindert/verminderter Akkord
vgl.	vergleiche
z.B.	zum Beispiel

Anhang:

Zur bessern Einsicht und zum genauern Nachvollziehen der in der Arbeit vorkommenden Angaben bezüglich der Suiten (Taktzahlen, ...) beinhaltet der Anhang das gesamte Notenmaterial (I.-VI. Suite).

Ich erkläre hiermit diese Arbeit eigenständig unter Verwendung ausschließlich der angegebenen Materialien (Noten, Literatur und Tonträger) verfasst zu haben.

Burghild Mayr, 23.02.2004

Protokoll

18.12.2002

- Grundsätzliches Einverständnis zur FBA

29.01.2003

- Festlegung des Themas
- Beginn der Materialsuche

25.06.2003

- Festlegung des Titels
- Besprechung des Aufbaus
- Beschränkung auf je drei Suiten und drei Interpreten (Analyse / Interpretationsvergleich)
- Besprechung der Unterlagen (CDs, Noten, Lexika...)
- Genauere Besprechung der Vorgehensweise bei der Analyse (Motiv, Thema, Themenentwicklung)

Juli/August:

- Rohentwurf des theoretischen Teils
- Versuch einer Analyse (I./III./V. Suite)
- Grundlagen des Interpretationsvergleichs

12.09.2003

- Abgabe des Formblattes mit definitivem Thema

10.10.2003

- Besprechung des theoretischen Teils (Korrektur sprachlicher Missverständnisse, Kürzungsvorschlag...)
→ Überarbeitung der Punkte 1. bis 3.
- Besprechung der Analyse anhand des Préludes der ersten Suite im Bezug auf harmonische Abfolgen (kurze Erklärung der Harmonielehre)
→ Überarbeitung der Analyse
- Vorschlag, den Interpretationsvergleich (I.Suite) zu kürzen

7.11.2003

- Nochmalige Überarbeitung der ersten Suite im Bezug auf Harmonik und formale Gestaltung (Einheitlichkeit!)
- Abgabe eines Entwurfs zur dritten Suite und eines Teil des Interpretationsvergleichs

28.11.2003

- Besprechung der Kürzung und Überarbeitung der Analyse anhand der dritten Suite (alle Sätze) unter besonderer Rücksichtnahme auf den Aufbau der Sätze
- Klärung der Begriffe Satz und Periode in Menuett/Bourrée/Gavotte

Dezember

- Vollständige Überarbeitung und Kürzung der Analyse (I., III. und V.Suite) sowie Abgabe eines Entwurfs derselbigen
- Entwurf eines Interpretationsvergleichs
- allgemeine Vervollständigungen (Verzeichnisse, Bild-/Beispielmaterial,...)

23.01.2004

- Erste Besprechung des Interpretationsvergleichs (allgemeiner Teil und I.Suite)
- Gemeinsame Kontrolle der Analyse (I. und III.Suite)

13.02.2004

- Besprechung des Interpretationsvergleichs (II. und VI.Suite)
- Besprechung der Analyse der V.Suite

25.02.2004

- Abgabe der Fachbereichsarbeit