

M

# Die Lautenkompositionen Johann Sebastian Bachs. Ein Beitrag zur kritischen Wertung aus spielpraktischer Sicht

Von André Burguète (Leipzig)

Neuerkenntnisse zum vielumstrittenen Fragenkomplex „Bach und die Laute“ haben sich in jüngerer Zeit vorwiegend aus der Beschäftigung mit den handschriftlichen Quellen sowie biographischen Zeugnissen ergeben.<sup>1</sup> Äußerungen von seiten der Praxis erfolgten dagegen vergleichsweise sporadisch und nicht immer mit Ergebnissen, die geeignet gewesen wären, das mittlerweile entstandene Gewirr von Hypothesen entflechten zu helfen.<sup>2</sup> Im Bach-Jahrbuch ist seit Hans Neemanns Aufsatz von 1931 überhaupt keine einschlägige Arbeit mehr erschienen.

Die vorliegende Untersuchung wurde durch den Umstand begünstigt, daß sie die Vorarbeiten zur Veröffentlichung von Bachs Kompositionen für Lauteninstrumente im Rahmen der Neuen Bach-Ausgabe berücksichtigen und damit auf dem aktuellen Stand der Quellenforschung aufbauen konnte.<sup>3</sup> Infolgedessen erübrigte sich eine ausführliche Neuerörterung des gesamten Komplexes: Angestrebt wurde weniger die musikwissenschaftlich-kritische Revision bisher publizierter Beiträge als vielmehr die Behandlung einiger bisher zu wenig berücksichtigter Aspekte, deren Untersuchung zu Schlüssen führte, die allgemein gewordenen Annahmen widersprachen. Es handelt sich um den Aspekt der spieltechnischen Einrichtung der in Frage kommenden Kompositionen aus unmittelbar praktischer Sicht sowie das in diesem Zusammenhang bedeutungsvolle Problem der Rolle des Lautenklaviers und des Bachschen Verhältnisses zu beiden Instrumenten.

## I. Zu Spielpraxis und Notationsverfahren

Griffbrettinstrumente mit Bündeln unterliegen – verglichen mit Tasteninstrumenten – wesentlichen Beschränkungen des Arrangements. Das betrifft weniger ihren fast durchweg geringeren Ambitus als vielmehr die Unmöglichkeit, frei über diesen zu verfügen. Der Tugend, in die die Lautenisten des 17. Jahrhunderts diese Not zu münzen wußten, verdanken wir einen satztechnischen Stil. Daß es außerdem nur in wenigen Fällen frei zur

<sup>1</sup> Siehe das Literaturverzeichnis am Ende dieses Beitrages.

<sup>2</sup> Bedenkliche Verwirrung haben insbesondere die 1972 veröffentlichten Überlegungen F. J. Giesberts gestiftet; sie eingehend zu diskutieren, besteht um so weniger Veranlassung, als die Behauptungen zur Stimmtonfrage sowie die Scordaturvorschläge letzten Endes in dem Projekt einer „Chromatischen Bachlaute mit 9 Chören und 3 Hebeln“ (!) kulminieren.

<sup>3</sup> Der Notenband V/10 der NBA, der neben Klavierwerken die von Th. Kohlhasse edierten „Kompositionen für Lauteninstrumente“ enthält, ist mittlerweile erschienen; der zugehörige Krit. Bericht konnte im Manuskript eingesehen werden.

Auswahl steht, auf welcher der zwei oder drei dafür möglichen Saiten der gleiche Ton erzeugt wird, mag die Zählebigkeit einer speziellen Notationsart, die diese Information bei minimalem Zeichenaufwand vermittelte, zur Genüge belegen. Diesen beiden, auch dem Nichtspezialisten sofort augenfälligen Konzessionen an die bautechnische Besonderheit gesellen sich im Falle der Laute noch spezielle Einschränkungen zu, deren Erkenntnis eine spielpraktische Beschäftigung voraussetzt.

So bleibt es – was etwa das Greifen betrifft – fraglos bedauerlich, ein harmonisch interessantes Geschehen mit nur vier Fingern abwickeln zu müssen, und die daraus sich ergebende Notwendigkeit der Einschaltung leerer Saiten verursacht auf Grund einer nicht unmittelbar zu verändernden Stimmung weitere Beschränkungen in der Wahl der Tonarten. Reichere Figuration einer Stimme – besonders des Basses – werden Spieler von Laute oder Gitarre im polyphonen Satz immer nur mit Beschränkung der anderen Stimmen realisieren können, und die Kunst, für diese Instrumente anspruchsvoll zu schreiben, wird gerade in ihrer Blütezeit – den Epochen des „strengen Stils“ – die diplomatische Bereitschaft zum Kompromiß gefordert haben.

Gewiß ist es nicht unmöglich, einen einfachen Satz, etwa ein Chanson mit Begleitung von Tonika- und Dominantakkorden, als Lautenstück in fünf verschiedenen Tonarten zu spielen, doch erweist sich etwa eine Fantasie John Dowlands als für ein solches Experiment weit weniger geeignet.

Man darf annehmen, daß mit wachsendem Raffinement einer Lautenkomposition sich die Notwendigkeit zu technischen Kompromissen erhöht und diese letztlich über die Konzeption der spieltechnischen Ausführung entscheiden. Ich wage zu behaupten, daß ein technisch erfahrener und stil-sicherer Spieler – gesetzt, er verwende das Originalinstrument – wenig Mühe hat, aus einem geschickt angelegten Satz Dowlands, der in veränderter Tonart vorliegt, in kurzer Zeit auf die vom Komponisten gewollte zu schließen.

Erwägungen des notierten Umfanges kommen dabei – solange es sich nicht um extreme Abweichungen handelt – durchaus nicht in entscheidenden Betracht, da jeder mit der Lautenmusik des 16. und 17. Jahrhunderts Vertraute die Sorglosigkeit schätzensgelernt haben wird, mit der Intavolatoren eine vorhandene Originalkomposition auf mehr oder weniger Bordunsaiten einzurichten wußten.

Die Stärke jedes gutgearbeiteten Lautenstückes liegt – entsprechend der Natur des Instrumentes – weniger im Baß als in den Mittelstimmen, weshalb deren spielerische Realisierung für die Zuweisung einer Komposition an die Laute eher ausschlaggebend scheint, als Erörterungen des Umfanges einer Stimme, die allein durch dauernde Oktavsprünge unglaublich ist. Kaum ein anderes Instrument verlangt von seinem Komponisten so viele Rück- und Vorsichten als die Laute und setzt Geduld und Zuneigung gleichermaßen voraus. Autoren, die nicht zugleich Praktiker waren, sind hier seltener als anderswo und Adaptionen, wie sie die Gitarre seit dem 19. Jahrhundert kennt, in der Lautenliteratur kaum anzutreffen.

Die vorstehenden Bemerkungen zielen zunächst auf die in der Lauten-Renaissance des 20. Jahrhunderts besonders häufig vertretene elisabethanische Laute. Was das Instrument im „accord nouveau ou extraordinaiere“ betrifft, genüge vorläufig der Hinweis, daß die oben angedeuteten Probleme in der „flachen Stimmung“ noch drastischer werden und durch das weitgehende Wegfallen des Lagenspiels im Sinne eines „Manualwechsels“ sowie die „Sensibilisierung“ des Bordun-Spielsaiten-Kontrastes mittels einer eingeschobenen diatonischen Reihe sich eher verdeutlichen.

Im weiteren wird Johann Sebastian Bach, der als Lautenkomponist eine Ausnahmestellung einnimmt, mit Sylvius Leopold Weiß, dem markantesten Spieler seiner Zeit, zur Erläuterung zeitgenössischer Spielpraxis verglichen werden.

## II. Die Suite in e-Moll (BWV 996)

Man kennt den Vorgang des Komponierens für ein wenig vertrautes, aber faszinierendes Instrument: Der Autor wird sich zunächst anhand fremder Aufführungen mit den gebräuchlichsten Arten der Behandlung vertraut machen und im Falle der Lautenmusik des frühen 18. Jahrhunderts sehr bald gewisse typische Figurationen und galante Willkür bemerken, die unter dem Schein der Unverbindlichkeit einen ganz eigenen musikalischen Stil präsentieren, der auf Tasteninstrumenten leicht nachahmbar ist.

Spätestens eigene praktische Versuche mit der Laute belehren über die eigentlichen Ursachen dieser speziellen Satztechnik, und wer sein Vorhaben an diesem Punkt noch nicht aufgegeben hat, wird sich entschließen müssen, Takt für Takt der geplanten Komposition selbst auf Spielbarkeit hin durchzuprobieren.

Daß Leichtigkeit der harmonischen Behandlung hier wie kaum bei einem anderen Instrument die Kenntnis der Schwächen – also Praxis – voraussetzt, mußte wohl auch Bach – nachdem er von einem uns unbekanntem Lautenisten zur Schaffung einer Komposition für dessen Instrument veranlaßt worden war – zur Kenntnis nehmen, und die Suite in e-Moll bietet ein geradezu klassisches Beispiel zum Beweis dieser Ansicht. Eine Laute in der barocken Stimmung



scheint deutlich anzubieten, die Vielzahl der diatonisch angeordneten freien Baßchöre für lebhaftere Passagen in der unteren Stimme zu nutzen. Dies ist indessen falsch, denn die Spielpraxis zeigt, daß trotz gelegentlichen Greifens

bis zum zehnten Chor hinab diese Saiten ihrem Wesen nach Bordune bleiben.<sup>4</sup> Allein die weite Spreizung der rechten Hand macht es bei der barocken Laute unmöglich, auf freien Baßchören Läufe auszuführen, die über größere Strecken mit lebhaft figurierenden Oberstimmen korrespondieren. Das unüberwindliche Problem des Abdämpfens, noch dazu, wenn ein rascher Anschlag nicht benachbarter Saiten erfolgen muß, sei nur erwähnt.

Wenn Neemann über die e-Moll-Suite behauptet,<sup>5</sup> daß „auch diese Suite ihrer ganzen Anlage nach ausgezeichnet der Laute angepaßt ist“, dann zeigt uns das leider, daß er das Werk niemals gründlich durchgespielt hat. Andernfalls wäre ihm schon im Passaggio des Präludiums aufgefallen, daß kein noch so geschickter Fingersatz in der vorliegenden Tonart eine einigermaßen sinnvolle Phrasierung ermöglicht.

Daß der erste Akkord von T. 13 fast nicht spielbar ist, wurde bereits mehrfach festgestellt, daß aber das Presto und die fünf folgenden Sätze überhaupt nicht spielbar sind, blieb in der Literatur bisher unbeachtet.

Gemeint ist nicht Unspielbarkeit im Sinne einer absoluten Unmöglichkeit der praktischen Einrichtung als vielmehr die Unmöglichkeit einer auch nur angenäherten Realisierung der im Notentext vorliegenden musikalischen Forderungen. In diesem Sinne berufe ich mich auf die nachstehenden Textbeispiele ebenso wie auf die spielerische Vernunft.

Es gäbe für diese Unspielbarkeit verschiedene Erklärungen:

Die Einfachste wäre, das Werk der Laute abzuspochen.

Die Kühnste, Bach einen erschreckenden Mangel an Einsicht in die Möglichkeiten des Instrumentes, für das er komponieren wollte, zuzuschreiben.

Die meines Erachtens Unhaltbarste, Scordaturen der Spielchöre anzunehmen.

Die in einer neueren Schallplatteneinspielung von Narciso Yepes verwendeten Stimmungen halte ich im Falle von BWV 996, 997, 998 und 1006a für geradezu abenteuerlich.<sup>6</sup> Welche Art konzertanter Aufführung wird wohl zu Bachs Zeit dem Spieler Gelegenheit gegeben haben, sein Instrument, dessen Darmsaitenbezug in der Grundstimmung zu erhalten mühevoll genug war, in den Spielchören um einen Ganzton heraufzutransponieren? Wer hätte es riskieren wollen, etwa die d'- und f'-Darmsaiten, die als

<sup>4</sup> Dem widerspricht auch nicht die – mit polemischer Spitze gegen Mattheson so extrem formulierte – Behauptung E. G. Barons (a. a. O., S. 121), man könne auf einer Laute „mit dreyzehn Chören, da das letzte eilffte Chor noch auf dem Lauten-Halse liegt“, „vollend fast die völlige Scalas biß ins drey-gestrichne c. haben, wie auf dem Clavire.“ Baron weiß als Spieler selbst, daß die Möglichkeit, auf dem elften Chor zu greifen, auch für eine große Hand kaum von praktischem Nutzen ist.

<sup>5</sup> BJ 1931, S. 85.

<sup>6</sup> BWV 996: g' e' h g e H A G Fis E D C 1H

BWV 997: g' es' c' g es c G F Es D C 1B 1As

BWV 998: g' es' b g es B As G F Es D C 1B 1As

BWV 1006a: gis' e' h gis e H A Gis Fis E Dis Cis 1H 1A

(Präludium): gis' e' h a usw. (!)

Chanterellen ohnehin auf ein Spannungsmaximum berechnet waren, in die Nähe eines peinlichen Zwischenfalls zu befördern? Wie wirkte diese Überbeanspruchung auf Decke und Steg?<sup>7</sup>

Es ist nicht recht einzusehen, warum Bach seine lautenistische Erstgeburt, für die BWV 996 nicht nur aus den schon genannten Gründen zu halten ist, sich durch solche, der Praxis seiner Zeit fremde Raffinessen hätte unnötig erschweren sollen. Daß vielleicht Nylonsaiten des 20. Jahrhunderts, keineswegs aber die Darmsaiten des 18. Jahrhunderts in der Lage sind, eine von der Grundstimmung so extrem verschiedene Einrichtung in weniger als vierundzwanzig Stunden zu stabilisieren, ist nicht zu vergessen. Der gelegentlich erhobene Einwand einer möglichen Einrichtung für die Tenorlaute oder Theorbe alter Stimmung disqualifiziert sich selbst.

Eine meines Erachtens überzeugende Lösung des Problems liefert die Transposition der Suite nach d-Moll,<sup>8</sup> zumal nicht erwiesen ist, daß die originale Lautenfassung in e-Moll gestanden habe. Dies ist einer der Aspekte, der in bisherigen Arbeiten nicht beachtet worden ist. Der Mangel an eventuellen Bachschen Tabulaturen, die man hier als letzten Beweis verlangen könnte, ist dabei leicht zu erklären. Eine Tabulatur ist immer eine Ausführungsanweisung, also gleichzeitig ein Fingersatz. So läßt sich von jeder Tabulatur leicht auf die spielerische Fertigkeit des Intavolators schließen, da die handschriftlich überlieferte Literatur normalerweise zugleich wichtige Elemente der jeweils praktizierten Methode mitführt. Wurde eine neue Spieltechnik – wie etwa die von S. L. Weiß – allgemein üblich, dann schlug sich das in den zeitgenössischen Tabulaturen (J. C. Weyrauch, E. G. Baron usw.) deutlich nieder.<sup>9</sup>

Die Abhandlung E. G. Barons über das „Notensystem der Laute und Theorbe“ (in F. W. Marpurgs *Historisch-Kritischen Beyträgen zur Aufnahme der Musik*, Bd. 2, Berlin 1756) drückt diese uneingeschränkte Verbindlichkeit der Tabulatur für die Barocklaute aufs schönste aus und hat keinen Zusatz nötig. Interessant für den modernen Spieler dürfte

<sup>7</sup> Die Besonderheit alter Lauten liegt nicht zuletzt in einer fragilen Bauart, wobei extrem dünne, kunstvoll stabilisierte Decken für die Qualität des Tones ausschlaggebend sind. Die Leichtigkeit dieser Instrumente kann niemandem entgehen, der Gelegenheit hat, museale Exemplare auszuprobieren.

<sup>8</sup> Bemerkenswerterweise enthält die von N. Yepes bei der Einspielung des Stückes gebrauchte Scordatur der Spielchöre (g' e' h g e H) eigentlich diese Lösung, da sie die d-Moll-Greifweise verlangt. Indessen bleibt die Konsequenz, mit der hier auf einem Umweg rückwärts gegangen wird, in Hinsicht auf die Mitwirkung eines Praktikers unverständlich.

<sup>9</sup> Für einen Übergang von der Tabulatur zur Notenschrift, wie ihn Koblhase schon zu Bachs Lebzeiten bemerkt haben will, finde ich keinerlei Anhaltspunkte. Die Notenschrift kann niemals ein gleichwertiger Ersatz der Tabulatur, schon gar nicht der französischen Laute und ihrer Tabulatur sein, will man es nicht auf sich nehmen, für jede zweite Note morgen- und abendländische Ziffern zu bemühen. Einwände gegen die Tabulatur kamen in den vergangenen vier Jahrhunderten bemerkenswerterweise vorwiegend von Theoretikern (vgl. auch das oben S. 26 f. Gesagte).

sein, daß der heutige Einwand gegen die mangelnde Genauigkeit französischer Tabulatur in der Festlegung von Zeitwerten untergeordneter Stimmen darin nirgendwo auftaucht. Die Erklärung dafür findet man in der zeitgenössischen Musizierpraxis, die – im Gegensatz zur heutigen – weniger auf perfekte mechanische Reproduktion (an der wohl die Schallplatte einen gewissen Anteil hat) als vielmehr auf möglichst mannigfache musikalische Verwendung ausgerichtet war, was bekannterweise eine wesentlich stärkere Berücksichtigung des improvisatorischen Momentes und allgemeinere Kenntnis kompositorischen Handwerks voraussetzt.

Die durch die Tabulatur präsentierte, skizzenhaft fixierende Art der Vermittlung ist typisch für Epochen, in denen über die Grundlagen des Handwerks ein allgemeines Einverständnis herrscht (wie beispielsweise Parallelen zur metrischen Großzügigkeit in der Notation der *Ars Nova* gezogen werden könnten), und rechnet mit den satztechnisch unterrichteten, mitdenkenden Spielern als einer Selbstverständlichkeit.

Bei zwei weiteren modernen Einwänden kann ich mich des Verdachtes nicht erwehren, daß sie eher von gelehrten Verlegern als wirklich Ausübenden forciert wurden.

Das betrifft die angebliche „Taubstummheit“ der Tabulatur sowie ihren geschmähten „Pluralismus“ gegenüber modern notierenden Rekonstruktionsversuchen der skizzierten, gebrochen polyphonen Gewebe.

Zum ersten Punkt darf ich versichern, daß man die französische Tabulatur nach einiger Zeit wirklichen Gebrauchs ebenso gut hören und absolut lesen kann wie die übliche Notenschrift.

Zum zweiten sei mir gestattet, von einer Art „praktischen Vernunft“ des Spielers zu sprechen, die sich im mechanischen Vollzug viel eher in die Absichten des Autors findet als ein Anwalt lediglich orthographischer Logik.

Wenn wir die Großzügigkeiten dieser Epoche heute als Unvollkommenheit ahnden, ist das letztendlich nur ein kompromittierendes Eingeständnis unserer allgemein gesunkenen Fähigkeit praktischen musikalischen Denkens zugunsten mechanistisch erstarrter Kunstübung.

Bach als der nichttroutinierte Spieler (wie die e-Moll-Suite verrät) hätte sich als Intavolator ohne Zweifel kompromittiert, und ich glaube nicht, daß er seine für die Laute bestimmten Kompositionen jeweils weiter als bis zum Notenkonzert gedeihen ließ, das wahrscheinlich weniger der Absicht späterer offizieller Dedikation als vielmehr zur Vorlage einer Einrichtung durch befreundete Spieler diene. Die damit nötige Trennung von den Autographen macht deren Unauffindbarkeit im Falle von BWV 996, 997, 999 und 1000 zumindest verständlich.

Obwohl BWV 996 auch in d-Moll der Laute nicht „auf den Leib“ geschrieben wurde und die Absicht unverkennbar ist, einen rein kompositorisch als „lautenmäßig“ erfaßten Stil unter individuellen Erweiterungen auf dem Originalinstrument zu reproduzieren, bleibt doch an der Konzeption der einzelnen Sätze, ihrer Konsequenz und großartigen Erfindung genug zu bewundern.

Zur vorliegenden Fassung in e-Moll sei noch erwähnt, daß nicht viele Werke der großen Lautenisten des Bachschen Zeitalters von dieser Tonart Gebrauch machen, was mit der spieltechnisch ungünstigen Strapazierung der zweiten Lage zusammenhängen mag und hier wie bei allen anderen Ton-

arten nichts mit der Umstimmung von Baßchören zu tun hat (wie beispielsweise die durchaus brauchbare Durparallele von e-Moll zeigt). Die Ansicht liegt nahe, daß Bach seinen ersten Versuch in der dem Instrument natürlichsten Tonart unternahm und das durch den Quartsextakkord gegebene Stimmungsverhältnis in der Komposition bewußt ausnutzte, was die angefügten Noten- und Tabulaturbeispiele beweisen mögen. Die Suite ist in dieser Fassung zwar nicht leicht, aber in allen Absichten natürlich und der Notenvorlage gerecht ausführbar. Gelegentliche Überbeanspruchungen der Baßchöre durch zu kompliziertes Passagenwerk mögen sich aus der obenerwähnten kompositorischen Überschätzung der Möglichkeiten des Instrumentes erklären und tauchen in allen folgenden Lautenkompositionen Bachs in diesem Maße nicht mehr auf. Die Zuweisung von BWV 996 an die Laute barocker Stimmung sowie seine eindeutige Anlage aus d-Moll halte ich vom Standpunkt des Spielers für unzweifelhaft.

### Zu den einzelnen Sätzen

Obwohl der folgende Einwand nicht zur Rechtfertigung technisch schwieriger Stellen zitiert werden soll, sei doch bemerkt, daß der auf ein Tasteninstrument zielende früheste Kopist der ursprünglichen Lautenfassung harmonische Bereicherungen, die sich für die Wiedergabe der Komposition auf dem Klavierinstrument anboten, hinzugefügt haben könnte und daß das Werk in seiner ursprünglichen Gestalt vielleicht „magerer“ war.

Dieser mögliche Sachverhalt ändert nichts an der – hier als eine Grundlage des Nachweisens geltenden – Bachschen Forderung nach peinlich gebundenem Spiel, deren Berücksichtigung seitens des Komponisten gerade in dem wenig umfangreichen Werk für die Laute auf verblüffende Weise deutlich wird. Mitunter, so im Presto von BWV 996 und in der Fuge aus BWV 997, kann man sich sogar des Eindrucks nicht erwehren, daß die musikalische Erfindung stark von der Rücksichtnahme auf die besondere Applikatur der Laute beeinflusst ist. Diese Überkorrektheit, die sich nicht einmal bei Weiß findet, verrät mangelnden Abstand zum Instrument (siehe etwa T. 2 der Sarabande aus BWV 996) und eine entschieden zu hohe Meinung von seinen Spielern.

Mit Gewißheit ist dagegen anzunehmen, daß nach der Praxis der damaligen Zeit auch im Falle einer Identität der Urtextvorlage mit der durch J. G. Walther und H. N. Gerber überlieferten, nach e-Moll transponierten Fassung spätestens der interessierte Spieler und Intavolator einige Vereinfachungen vorgenommen hätte. Dessenungeachtet bleibt auch ohne diese Einschränkungen das Werk Note für Note und musikalisch gerecht spielbar, akzeptiert man die Transposition nach d. Verbreitung als Lautenkomposition wird es zu Bachs Zeit wohl kaum gefunden haben; seine spieltechnische Anlage stand einer längst allgemein gewordenen Methode zu sehr entgegen und konnte, auf Grund der mißverständlich erhöhten Forderungen an das Instrument, auch nicht den Anspruch einer Neuerung erheben.

## Präludium:

Die Ausführung des problematischen Akkordes aus T. 13 geschieht wie folgt:



Akkorde, wie etwa den auf dem dritten Viertel des fünften Taktes würde der zeitgenössische Spieler auf Grund größerer Einsicht wohl ein wenig gekürzt haben.

Dieser tut's auch:



## Presto:

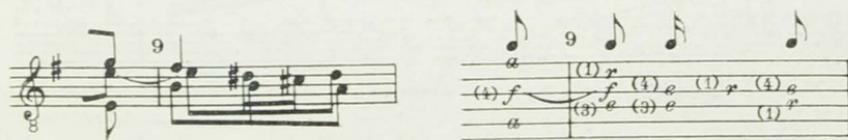
T. 18 bis 21 ist der Übergang in der Oberstimme von einem Unisono- auf einen Oktavchor etwas unglücklich. Die unmotivierte Mixtur wirkt gerade in diesem durchsichtigen Satz peinlich, doch scheint man, nach zeitgenössischen Tabulaturen zu urteilen, gegenüber diesen Dingen weniger empfindlich gewesen zu sein.

Zu beachten bleibt, daß bei geschicktem Spiel trotz kunstvollen polyphonen Aufbaues sich alle Stimmen des Stückes ohne Beschneidung der ausgeschriebenen Notenwerte realisieren lassen.

Es folgen Beispiele in e-Moll und d-Moll:

e-Moll:

entspricht in d-Moll:



T. 9: Das zweite h des Themas, das einen Viertelwert verlangt, würde in der e-Moll-Fassung auf ein Sechzehntel verkürzt werden, da cis auf dem dritten Chor gegriffen werden muß.

## Allemande:

Typisch die schon erwähnte Ausnutzung des durch die Leersaiten gegebenen Stimmungsverhältnisses sowie die stellenweise Überforderung des Instrumentes in den Bässen:

e-Moll

d-Moll





Hier folge eine komplette Intavolierung des Satzes, denn kein Teil der ganzen Suite läßt im spielerischen Nachvollzug so deutlich auf seine Geburts-umstände schließen:

The image displays a complete lute tablature of a piece by Johann Sebastian Bach, consisting of six systems of two staves each. The notation includes rhythmic values, accidentals, and letters (a, b, c, d, e, f) representing fret positions. The piece is marked with "IIIa" and "IIa" at various points.

### Gigue:

Das herbe, schöne Stück mischt noch einmal auf wunderliche Art genialen Blick für das Typische des Instrumentes, Konsequenz in der Durchführung und Mangel an technischer Einsicht.

Beispiele in e- und d-Moll:

e - Moll

d - Moll

Es scheint, daß die Komposition dieser Suite für Bach in vieler Hinsicht unrentabel war, und wer das damals als virtuoses Maximum geltende Niveau aus zeitgenössischen Kompositionen kennt, wird leicht verstehen, daß ein Werk von den Anforderungen der e-Moll-Suite nicht auf Verbreitung hoffen konnte, da ein musikalisch anspruchsloserer, aber lautenistisch geschickt angelegter Satz durch den natürlichen Reiz des Instrumentes wirkungsvoller und dankbarer wurde.

Es ist nicht sicher, daß Bach hiernach jemals wieder von sich aus Lust verspürt hat, für das Instrument zu schreiben, und ich glaube, daß wir die folgenden Kompositionen im Falle von BWV 995 nur der ausdrücklichen Bitte eines befreundeten Lautenisten und im Falle von BWV 998 und 999 der unmittelbaren Anregung durch Spieler ersten Ranges (worauf ich noch eingehen werde) verdanken.

Schließlich verdient – erstmalig im Zusammenhang mit der besprochenen Suite – noch ein besonderes Instrument unsere Aufmerksamkeit, das in der Folge wichtig werden wird: Bachs „Lautenwerk“.

Des Komponisten Unzufriedenheit mit den damals verfügbaren Klavierinstrumenten – Klavichord, Cembalo und Silbermannschem Hammerklavier – ist hinlänglich bekannt und auch, welchem Typ er am meisten zuneigte. Doch kann sich auch der modulationsfähige Ton des Klavichords bei weitem nicht mit dem Ton der Laute messen, wie der direkte Vergleich eindeutig belegt.

Das Prinzip der Tonerzeugung beim Klavichord läßt sich auf der Laute oder Gitarre leicht verdeutlichen, indem man mit der linken Hand allein durch Aufschlagen einer Saite auf den Bund den gewünschten Ton erzeugt. Das Klavichord kehrt diesen mechanischen Vorgang gleichsam um und läßt den „Bund“ an die Saite schlagen. Der Ton des Klavichords verhält sich demnach zum Ton der Laute wie auf ein dieser nur mit der linken Hand gespielter zum rechts angeschlagenen Ton. Damit sind die Geburtsumstände des „Lautenwercks“ schon fast bezeichnet.

Das Klavichord gestattet als Tasteninstrument neben einer empfindsamen Behandlung alle damals übliche harmonische Entfaltung, muß aber in der Lautstärke und Eignung für Ensemblesmusik größeren Stils hinter dem Cembalo und in der Schönheit des Tones samt diesem hinter der Laute zurückstehen, von der es ebenfalls an Volumen übertroffen wird. Die Laute wiederum vergibt ihre subtilen Reize nur unter großer Beschränkung der an den rivalisierenden Tasteninstrumenten gemessenen Freiheit und ist als konzertierendes Instrument für das größere Ensemble ebenso ungeeignet. Das Cembalo klingt zwar lauter als beide, aber leider auch bedeutend eiförmiger.

Der Gedanke, die Stärken dieser überkommenen Instrumente in einem einzigen neuen zu vereinen, scheint schon vor 1700 verbreitet gewesen zu sein, und den nachweisbar folgenden praktischen Versuchen wurde erst durch den endgültigen Sieg des Hammerklaviers ein Ende bereitet. Daß Johann Sebastian Bach als Schluß- und Grenzpunkt einer musikalischen

Epoche sehr wohl das Unersetzbare im Klang dieser Instrumente sah und sein nur zögerndes Interesse an der verfeinerten Silbermannschen Hammerklavierproduktion für sich spricht, ist kaum zu bezweifeln, wie ebenso ein nach seinen Angaben von Zacharias Hildebrand konstruiertes „Lauten-Clavicembalo“ keineswegs nur als Versuch eines Tastenersatzes für das schwierigere Griffbrettinstrument zu werten ist. Welcher Lautenist wünschte sich nicht ein Instrument mit doppelt starkem Ton und allen Möglichkeiten des vierstimmigen Satzes?

Vielleicht sollte man annehmen, daß das nach Bachs Angaben gefertigte Lautenwerk ein Versuch zur Veredlung des Cembalos war, wiewohl schon aus dem Konstruktionsprinzip des Instrumentes hervorgeht, daß dieses Konglomerat nur um den Preis einer beiderseitigen Einbuße seiner Vorbilder entstehen kann. Dieses Prinzip ist im wesentlichen folgendes:

Auf einen der Lautendecke entsprechenden Sang- oder Resonanzboden wird die tiefste Saite der zur Vorlage dienenden Laute – beispielsweise C – gelegt. Den folgenden oberen Halbton Cis würde man auf der Laute durch Niederdrücken dieser Saite auf den ersten Bund erzielen, das Verfahren wird also rekonstruiert, indem man der ersten Saite eine zweite von gleicher Länge und Stärke beifügt, jedoch an der auf der Laute durch den ersten Bund bezeichneten Stelle eine Brücke zwischen Saite und Sangboden setzt und die Saite also bei gleicher Mensur auf Cis verkürzt. Der folgende Halbton D entspricht auf der Laute dem nächsten freien Chor, entsprechend folgt die dritte Saite auf dem „Lautenwerck“, von wiederum gleicher Länge, jedoch der geringeren Dicke des zehnten Chors. Im Bereich der auf der Laute in Quarten und Terzen gestimmten Chöre (beispielsweise Aa – dd) wird man fünfmal von der A-Saite Gebrauch machen und vier Brücken – den vier Bünden entsprechend – untersetzen müssen, bevor der schwächere fünfte Chor folgen kann.

In der Tonhöhe findet das Instrument, da es notwendig mit Darmsaiten bezogen sein muß, eine natürliche Begrenzung, denn es hat kaum Sinn, den höchsten Lautenchor f' mit mehr als neunzehn Brücken (das entspricht dem Ton c''') zu untersetzen. Eine Darmsaite in dieser Verkürzung klingt – im Unterschied zur Metallsaite – eigentlich gar nicht mehr. Das Hinzufügen eines weiteren, noch dünneren Chores ist – sofern es sich um Darmmaterial analoger Länge handeln soll – bei der damaligen Produktion ausgeschlossen, eine Erweiterung in die Tiefe hingegen unproblematisch.

Nach Jauernig existierte bereits zu Bachs Weimarer Zeit, in die mit großer Wahrscheinlichkeit die Entstehung von BWV 996 fällt, ein von Bachs Jenaer Vetter Johann Nikolaus Bach gefertigtes „Lautenwerck“ am herzoglichen Hofe.<sup>10</sup> Johann Sebastian Bachs Interesse dafür mag mit seiner näheren Beschäftigung mit der Laute erwacht sein, und die schließliche Einrichtung des „*Praeludio con la Suite*“ BWV 996 aufs „Lautenwerck“ ist

<sup>10</sup> Vgl. *Johann Sebastian Bach in Thüringen. Festgabe zum Gedenkjahr 1950*, Weimar 1950, S. 99 (R. Jauernig).

wohl das verständliche Resultat mangelnden Einsatzes der zur Verfügung stehenden Lautenkünstler und gleichzeitige Adoption eines liebgewordenen Schmerzenskindes.

Zu klären bleibt, wenn man ein verschollenes d-Moll-Autograph annehmen will, die Transposition nach e. Die nächstliegende Erklärung wäre, daß der Umfang des zur Verfügung stehenden Lautenklaviers in der Tiefe das C nicht unterschritt und die Transposition um einen Ganzton nötig war, um bei der Wiedergabe auf dem Tasteninstrument den geplanten Umfang realisieren zu können.

Über die sonst gebräuchlichen Typen der Lautenklaviere hat Howard Ferguson berichtet,<sup>11</sup> wobei er besonders auf das nach Bachs Angaben von Zacharias Hildebrand verfertigte Lautenklavier eingeht, auf das auch wir noch zurückkommen müssen.

### III. Das Präludium in c-Moll (BWV 999)

Die Einzelstellung dieses reizenden, auf der Laute recht wohlklingenden Werkes der Köthener Zeit scheint merkwürdig, und sein Dominantschluß macht den verdächtigen Eindruck eines uneingelösten Versprechens. Was kann Bach zur erneuten Beschäftigung mit der Laute veranlaßt haben?

Die aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts stammenden, teilweise aber wohl in die Zeit des Fürsten Leopold zurückweisenden Inventarlisten der Hofkapelle von Anhalt-Köthen<sup>12</sup> verzeichnen zwar ein Gamben- aber kein Lautenwerk, indessen ist eine Laute selbst unter den nachgelassenen Instrumenten aufgeführt. Auch wenn diese während Bachs Wirken am Köthener Hofe besetzt gewesen sein sollte, glaube ich doch nicht an eine unmittelbare Anregung zur Komposition; der Kapellmeister wird das Instrument eher wegen dessen Eignung zum Continuospiel schätzensgelernt haben.

Dem erneuten Kraftakt, den das der Laute wiederum nicht „auf den Leib“ geschriebene c-Moll-Präludium verrät, liegt mit mehr Wahrscheinlichkeit ein sehr starker und plötzlicher Impuls zugrunde, der vielleicht im Zusammenhang mit dem am 17. August 1719 in Köthen veranstalteten Konzert eines „Lautenisten aus Düsseldorf“<sup>13</sup> steht, worunter wir wohl den Meteor Sylvius Leopold Weiß zu vermuten haben.

Zumindest müssen Klangflächenpräludien von der Art des C-Dur-Vorspiels aus dem Wohltemperierten Klavier I oder dem hier behandelten c-Moll-Satz unmittelbar vom Präludienstil der damaligen Lautenmusik inspiriert worden sein; von einem zeitgenössischen Beispiel aus dem von F. J. Giesbert herausgegebenen „Kölner Lautenbuch“, das für viele Präludien dieser Art stehen könnte, sind im Anschluß an dieses Kapitel einige Takte wiedergegeben.

<sup>11</sup> Siehe Literaturverzeichnis.

<sup>12</sup> BJ 1905, S. 38ff.

<sup>13</sup> F. Smend, *Bach in Köthen*, Berlin (1951), S. 153; Mf 19, 1966, S. 35f.



## IV. Die Suite in g-Moll (BWV 995)

Als Bearbeitung der Violoncello-Suite BWV 1011 in der chronologischen Ordnung nach dem c-Moll-Präludium und zwischen 1727 und 1731 entstanden, liefert BWV 995 neben dem autographen Hinweis auf das Instrument offenbar einige Bestätigungen für die im Kommentar zur e-Moll-Suite BWV 996 geäußerten Ansichten über Bachs Verhältnis zum Lautenspiel.

Das musikalische Leben Leipzigs war zweifellos vielseitiger als das des Köthener Hofes, und so konnte Johann Sebastian Bach nachweislich die Bekanntschaft einiger recht befähigter Lautenisten machen, unter denen Johann Christian Weyrauch (1694–1771) besondere Aufmerksamkeit verdient. Vielleicht gehört auch der rätselhafte „Monsieur Schouster“ dazu, dem Bach das Autograph der g-Moll-Suite dediziert hat, und vielleicht ist er sogar der Schreiber in der Leipzig aufbewahrten Tabulatur.

Hans Dagobert Brugger fand es 1921 „paradox, daß sich die Lautenspieler des 18. Jahrhunderts nicht mit der originalen Fassung von Bachs Lautenstücken – wie z. B. der autographen Suite g-Moll – begnügten, sondern sie noch einmal ‚auf ihre Art‘ zu setzen für nötig hielten“. Daran ist indessen, wenn man die Bemerkungen zur Suite e-Moll BWV 996 berücksichtigen will, gar nichts Besonderes, und ich halte das jetzt in Brüssel befindliche Autograph der g-Moll-Suite eben auf Grund seines Konzeptcharakters für ein „Dedikationsexemplar“ im obengenannten Sinne. Daß diese Art Dedikation nur im vertrauten Kreis möglich war, versteht sich von selbst, wie denn auch die offensichtlich vorangegangene Bitte jenes Monsieur Schouster um einige Piéçen für sein Instrument nicht mit einer Originalkomposition, sondern gelungenen Bearbeitungen erfüllt wurde.

Vieles am Autograph der Suite deutet darauf hin, daß Bach sich diesmal nicht die Mühe machte, jeden Ton dieses Werkes auf seine korrekte Ausführbarkeit hin am Instrument zu überprüfen. Die unumgängliche Arbeit des Intavolierens schloß ohnehin eine spieltechnische Revision ein, und der vielbeschäftigte Kantor wird – nachdem er seine Schuldigkeit gegen Monsieur Schouster getan hatte – diesen Arbeitsgang gern dem Empfänger überlassen haben.

Das Endprodukt muß – wenn es sich dabei nicht ganz und gar um das Leipziger Tabulaturexemplar handelt – zumindest diesem sehr ähnlich gewesen sein und läßt im Falle der vorliegenden Intavolierung auf einen durchschnittlichen, nicht an der Methode S.L. Weiß' geschulten Spieler schließen. Dem im Autograph verlangten  $\text{1G}$  kann durchaus eine Besonderheit am Instrument des Auftraggebers zugrunde gelegen haben; vielleicht spielte er eine auf d-Moll umgerüstete vierzehnhörige Theorbe oder eine Laute spezieller Anfertigung. Dieser Umstand schließt auch die Möglichkeit nicht aus, daß jener Monsieur Schouster der Urheber der Leipziger – für die dreizehnhörige Normallaute bestimmten – Tabulatur ist, denn Oktavierungen der Baßstimme nach unten werden – sofern sie angebracht

waren – je nach den Möglichkeiten des Instrumentes stillschweigend gehandhabt worden sein.

## V. Die Fuge g-Moll (BWV 1000)

Die g-Moll-Suite BWV 995, deren lautenistische Emanzipation Bach mit Gewißheit erlebt haben wird, muß eine entscheidende Änderung in seiner Auffassung des Instrumentes bewirkt haben. Daß eine offenbar etwas flüchtig vorgenommene Bearbeitung nach geschickter Intavolierung so wohlklingende, der mit ungleich mehr Aufwand in Angriff genommenen e-Moll-Originalkomposition BWV 996 überlegene Sätze ergeben würde, scheint ihr Urheber selbst nicht vorausgesehen zu haben. Vielleicht ist es kühn zu sagen, Bach sei durch einen Zufall auf den Stil des Instrumentes gekommen, indessen spricht die stilistische Grenze zwischen dem klavieristisch beeinflussten e-Moll-Werk BWV 996 und den der Laute vollkommen angepaßten Werken BWV 997 und 998 zu deutlich dafür.

Wollte man die Stilelemente der durch Sylvius Leopold Weiß auf ihrem Höhepunkt repräsentierten barocken Lautenmusik beschreiben, so müßte der von den Streichinstrumenten des italienischen 17. und 18. Jahrhunderts geprägte Orchesterstil eine weit größere Beachtung finden als die Traditionen der deutschen Klavier- und Orgelschule. Die typische Behandlung des Streicherensembles, über gemessen fortschreitenden Bässen weite Bögen auszuführen, mag zur Nachahmung auf einem Kurztoninstrument wenig geeignet sein und wenig Anregung für Cembalisten und Klavichordspieler bieten, deren Stärke notwendig in anderen Bereichen liegt.

Die Laute nimmt hier eine vermittelnde Stellung ein und bietet – obwohl selbst Kurztoninstrument – neben den harmonischen Entfaltungsmöglichkeiten doch weit umfangreichere Mittel zur tonlichen Gestaltung der einzelnen Stimmen. So wird auch ein guter Lautenspieler der „cantablen Anmuth“ des Streichinstruments jederzeit näherkommen, als es der beste Klavichordvirtuose vermag, und in seinen länger und voller nachklingenden Bässen jedem Cembalisten, der sich mit ihm um den erwähnten orchestralen Stil bemüht, etwas voraushaben.

Mit der Kurzformel „Streicherphrasen und ruhige Bässe“ ist ein Element – der Gestus des Streichinstruments – genannt, das Bach im Falle der g-Moll-Suite BWV 995 ganz natürlich durch das Vorbild der Violoncello-Fassung BWV 1011 gegeben war. Eine – im Sinne des neuen Instrumentes – sparsame Harmonisierung sowie die wohl unmittelbar folgende praktische Einrichtung durch einen Sachkundigen taten das übrige, und das überraschende Resultat mag den Anstoß zu einer plötzlich so erstaunlich sorgfältigen – durch einige Flüchtigkeiten der einzig erhaltenen Tabulaturhandschrift J.C. Weyrauchs nicht in Frage gestellten – Transkription wie der Lautenfuge g-Moll BWV 1000 gegeben haben.

Vergleicht man die Fassungen für Violine (BWV 1001,2), Orgel (BWV 539,2) und Laute in ihrer oft stark voneinander verschiedenen Gestaltung, dann bleibt letztlich nur das Erstaunen über die erschöpfende Kombinationsgabe innerhalb der durch Stück und Instrument beschränkten Möglichkeiten.

Bei der Lautenfassung ist überdies so viel Rücksicht auf Wohlklang und Spielbarkeit genommen worden, daß sich die Vermutung einer gründlicheren praktischen Beschäftigung Bachs mit der Laute beinahe aufdrängt. Der schon erwähnte Johann Christian Weyrauch, dem wir die Intavolierung und gleichzeitig einzige Quelle von BWV 1000 verdanken, könnte dabei durchaus als Berater gewirkt haben. Er scheint – was seine Einrichtung von BWV 997 verrät – sehr gut mit der Methode S. L. Weiß' vertraut und ein ausgezeichnete Spieler gewesen zu sein und könnte als solcher Bach mit jener Methode bekannt gemacht haben, da die Anlage der Fuge BWV 1000 teilweise mit ihr rechnet.

Diese Methode besteht im wesentlichen in einem sehr verfeinerten Lagen-spiel, aus dem sich wiederum eine flüssigere Lauftechnik und neue harmonische Möglichkeiten ergeben, die der traditionellen Barocklautentechnik gar nicht oder nur unter klanglichen Einbußen zugänglich waren. Sie näher zu behandeln, wäre eine eigene Arbeit wert.

Eine Autorschaft Weyrauchs, wie sie Hans-Joachim Schulze nicht ausschließen möchte,<sup>14</sup> halte ich im Falle von BWV 1000 für nicht wahrscheinlich. Die Freiheiten gegenüber der authentischen Violinfassung überschreiten weit das Maß der bei bloßer Transkriptionsabsicht erforderlichen Veränderungen, und man müßte in diesem Zusammenhang wohl auch eher von einer kompletten Umgestaltung als einer Transkription sprechen. Damit soll indessen nicht die Möglichkeit einer Einflußnahme Weyrauchs in der angenommenen Rolle des spieltechnischen Beraters gelehnet werden.

Daß ihm selbst, der in einem Brief der Gottschedin in höchst rühmlichem Zusammenhang erwähnt wird,<sup>15</sup> bis jetzt noch keine Lautenkomposition zugewiesen werden konnte, ist bedauerlich, doch sollte sich bei näherem Suchen unter den in zeitgenössischen Lautenbüchern anonym überlieferten Stücken etwas finden, wie denn etwa die im Kölner Lautenbuch unter dem Pseudonym „Tauseana“ erscheinenden Nummern eine gewisse Nähe zu Bach nicht verkennen lassen.

<sup>14</sup> Mf 19, 1966, S. 39.

<sup>15</sup> L. A. V. Kulmus an J. C. Gottsched in Leipzig: „Die überschickten Stücke zum Clavier von Bach, und von Weyrauch zur Laute, sind eben so schwer als sie schön sind. Wenn ich sie zehnmal gespielt habe, scheine ich mir immer noch eine Anfängerin darinnen. Von diesen beyden großen Meistern gefällt mir alles besser als ihre Capricen; diese sind unergründlich schwer“ (Danzig, 30. Mai 1732). Zit. nach Dok II, Nr. 309.

## VI. Die Partita c-Moll (BWV 997)

Dieses Werk kann – in seiner Stellung zu den anderen hier behandelten Kompositionen – nicht anders denn als Bachs Kabinettstück für die Laute bezeichnet werden, auch wenn dieser Eindruck nicht auf den ersten Blick entsteht. Die Partita ist in mehreren Abschriften für ein Tasteninstrument auf uns gekommen, doch läßt sich dieser Anspruch nicht zureichend begründen. Extrem klaffender Satz und ungewöhnliche Notation deuten offenbar auf Eigenmächtigkeiten der Kopisten hin. Einzig erhaltener Hinweis auf Zuordnung und ursprüngliche Anlage ist das Tabulaturmanuskript J.C. Weyrauchs, doch bietet auch dieses auf den ersten Blick Rätsel genug. So erscheint darin das Präludium unter einem anderen Titel, Fuge und Double fehlen ganz, und die Einrichtung selbst ist – abgesehen von bedenklichen Freiheiten – geradezu exalziert. Was ist geschehen?

Zieht man den Satz der Kirnbergerschen Fassung zusammen, etwa in der Art, wie er in H.D. Brugers Gesamtausgabe (in einer Transkription nach a-Moll) vorliegt, so ergibt sich ein für die Laute ganz erstaunlich konzipiertes Werk.

Schon die Anlage des diatonisch fallenden Basses und der sich darüber wiederholenden Figur in den ersten drei Takten der Fantasia läßt im Hinblick auf die Absicht ihres Erfinders kaum noch Fehldeutungen zu, und dieser Eindruck bestätigt sich beim aufmerksamen Spiel des gesamten Satzes. Was die Erfindung und spieltechnische Konzeption des Ganzen betrifft, wird der Kenner der Suiten in e-Moll und g-Moll bereits in der Fantasia der c-Moll-Partita sein Erstaunen nicht unterdrücken können, spätestens in der Fuge aber seine Bewunderung bezeugen müssen.

Unter den mir bekannten zeitgenössischen Lautenfugen hat diese Fuge nicht ihresgleichen, und sie wird – hinsichtlich ihrer praktischen Durchführung und der aus dem Instrument erwachsenen Schönheit der Erfindung – weder von BWV 1000 noch der Fuge aus BWV 998, noch von irgend etwas anderem Fugenartigen für die Barocklaute übertroffen. Wenn die Themen der Violinfugen aus BWV 1003 und 1001 genial in Hinsicht auf das zu ihrer Durchführung bestimmte Instrument sind, dann ist es das Thema der Fuge aus BWV 997 nicht minder, und ich neige in meinem Enthusiasmus sogar dazu, es unter allem sonst Erhaltenen für das Fugenthema der Barocklaute zu erklären, für das Sylvius Leopold Weiß vielleicht manche seiner Sonaten eingetauscht hätte.

Leider ist es außerordentlich schwierig, dem nicht mit dem Lautenspiel und den technischen Beschränkungen dieses Instruments eingehend Vertrauten das eigentlich Große dieser scheinbar mühelos auf einer dünnen Lautendecke errichteten Architektur mit Worten zu verdeutlichen.

Eine knappe Analyse mag zumindest andeuten, worin die Delikatesse besteht:

Die für eine strenge Behandlung zur Verfügung stehenden spieltechnischen Möglichkeiten der Laute sind überraschend gering. Die Schwierigkeiten bei harmonischen Ausweichungen waren den Zeitgenossen bestens bekannt und spiegeln sich noch in Johann Friedrich

Reichardts Verwunderung über Berichte von Fugenwettspielen J. S. Bachs und S. L. Weiß'. Auch bei Verzicht auf durchgängig obligate Behandlung stellen drei Stimmen in der Regel das Maximum dar. Anspruchsvolle Verarbeitung in einem so eingeschränkten Bewegungsbereich verlangt Beherrschung und Anwendung aller überhaupt denkbaren Kunstgriffe; nicht ohne Grund nannte ein Kenner wie Ernst Gottlieb Baron die Laute eines der „scharfsinnigsten“ Instrumente. Daß Schwierigkeiten solchen Ausmaßes einen Johann Sebastian Bach reizten und herausforderten, ist nicht nur an seinen Fugen für Violine solo abzulesen, sondern auch an den beiden Lautenfugen. In der Lautenfuge BWV 997 zeigt er uns besonders eindrucksvoll die Faust: Der eigentümliche Septimensprung und die aufsteigende Chromatik des Themas, der doppelte, komplementärrhythmisch angelegte Kontrapunkt und das Tritonusintervall auf betontem Takteil sind Besonderheiten, die auch bei verwöhnten Hörsprüchen die einhundertfünfzig Takte währende tonale Einseitigkeit vergessen lassen. Die Wahl eines gleichbleibenden Gegensatzes ist – in Verbindung mit der angewandten, den Stimmentausch ermöglichenden kontrapunktischen Form – eine elegante Art, sich über die grifftechnisch stark beschränkten Möglichkeiten wirklich figurativer Abwechslung hinwegzusetzen.

Die Takte 1 bis 20 bescheren uns – so gut, wie es die Laute eben hergibt – das Thema in drei Stimmen. Es folgt ein stark thematisch gebundenes Zwischenspiel mit deutlicher Orientierung auf Sexten und Dezimen – ein Zugeständnis an spezifische Belange der Laute. T. 40 und 41 folgt die Wendung zur Dominante, danach eine angedeutete Engführung und – im Hinblick auf die *Dacapo*-Absicht – ein kompletter Schluß. Damit ist das aufgebotene Material – im Rahmen der Möglichkeiten der Laute – harmonisch erschöpft. Die noch folgenden Durchführungen müssen ihre Abwechslung notwendig in linearen Kunstgriffen finden, die Takte 50 bis 54 leiten sie, unter dem Anschein eines Zwischenspiels, figurativ ein. T. 55 bis 58 erscheint das Thema in den chromatischen Werten diminuierend, T. 59 bis 62 gespiegelt, T. 63 bis 66 desgleichen, T. 75 bis 78 in der ursprünglichen Form, T. 85 bis 88 und 95 bis 98 abermals gespiegelt, jedoch ohne Septimensprung, und T. 105 bis 108 noch einmal in diminuierender Form.

Das *Dacapo* des ersten Teils entspringt wahrscheinlich dem Verlangen nach einem harmonisch gesteigerten Abschluß, der nach den vorangegangenen hundertacht Takten der Laute jedoch um keinen Preis mehr abzugewinnen war. Ein eingehender Vergleich dieses Satzes in Hinsicht auf kontrapunktische Technik und formale Situation mit den drei Violinfugen und der *Chaconne* aus BWV 1001–1006 wäre lohnend, überschreitet aber die Zielsetzung dieser Arbeit.

Der überlieferte Text der Partita läßt wechselnde Rücksicht auf korrekte Spielbarkeit erkennen. Obwohl ein Autograph fehlt und nicht zuverlässig zu beurteilen ist, inwiefern der Kopist statt möglicherweise darin enthaltener Zugeständnisse an die lautenistische Baßführung der musikalischen Korrektheit die Ehre gab, ist doch das zugrundeliegende Konzept fast mühelos zu erkennen. Ein Vergleich mit Präludium, Fuge und Allegro *Es-Dur* BWV 998 zeigt in den freien Sätzen (besonders den Präludien) eine relative Unbekümmertheit des Komponisten gegenüber praktischer Realisierbarkeit der konsequent auf Linie geführten Bässe. Äußerste spieltechnische Observanz verraten dagegen die Durchführungen in den Fugen, um wiederum mit großzügiger gestaltetem Zwischenspielen zu wechseln.

Die durchweg lautengemäße Schreibweise läßt darauf schließen, daß Bach bei der Komposition von BWV 997 die Laute selbst zu Rate zog, doch folgt daraus nicht, daß er den Versuch unternommen hätte, die schwierige

Partie vor kritischem Publikum vorzutragen. Da ihm trotzdem daran gelegen sein mußte, das Werk selbst vortragen zu können, ist eine Einrichtung für das Tasteninstrument schon von daher anzunehmen. Indessen ist die Wiedergabe der mutmaßlichen Lautenfassung – also etwa der in Brugers Ausgabe vorliegenden Gestalt – auf einem Cembalo oder Klavichord nicht durchweg technisch möglich und außerdem – gemessen an anderen Klavierwerken Bachs – klanglich unbefriedigend. Eine für Bach naheliegende Alternative, besonders im Hinblick auf die Klangqualität, war die Heranziehung des Lautenklaviers.

Allerdings scheinen sich Vergnügen und Interesse an diesem Instrument nicht auf seine Schüler oder Söhne übertragen zu haben, denn sowohl Kirnberger als Carl Philipp Emanuel Bach überliefern Einrichtungen für die klassischen Tasteninstrumente in auseinandergezogenem Satz.

Auffallend an diesen Manuskripten ist die Verwendung eines Violinschlüssels für das obere System. Folgende Erklärung liegt nahe: Das verschollene Original müßte in dieser Lage notiert gewesen sein



Durch Oktavierung gerät die Oberstimme in einen Bereich, der beträchtlich außerhalb dessen liegt, was der Spieler im Diskantschlüssel zu lesen gewohnt ist. Da die Ersparnis einer Hilfslinie wohl kaum alleiniges Motiv einer so prinzipiell abweichenden Notation sein kann und der Violinschlüssel das genannte Problem vollständig löst, scheint darin der einzige Grund seiner Verwendung zu liegen.

Interessant an J.C. Weyrauchs Tabulatur ist der Versuch, dem spieltechnisch etwas trockenen Satz durch Anwendung der Weißschen Methode Klang und etwas „Luft“ für die linke Hand zu verschaffen. Das gelingt auch – sofern es die Oberstimme betrifft – auf sehr geschickte Weise (vgl. etwa schon die prägnanten ersten Takte des Präludiums in Weyrauchs Fassung und in derjenigen in NBA V/10, S. 102). Daß unter dieser spieltechnischen Transposition jedoch besonders die Viertelwerte der Bässe bedenklich leiden (was auch großzügige Oktavierung nicht immer verhindern kann), wird man auf Grund der vorhergehenden Bemerkungen ohne weiteres verstehen. Auch scheint mir dies der Grund, weshalb der folgende Fugensatz, dessen musikalische Unnachgiebigkeit solche Großzügigkeiten ausschließt, in Weyrauchs Intavolierung nicht erscheint.

Das Nebeneinander des Präludiums in der Weyrauchschen Fassung und der Fuge, streng nach ihren musikalischen Erfordernissen intavoliert, ergäbe

zwei klanglich und spieltechnisch völlig verschiedene Gebilde. Vielleicht läßt sich das Weyrauchsche Tabulaturfragment von daher als experimentelle, später verworfene Fassung bewerten.

Nicht folgen kann ich der aus dem Quellenbefund abgeleiteten Annahme von Th. Kohlhase, das Double sei primär für ein Lautenklavier geschrieben und nicht für die Laute bestimmt. Akzeptiert man die Zusammenziehung des klaffenden Satzes, wie es H. D. Bruger in seiner Gesamtausgabe tut, ergeben sich – mit Rücksicht auf das oben Gesagte – für die Einrichtung keine nennenswerten Schwierigkeiten. Vielmehr zeigt sich, daß auch dieser Satz der Laute vollkommen angemessen ist, ihre Erfordernisse und Beschränkungen berücksichtigt und sich bei der Wiedergabe auf diesem Instrument erst eigentlich entfaltet.

#### VII. Präludium mit Fuge und Allegro Es-Dur (BWV 998)

Liebenswert und unaufdringlich scheint dieses Werk Bachs wechselvolle Bemühungen um ein mit seinem Zeitalter abtretendes Instrument zu beschließen. Zum ersten und auch letzten Mal läßt sich neben dem methodischen Einfluß seines großen Zeitgenossen S. L. Weiß dessen kompositorischer Eindruck deutlich nachweisen, wofür ein vor 1740 gefertigtes Präludium in C-Dur spricht, dessen Verwandtschaft mit dem Bachschen Es-Dur-Satz nicht zu verkennen ist. Weiß könnte es bei seinen 1739 wiederholt erfolgten sommerlichen Gastspielen im Bachschen Hause samt der zugehörigen Suite aufgeführt haben.

Hier die Übertragung des Satzes:

Prelude C $\sharp$  (Neemann Verz. Nr. 23)

S. L. Weiß

51

Die besonderen Rücksichten auf die Applikatur der Laute sind bei Praludium mit Fuge und Allegro Es-Dur nicht minder in acht genommen als bei BWV 997, doch ist dessen großartigeres, dem Klavier- und Orgelwerk Bachs stärker angenähertes Streben einem sanfteren, wiewohl deutlich inspirierten Stil gewichen, der sich in dieser Vollendung nur noch bei Weiß findet.

Schon die Form des kleinen Werkes, das etwas von einer verkürzten Ouvertüre hat, läßt an S. L. Weiß denken. Die Fuge ist – nimmt man ihren Anspruch ernst – weithin abhängig von der Anwendung aller irgend möglichen Kunstgriffe und zeigt alle erdenkliche Rücksicht auf die gleichsam schon ehrwürdige Laute. Nach gewissen Anzeichen einer Ermüdung läßt er es bei nur einer Durchführung seines Themas bewenden und geht zu einem ausgedehnten, leicht melancholischen *Parlando* über, um schließlich, neuerlich ermüdenden Tiefsinn zu vermeiden, mit der Wiederholung des bereits Gesagten abzuschließen. (Vgl. hierzu auch das oben zur Fuge BWV 997 Gesagte.)

Aus der Alternativangabe „Prelude pour la Luth. ò Cembal.“<sup>16</sup> scheint mir eine kleine Enttäuschung Bachs über den offenbar ausbleibenden Widerhall dieser und der vorangegangenen Lautenkompositionen zu sprechen, und wenn das im Falle von BWV 996 auch seine Berechtigung hat, so liegt doch eine gewisse Tragik darin, daß BWV 997 und 998 wirkliche Bereicherungen des Instrumentes lieferten, zu einer Zeit, da sein Untergang schon nicht mehr aufzuhalten war.

Leider hat sich das Beste dieser großen Epoche, wie es bei der Übernahme von Cembalo- und Klavichordliteratur durch das Hammerklavier vollzogen wurde, im Falle der Barocklaute nicht in den Folgeinstrumenten reinkarniert, und der Rückgriff auf die Gitarre ist ein Verzicht auf die Früchte einer glänzenden Tradition.

Es bliebe zu wünschen, daß dieses unersetzbare Instrument, dessen Möglichkeiten noch lange nicht ausgeschöpft sind und durch moderne Bauart und Besaitung wesentlich erweitert werden können, eine gleich bedeutungsvolle Renaissance wie die elisabethanische Laute erlebte.

### VIII. Die Suite E-Dur (BWV 1006a)

Wenn man sich nicht dazu überreden will, die von Narciso Yepes, Thomas Kohlhase und anderen zur Wiedergabe vorgeschlagenen Scordaturen für praktikabel zu halten, müßte eigentlich der weiteren Diskussion über eine mögliche Einrichtung des Werkes für Barocklaute der Boden entzogen sein. Zudem ist irgendein Zwang zu dieser Zuweisung nirgends ersichtlich, und

<sup>16</sup> Die ursprüngliche Anlage von BWV 998 für Laute steht insofern außer Zweifel, als Bach sich kaum die Mühe gemacht hätte, ein ohnehin für das Tasteninstrument geplantes Werk so konsequent den lautenistisch notwendigen satztechnischen Beschränkungen zu unterwerfen. Derartige Alternativen sind hier und prinzipiell einseitig.

es wäre viel leichter, ungeeignete als geeignete Stellen zu zitieren. Beinahe jeder Takt sträubt sich gegen eine der Konzeption aller vorangegangenen Lautenwerke angemessene Einrichtung und die verlangte Trillerkette in der „Gavotte en Rondeau“ (T. 82–85 auf *gis'*) ist nur die augenfälligste unter zahllosen technischen Unmöglichkeiten. Auch bringt eine hypothetische Transposition hier in keiner Tonart eine so eindeutige Lösung wie bei BWV 996, weder in F-Dur noch in D-Dur.

Somit stellt sich die Frage, ob Bachs Transkription etwa für ein Tasteninstrument bestimmt ist. In diesem Zusammenhang wäre eine 1775 gedruckte Äußerung des Bach-Schülers Johann Friedrich Agricola heranzuziehen, in der es heißt:

„Warum führt der Verfasser nicht lieber die noch viel schwerern sechs Violinsolos ohne Baß von Johann Sebastian Bach an? Die sind gewiß noch schwerer und vollstimmiger als Herrn Benda's Capriccios. Aber eben auch zu einem ähnlichen Gebrauch sind sie gemacht. Ihr Verfasser spielte sie selbst oft auf dem Clavichorde, und fügte von Harmonie soviel dazu, als er für nötig befand. Er erkannte auch hierin die Notwendigkeit einer klingenden Harmonie, die er bei jener Komposition nicht völliger erreichen konnte.“<sup>17</sup>

Diese Äußerung wird sich im wesentlichen auf Stegreifspiel beziehen, wengleich auch ausgeschriebene Harmonisierungen erhalten sind, etwa in der d-Moll-Sonate für Cembalo BWV 964, einer Bearbeitung der a-Moll-Sonate für Violine solo BWV 1003.

Im Falle von BWV 1006a deuten Lage und Satz allerdings weniger auf eines der allgemein gebräuchlichen Klavierinstrumente hin, und eine Imitation der lautenistischen Satztechnik ist nicht zu übersehen. Während aber bei BWV 996 das Vergnügen „im Lautenstil“ zu schreiben deutlich der Mühe „für die Laute“ zu schreiben untergeordnet ist, scheint BWV 1006a nur noch den amüsanteren Teil dieses doppelten Bestrebens zu berücksichtigen.

Die Violinstimme des Präludiums bekommt – in den ersten zwölf Takten mit dem danach in der Oberstimme als Orgelpunktimitation auf *e'* erscheinenden Baß E versehen – tatsächlich etwas Lautenhaftes, in der Art, wie er für den zeitgenössischen Präludienstil dieses Instruments typisch ist. BWV 998 wurde bereits als Muster einer Adaption jenes Stils genannt, und die Suite E-Dur scheint, da sie in zeitlicher Nähe entstanden sein muß, von der gleichen Anregung zu zehren.

Diese und folgende Umstände führen zu dem Schluß, daß wir es hier mit der einzig erhaltenen, von Bach ausschließlich für das Lautenklavier bestimmten Komposition zu tun haben. Mangelnde Verbreitung und absehbar geringe Überlebenschancen werden Bach bewogen haben, diesem Instrument weiter keine kompositorische Aufmerksamkeit zu schenken, da spezielle Arbeiten für das zweifellos reizvolle, aber im Umfang beschränkte

<sup>17</sup> Dok III, Nr. 808.

Lautenwerk nicht ohne weiteres auf einem der Elterninstrumente wiederzugeben waren. Als „Tastenskompositionen“ schlossen sie die Laute und als „Lautenwerckkompositionen“ die sonst gebräuchlichen Tasteninstrumente aus, wollte man nicht von vornherein mit einer kompletten Neueinrichtung rechnen.

Die Angabe zur maximalen Tonhöhe des Lautenklaviers (c''') bedarf dabei noch einer Einschränkung. Da – wie schon angedeutet – die Saitendicke von f' an aufwärts unverändert bleibt, müssen die Töne zwischen f' und f'' ungleich stumpfer und kürzer als die der in ihrer schwingenden Länge nur um drei oder vier Brücken verkürzten anderen Saiten sein. Dieser und der darüber liegende Bereich, den nur die Verwendung von dünneren und kürzeren Stahlsaiten gleichwertig nutzbar machen kann, wird deshalb auf dem Lautenklavier nicht ausgiebiger in Anspruch genommen, als es auf der Laute selbst der Fall war, weshalb das ungefähre Maximum c''' hinsichtlich seiner praktischen Nutzbarkeit bereits mit Vorsicht zu behandeln ist.

Aus Johann Friedrich Agricolas Beschreibung<sup>18</sup> des von Zacharias Hildebrand gefertigten „Lauten-Clavicimbalos“ geht zwar nicht hervor, daß dieses dem Thomaskantor gehört habe, doch läßt der offensichtlich fruchtbare Kontakt und der Umstand familiärer Bindung zu einem weiteren Lautenwerkfabrikanten viel Raum für entsprechende Vermutungen. Als Nuance in der Hausmusik und neues Mittel unter den Requisiten des experimentierfreudigen Johann Sebastian Bach wird das „Lautenwerck“ eine Art Schweizerdienst geleistet haben, und es ließe sich sicher mehr über sein Konto erfahren, wenn praktische Mühen eingezahlt würden.

### IX. Zusammenfassung

Die spieltechnische Einrichtung der für die Laute angeführten Werke erfordert – neben einer gründlichen Textrevision aus praktischer Sicht – nach Ansicht des Verfassers folgende Scordaturen:

BWV 996:	d-Moll,	accord generale
BWV 999:	c-Moll,	9. Chor nach Es (10. Chor Fis)
BWV 995:	g-Moll,	9. Chor nach Es
BWV 1000:	g-Moll,	9. Chor nach Es
BWV 997:	c-Moll,	9. Chor nach Es, 13. Chor nach As
BWV 998:	Es-Dur,	9. Chor nach Es, 13. Chor nach As (6. Chor nach B)

<sup>18</sup> Dok III, Nr. 744.

## Literaturverzeichnis

- Bach, J. S.: *Kompositionen für die Laute. Nach altem Quellenmaterial für die heutige Laute übertragen* und hrsg. von H. D. Bruger (m. e. Einf.), Wolfenbüttel 1921, 2. Aufl. 1923
- Bach, J. S.: *Opere per Liuto*, ed. E. Cipriani, Rovereto (Trento) 1975
- Bach, J. S.: *Drei Lautenkompositionen in zeitgenössischer Tabulatur (BWV 995, 997, 1000)*. Faksimiledruck nach den in der Musikbibliothek der Stadt Leipzig aufbewahrten hs. Originalen. M. e. Einf. von H.-J. Schulze, Leipzig 1975
- Adlung, J.: *Musica Mechanica Organoedi*, Bd. I/II, Berlin 1768
- Baines, A.: *Musikinstrumente. Die Geschichte ihrer Entwicklung und ihrer Formen*, München 1972
- Baron, E. G.: *Historisch-Theoretisch und Practische Untersuchung des Instruments der Lauten*, Nürnberg 1727
- Dolmetsch, A.: *The Interpretation of the Music of the XVIIth and XVIIIth Centuries, revealed by contemporary evidence*, London 1915
- Ferguson, H.: *Bach's „Lauten Werck“*, in: *Music & Letters* 48, 1967, S. 259-264
- Giesbert, F. J.: *Bach und die Laute*, in: *Mf* 25, 1972, S. 485-488
- Kohlhase, Th.: *Jobann Sebastian Bachs Kompositionen für Lauteninstrumente*, Dissertation, Tübingen 1972 (masch.-schr.)
- Lautenmusik des 17.-18. Jahrhunderts. Ausgew. Werke von Esaïas Reusner (1636-1679) und Silvius Leopold Weiß (1686-1750)*, hrsg. von H. Neemann, Braunschweig 1939 = Reichsdenkmale des Erbes Deutscher Musik. 12.
- Neemann, H.: *J. S. Bachs Lautenkompositionen*, BJ 1931, S. 72-87
- Neemann, H.: *Die Lautenistenfamilie Weiß*, in: *AfMf* 4, 1939, S. 157-189
- Pohlmann, E.: *Laute, Theorbe, Cbittarrone. Die Instrumente, ihre Musik und Literatur von 1500 bis zur Gegenwart*, Bremen, 2. Aufl. 1972
- Praetorius, M.: *Syntagma musicum*, Bd. I-III, Wolfenbüttel 1615-1619, Reprint Kassel 1958
- Radke, H.: *Beiträge zur Erforschung der Lautentabulaturen des 16.-18. Jahrhunderts*, in: *Mf* 16, 1963, S. 34-51
- Radke, H.: *War Johann Sebastian Bach Lautenspieler?*, in: *Festschrift Hans Engel zum siebenzigsten Geburtstag*, Kassel 1964, S. 281-289
- Radke, H.: *Wodurch unterscheiden sich Laute und Theorbe?*, in: *AML* 37, 1965, S. 73f.
- Radke, H.: *Zum Problem der Lautentabulatur-Übertragung*, in: *AML* 43, 1971, S. 94-103
- Schulze, H.-J.: *Wer intavolierte Johann Sebastian Bachs Lautenkompositionen?*, in: *Mf* 19, 1966, S. 32-39
- Schulze, H.-J.: *Ein unbekannter Brief von Silvius Leopold Weiß*, in: *Mf* 21, 1968, S. 203f.
- Schulze, H.-J.: *Die Bach-Überlieferung – Plädoyer für ein notwendiges Buch*, in: *Beiträge zur Musikwissenschaft* 17, 1975, S. 45-57
- Tappert, W.: *Sebastian Bachs Compositionen für die Laute*, in: *Die Redenden Künste* 6, 1900, Heft 36-40