

Auf der Suche nach der verlorenen Urfassung Diskurs zur Vorgeschichte der Sonate in h-Moll für Querflöte und obligates Cembalo von Johann Sebastian Bach

Von Klaus Hofmann (Göttingen)

I.

Johann Sebastian Bachs Sonate in h-Moll für Querflöte und obligates Cembalo (BWV 1030) ist keine Originalkomposition, sondern Ergebnis der Umarbeitung einer Werkfassung in g-Moll. Spuren der Transposition haben sich in der autographen Partitur der Sonate, der Handschrift *Mus. ms. Bach P 975* der Staatsbibliothek zu Berlin,¹ erhalten, in deren Flötensystem Bach einige Noten versehentlich zuerst eine Terz zu tief eingetragen hat.² Den eigentlichen Schlüssel zur Vorgeschichte des Werkes aber bietet eine andere, aus späterer Zeit stammende Handschrift, die in derselben Bibliothek unter der Signatur *Mus. ms. Bach P 1008* aufbewahrt wird.³ Sie enthält den Tastenpart der Sonate in g-Moll, eine große Terz tiefer als in *P 975*. Die wohl ursprünglich dazu angefertigte Melodiestimme fehlt. Die Titelseite trägt von der Hand des Berliner Sammlers Otto Carl Philipp von Voss (1794–1836) die Aufschrift „*G.moll* [verbessert aus: *H.moll*] | *Sonata* | *al* | *Cembalo obligato* | *e* | *Flauto traverso* | *composta* | *da* | *Giov. Seb. Bach*.“⁴ Der Notentext stammt, einschließlich der auf der ersten Notenseite überschriftartig erscheinenden Werkbezeichnung „Trio“ und des Stimmtitels „Cembalo“, von der Hand Johann Friedrich Herings (1724–1810), eines Musikers und Kopisten aus dem Berliner Umkreis Carl Philipp Emanuel Bachs⁵. Der Papierbefund deutet auf die Zeit um 1770/80.⁶

¹ Die Handschrift stammt aus dem Nachlaß des Berliner Sammlers Joseph Maria von Radowitz (1797–1853). Faksimile-Ausgaben: *Johann Sebastian Bach, Sonata a Cembalo obligato e Travers. solo*, Leipzig um 1961, Nachwort von Werner Neumann (Faksimile-Reihe Bachscher Werke und Schriftstücke, hrsg. vom Bach-Archiv Leipzig, 3.); *J. S. Bach, Sonata a Cembalo e Traverso solo BWV 1030*, Bern 1980; *Johann Sebastian Bach, Sonata in si minore a cembalo obbligato e travers. solo (BWV 1030). IV manoscritti Berolinesi del XVIII sec.*, hrsg. von Marcello Castellani, Florenz 1989 (Monumenta musicae revocata, 8.), (enthält die Hss. SBB *P 975*, *Am. B. 53*, *P 229* und *P 1008*). Faksimile der 1. Notenseite des Autographs auch in NBA VI/3, S. VIII.

² Deutlich sind solche Transpositionsversehen z. B. noch in Satz 1, T. 8–9, sowie in Satz 2, T. 2, und in Satz 3, T. 79, zu erkennen.

³ Vorbesitzer war Wilhelm Rust (1822–1892). Faksimile der Hs. in der in Fußnote 1 genannten Ausgabe von Castellani; Abbildung der 1. Notenseite in NBA VI/3, S. IX.

⁴ Die Familien Voss (seit 1840 Voss-Buch) und Radowitz (siehe Fußnote 1) waren verwandt; offenbar ist der Überlieferungsweg von *P 975* und *P 1008* ein Stück weit derselbe gewesen (siehe auch unten Fußnote 11).

⁵ Der bislang in der Forschung im Anschluß an TBSt 2/3 als „Anonymus 300“ geführte Schreiber wurde erst in jüngster Zeit namentlich identifiziert; siehe P. Wollny, *Ein „musikalischer Veteran Berlins“*. *Der Schreiber Anonymus 300 und seine Bedeutung für die Berliner Bach-Überlieferung*, in: Jahrbuch SIM 1995, S. 80–113, bes. S. 105. Zur Person J. F. Herings siehe B. Faulstich, *Die Musikaliensammlung der Familie von Voß. Ein Beitrag zur Berliner Musikgeschichte um 1800*, Kassel 1997 (Catalogus musicus, 16.), S. 510–517.

⁶ Laut freundlicher Auskunft von Prof. Dr. Yoshitake Kobayashi, Kioto. Wasserzeichen: Adler,

Wie die Terzversehen im Autograph, so lassen auch die Lesarten der Abschrift *P 1008* keinen Zweifel an der Abfolge der Fassungen. Zutreffend vermerkt Wilhelm Rust 1860 im Vorbericht seiner Edition der h-Moll-Sonate in der Gesamtausgabe der Bach-Gesellschaft über die g-Moll-Version: „Die Varianten, die sich hier finden, sind durchaus keine Verbesserungen und lassen demnach auf eine frühere Bearbeitung schließen.“⁷ Alles in allem sind die Abweichungen gering.

Rust hielt es für überflüssig, das g-Moll-Fragment eigens abzudrucken. So blieb es lange Zeit unbeachtet. Eine Veröffentlichung erfolgte erst innerhalb der Neuen Bach-Ausgabe in dem 1963 von Hans-Peter Schmitz herausgegebenen Band VI/3 (Werke für Flöte).⁸ 1972 publizierte Raymond Meylan eine Rekonstruktion, die sich für den Part des Melodieinstruments auf die h-Moll-Fassung stützt.⁹

Erste Ansätze zur analytischen Auseinandersetzung mit dem Fassungsbe fund finden sich im Kritischen Bericht der von Schmitz besorgten Ausgabe.¹⁰ Schmitz stellt Überlegungen zur nachträglichen Transposition des Werkes an, erklärt die Maßnahme aber nicht wirklich überzeugend: Da Bach den Cembalopart bei der Umarbeitung nur geringfügig verändert habe, scheine „der Hauptgrund der Umformung in der damit neu gewonnenen Tonart h-Moll zu suchen zu sein“; h-Moll aber sei „eine von Bach auch und gerade für die Flöte mit besonderer Liebe bevorzugte Tonart“, auch werde der Flötenpart durch die Höhertransposition in eine exponiertere Lage gerückt. Offen bleibt die naheliegende Frage, warum Bach die Sonate dann nicht gleich in h-Moll konzipiert habe, unausgesprochen auch der sich aufdrängende Gedanke, der Melodiepart der g-Moll-Fassung könne entgegen der Besetzungsangabe in *P 1008* ursprünglich für ein anderes Instrument bestimmt gewesen sein. Immerhin verlangt der Flötenpart der h-Moll-Fassung in der Tiefe je einmal die Töne eis' und e' (Satz 1, T. 50 bzw. 108), denen bei strikter Terztransposition in der g-Moll-Fassung die Stufen cis' und c' entsprechen haben würden; cis' und c' aber waren – wie auch Schmitz vermerkt – auf der Querflöte der Bach-Zeit nicht spielbar. Daß dennoch das Original für Flöte bestimmt gewesen sei, steht für Schmitz gleichwohl außer Zweifel: Von den beiden Ausnahmen abgesehen zeige sich der Flötenpart der h-Moll-Fassung deutlich an der Untergrenze fis' orientiert; unverkennbar spiegle sich hierin die vom Traverso für die g-Moll-Fassung vorgegebene Ambitusuntergrenze d'.

Meylan vertritt eine abweichende Position. Im Vorwort seiner Rekonstruktionsausgabe macht er darauf aufmerksam, daß der Titel von *P 1008*, durch den allein der Melodiepart der Frühfassung der Flöte zugewiesen wird, aus viel späterer Zeit als die Notenhandschrift selbst stammt. Die zunächst versehentlich falsch angegebene Tonartbezeichnung zeige, daß der Titel in Kenntnis der h-Moll-Fassung formuliert worden sei; möglicherweise habe der Schreiber die Besetzungsangabe

Brust belegt mit Buchstabe W; Gegenmarke JCLN (= Papiermacher J. C. L. Nethe, Neumühle bei Salzwedel).

⁷ BG 9, S. XVIII (richtig VIII).

⁸ S. 89–103.

⁹ *Johann Sebastian Bach, Sonate für Oboe (Flöte), Cembalo und Viola da gamba (ad lib.) g-Moll*, hrsg. von Raymond Meylan, Frankfurt, London, New York (H. Litolff/C. F. Peters) 1972.

¹⁰ NBA VI/3 Krit. Bericht, S. 34 f.

unkritisch von dort übernommen.¹¹ Der Tonumfang, der sich bei unveränderter Rücktransposition der h-Moll-Flötenstimme nach g-Moll ergibt, ist c'-es'''. Meylan möchte den Part deshalb der Oboe zuweisen. Freilich ist auch das nicht unbedenklich. Wir kommen später auf das Problem zurück.

Eine eingehende Untersuchung widmet Hans Eppstein der Entstehungsgeschichte der h-Moll-Sonate in seiner 1966 gedruckten Dissertation „Studien über J. S. Bachs Sonaten für ein Melodieinstrument und obligates Cembalo“.¹² Eppstein nimmt übereinstimmend mit Schmitz als Vorlage für die h-Moll-Endfassung des Autographs *P 975* eine im wesentlichen *P 1008* entsprechende Fassung in g-Moll für Querflöte und Cembalo an,¹³ überrascht allerdings seine Leser dann mit der Feststellung, daß diese Version nicht als die Urfassung des Werkes anzusehen sei, sondern lediglich ein Zwischenstadium in einem weiter zurückreichenden Entstehungsprozeß verkörpere. Vorausgegangen sei ihr als unmittelbare Vorstufe eine Triosonate gleicher Tonart für zwei Querflöten und Generalbaß.¹⁴

Eppstein begründet diese These mit Beobachtungen zum Ambitus des Cembalodiskants.¹⁵ Der Part zeigt sich an bestimmten Grenztönen orientiert; in der Höhe wird in der h-Moll-Fassung h'' nur ein einziges Mal (Satz 1, T. 103: cis'''), in der g-Moll-Fassung g'' überhaupt nirgends überschritten, in der Tiefe tritt – mit Ausnahme einer einzigen, wie Eppstein zeigt, kompositorisch unbedeutenden Unterschreitung (e bzw. c in Satz 1, T. 67) – auffallend deutlich der Ton fis (h-Moll) bzw. d (g-Moll) als Untergrenze in Erscheinung. Lagen- und Umfangsrücksichten solcher Art wären bei einem genuinen Cembalopart unbegründet. Sie deuten auf die Bestimmung für ein anderes, im Tonvorrat stärkerer Beschränkung unterworfenes Instrument. Eppstein glaubt dieses Instrument gefunden zu haben: Der Cembalodiskant sei ein ehemaliger Querflötenpart – der Part einer zweiten Flöte also –, der bei der Transkription für Cembalo eine Oktave tiefer gesetzt wurde. Der ursprüngliche Umfang wäre demnach d'-g'''.

Allerdings betrachtet Eppstein auch die postulierte Triofassung mit zwei Querflöten nicht als das Original.¹⁶ Zu Recht vermerkt er, daß der 2. Satz der Sonate der

¹¹ Ähnlich bereits A. Dürr 1968 in der unten in Fußnote 19 genannten Rezension, S. 335. In der Tat stimmt der Titel von *P 1008* in Wortlaut und Zeilenfall so weitgehend mit dem Umschlagtitel des Autographs *P 975* überein, daß er schlechterdings nur von dort übernommen sein kann.

¹² Uppsala 1966 (Acta Universitatis Upsaliensis. Studia musicologica Upsaliensia. Nova Series. 2.; Neudruck 1983), S. 75–90; Datierungsfragen: S. 156 ff. Eine Zusammenfassung und Bekräftigung seiner im folgenden referierten Thesen zu BWV 1030 gibt Eppstein im BJ 1981, S. 86. – Einem lebhaften brieflichen Gedankenaustausch mit Herrn Prof. Dr. Eppstein (Danderyd, Schweden) verdanke ich wertvolle Anregungen.

¹³ S. 75. Den Beweis der ursprünglichen Bestimmung für die Flöte sieht Eppstein wie schon Schmitz darin, daß der Flötenpart der h-Moll-Fassung mit nur zwei Ausnahmen nirgends unter das fis' hinabreicht. Die beiden Unterschreitungen diskutiert Eppstein nur unter dieser Prämisse (S. 77–79); siehe hierzu unten Kapitel IV, Punkt 1 und 2 mit Fußnoten 53 und 54. – Eine einleuchtende Erklärung für die nachträgliche Hochtransposition der Sonate kann auch er nicht geben (S. 75: „... aus unbekanntem Gründen – Steigerung der flötenmässigen Expressivität, Wunsch eines Flötisten? – ... nach h moll versetzt ...“).

¹⁴ S. 77.

¹⁵ S. 76 f.

¹⁶ S. 79 ff.

Struktur nach lediglich zweistimmig – ein Solo mit ausgesetztem Generalbaß – sei und deshalb nicht Teil einer Triosonate des angenommenen Besetzungstypus gewesen sein könne. Beim 1. Satz veranlaßt ihn das im Thema des Satzes vorgegebene strukturelle Ungleichgewicht der beiden Oberstimmen (Führungsrolle des monodisch-kantablen Flötenparts, Begleiterrolle des Cembalodiskants) in Verbindung mit mannigfachen Einzelbeobachtungen zur Form (konzertsatzartige Anlage) und zur Satztechnik (gelegentliche Aufspaltung des Cembalodiskants in zwei oder mehr Stimmen; störende Stimmkreuzungen und fehlerhafte Parallelen zwischen den Oberstimmen bei – hypothetischer – Rückversetzung des Cembalodiskants in die Oberoktave) zu weitreichenden Folgerungen: Wahrscheinlich liege hier ein Konzertsatz für Soloflöte mit Orchester zugrunde, der nachträglich um eine zweite Flötenpartie erweitert und später für Triobesetzung bearbeitet worden sei. Den 2. Satz möchte Eppstein – nicht sonderlich plausibel¹⁷ – statt auf eine Flöten-sonate lieber mit dem 1. Satz zusammen auf ein Konzert zurückführen. Für den 3. und 4. Satz nimmt er keine weitere Vorstufe an; sie wären also originäre Triosätze.

II.

Eppsteins weit ausgreifender Versuch einer Rekonstruktion der Vorgeschichte der Sonate BWV 1030 besticht durch analytischen Scharfsinn und kombinatorische Phantasie – und stimmt doch zugleich skeptisch: Verdächtig lang erscheint die hypothetische Ahnenreihe der Sonate, bedenklich auch die für die beiden ersten Sätze in Betracht gezogene Herkunft aus einer anderen Werkgattung; und auffällig ist, wie mit der Postulierung einer der Version von *P 1008* vorausgehenden Triofassung für zwei Querflöten und Continuo die Probleme sich komplizieren statt klären. Der Verdacht drängt sich auf, daß bei der Rekonstruktion der Fassungsfolge ein Fehler unterlaufen sei; Zweifel regt sich insbesondere, ob die Triofassung mit zwei Querflöten je wirklich existiert habe.

Ansatzpunkte für solchen Zweifel bietet Eppstein selbst, wenn er, völlig zu Recht, im Blick auf das Lagenverhältnis der beiden Oberstimmen im Eröffnungsabschnitt des 1. Satzes vermerkt, es sei „nur schwer vorstellbar, dass die begleitende Cembaloobersstimme ursprünglich eine Oktav höher gelegen haben soll, wie dies ja bei Ausführung mit Flöte notwendig wäre; die ständigen Stimmkreuzungen zweier Instrumente von gleicher Klangfarbe würden dem musikalischen Sinn dieses Abschnitts völlig zuwiderlaufen und die Entwicklung des expressiven Momentes in der Hauptstimme aufs äusserste beeinträchtigen“.¹⁸ Seiner Ansicht nach kann denn auch „die zweite Flötenstimme der ersten zwanzig Takte ... höchstens als eine Art Notlösung gelten, die Bach vorgenommen hat, als er diesen Satz aus einer älteren Gestalt ... in die des Trios überführte und dabei einerseits beide Flöten beschäftigten, andererseits den solistischen Charakter der Hauptstimme ... nicht

¹⁷ Vgl. Eppsteins eigene Gegenargumente (S. 88): die Kürze des Satzes und die bei langsamen Sätzen im Konzert unübliche Zweiteiligkeit der Form (die ja im Adagio des Tripelkonzerts BWV 1044, auf das Eppstein sich beruft, von Bach bei der Umarbeitung vom Sonaten- zum Konzertsatz offenbar bewußt verschleiert worden ist).

¹⁸ S. 81; von dort auch das folgende Zitat.

antasten wollte.“ Bach solch ungewöhnliche und divergente Intentionen, vor allem aber derart weitgehende künstlerische Kompromisse zu unterstellen, ist methodisch nicht unproblematisch: Mit seiner Kritik an der postulierten Triofassung stellt Eppstein in Wahrheit die eigene These in Frage. Da er gleichwohl an ihr festhält, ist er genötigt, zur Auflösung der Widersprüche weitere, zum Teil recht gewagte Hypothesen zu entwickeln. So erscheint denn die von ihm postulierte Triofassung mit zwei Flöten in seiner Deutung als lediglich provisorische Lösung einer ziemlich ausgefallenen kompositorischen Aufgabe.

Der unvoreingenommene musikalische Betrachter vermag alldem nur mit Vorbehalten zu folgen: Es werde dem Leser schwer, schreibt Alfred Dürr in einer Rezension der Arbeit Eppsteins, „zu glauben, jenes eminent melodiöse Flöten-thema und jene eminent cembalistische Spielfigur, die den ersten Satz einleiten, seien ursprünglich in klanglich homogener 2-Flöten-Besetzung vorgetragen worden.“¹⁹ In der Tat: das Thema des 1. Satzes, bei dem die erste Stimme ebenso deutlich führt, wie die zweite begleitet, ist allem Anschein nach für ein ungleiches Instrumentenpaar erfunden: Bei der kantablen Hauptstimme deutet alles auf ein typisches Melodieinstrument; bei der zweiten Stimme aber geben gleich die ersten anderthalb Takte mit ihrem durch die Sechzehntelfiguration nur leicht verbrämten Generalbaßsatz Anlaß zu vermuten, daß der Part von allem Anfang an für ein Akkordinstrument bestimmt war.

Lenken wir unseren Blick von den Oberstimmen auf den Baß der Sonate – der Zweifel findet auch hier Nahrung: Die Unterstimme des in *P 1008* überlieferten g-Moll-Cembaloparts liegt auffallend tief – im 1. Satz bewegt sie sich mehrfach unter das große C hinab bis zum Kontra-G (**B** in T. 8, 12, 24, 57; **A** in T. 34, 39, 53, 54, 57; **G** in T. 20, 74–76) –, eigentlich zu tief für eine Continuo-Stimme: Untergrenze solcher Stimmen ist in der Kammermusik Bachs und seiner Zeitgenossen gewöhnlich das große C, der tiefste Ton des Violoncellos, allenfalls das Kontra-A, der untere Grenzton der siebensaitigen Baßgambe.²⁰ Die extrem tiefe Lage des

¹⁹ Zu Hans Eppsteins „*Studien über J. S. Bachs Sonaten für ein Melodieinstrument und obligates Cembalo*“, Mf 21, 1968, S. 332–340, dort S. 335.

²⁰ Eine Übersicht über die Baßumfänge in Bachs Sonaten mit obligatem Cembalo gibt Eppstein, a. a. O., S. 165. – Bei den Sonaten für Viola da gamba und Cembalo BWV 1027–1029, deren Cembalounterstimme in allen drei Werken das C unterschreitet, ist von vornherein angesichts der Bestimmung des Melodieparts für ein Instrument tiefer Lage mit einem zusätzlichen Continuo-Melodieinstrument und entsprechenden Umfangsrücksichten kaum zu rechnen. Bei den Sonaten für Violine und Cembalo BWV 1014–1019 wird in einzelnen Quellen die Viola da gamba als Continuo-Begleitinstrument „se piace“ erwähnt (vgl. NBA VI/1 Krit. Bericht, S. 139 zu Quelle E und S. 141 zu Quelle G). In zwei Sonaten (BWV 1014, 1016) ist vereinzelt **H** gefordert, doch erscheinen die Tieftöne durchweg nur innerhalb formelhafter Baßwendungen, in denen sie vom Spieler eines Continuo-Melodieinstruments leicht ad hoc hochoktaviert werden können. Bei den Flötensonaten mit obligatem Cembalo BWV 1030 (Tiefenumfang bis **H**) und BWV 1032 (Tiefenumfang bis **Cis**) rechnet Bach nach den autographen Besetzungsangaben offenbar nicht mit einem baßverstärkenden Melodieinstrument. In der umstrittenen Es-Dur-Sonate BWV 1031 wird (wie auch in dem Schwesterwerk BWV 1020) **D** nicht unterschritten. Von den instrumentalen Kammermusikwerken mit beziffertem Baß (BWV 1021, 1023, 1033–1035, 1039, 1079/Sonata, Canon perpetuus) unterschreiten den Grenzton **C** nur BWV 1034 (**H** in Satz 2, T. 59) und BWV 1039 (**H** in Satz 1, T. 21, und Satz 2, T. 42; **A** in Satz 4, T. 133); auch hier sind

Basses der g-Moll-Fassung stellt – unabhängig von den zum Oberstimmensatz dargelegten Bedenken – die Existenz einer vorangehenden Trioversion für zwei Querflöten mit Continuo (und ebenso der von Eppstein angenommenen Konzertsfassungen) buchstäblich von Grund auf in Frage.

Es ließe sich mehr gegen Eppsteins Triohypothese vorbringen;²¹ doch in gewisser Weise hieße das am eigentlichen Problem vorbeidisputieren: Kritischer Revision bedarf die Einschätzung des in *P 1008* überlieferten Cembaloparts.

Fassen wir diesen Cembalopart näher ins Auge: Rein technisch ist nichts gegen ihn einzuwenden; er ist auf dem Cembalo gut und ohne irgendwelche Einschränkungen spielbar. Bedenken ergeben sich jedoch in anderer Hinsicht: Der Part bewegt sich in einer für das Tasteninstrument atypischen Lage; er liegt mit seinem Gesamtumfang G–g'' ungewöhnlich tief. Als bedenklich anzusehen ist dabei nicht etwa der Tiefenumfang bis hinab zum Kontra-G (den Bach auch anderweitig vom Cembalo fordert), sondern die Höhenbegrenzung des Diskants auf g'', mithin die Aussparung des auf den damaligen Cembali mindestens bis c''' reichenden Spitzenregisters. Zwischen dem Part und dem Instrument, dem er zugewiesen ist, besteht ein klangliches Mißverhältnis, der Notentext hat gewissermaßen die falsche Stimmlage: Ein gewöhnlicher Cembalopart läge ungefähr eine Quarte höher.

Soviel ist klar (und darin ist Eppstein zuzustimmen): ein genuiner Cembalopart ist dies nicht; vielmehr ist offenbar ein mit anderer Bestimmung konzipierter Part nachträglich dem Cembalo zugewiesen worden. Man wird davon auszugehen haben, daß diese Ersatzlösung auf Bach selbst zurückgeht; zumindest deutet in *P 1008* nichts auf eine Eigenmächtigkeit des Kopisten. Bedenklich mag zwar die mangelnde Gründlichkeit der Einrichtung insbesondere des Cembalodiskants stimmen; doch sind andererseits Umstände denkbar, unter denen Bach bewußt eine provisorische Lösung gewählt oder in Kauf genommen haben könnte. Für die Authentizität des Arrangements spricht, daß der Cembalopart der h-Moll-Fassung als Ergebnis einer konsequenten Weiterbildung des in *P 1008* überlieferten Textes erscheint, die alle früheren Schwächen vermeidet. Das gilt im einzelnen von nahezu allen Abweichungen der späteren Fassung, nicht zuletzt von bestimmten Glättungen des Baßverlaufs, von denen noch die Rede sein wird, gilt aber auch generell im Blick auf die Versetzung des Werkes nach h-Moll: Die Transposition ist von Bach offenbar nicht eigentlich der Flöte zuliebe vorgenommen worden, sondern um den Tastenpart in eine dem Cembalo gemäße Lage zu rücken. Dabei war die Entscheidung für die Tonart h-Moll vermutlich nichts anderes als ein wohlbedachter Kompromiß: Im Blick auf den Cembalopart wäre c- oder d-Moll sicher noch günstiger gewesen; doch hätten beide b-Tonarten auf dem Traverso klangliche Einbußen und gesteigerte technische Schwierigkeiten mit sich gebracht, zu-

die Tieftöne erforderlichenfalls ohne weiteres durch die jeweilige Oberoktave zu ersetzen. Für BWV 1039 deutet Ulrich Siegele (*Kompositionsweise und Bearbeitungstechnik in der Instrumentalmusik Johann Sebastian Bachs*, Neuhausen-Stuttgart 1975, S. 67) „diese ungewöhnliche Unterschreitung des gebräuchlichen Tonumfangs“ als ein Indiz dafür, daß das Werk ursprünglich eine kleine Terz höher, in B-Dur, gestanden habe; dem widerspricht allerdings Eppstein, a. a. O., S. 72f.

²¹ Ganz ungewöhnlich wäre das unausgewogene Ambitusverhältnis der beiden Querflötenpartien: 1. Flöte d'–es''', aber 2. Flöte d'–g'''. – Kapitel III und IV werden Eppsteins Triohypothese von anderer Seite weiter entkräften.

dem hätten die Spitzentöne des Parts dann wohl durch Tiefoktavierung oder andere Eingriffe in den Melodieverlauf umgangen werden müssen. So blieb h-Moll²² – für das Cembalo immer noch ein wenig, aber doch nicht mehr störend tief. Daß es Bach in der Tat darum ging, im Cembalopart Höhe zu gewinnen, wird besonders deutlich in T. 102–105 des 1. Satzes: Hier nämlich versetzt er den Diskant nicht wie sonst nur um eine Terz, sondern um eine Dezime nach oben. An dieser Stelle erreicht das Cembalo, das einzige Mal in der Sonate, als höchsten Ton cis²³.

III.

Es bleibt zu fragen, welchem Instrument die in *P 1008* überlieferte g-Moll-„Cembalo“-Stimme ursprünglich zugehört war. Mit dem Cembalo scheiden auch die übrigen zu Bachs Zeit allgemein gebräuchlichen Tasteninstrumente aus: Für die Orgel liegt der Part ebenso zu tief wie für das Clavichord;²³ und gleiches gilt für die Harfe.²⁴ Wie von selbst fällt der Blick auf die Laute; und bei näherer Betrachtung bietet sich hier eine Lösung an, die wir im folgenden als These vertreten und zur Diskussion stellen wollen. Unsere These besagt: Im Original war der Cembalo ein Lautenpart, war die Sonate – nach dem Sprachgebrauch der Zeit – ein „Trio“ mit obligater Laute.²⁵

²² Die Entscheidung für h-Moll hatte zugleich einen praktischen Vorteil: Vermutlich war in der Originalpartitur der g-Moll-Fassung das obere System des Parts im Sopranschlüssel notiert – so erscheint es jedenfalls in *P 1008* –; wenn Bach, wie im h-Moll-Autograph geschehen, statt dessen einen Violinschlüssel setzte, behielten die Noten ihre diastematische Position, konnten also unverändert übertragen werden. In *P 975* sind denn auch in diesem System so gut wie keine Tonhöhenversehen zu beobachten.

²³ Bei beiden Instrumenten beginnt die Tastenreihe zur Zeit Bachs in aller Regel erst mit C; und wie das Cembalo weisen auch sie keinerlei technische oder klangliche Eigentümlichkeiten auf, die Veranlassung gegeben haben könnten, den Ambitus des Diskants so auffällig zu begrenzen. – Zum Tastenumfang des Clavichords siehe F. Ernst, *Der Flügel Joh. Seb. Bachs. Ein Beitrag zur Geschichte des Instrumentenbaues im 18. Jahrhundert*, Frankfurt am Main 1955, S. 21; zur Orgel: H. Klotz, *Bachs Orgeln und seine Orgelmusik*, Mf 3, 1950, S. 189–203.

²⁴ Die Begrenzung des Diskantambitus wäre auch hier vom Instrument her nicht zu begründen. Überdies kämen von den in der 1. Hälfte des 18. Jahrhunderts anzutreffenden Bauformen die Haken- und die frühe Hochbruckersche Pedalharfe wegen ihrer mangelnden modulatorischen Beweglichkeit kaum in Betracht; zu denken wäre allenfalls an ein chromatisches Instrument in der Art der von Philipp Eisel (*Musicus autodidaktos*, Erfurt 1738, S. 105 ff.) beschriebenen „Davids-Harffe“, die allerdings unterhalb von D diatonisch gestimmt ist, mithin nicht über das von Bach in T. 78/79 des 1. Satzes geforderte Cis verfügt. Im übrigen scheint es, daß die Harfe in Bachs Wirkungsfeld keine Rolle gespielt hat. Literatur: H. J. Zingel, *Harfe und Harfenspiel. Vom Beginn des 16. bis ins zweite Drittel des 18. Jahrhunderts*, Halle (Saale) 1932, Nachdruck o. O. 1979; ders., *Harfenspiel im Barockzeitalter*, Regensburg 1974 (Kölner Beiträge zur Musikforschung, 77.).

²⁵ Die Überschrift „Trio“ auf der ersten Notenseite von *P 1008* scheint damit in ein besonderes Licht zu rücken; doch ist zu bedenken, daß die Werkbezeichnung möglicherweise nicht von Bach selbst stammt. Im Blick auf später darzustellende Überlegungen sei bemerkt, daß der Terminus „Trio“ sich im 18. Jahrhundert nicht auf die Zahl der Spieler, sondern auf die der obligaten Stimmen bezieht (vgl. hierzu M. Wendt, *Die Trios der Brüder Johann Gottlieb und*

Wir begeben uns auf unvertrautes Terrain: Anders als der Typus der Sonate für ein Melodieinstrument und obligates Cembalo – auch hier spricht die Zeit selbst mit Blick auf die Stimmenzahl gerne von „Trio“ – ist das Trio mit obligater Laute heute so gut wie vergessen. Dabei kann man ohne Übertreibung sagen, daß es im 18. Jahrhundert den Haupttypus der Lautenkammermusik darstellte. Die Anfänge dieser besonderen Gattung verkörpert eine um 1700 in Wien nachweisbare, im Grunde nur zweistimmige Frühform, bei der der Violin- oder Flötenpart und der Lautendiskant weitgehend in Oktavkopplung verlaufen. Die eigentlich der (Trio-) Sonate mit obligatem Cembalo entsprechende Form kommt anscheinend gegen 1730 auf und wird, vorwiegend in der Besetzung Diskant-Melodieinstrument + Laute + Baß-Streichinstrument, teils aber auch in Duobesetzung ohne Streichbaß vor allem in Deutschland fast bis zum Ende des Jahrhunderts gepflegt.²⁶ Aus dem zeitlichen und engeren und weiteren persönlichen Umfeld Bachs sind Silvius Leopold Weiß (1686–1750), Ernst Gottlieb Baron (1696–1760), Adam Falckenhagen (1697–1754) und Johann Kropffgans (geb. 1708) als Komponisten auf diesem Gebiet hervorgetreten. Grundsätzlich brauchte demnach ein Beitrag Bachs zur Gattung Lautentrio – zumal angesichts seines durch Originalkompositionen und Arrangements bezeugten Interesses an der Laute – nicht zu verwundern. Unsere These erfordert die Auseinandersetzung mit dem Instrument und seiner Spieltechnik.²⁷ Der Instrumententypus, mit dem wir bei Bach hauptsächlich zu

Carl Heinrich Graun, Dissertation, Bonn 1983, S. 33ff., sowie H. Unverricht, Artikel „Trio“ im *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*, hrsg. von H. H. Eggebrecht, Wiesbaden 1973ff.). Die Bezeichnung wird im zweiten Drittel des 18. Jahrhunderts in Deutschland für Kammermusikwerke mit drei Stimmen fast allgemein gebräuchlich, für Triosonaten mit Generalbaß ebenso wie für Sonaten für ein Melodieinstrument und obligates Cembalo bzw. obligate Laute. Für Bach selbst ist dieser Sprachgebrauch nicht belegt (er bezeichnet die entsprechenden eigenen Kammermusikwerke stets als Sonaten), doch findet sich in späterer Zeit diese Bezeichnung auch auf Bachsche Werke dieses Typus angewandt, so etwa auf die Sonaten für Violine und Cembalo BWV 1014–1019; vgl. NBA VI/1 Krit. Bericht, S. 137.

²⁶ Zur Geschichte des Lautentrios siehe: H. Neemann, *Philipp Martin, ein vergessener Lautenist*, ZfMw 9, 1926/27, S. 545–565. Beispiele für den frühen Wiener Typus bietet DTÖ Bd. 50 (Österreichische Lautenmusik zwischen 1650 und 1720, hrsg. von A. Koczirz) mit Werken von Ignaz Hinterleithner, Johann Georg Weichenberger, Wenzel Ludwig von Radolt und Jacques de Saint Luc. Lautentrios unterschiedlicher Gattung und Besetzung verzeichnet E. Pohlmann in seinem Handbuch *Laute, Theorbe, Chitarrone. Die Lauten-Instrumente, ihre Musik und Literatur von 1500 bis zur Gegenwart* (5. Aufl., Lilienthal/Bremen 1982, Kap. I und IV); außer zu den oben erwähnten und den oben nachfolgend genannten Namen vergleiche man seine Angaben unter: Blohm, Daube, Durant, Hagen, J. Haydn, Kleinknecht, Kohaut, A. Kühnel, J. M. Kühnel, Kühnhold, Lauffensteiner, Martino, Meck, Pichler, Rust, Schotte, Sollnitz, Vivaldi, S. Weiß. Ergänzend zu nennen ist ein – dreistimmiges – „Duetto“ in C-Dur für Violoncello und Cembalo oder Laute von Christoph Schaffrath, hrsg. von H. Ruf, Wilhelmshaven 1972, das im übrigen zugleich als Beispiel der Literaturgemeinschaft von Laute und Cembalo Interesse auf sich zieht.

²⁷ Grundlegend für die folgenden Ausführungen: NBA V/10 Krit. Bericht (1972), hier T. Kohlhase, Einleitung zu *Kompositionen für Lauteninstrumente*, S. 90–101; A. Burguete, *Die Lautenkompositionen Johann Sebastian Bachs. Ein Beitrag zur kritischen Wertung aus spielpraktischer Sicht*, BJ 1977, S. 26–54; K. Junghänel, *Lautenkompositionen*, in: Johann Sebastian Bach – Spätwerk und Umfeld, Programmbuch des 61. Bachfestes der NBG,

rechnen haben, ist, nachdem die elfchörige Laute um 1720 zusehends an Bedeutung verliert, das auf 13, im Ausnahmefall BWV 995 auf 14 Chöre erweiterte Instrument in neufranzösischer Stimmung. Dabei weisen die beiden obersten Chöre einfachen, die übrigen doppelten Bezug auf; beim 3.–5. Chor sind die Saiten im Einklang, bei den nachfolgenden Chören aber in Oktaven gestimmt. Die Stimmung, die allerdings im Baßregister häufig durch Skordatur modifiziert wird, ist folgende:

Beispiel 1

(BWV 995)

Aus dem damit abgesteckten Klangraum läßt sich unter den von uns angenommenen Voraussetzungen die verhältnismäßig tiefe Lage des Diskants²⁸ des Cembaloparts ebenso zwanglos erklären wie die des Basses, dessen Tiefenumfang bis Kontra-G im übrigen den eben erwähnten Sonderfall eines vierzehnhörigen Instruments voraussetzt.²⁹

Desgleichen findet die ausgeprägte Orientierung des Diskants an der unteren „Ambitusschwelle“ d von den technischen Gegebenheiten der Laute her eine einleuchtende Erklärung: Wie sich in dem Notendiagramm andeutet, ist der Klangraum des Instruments gewissermaßen zweigeteilt in ein oberes und ein unteres Register. Das obere Register umfaßt die Chöre 1–5, die im d-Moll-Dreiklang f[♯]–d[♯]–a–f–d gestimmt sind, das untere die Chöre 6–13 (beziehungsweise 14), die eine diatonische d-Moll-Skala von A abwärts bis \underline{A} (beziehungsweise \underline{G})

Duisburg 1986, S. 157–168. – Dieses Kapitel meines Aufsatzes hätte nicht geschrieben werden können ohne die geduldige und ermutigende Hilfe eines erfahrenen Lautenisten: Konrad Junghänel (Köln) sei auch an dieser Stelle herzlich gedankt für umfassende Beratung in allen Instrument- und Spieltechnik betreffenden Fragen.

²⁸ Der höchste Ton ist g[♯]; in den bisher bekannten Lautenkompositionen Bachs wird e[♯] nicht überschritten (von dem Sonderfall BWV 997/5 abgesehen; hierzu Kohlhasse, a. a. O., S. 144ff.). Die hohe Lage einzelner Stellen stellt allerdings weniger ein spieltechnisches als ein klangliches Problem dar.

²⁹ Umstimmung des 13. Chors nach G kommt nicht in Betracht, da das \underline{A} ebenfalls gebraucht wird, ebenso auch das B des 12. Chors (vgl. die Angaben über Tieftöne des Basses im 1. Satz oben im 4. Abschnitt von Kapitel II). – Für den 9. Chor ist mit Skordierung nach Es zu rechnen (wie bei den g-Moll-Werken BWV 995 und 1000; vgl. Burguète, a. a. O., S. 53). – In T. 78/79 des 1. Satzes fordert Bach Cis, einen in der Lautenliteratur sonst ungebrauchlichen Ton (bei Bach nochmals in BWV 998/3, T. 46, dort als Des). Vgl. hierzu die von Kohlhasse, a. a. O., S. 94, und Burguète, a. a. O., S. 29, Anm. 4, angeführte Bemerkung von E. G. Baron, *Historisch-Theoretisch und Practische Untersuchung des Instruments der Lauten*, Nürnberg 1727, S. 121. – Die Theorbe der Bach-Zeit verfügt zwar im allgemeinen über das erforderliche G, kommt aber für den Part vor allem wegen der hohen Lage des Diskants (höchste Saite in der damals aufkommenden d-Moll-Stimmung: d[♯]) kaum in Betracht. Literatur: R. Spencer, *Chitarrone, Theorbo and Archlute*, in: *Early Music* 4, 1976, S. 407–422.

bilden. Im oberen Register sind zwar die Chöre 1 und 2 einfach und die Chöre 3–5 doppelt bezogen; die ungleiche Besaitung ist jedoch klanglich unauffällig, die Homogenität des Registers bleibt gewahrt. Recht deutlich hörbar tritt dagegen der Unterschied zwischen dem oberen und dem unteren Register in Erscheinung. Das Klangbild des unteren Registers ist bestimmt von der Oktavstimmung der Saitenpaare (organistisch gesprochen handelt es sich um ein $8' + 4'$ -Register). Die Oktavkopplung verleiht dem unteren Register eine leicht orchestrale Tönung, die sich gut mit der normalerweise ihm zufallenden Baßfunktion verbindet. Empfindliche, am Tasteninstrument geschulte Ohren fühlen sich freilich im polyphonen Satz bisweilen irritiert durch die beim Einsatz des Baßregisters so unvermutet wie zwangsläufig auftretenden Oktavparallelen;³⁰ auch macht sich bei geringstimmigem Satz der Registerwechsel innerhalb einer Melodielinie gelegentlich als abrupter Wechsel der Klangqualität störend bemerkbar.³¹ Es muß für Bach nahegelegen haben, in der Diskantstimme des Lautenparts derartige Registerbrüche zu vermeiden; und zu vermeiden waren sie nur, indem der Diskant nicht unter das *d* hinabgeführt wurde.³² – Die Tatsache, daß die „Ambitusschwelle“ *d* auf der Laute zwar klanglich, nicht aber in gleichem Maße spieltechnisch einen Grenzpunkt darstellt,³³ läßt zugleich die beiläufige Unterschreitung in T. 67 des 1. Satzes (die zudem hier wegen der engen Nachbarschaft des Diskants zum Baß klanglich unauffällig ist) in verändertem Lichte erscheinen: Anders als unter den von Eppstein angenommenen Voraussetzungen bedarf sie nun keiner weitreichenden Erklärung.³⁴

Über diese grundlegenden äußeren Zusammenhänge hinaus lassen sich eine ganze Reihe von spezielleren Anzeichen dafür anführen, daß der in *P 1008* überlieferte „Cembalo“-Part ursprünglich für die Laute bestimmt war:

1. Ausgesprochen lautenistisch ist die gravitatische, allenfalls mäßig bewegte Baßführung in meist engschrittiger, oft skalischer Melodiebewegung, wie sie im

³⁰ Einige Bemerkungen zu diesem Problem bei F. J. Giesbert, *Bach und die Laute*, Mf 35, 1972, S. 485–488, dort S. 486.

³¹ Vgl. hierzu Burguétés kritische Bemerkung zu T. 18ff. des Presto von BWV 996, a. a. O., S. 33.

³² In Bachs Original-Lautenwerken BWV 997 und 998 ist das kleine *d* ebenfalls der untere Grenzton des Diskants. Besonders deutlich wird dies in den auf weite Strecken streng zweistimmigen Sätzen BWV 997/1 und BWV 998/1 und 3, in denen der Grenzton selbst verschiedentlich berührt wird (BWV 997/1, T. 20, 43, 55; BWV 998/1, T. 47; BWV 998/3, T. 3f., 72, 91–93).

³³ Immerhin aber könnte man auch aus spieltechnischer Sicht von einem „Schwellenpunkt“ sprechen: Die Stütz fingertechnik der Laute, bei der der kleine Finger der Spielhand auf die Decke des Instruments gesetzt wird, fixiert die Hand so, daß die Baßchöre natürlicherweise dem Daumen zufallen und in der Normalposition der Hand mit den übrigen Spielfingern nur sehr schwer erreichbar sind. Ganz dementsprechend ist auch bei den paarig in Oktaven bezogenen Baßchören in der Anordnung der Baßsaiten und ihrer „Oktävchen“ primär mit dem Anschlag durch den Daumen gerechnet: Ihren vollen Klang entfalten diese Oktavenpaare nur, wenn sie von der tiefer gestimmten Saite her angeschlagen werden. Diese Saite aber ist, der Schlagrichtung des Daumens von oben nach unten entsprechend, stets die räumlich höher liegende.

³⁴ Vgl. Eppstein, a. a. O., S. 76, Fußnote 7.

Eingangssatz mit den „spazierenden Bässen“ des Hauptthemas oder bei dem im Satzverlauf zunehmend Bedeutung gewinnenden, schließlich in T. 76–78 ganz in den Vordergrund rückenden Sechzehntelmotiv in Erscheinung tritt; gelegentlich finden sich, gleichsam als Spezialfall engräumiger Baßbewegung, Tonrepetitionen (Satz 1, T. 11f., 59ff.), verschiedentlich werden nur die Hauptzählzeiten markiert (Satz 1, T. 102ff., Satz 4, T. 1–10 und öfter). Diese lautentypische „Gravität“ ist keine stilistische Qualität an sich, sondern unmittelbar technisch begründet: Die Baßsaiten können im allgemeinen nur mit dem Daumen, mithin nur in mäßig schneller Folge, angeschlagen werden; zugleich setzt die nach der Tiefe hin abnehmende Treffsicherheit des Daumens der Baßbewegung Grenzen. Überdies verbieten sich schnelle Passagen auch wegen des starken Nachklings der gewöhnlich ungedämpften leeren Saiten. – Als bewußte Rücksichtnahme auf die Schwächen des Instruments könnte es zu verstehen sein, daß Bach den Baß in den Sätzen 1, 2 und 4 nirgends zum Träger eines Themas macht und in Satz 3, wo er gleichsam diesen Mangel kompensiert, ein verhältnismäßig einfaches Fugensubjekt in Halben und Vierteln zugrundelegt und auf Achtelbewegung im Baß weitgehend verzichtet, insbesondere auch den obligaten Kontrapunkt aus T. 9ff. (Melodiepart) in der Unterstimme nirgends aufnimmt. – In einem speziellen lautentechnischen Problem begründet sind offenbar einzelne auffällige, musikalisch unmotiviert wirkende Wechsel in der Oktavlage des Basses, wie sie sich mehrfach in Satz 1 finden: So erwartet man beispielsweise in T. 33 nach der Achtelgruppe A–G–F–E der zweiten Hälfte von T. 32 die Fortsetzung der Baßlinie eigentlich nicht in der kleinen, sondern in der großen Oktave. Statt dessen erscheint aber nur am Taktanfang eine Viertelnote D als der notwendige Zielpunkt der in T. 32 vorangehenden Achtellinie, die eigentliche melodische Fortsetzung hingegen ist einigermaßen gezwungen in die obere Oktave verlegt. Bezeichnenderweise erscheint in der h-Moll-Fassung die ganze Baßlinie ungeknickt in ihrer „natürlichen“ tiefen Lage. Anlaß zur Vermeidung der großen Oktave in der g-Moll-Fassung gaben offenbar die Töne E und Cis, für die keine leeren Saiten zur Verfügung stehen.³⁵ Die Töne müßten eigens jeweils auf dem entsprechenden Bund gegriffen werden, bei Einbeziehung des Diskants würde die linke Hand überdehnt. Ähnlich wie an dieser Stelle – und wiederum mit einer Oktavverdopplung D–d – ist die Baßlinie in T. 39 nach oben umgebrochen, auch hier offenbar zur Umgehung des tiefen E (und auch in diesem Falle hat Bach in der Endfassung die Stimmführung geglättet).³⁶ Für die auffällige Hochknickung der Baßlinie in T. 65 (nach dem 1. Viertel) dürfte das andernfalls erforderliche tiefe As, mehr noch aber der so in der kleinen statt großen Oktave erscheinende Ton des in T. 66 den Ausschlag gegeben haben.³⁷

³⁵ Zur Stimmung des 9. Chors siehe Fußnote 29.

³⁶ Es ist allerdings nicht auszuschließen, daß die als nachträglich geglättet erscheinenden Baßführungen der h-Moll-Fassung bereits ursprünglich in Bachs g-Moll-Konzept gestanden haben und dann für die Laute geändert wurden.

³⁷ Ergänzend sei auf folgende Stellen hingewiesen, an denen g- und h-Moll-Fassung in der Oktavlage auffallend divergieren: Satz 1, T. 31f., 40ff.; Satz 3, T. 46ff., 75ff.; Satz 4, T. 20ff., 54.

2. Die Diskantpartie des in *P 1008* überlieferten Parts läßt zwar über das bereits Dargelegte hinaus keine derartig speziellen Merkmale der Bestimmung für die Laute erkennen. Immerhin könnten sich aber aus den allgemeinen Möglichkeiten des Instruments einleuchtend einige Besonderheiten erklären, die Eppstein noch zu weitreichenden Mutmaßungen über die Vorgeschichte der beiden ersten Sätze veranlassen; so die gelegentliche Aufspaltung des Diskants teils in zwei Stimmen, teils in regelrechte Generalbaßakkorde (Satz 1, T. 14 ff., 21 ff.; Satz 4, T. 1 ff., 36 ff.), und damit zusammenhängend das Pendeln zwischen solistischer und accompagnierender Funktion: Nur aus dem Zurücktretenkönnen des Akkordinstruments in die Begleiterrolle (einer Fähigkeit, die der dynamisch beweglichen Laute noch in höherem Maße eigen ist als dem Cembalo) ist das ungleichgewichtige Miteinander von typischem Solo in der Flötenoberstimme und typischer Begleitfiguration im Lauten- beziehungsweise Cembalodiskant zu Beginn des 1. Satzes zu verstehen (während es bei der von Eppstein angenommenen Fassung mit zwei Flöten befremdet). Und daß mit dem 2. Satz vorübergehend an die Stelle der Triostruktur die eines nur zweistimmigen Satzes für ein Melodieinstrument mit ausgesetztem Generalbaß tritt,³⁸ bedarf unter der Voraussetzung der Bestimmung für Laute ebensowenig einer besonderen Erklärung wie bei der nachmaligen Besetzung mit Cembalo.

3. Rücksichten, wie sie Bach weder bei einer Triosonate üblicher Besetzung noch bei einem originären Klavierpart eines Trios mit obligatem Tasteninstrument hätte zu nehmen brauchen (und auch in sonst keiner Sonate dieses Typus nimmt), zeigen sich im Verhältnis der zumeist zwei Stimmen des Lauten- bzw. Cembaloparts zueinander. In den drei in bewegterem Zeitmaß verlaufenden Sätzen ist Bach spürbar bemüht, jeweils eine Stimme zugunsten der anderen zu entlasten. So findet man im 1. Satz kaum einmal Sechzehntelnoten in beiden Stimmen zugleich, und fast völlig ist dabei Gegenbewegung (die der Greifhand Schwierigkeiten bereitet) vermieden. Wo immer der Diskant besonders gefordert ist (zum Beispiel T. 27–32), ist der Baß ganz einfach gehalten, und ebenso umgekehrt (beispielsweise T. 48–52). Entsprechendes gilt für Satz 3, abgesehen von einigen noch näher zu betrachtenden Stellen, an denen Achtelnoten in beiden Stimmen zugleich auftreten, und gilt für Satz 4 mit Ausnahme des Schlusses (T. 56 ff.), auf den ebenfalls noch besonders einzugehen sein wird.

Von den Beobachtungen, die wir hier angeführt haben, sind zwei geeignet, unsere These insofern weiter zu untermauern, als mit ihrer Hilfe nach Cembalo, Clavichord und Orgel auch das Lautenklavier³⁹ aus dem Kreis der für die

³⁸ Diese Lösung muß für Bach nahegelegen haben, denn in langsamem Tempo ist die Laute wegen der Kurztonigkeit ihres Diskants jedem Melodieinstrument an Kantabilität weit unterlegen. Ganz entsprechend verfährt E. G. Baron in seinem dreisätzigen *Duetto al Liuto e Traverso* in G-Dur (Ausgabe: *Sonate für Flöte und Gitarre*, hrsg. von P. Meunier, Wiesbaden 1974): In den schnellen Ecksätzen duettieren Flöte und Lautendiskant über einem freien, continuoartigen Lautenbaß, der langsame Satz aber ist ein Flötensolo mit ausgesetztem Generalbaß. – Im Grunde nur zweistimmig ist auch der 1. Satz von Bachs c-Moll-Sonate für Violine und Cembalo, BWV 1017 (ebenfalls ein Siciliano).

³⁹ Literatur: H. Ferguson, *Bach's „Lauten Werck“*, in: *Music and Letters* 48, 1967, S. 259–264;

ursprüngliche Konzeption des Parts in Betracht kommenden Instrumente ausgeschlossen werden kann. Bachs Interesse für diese klanglich und baulich an der Laute orientierte Sonderform des Saitenklaviers ist bezeugt; zwei solche Instrumente befanden sich 1750 in seinem Nachlaß. Es ist wahrscheinlich, daß Bach das Lautenklavier als Lautensurrogat eingesetzt hat, und somit durchaus möglich, daß es in diesem Sinne gelegentlich auch bei unserer Sonate verwendet worden ist; ja, es ließe sich wohl gar spekulieren, daß das g-Moll-Cembalo-Arrangement zunächst für Lautenklavier gedacht war. Doch für dieses Instrument konzipiert ist der Part offenbar nicht: Ohne jeden Sinn wären in einem genuinen Tastenpart die oben beschriebenen, jeweils im Zusammenhang mit chromatischen Alterationen auftretenden Knickungen der Baßlinie (die, wie erläutert, offenbar in einem speziellen Problem der Lautenapplikatur begründet liegen und folgerichtig im Cembalopart der h-Moll-Fassung nicht wiederkehren). Überflüssig und vom Tasteninstrument her nicht zu verstehen wären auch die im vorangegangenen Abschnitt beschriebenen Beschränkungen, die Bach sich auferlegt in der Behandlung des Stimmenverbandes in bezug auf Be- und Entlastung der einzelnen Stimmen im allgemeinen und in der Stimmführung im besonderen:⁴⁰ Die Rücksicht auf die begrenzten technischen Möglichkeiten der Laute und des Lautenspiels reicht tief in die kompositorische Erfindung hinein.

Die höchste Instanz für unsere These ist die lautenistische Praxis, die entscheidende Frage die nach der Realisierbarkeit des Parts auf der Laute. Sinnvoll zu stellen und zu beantworten ist diese Frage jedoch nur unter einem doppelten Vorbehalt:

1. Was wir zur Beurteilung vorlegen, ist kein Original, sondern ein abschriftlich überliefertes Cembalo-Arrangement des Originals. Wir müssen damit rechnen, daß der originale Notentext bei der Einrichtung für das Tasteninstrument verändert worden ist. Zu denken wäre insbesondere an partielle Hochoktavierungen zur Anhebung der „Stimm Lage“ (vor allem im Diskant), an die Zurücknahme lauten-technisch bedingter Stimmführungskompromisse, an die Auffüllung des Satzes mit klavieristischen Akkordgriffen, darüber hinaus auch an die gelegentliche Erweiterung und weitere Durchbildung des polyphonen Stimmgefüges.

2. Wie hoch auch immer der Anteil der Bearbeitungsmaßnahmen sein mag, der Laute auf den Leib geschrieben war wohl auch das Original nicht. Die Mehrzahl der Bachschen Lautenwerke und -partien zeigt nach dem Urteil Kundiger unverkennbar die Handschrift des Nichtlautenisten oder wenigstens nicht sonderlich versierten Lautenspielers, als den man Bach offenbar anzusehen hat.⁴¹ Aus der Sicht

U. Henning, *The most beautiful among the claviers. Rudolf Richter's reconstruction of a Baroque lute-harpsichord*, in: *Early Music* 10, 1982, S. 477–486.

⁴⁰ Auch lassen die – allerdings spärlichen – Nachrichten über den Tastenumfang des Lautenklaviers sich nicht mit der Ambitusgrenze g'' in Verbindung bringen. Die Tastaturen reichten anscheinend bis c''' (Henning, a.a.O., S. 478) oder c'' (Ferguson, a. a. O., S. 260).

⁴¹ Vgl. H. Radke, *War Johann Sebastian Bach Lautenspieler?*, in: Fs. für Hans Engel, Kassel 1964, S. 281–289; ferner Kohlhasse, a. a. O., S. 93; Burguète, a. a. O., S. 28, 29, 31f. und öfter; Junghänel, a. a. O. (siehe Fußnote 27), S. 159f., sowie ders., *Bach und die zeitgenössische Lautenpraxis*, in: Johann Sebastian Bachs Spätwerk und dessen Umfeld. Bericht über das wissenschaftliche Symposium anläßlich des 61. Bachfestes der Neuen Bachgesellschaft, Duisburg 1986, Kassel 1988, S. 95–101.

des Praktikers erscheint manches etwas sperrig, finden sich da und dort satz- und spieltechnische Ungeschicklichkeiten; des öfteren begegnen nahezu unausführbare und verschiedentlich wirklich unspielbare Stellen. Fast generell scheint Bach die spieltechnischen Schwierigkeiten zu gering und die Möglichkeiten des Instruments zu hoch einzuschätzen.⁴² Wohl zu Recht ist die Vermutung ausgesprochen worden, daß Bach im Bewußtsein seiner mangelnden technischen Kompetenz seine Lautenkompositionen jeweils nur als Entwurf ausgearbeitet, die Einzelheiten der Einrichtung für das Instrument aber dem sachkundigen Spieler überlassen habe.⁴³ Dem entspricht, daß uns keine dieser Kompositionen in einer Lautentabulatur von Bachs eigener Hand, wohl aber einzelnes im Autograph in gewöhnlicher Notenschrift überliefert ist. Anders als die Notenschrift legt die Tabulatur fest, auf welcher Saite und mit welchem Griff ein Ton erzeugt wird; dies im einzelnen zu bestimmen, hätte Bach vermutlich überfordert.

Betrachtet man in diesem Sinne die in *P 1008* überlieferte Textfassung gleichsam in doppelter Brechung als ein durch die Bearbeitung für Cembalo „verfremdetes“ Konzept eines Lautenparts, für den Bach mit einer fachmännischen Einrichtung durch den Spieler rechnete,⁴⁴ so relativieren sich die Einwände, die von seiten der

⁴² Burguète, a. a. O., S. 32, 37 und öfter.

⁴³ Am entschiedensten so Burguète, a. a. O., S. 31, 43. – Wie frei man in Bachs Umkreis mit einem solchen Notenkonzept verfuhr, läßt andeutungsweise die Gegenüberstellung einiger Ausschnitte aus dem autographen Notentext der Suite BWV 995 und einer zeitgenössischen Lautenbearbeitung in dem in Fußnote 41 genannten Aufsatz von Radke erkennen; einen gründlichen und erhellenden Vergleich bietet R. Grossman, *Der Intavolator als Interpret: Johann Sebastian Bachs Lautensuite g-moll, BWV 995, im Autograph und in zeitgenössischer Tabulatur*, in: Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis 10, 1986, S. 223–244. Näheres zur Herkunft der Intavolierung in dem in Fußnote 69 genannten Aufsatz von Schulze, S. 246.

⁴⁴ Wir halten für wahrscheinlich, daß *P 1008* unmittelbar auf Bachs Urpartitur zurückgeht. Diese Handschrift hat man sich wohl als ein „Arbeitsexemplar“ mit zahlreichen Korrekturen vorzustellen. Möglicherweise überlagerten sich mehrere Korrekturschichten: a) Kompositionskorrekturen Bachs im Zuge der ersten Niederschrift und Ausarbeitung des Originals; b) Einzeichnungen des Lautenisten, der den Part intavolierte und dabei notwendige Retuschen skizzierte; c) Revisionseinzeichnungen Bachs für das Cembalo-Arrangement in g-Moll, eventuell auch für die Neufassung in h-Moll. – Vielleicht auf Korrektureinzeichnungen der Kategorie b zurückzuführen ist eine Ambituseigentümlichkeit des Cembalobasses von *P 1008*, die Eppstein zu der Bemerkung veranlaßt, „dass die erhaltene Cembalostimme in g moll zwar sicherlich eine ältere Gestalt von BWV 1030 repräsentiert, in der vorliegenden Abschrift aber ihrerseits in gewissen Einzelheiten bearbeitet zu sein scheint und nicht mit der Vorlage zu Bachs h moll-Handschrift übereinstimmt“ (S. 79f.). Das Ergebnis der vermuteten Überarbeitung der Baßstimme läßt sich dahingehend zusammenfassen, daß von Satz 2 an Töne unter C (in Satz 2 selbst sogar solche unter D) nicht mehr vorkommen. Die entsprechenden Tieftöne erscheinen also insbesondere auch dort nicht, wo sie nach dem Baß der h-Moll-Fassung zu erwarten wären. Verhältnismäßig unauffällig ist dies in Satz 2, T. 16, wo ein B umgangen scheint, der Tiefton jedoch ebenso gut erst bei der Umschrift nach h-Moll hinzugefügt worden sein könnte. In Satz 3 wäre nach der h-Moll-Fassung in T. 46 statt des B ein B und für das Folgende bis T. 51 eine um eine Oktave tiefere Lage zu erwarten; doch könnte es sich auch hier um eine erst im Zuge der Hochtransposition entstandene Variante handeln. Größeres Interesse ziehen die Schlüsse der beiden Teile des 4. Satzes auf sich, bei denen erkennbar in den Baßverlauf eingegriffen worden ist: Nor-

Praxis gegen die Eignung des Parts für die Laute erhoben werden könnten: Es geht keineswegs um die Spielbarkeit jeder einzelnen Note und jedes Akkords; des öfteren wird man ändern müssen, aber dies auch durchaus ohne Bedenken tun dürfen. Verschiedentlich wird man den Diskant besser eine Oktave tiefer legen oder auch den Baß um eine Oktave versetzen. Der Begleitpart des 2. Satzes – vielleicht überhaupt eine erst für das Tasteninstrument ausgearbeitete Generalbaßaussetzung? – ist so hoch und so vollstimmig unspielbar und muß jedenfalls ausgedünnt werden (besonders in T. 6, 7, 10, 11, 15, 16); entsprechendes gilt von den Akkorden zu Beginn des 4. Satzes. Ganz ungewöhnlich ist die über mehr als zwei Takte auszuhaltende Note in Satz 4, T. 44ff., die vielleicht wie in der h-Moll-Fassung mit einem Triller zu versehen ist, wenigstens aber mehrfach neu angeschlagen werden muß, wenn sie klanglich präsent bleiben soll.

Vieles an Detailproblemen läßt sich heute wie damals mit allerhand lautenistischen Kunstgriffen hinreichend lösen. An einigen Stellen allerdings sieht sich der Lautenist und Intavolator geradezu unüberwindlichen Schwierigkeiten gegenüber. In ein Dilemma gerät er, wenn er die Tempovorschrift „Presto“ ernst nimmt, beim 3. Satz überall dort, wo Folgen von Achtelnoten in beiden Stimmen zugleich auftreten: T. 47–49, 63–64, 74, 76, 78 und 80–81. Die konzentrierte kontrapunktische Faktur duldet kaum eine Vereinfachung – welche Noten sollte, welche könnte man hier weglassen? Ähnlich auch am Schluß des 4. Satzes bei T. 56–60: Die bewegte Unterstimme ist für sich genommen schwierig genug – für den

malerweise werden solche Schlußakte mit gewissen Freiheiten analog gestaltet, wie dies auch in der h-Moll-, nicht aber in der überlieferten g-Moll-Fassung der Fall ist. In der g-Moll-Fassung nämlich erwartet man eigentlich in T. 32 als 4. Baßton \underline{A} statt A ; in der h-Moll-Fassung erscheint auch durchaus erwartungsgemäß das hier dem \underline{A} entsprechende \underline{Cis} . Und in T. 64 erwartet man in der 2. Takthälfte eine Entsprechung zu dem abwärts gebrochenen Dreiklang von T. 32; nach der h-Moll-Fassung müßte hier im Baß die Notenfolge $\underline{G-D-B-G}$ erscheinen, doch statt dessen steht hier schlicht ein bis ans Taktende ausgehaltenes \underline{G} . An den Schlüssen der beiden Teile des Satzes ist also, wie es scheint, geändert worden. Der Grund für diese Änderungen ist für den Nichtlautenisten kaum zu erkennen, für den mit dem Instrument Vertrauten aber liegt er buchstäblich auf der Hand: Im bewegten Gigue-Tempo des Schlußsatzes stellt der doppelte Sprung vom 6. zum 13. Chor abwärts und dann sogleich hinauf zum 10., wie in der in T. 32 eigentlich erwarteten Baßwendung ($\underline{A-A-D}$), ein beträchtliches Risiko dar; und das gleiche gilt von dem in Sechzehntelnoten abwärts gebrochenen Dreiklang $\underline{G-D-B-G}$ in T. 64: Die Treffsicherheit des Daumenanschlags in der Tiefe ist dem Tempo umgekehrt proportional; was im einleitenden Andante möglich ist, wird in den schnelleren Folgesätzen 3 und 4 lieber vermieden. Daß Töne der Kontraoktave außerdem in dem langsamen 2. Satz nicht vorkommen, ist vielleicht Zufall. – Der Gedanke an Einzeichnungen der Kategorie c liegt naturgemäß überall dort nahe, wo der in Frage stehende Part eher klavieristisch als lautenistisch erscheint, so insbesondere bei dem nahezu unverändert in die h-Moll-Fassung übergegangenen Begleitpart des 2. Satzes, der für die Laute ziemlich hoch liegt und zu vollstimmig ist. Doch lassen sich bei der gegebenen Quellenlage keine Beweise führen. – In Satz 3, T. 37f. finden sich in *P 1008* zwei konkurrierende Lesarten, die eine in normaler Notenschrift, die andere deutlich kleiner. Die Lesarten unterscheiden sich nur in der Oktavlage: Die in normalgroßen Noten eingetragene lautet $\underline{cis'-d''-cis''-h'-a' \dots | d'-es'-d'-c'}$, die in kleinerer Schrift notierte $\underline{cis'-d'-cis'-h-a \dots | d-es'-d'-c'}$. Die zuletzt angeführte, vermutlich jüngere Version findet sich in der h-Moll-Fassung wieder.

Anschlag der „Contrabbassi“ unterhalb des kleinen d steht ja nur der Daumen zur Verfügung –, Baß und Diskant zusammen aber sind schon in mäßigem Tempo kaum mehr zu bewältigen. Eine Vereinfachung des zweistimmigen Satzes ist ohne Substanzverlust kaum möglich: Eingriffe in den Diskant verbieten sich dort, wo sie spieltechnisch besonders dringlich erscheinen (T. 56–58 und 60), wegen der fast durchgängigen Kanonstruktur des Oberstimmensatzes. Die Unterstimme aber lebt von motorischer Repetition; ihr Bewegungsfluß kann nicht gut unterbrochen werden, ohne daß der Stretta-Charakter der Stelle Einbußen erleidet.

Es bietet sich an, die Schwierigkeiten hypothetisch auf Änderungen bei der Einrichtung des Parts für Cembalo zurückzuführen. Daß die fraglichen Stellen im Original wesentlich anders ausgesehen haben sollten, bleibt freilich schwer vorstellbar.

Wahrscheinlich ist denn auch die Lösung der Probleme nicht oder nicht allein in dieser Richtung zu suchen. Besinnen wir uns auf die aufführungspraktische Wirklichkeit jener Gattung, der die Urfassung der h-Moll-Sonate nach unseren anfänglichen Überlegungen angehört, so erscheinen Bachs Anforderungen an die Laute in weit milderem Licht; denn wenn das Original ein „Lautentrio“ war, ist keineswegs ausgemacht, daß der gesamte „Cembalo“-Satz aus *P 1008* von der Laute allein dargestellt werden sollte. Im Gegenteil: Länger und allgemainer als bei der Sonate mit obligatem Cembalo hält sich beim Trio mit obligater Laute die Praxis, im Baß ein Streichinstrument mitzuführen.⁴⁵ Während es in den Anfängen der Gattung offenbar mehr oder weniger fakultativ hinzutritt und hauptsächlich der klanglichen Stützung dient und Lautenbaß und Continuoart weithin tongetreu übereinstimmen, gewinnt es im Verlaufe der Entwicklung an Bedeutung. Wie Hans Neemann⁴⁶ an Beispielen von Philippo Martino und Johann Kropffgans gezeigt hat, lockern um 1730 einzelne fortschrittliche Lautenkomponisten die traditionelle Koppelung der Baßstimmen, entlasten dabei die Laute in der Tiefe und verschaffen ihr so größere Beweglichkeit in der Höhe: Die eigentliche Baßfunktion wird vom Continuo-Melodieinstrument wahrgenommen, die Laute aber beteiligt sich an der Darstellung des Basses nur, soweit ihr vorrangiges Engagement im Diskant dies gestattet; oft werden im Baß, wenn überhaupt, nur die Hauptnoten angeschlagen, für die Vollständigkeit der Stimme garantiert ja das Streichinstrument (das nun allerdings unentbehrlich ist). Wie weit Martino in seinen um 1730 gedruckten Trios dabei gelegentlich geht, mag die Gegenüberstellung von Lauten- und Melodiebaß

⁴⁵ Nach den Quellen beim Lautentrio meist Violoncello. Man vergleiche dazu – ausgehend von Fußnote 26 dieses Aufsatzes – die Besetzungsangaben bei Pohlmann; nur vereinzelt wird in den Quellen kein Baßinstrument genannt. Dagegen finden sich beim Trio für Melodieinstrument und obligates Cembalo in den Quellen nur in Ausnahmefällen Hinweise auf ein Continuo-Melodieinstrument; eindrucksvoll belegen dies die nach den Quellen wiedergegebenen Besetzungsangaben bei A. Wierichs, *Die Sonate für obligates Tasteninstrument und Violine bis zum Beginn der Hochklassik in Deutschland*, Kassel 1981. – Die Gründe für die Beibehaltung des Continuo-Melodieinstruments werden in der Klangschwäche der Laute und der ihr eigenen Unschärfe der Linienzeichnung ebenso zu suchen sein wie in ihrer spürbar begrenzten Fähigkeit, mit der Diskantmelodie zugleich einen zusammenhängenden Baß darzustellen. Ein weiterer Vorteil dürfte darin gelegen haben, daß das mitgeführte Streichinstrument die unvermeidlichen Registerbrüche im Lautenbaß kaschierte.

⁴⁶ Siehe Fußnote 26.

der Anfänge zweier Sätze andeuten, auf die bereits Neemann in diesem Zusammenhang hingewiesen hat:⁴⁷

Beispiel 2

Trio I, 1. Satz

Poco vivace

Laute (Baß)

"Violone"

Trio V, 2. Satz

Vivace

Laute (Baß)

"Basso"

⁴⁷ A. a. O., S. 554, Fußnote 5. Die beiden Beispiele bei Neemann in vollständiger Partitur: „Poco vivace“ S. 560 ff. (dieser Satz ganz), „Vivace“ S. 556 f. Unsere leicht abweichende Schreibung des Lautenbasses versucht, in einigen Einzelheiten der Tabulaturnotation (die die Tondauer nicht begrenzt und keine Pausen kennt) und damit zugleich dem Klangeindruck näherzukommen. Die Besetzungsangabe „Violoncello“ bei Neemann entspricht nicht dem Original. – Quelle: *Trio VI. III. con Luito [sic], Flauto traversiere, et Fondamento, III. con Liuto, Violino, et Fondamento. Componirt Von Philippo Martino, Und zu finden bey Johann Christian Leopold, Kunstverlegern in Augsburg* (RISM M 1172; zur Datierung siehe unten Fußnote 67).

Der Lautenbaß zeichnet also den eigentlichen Baßverlauf nur in Umrissen nach, mit der dem Instrument eigenen „Gravität“ im Rhythmischen und Melodischen. In der Wahl der Oktavlage wird dabei völlig frei verfahren, oft ohne Rücksicht auf den linearen Zusammenhang. Hauptgesichtspunkt ist die grifftechnische Bequemlichkeit: Um die Greifhand zu entlasten, werden bevorzugt die leeren Saiten der „Contrabbasso“-Oktave $\underline{A}-\underline{A}$ verwendet (die jeweils in der Tonart des Stückes gestimmt sind, beim ersten Beispiel also in $\underline{A} \underline{H} \underline{Cis} \underline{D} \underline{E} \underline{Fis} \underline{Gis} \underline{A}$, beim zweiten in $\underline{A} \underline{H} \underline{C} \underline{D} \underline{E} \underline{F} \underline{G} \underline{A}$).

Man wird annehmen dürfen, daß Bach mit dem neueren Verfahren der Lautenbaßbehandlung vertraut war.⁴⁸ Eine beschränkte Trennung von Lautenbaß und Continuo (die allerdings offenbar nicht auf Entlastung des Lautenisten, sondern auf Transparenz des Begleitapparats abzielt) findet sich in dem Baß-Arioso „Betrachte, meine Seel“ der Johannes-Passion; und der Lautenpart der Arie „Komm, süßes Kreuz“ aus der Frühfassung der Matthäus-Passion bezieht die Continuolinie überhaupt nur stellenweise und dann zum Teil sehr frei ein.⁴⁹ So gesehen ist gut vorstellbar, daß Bach bei seiner g-Moll-Sonate mit einer teilweise nur „punktuellen“ Darstellung des Basses durch die Laute und einer vollständigen durch ein Continuo-Streichinstrument gerechnet habe. Entschieden in diese Richtung deutet ein Quellenbefund: In T. 59–62 des 1. Satzes notiert der Schreiber von *P 1008* in der Unterstimme etwas für das laut Besetzungsangabe vorgesehene Cembalo eigentlich Unsinniges, nämlich:

Beispiel 3



Die Stimmteilung ist weder auf dem Cembalo noch auf der Laute realisierbar. Die Stelle wurde denn auch bereits von Meylan als Relikt einer Trennung zwischen der Unterstimme des Obligatinstrumentes und dem ContinuoBaß gedeutet.⁵⁰ Ganz offensichtlich rechnet Bach hier mit einer Aufteilung der Baßfunktion auf zwei Instrumente.

Von dieser Möglichkeit ist also auch grundsätzlich für die ganze Sonate auszugehen. Eine Stimmteilung zumal an Problemstellen wie der „Stretta“ des 4. Satzes oder den oben aus Satz 3 angeführten Takten liegt nicht nur im Bereich des historisch Möglichen, sondern des faktisch Wahrscheinlichen: Ein Violoncello, eine Viola da gamba oder auch ein Violone⁵¹ hätte hier den Baß zu spielen

⁴⁸ Wie unten in Fußnote 67 ausgeführt, besteht Grund zu vermuten, daß Bach mindestens eines der Lautentrios von Martino gekannt hat. Mit dem Dresdner Lautenisten Johann Kropffgans (der nicht weniger als 32 Lautentrios hinterlassen haben soll; vgl. Pohlmann, a. a. O., S. 84) war Bach persönlich bekannt (vgl. die am Schluß dieses Aufsatzes angeführte Stelle aus einem Brief Johann Elias Bachs).

⁴⁹ Vgl. den Abdruck der Arie in NBA II/5, S. 304–309.

⁵⁰ A. a. O.; Eppstein möchte in der Stelle ein Überbleibsel einer Stimmteilung zwischen Continuo-Akkord- und -Melodieinstrument oder Violoncello und Kontrabaß aus der von ihm angenommenen Konzertfassung des Satzes sehen (S. 88, Fußnote 6).

⁵¹ Einen Violone schreibt Martino beim ersten seiner sechs Trios vor.

wie notiert, die Laute aber widmete sich vorrangig dem Diskant und beteiligte sich am Baß nur „punktuell“ jeweils nach Maßgabe der spieltechnischen Möglichkeiten.

Daß wiederum auch der Vereinfachung Grenzen gezogen waren, deutet sich an den oben als lautenistisch charakterisierten Oktavumlegungen des Basses in T. 33, 39 und 65 des 1. Satzes: Wie die Einrichtung des Basses zeigt, sollte die Laute hier nicht etwa lediglich dessen Kontur in Vierteln oder gar Halben nachzeichnen, sondern die Stimme vollständig spielen.

Es muß Bach bewußt gewesen sein, daß er mit der Lautenpartie seiner Sonate höchste technische Ansprüche stellte – offenbar konnte er sie stellen. Freilich dürfte die Schwierigkeit der Partie im Verein mit der Bestimmung für ein vierzehnhöriges Instrument den Kreis der in Betracht kommenden Spieler und somit die Möglichkeiten der Aufführung erheblich eingeschränkt haben. So mag für Bach der Gedanke an eine Umarbeitung für die sehr viel leichter verfügbare Besetzung mit Cembalo nahegelegen haben, vielleicht auch als Wunsch von außen an ihn herangetragen worden sein.

Wir haben in diesem Kapitel weit ausgeholt und nachzuweisen versucht, daß der in *P 1008* mit der Besetzungsangabe „Cembalo“ überlieferte Part ursprünglich nicht dem Tasteninstrument, sondern der Laute zugehört war und das Werk selbst nicht von Anfang an eine Sonate für Flöte und Cembalo, sondern im Original ein Lautentrio mit einem Melodieinstrument in Diskantlage und einem Streichinstrument tiefer Lage für den Basso continuo gewesen ist. Unsere Deutung steht in Widerspruch zu Eppsteins Hypothesen zur Werkgenese. Seine auf Beobachtungen zum Ambitus des Cembalodiskants gegründete hypothetische Rückführung dieser Stimme auf einen zweiten Querflötenpart – und damit der Sonate selbst auf ein Trio für zwei Querflöten und Continuo – hat als überholt zu gelten, nachdem sich die Ambitusmerkmale der Cembalo-Oberstimme ebenso wie der besondere Tiefenumfang und bestimmte Eigentümlichkeiten der Baßführung des g-Moll-Parts aus *P 1008* plausibler der Laute haben zuordnen lassen. Daß es jene Flötentriosonate nie wirklich gegeben hat, wird überdies von anderer Seite das folgende Kapitel bekräftigen.

Anders als bei dem von Eppstein postulierten Flötentrio besteht bei der nun gefundenen Lösung keine Veranlassung, weitere vorausgehende Werkstadien anzunehmen: Nichts spricht dagegen, daß die von uns ermittelte Fassung das Original darstellt; und wie anders eigentlich sollte ein originales Bachsches Trio mit obligater Laute ausgesehen haben! Der in allen Instrumentalgattungen erfahrene Bach der Leipziger Jahre bedurfte gewiß nicht des Umwegs über die Komposition eines vollstimmigen Konzerts, um zu einem konzertanten Kammermusiksatz zu gelangen.⁵² Was Eppstein mit den Mitteln der Analyse hypothetisch in eine Abfolge von selbständigen Werkfassungen auseinanderfaltet, hat schwerlich diese Stufenreihe in Wirklichkeit durchlaufen. Die formale und satztechnische Komplexität des Werkes, die Eppstein in seinen Untersuchungen freilegt, ist nicht

⁵² Einige grundsätzliche Überlegungen dazu in L. Dreyfus' Aufsatz *J. S. Bach and the Status of Genre: Problems of Style in the G-Minor Sonata BWV 1029*, in: *The Journal of Musicology* 5, 1987, S. 55–78.

Resultat der Umarbeitung, sondern eine Qualität schon des Originals, eine Eigentümlichkeit der kompositorischen Erfindung, ist Spiegel der synthetischen Kraft Bachschen Denkens.

IV.

Wir haben in unserem Literaturbericht in Kapitel I ein Problem zurückgestellt, da es uns für unsere Hauptthese von geringer Bedeutung schien, wollen es nun aber, gleichsam in einem Nachtrag, aufgreifen: die Frage der ursprünglichen Bestimmung des Melodieparts. Wir sind der Ansicht, daß die nachmalige Flötenstimme – entgegen Schmitz und Eppstein und entgegen Meylan – im Original weder für Flöte noch für Oboe bestimmt war. Gegen beide Instrumente ergeben sich bei genauer Betrachtung des im Original mutmaßlich geforderten Tonvorrats unabwiesbare Bedenken, gegen die Flöte im Blick auf deren untere Umfangsgrenze d' , gegen die Oboe sowohl im Blick auf die untere Umfangsgrenze c' und den auf den damaligen Instrumenten unspielbaren Ton cis' (des') als auch auf die von Bach sonst in solistischen Partien beachtete obere Umfangsgrenze d''' :

1. Die letzte Note von T. 50 des 1. Satzes ist in der h-Moll-Fassung ein eis' . Für den Originalpart ist hier also der Ton cis' zu vermuten (der in Meylans Rekonstruktion auch tatsächlich erscheint). Dieser Ton ist weder auf der Oboe noch auf der Querflöte der Zeit spielbar. Die Stelle kann aber auch nicht gut eine Abweichung zur Umgehung des Tones cis' aufgewiesen haben, da die in T. 49 einsetzende Phrase mit dem Cembalodiskant einen strengen Kanon bildet (T. 48 ff.). Für die Oboe besteht keine Alternative: Durch Hochoktavierung der Phrase würde zwar die Schlußwendung in T. 50 spielbar; zugleich ergäben sich jedoch in der ersten Hälfte des Taktes mit f''' und e''' zwei außerhalb des damals üblichen Oboenumfangs liegende Töne. Die Phrase konnte also auf der Oboe weder in tiefer noch in hoher Oktavlage gespielt werden. Für die Querflöte kam nur die hohe Oktavlage in Betracht.⁵³ – An der Parallelstelle T. 96 ff. würde der Oboe das außerhalb des üblichen Umfangs liegende es''' abgefordert; Tiefoktavierung der Phrase wäre wegen der unspielbaren Töne des' (T. 95) und h (T. 96) nicht möglich, Retuschen kommen wegen der Kanonbeziehung zum Cembalodiskant (T. 96 ff.) nicht in Betracht.

2. Im Autograph der h-Moll-Fassung sind im Flötenpart in T. 106 des 1. Satzes die beiden ersten Noten korrigiert. Statt $g'-g''$ hatte Bach ursprünglich $g''-g'$, also einen Oktavsprung nach unten, eingetragen. Die Wendung steht am Anfang eines Abschnitts, in dem die Oberstimmen im Kanon geführt sind (bis T. 108). Zugrunde liegt ein Sequenzmotiv, das bereits in T. 71 ff. (auftaktig beginnend mit der fünftletzten Note von T. 70 im Cembalo) als Oberstimmenkanon durchgeführt wird:

⁵³ Eppstein nimmt an, daß die gesamte Phrase von T. 49 an – entsprechend T. 96 ff. (Cembalo) – im Original in der oberen Oktave gestanden habe und von Bach für die h-Moll-Fassung tiefer gelegt worden sei, um in T. 50 den Spitzenton a''' zu vermeiden (a. a. O., S. 77). Zur Kritik siehe oben Fußnote 13.

Beispiel 4

Fl. 71

Cemb.

Satztechnisch gesehen handelt es sich bei T. 106 ff. lediglich um eine transponierte Wiederholung der früheren Stelle mit vertauschten Oberstimmen. Allerdings variiert Bach das Sequenzmotiv, indem er den markanten Oktavsprung in Achtelnoten, der in T. 71 ff. stets aufwärts gerichtet ist, nun im Stimmverlauf abwechselnd auf- und abwärts führt. Diese Melodievariante ist in die Kanonkonstruktion einbezogen. Eine Ausnahme macht aber die von Bach geänderte Stelle: Sie steht außerhalb des Kanons, der, genau betrachtet, jetzt nicht mehr mit dem ersten Motivglied der Flöte am Ende von T. 105, sondern erst in T. 106, im Cembalo mit der 2., in der Flöte mit der 4. Note, beginnt und – wegen des änderungsbedingten Rollentauschs der Stimmen – um fast zwei Viertel früher endet:

Beispiel 5

Fl. 106

Cemb.

Kanon

Kanon

Es liegt auf der Hand, daß Bachs Änderung nur ein Notbehelf war. Nimmt man die von ihm ursprünglich eingetragene Lesart, die zweifellos so in seiner Vorlage gestanden hat, zum Ausgangspunkt für eine konsequent kanonische Führung des Flötenparts, so ergibt sich folgender Verlauf:

Beispiel 6

Die Änderung hatte offenbar den Zweck, die auf der Flöte nicht vorhandenen Tieftöne cis' und h zu umgehen. Es muß angenommen werden, daß die Stelle in der Originalfassung eine große Terz tiefer lag, der Part mithin über c' , b und a hinabreichte bis zum kleinen g . – Das „verdächtige“ e' in T. 108 der h -Moll-Fassung ist, wie sich zeigt, in die Kanonstruktur eingebunden und hat demnach als c' in der Originalstimme gestanden; der Ton wurde also erst durch die Transposition auf der Flöte spielbar.⁵⁴

3. In Satz 2 ergibt sich bei strikter Rücktransposition des Parts eine auf der Oboe der Zeit unausführbare Stelle: Der letzte Ton von T. 11, es''' , liegt außerhalb des gebräuchlichen Ambitus.⁵⁵ Tiefoktavierung der Phrase aber kommt mit Rücksicht auf das dann erforderliche cis' nicht in Betracht.

4. In T. 55 des 3. Satzes ist die erste Note des Abwärtslaufes der Flöte, e''' , im Autograph aus der Unteroktave e'' korrigiert. Anscheinend wollte Bach den Lauf zuerst eine Oktave tiefer eintragen (wie es dem Thema in T. 12 entspricht). Unterstellt man, daß dies die Lesart seiner Vorlage war, so hätte der Lauf dort vom c'' zum c' hinabgeführt. Das c' wäre zwar auf der Oboe, nicht aber auf der Querflöte spielbar gewesen.

5. Im Autograph ist T. 20 des 4. Satzes⁵⁶ nach dem 3. Sechzehntel durch Zeilenwechsel gebrochen. Die Flötenstimme sollte nach der 3. Note augenscheinlich

⁵⁴ Eppsteins Ausführungen zu T. 108 (e') bleiben unbestimmt („Mutmassung“, S. 78), die für T. 106 ff. vorgeschlagene Konjektur (Notenbeispiel S. 79) geht zu Lasten der Kanonstruktur. Zur Kritik siehe auch oben Fußnote 13.

⁵⁵ Der Ton es''' ist zwar nicht grundsätzlich unspielbar, muß aber, wenn er hinreichend sicher ansprechen soll, möglichst stufenweise vom d''' aus erreicht werden und nicht, wie hier, in weitem Sprung. Auch die Wendung $b''-f''-es'''$, die sich bei getreuer Rücktransposition in T. 103 des 1. Satzes ergibt, könnte so nicht in einem für Oboe bestimmten Original gestanden haben.

⁵⁶ Abweichend von NBA VI/3 und anderen Ausgaben betrachten wir – in der Überzeugung, sowohl der Quelle wie dem musikalischen Sachverhalt besser gerecht zu werden – den

zuerst anders weitergeführt werden: Ein korrigierter Kustos zeigt, daß dem *gis'* am Ende der Zeile zu Beginn der nächsten ein weiteres *gis'* folgen sollte. Doch muß sich Bach beim Schreiben spontan umentschlossen haben. Er setzte zu Beginn der neuen Zeile ein *gis''* und korrigierte den vorausgehenden Kustos entsprechend.⁵⁷ In Bachs Vorlage muß der Takt von der 4. Note an zumindest teilweise eine Oktave tiefer verlaufen sein als im späteren Flötenpart. Es liegt nahe, für das Original folgende Lesart anzunehmen: *g'-f'-e' / e'-f'-g' a'-cis'-d' d'*. Das *cis'* aber wäre auf der Oboe ebenso wie auf dem Traverso unspielbar gewesen.

Nach den angeführten Stellen hätte der Part die Oboe in der Höhe, beide Blasinstrumente aber in der Tiefe überfordert, hätte hier das auf beiden unspielbare *cis'* sowie das auf der Flöte unspielbare *c'* verlangt⁵⁸ und weiter hinabgereicht bis zum kleinen *g*. Mit größter Wahrscheinlichkeit dürfte es sich demnach um einen Violinpart gehandelt haben.

V.

Die Suche nach der verlorenen Urfassung hat uns auf das Gebiet der Lautenmusik geführt, und damit auf ein Feld des Bachschen Schaffens, das in jüngerer Zeit verstärkt Beachtung gefunden hat.⁵⁹ Der schmale Werkbestand umfaßt sieben Kompositionen von recht unterschiedlichem Umfang und Gewicht:

BWV 995	Suite g-Moll (nach BWV 1011)
BWV 996	Suite e-Moll
BWV 997	Partita c-Moll
BWV 998	Präludium, Fuge und Allegro Es-Dur (auch für Cembalo)
BWV 999	Präludium c-Moll

gigueartigen Schlußteil im Zwölfsechzehnteltakt als eigenen 4. Satz und zählen hier dementsprechend die Takte neu.

⁵⁷ Die Änderung in der Oberstimme hatte eine solche im Baß zur Folge (zur Vermeidung einer Oktavparallele; vgl. die Fassung in *P 1008*).

⁵⁸ Castellani zieht im Vorwort seiner in Fußnote 1 genannten Faksimile-Ausgabe unter Bezugnahme auf Michel de la Barre (1702) die Möglichkeit in Betracht, daß das *cis'* auf dem Traverso mittels veränderten Ansatzes hervorgebracht werden sollte, und verweist ferner auf J. F. B. C. Majers *Museum musicum* von 1732, in dem bereits ein Instrument mit C-Fuß beschrieben wird. Zu bedenken bleibt freilich, daß Bach in der Vielzahl seiner Querflötenwerke und -partien offenbar durchweg mit der gewöhnlichen Begrenzung des Tiefenumfanges auf *d'* rechnet. – Die in neuerer Zeit von Christopher Addington (*The Bach Flute*, in: *The Musical Quarterly* 71, 1985, S. 264–280) vertretene Ansicht, der Part sei einer Querflöte in entsprechend tieferer Stimmung (mit *b* statt *d'* als tiefstem Ton) zugeordnet gewesen, beruht zu einem beträchtlichen Teil auf Spekulation und bedürfte, um ernsthaft in Betracht gezogen werden zu können, erst noch konkreter historischer und analytischer Fundierung.

⁵⁹ Außer den bereits in den Fußnoten 27 und 41 angeführten Veröffentlichungen seien hier besonders genannt: H.-J. Schulze, *Wer intavolierte Johann Sebastian Bachs Lautenkompositionen?*, Mf 19, 1966, S. 32–39; *Johann Sebastian Bach, Drei Lautenkompositionen in zeitgenössischer Tabulatur* (BWV 995, 997, 1000), Faksimiledruck mit Einführung von H.-J. Schulze, Leipzig 1979. Siehe ferner unten Fußnote 75.

BWV 1000 Fuge g-Moll (nach BWV 1001/2)
 BWV 1006a Suite E-Dur (nach BWV 1006)⁶⁰

Hinzu kommen die bereits erwähnten Lautenpartien der Johannes-Passion von 1724 (Satz 19, „Betrachte, meine Seel“) und der Frühfassung der Matthäus-Passion wohl von 1727 (Satz 56, „Ja freilich will in uns das Fleisch und Blut“; Satz 57, „Komm, süßes Kreuz“) sowie, aus dem eben genannten Jahr, der Trauerode auf die Kurfürstin Christiane Eberhardine, BWV 198 (Satz 4, „Der Glocken bebendes Getön“, mit zwei obligaten Lauten).

Der Schwerpunkt des Bachschen Lautenschaffens liegt offenkundig in den Leipziger Jahren. Aus dieser Zeit stammen die drei Vokalwerke und wenigstens vier der oben angeführten Instrumentalkompositionen, nämlich BWV 995, 997, 998 und 1006a.⁶¹ Von diesen ist die c-Moll-Partita BWV 997, die nur in Abschriften vorliegt, lediglich allgemein als vermutlich den 1730er Jahren angehörend, spätestens aber 1741 entstanden zu bestimmen.⁶² Die drei übrigen Werke sind im Autograph erhalten. Die g-Moll-Suite BWV 995 ist nach Schrift- und Papierbefund auf 1727 bis 1732 anzusetzen,⁶³ das Es-Dur-Werk BWV 998 wird auf die Zeit um 1735 und die E-Dur-Suite BWV 1006a auf 1736/37 datiert.⁶⁴

Unsere g-Moll-Frühfassung ist wahrscheinlich ebenfalls ein Leipziger Werk.⁶⁵ Einen Terminus post quem non setzt das Autograph der h-Moll-Fassung mit dem in jüngerer Zeit von Yoshitake Kobayashi durch Schriftuntersuchungen präzi-

⁶⁰ Die ohne originale Besetzungsangabe autograph überlieferte Suite in E-Dur BWV 1006a, die vielfach der Laute zugewiesen wird, ist in Wirklichkeit wohl für eine Sonderform der Theorbe bestimmt; vgl. meinen Aufsatz *On the Instrumentation of the E-major Suite BWV 1006a by Johann Sebastian Bach*, in: A Bach Tribute. Essays in Honor of William H. Scheide, Kassel und Chapel Hill 1993, S. 143–154.

⁶¹ BWV 996 ist ein Weimarer Werk; vgl. Kohlhasse, a. a. O., S. 120f. Die Entstehungszeit von BWV 999 und BWV 1000 läßt sich nicht sicher bestimmen: BWV 999 gehört vermutlich Bachs Köthener Zeit an (Kohlhasse, S. 155). BWV 1000 dürfte nach 1720 entstanden sein (Kohlhasse, S. 159); die Spuren der Überlieferung (Tabulatur von der Hand des Lautenisten Johann Christian Weyrauch) führen in Bachs Leipziger Umkreis.

⁶² Kohlhasse, S. 140f.

⁶³ Der Verwendungszeitraum des Papiers mit dem Wasserzeichen MA mittlere Form (Weiß 122) erstreckt sich nach neueren Forschungen über das Jahr 1731 hinaus bis ins Frühjahr 1732; vgl. Kobayashi Chr, S. 9, Fußnote 8, und S. 20. – Autograph in der Bibliothèque Royale, Brüssel, *Signatur R II/4085*; Faksimile-Ausgabe: *Johann Sebastian Bach, Suite pour luth en sol mineur, BWV 995*, mit Einführung von G. Spiessens, Brüssel 1981.

⁶⁴ Nach Kobayashi, a. a. O., S. 65 bzw. 39.

⁶⁵ Die in der Literatur verbreitete Behauptung, die Sonate gehöre der Köthener Zeit an oder gehe auf ein Köthener Werk zurück, beruht offenbar auf einer vagen und pauschalen Bemerkung bei Spitta (I, S. 718). – Unbeachtet geblieben ist bisher, wie sehr die Sonate auf Bachs Spätwerk vorausweist: Wie bei den schnellen Sätzen der Triosonate aus dem Musikalischen Opfer ist beim 1. Satz die Forma bipartita noch als Modell erkennbar, die Wiederholung der Teile aber, wohl wegen der Länge des Satzes, aufgegeben. Der 1. Satz erscheint als eine ins Großformat geweitete Allemande; die formale Mitte liegt bei dem Dominantschluß in T. 58. Die Themen der Sätze 3 und 4 sind, wie schon Spitta (ebenda, S. 731) vermerkt, eng miteinander verwandt: Mit dem instrumentalen Spätwerk Bachs – und mit der Lautensuite in c-Moll BWV 997, bei der den Ecksätzen ein gemeinsames Baßmodell zugrundeliegt – teilt die Sonate die Tendenz zum satzübergreifenden thematischen Zusammenhang.

sierten Entstehungsdatum „um 1736/37“.⁶⁶ Von der anderen Seite her läßt sich der Entstehungszeitraum gewissermaßen auf einem Umweg mit aller Vorsicht auf „nicht vor 1723“ eingrenzen.⁶⁷ Dieser Umweg führt über Bachs Lautensuite in g-Moll BWV 995. Mit ihr ist der Lautenpart unserer Sonatenfrühfassung durch

⁶⁶ Kobayashi, a. a. O., S. 40.

⁶⁷ Für eine genauere zeitliche Bestimmung fehlen sichere Anhaltspunkte. R. L. Marshall (*Zur Echtheit und Chronologie der Bachschen Flötensonaten: Biographische und stilistische Erwägungen*, in: Bach-Symposium Marburg 1978, S. 48–71, dort S. 62 ff.) schlägt unter Berufung auf die Ähnlichkeit des Sonatenanfangs mit dem Beginn der auf 1728–1731 anzusetzenden Kantate „Sei Lob und Ehr dem höchsten Gut“ BWV 117 und unter Hinweis auf die Möglichkeit eines Zusammenhangs der Entstehung der Sonate mit der Übernahme des Collegium musicum durch Bach im Jahre 1729 eine Datierung auf „ungefähr ... zwischen 1729 und 1731“ vor. Auf die Bedenken, die sich gegen eine Datierung aufgrund solch mehr oder weniger deutlicher „Anklänge“ ergeben, hat Alfred Dürr in einer Rezension im BJ 1982 nachdrücklich hingewiesen und dabei an die in der Tat „viel auffälliger(n) Anklänge an die Ouvertüre in g-Moll von Johann Bernhard Bach“ erinnert (vgl. hierzu Spitta, a. a. O., S. 26) und auf die frappante Ähnlichkeit aufmerksam gemacht, die zwischen den beiden ersten Takten des Bachschen Flötenthemas und dem Beginn des 5. Satzes der h-Moll-Sonate aus Georg Philipp Telemanns *Continuation des Sonates méthodiques* (für Querflöte oder Violine und Generalbaß, Hamburg 1732; TWV 41: h 3), besteht (S. 159 f.; ergänzt werden könnte, daß sich der Themenkopf ähnlich in einem Satz von G. F. Händel für Blockflöte und Continuo, HWV 409, aus der Mitte der 1720er Jahre wiederfindet). Besonderes Interesse kommt der Erkenntnis A. Glöckners (BJ 1981, S. 48 f.) zu, daß Bach die g-Moll-Ouvertüre seines Eisenacher Verwandten um 1730 aufgeführt hat. Von der Sonate Telemanns könnte immerhin der Anstoß zur Umwandlung des g-Moll-Werkes in ein solches in h-Moll für Flöte und Cembalo ausgegangen sein. – Unbeachtet geblieben ist bisher die bemerkenswerte Ähnlichkeit des Bachschen Oberstimmenthemas mit dem des 2. Satzes (Vivace) eines Trios in a-Moll für Querflöte, obligate Laute und Violoncello von Philippo Martino; es ist das fünfte der oben angeführten und in Fußnote 47 näher bezeichneten Sammlung von sechs Lautentrios, die nach Neemann (siehe Fußnote 26), S. 546, in den Jahren 1730–1733 in Augsburg gedruckt wurde. Die Ähnlichkeit erstreckt sich nicht auf den Kopf des Themas, um so deutlichere Verwandtschaft aber besteht beim jeweils zweiten Glied des Themavordersatzes (T. 2 mit Achtelauftakt), der sich anschließenden Fortspinnungssequenz und der Schlußwendung in T. 6 (Wiedergabe des Flötenthemas von Martino hier eine Sekunde tiefer; Abdruck des Satzanfangs bei Neemann, S. 556 f.):

Beispiel 7

Martino

Bach

M.

B.

Da Martinos Werk dem gleichen Typus der Lautenkammermusik angehört, dem nach unseren Darlegungen die Urfassung der Bachschen Sonate zuzurechnen ist, liegt es besonders

eine bereits erwähnte technische Besonderheit verbunden: Bei beiden Werken rechnet Bach mit einer bis zum Kontra-G erweiterten Laute mit 14 Chören. Solche Instrumente müssen damals außerordentlich selten gewesen sein.⁶⁸ So liegt der Gedanke nahe, daß beide Lautenpartien ein und demselben Instrument und ein und demselben Spieler zudedacht gewesen sein könnten.

Nun ist gerade bei der Suite BWV 995 der seltene Glücksfall gegeben, daß uns der Name ihres Spielers überliefert ist. Bachs Autograph, offensichtlich das Widmungsexemplar, trägt die Aufschrift „*Pièces pour la Luth à Monsieur Schouster par J. S. Bach*“. Jener „Monsieur Schouster“ aber war, nach den höchst glaubwürdigen Ermittlungen Hans-Joachim Schulzes, der Buchhändler und Verleger Jacob Schuster, der von 1719 bis zu seinem Tode im Jahre 1751 in Leipzig wirkte, Verbindungen zu Lautenvirtuosen wie Silvius Leopold Weiß in Dresden und Adam Falckenhagen in Bayreuth unterhielt und wohl in der traditionsreichen Leipziger Lautenistenszene mit, neben und um Luise Adelgunde Victoria Gottsched (in Leipzig seit ihrer Heirat 1735; gest. 1762) und Johann Christian Weyrauch (1694–1771) eine nicht unbedeutende Rolle gespielt hat.⁶⁹

Bach dürfte zumindest zeitweise in engen Beziehungen zu diesem Musikerkreis gestanden haben.⁷⁰ Zum Hause des Universitätsprofessors und Gelegenheits-

nahe anzunehmen, daß die Übereinstimmung nicht auf bloßem Zufall beruht und Bach bewußt an Martino anknüpft. Bachs g-Moll-Sonate wäre dann auf frühestens ca. 1730 zu datieren, was im übrigen zugleich den Folgerungen entspräche, die, wenn auch ebenfalls nicht ohne Vorbehalt, aus dem von Spitta angenommenen Zusammenhang mit Johann Bernhard Bachs g-Moll-Ouverture und der von Glöckner ermittelten Zeit ihrer Aufführung durch J. S. Bach gezogen werden könnten. – P. Schleuning hat unlängst auf eine verblüffende thematische Parallele im Kopfsatz einer Flötensonate Friedrichs des Großen hingewiesen (*Johann Sebastian Bachs „Kunst der Fuge“*. Ideologien – Entstehung – Analyse, Kassel 1993, S. 87f.). Als Quelle für Bach dürfte das Werk ausscheiden. Schleuning nimmt an, daß der König Bachs Sonate gekannt und das Thema ihr nachgebildet habe.

⁶⁸ Radke (siehe Fußnote 41), S. 285, läßt Zweifel an der Existenz solcher Instrumente erkennen; anders Kohlhasse, a. a. O., S. 93f.

⁶⁹ Vgl. H.-J. Schulze, „*Monsieur Schouster*“ – ein vergessener Zeitgenosse Johann Sebastian Bachs, in: *Bachiana et alia musicologica*. Fs. für Alfred Dürr, Kassel 1983, S. 243–250. – Wohl allzu vorsichtig ist Schulze, wenn er beiläufig in Frage stellt, daß Schuster selbst Lautenspieler gewesen sei, und erwägt, ob die Lautensuite BWV 995 von Bach nicht vielmehr nur dem Verleger Schuster für ein möglicherweise von diesem geplantes Sammelwerk zudedacht war (S. 250). Die persönliche Zueignung des Werkes „à Monsieur Schouster par J. S. Bach“ wäre unter solchen Umständen recht ungewöhnlich. Und sollte Bach ausgerechnet ein auf der damals gebräuchlichen 13chörigen Laute gar nicht vollständig spielbares Werk zur Veröffentlichung vorgesehen haben? Die von Schulze dargelegten Erkenntnisse weisen doch recht eindeutig auf einen ambitionierten Amateur-Lautenisten mit allerhand Verbindungen auch zu professionellen Spielern, der sich in seinem Beruf als Buchhändler und -verleger nebenher auf musikalischem Gebiet, und hier wiederum bevorzugt im Bereich der Lautenmusik engagierte. In diese Richtung geht auch der von Schulze (S. 248f.) erwähnte Einsatz Schusters für Matthesons kirchenmusikalische Streitschrift *Der neue Göttingische ... Ephorus*: Das nicht sehr umfangreiche Pamphlet enthält nämlich als inhaltlich selbständigen Anhang ein „Lauten-Memorial“, in dem Mattheson gewisse früher getätigte abschätzige Äußerungen über Laute und Lautenspiel einschränkt und eine Zuschrift von Silvius Leopold Weiß wiedergibt.

⁷⁰ Zum folgenden vgl. Kohlhasse, a. a. O., S. 93, sowie die in Fußnote 59 erwähnten Veröffent-

librettisten Johann Christoph Gottsched, in dem fleißig musiziert wurde und Virtuosen vom Range Weißens und Falckenhagens⁷¹ verkehrten, gab es gewiß mancherlei Verbindungen, unter anderem auch über gemeinsame Schüler – erinnert sei an Lorenz Christoph Mizler –, insbesondere aber könnten in den Jahren 1735–1737 sozusagen enge indirekte Beziehungen zu Luise Adelgunde Victoria Gottsched über deren Kompositionslehrer Johann Ludwig Krebs (1713–1780) bestanden haben, der, selbst ein fähiger Lautenist, auf den Tasteninstrumenten und als Komponist Schüler des Thomaskantors war. Mit Weyrauch war Bach offenbar befreundet. Und eine nicht unbedeutende Rolle mag im Kreise der Leipziger Lautenspieler wohl auch dem ebenfalls Bach freundschaftlich verbundenen Hoflautenmacher Johann Christian Hoffmann (1683–1750) zugefallen sein. Zu erwähnen sind als Lautenspieler auch die Bach-Schüler Maximilian Nagel (1712–1748) und Rudolf Straube (geb. 1717?), von denen im übrigen der letztgenannte mit der Widmung seiner 1746 in Leipzig erschienenen „*Due Sonate a Liuto solo*“⁷² an den „*egregio amatore, quanto compitissimo Conoscitore, della Musica anzi del Liuto*“ Karl Heinrich von Dieskau (1706–1782) auf eine Persönlichkeit im Umfeld des Leipziger Lautenistenzirkels aufmerksam macht, die in der Bach-Biographie bisher nur als Widmungsträger von Bachs „Bauernkantate“ (BWV 212) bekannt war. Gewissermaßen als Krönung der Beziehungen Bachs zu Lautenspielern, zur Laute und zur Lautenkomposition mögen jene mehrfachen Begegnungen mit zwei in Begleitung Wilhelm Friedemanns aus Dresden angereisten Lautenisten von europäischer Berühmtheit anzusehen sein, von denen Johann Sebastian Sekretär Johann Elias Bach 1739 in einem Brief aus Leipzig begeistert berichtet, daß „da eben zu der Zeit etwas extra feines von Music passirte, indem sich mein Herr Vetter von Dresden ... nebst den beyden berühmten Lautenisten, Herrn Weisen u. Herrn Kropffgans etliche mal bey uns haben hören laßen ...“⁷³.

Die Vorgeschichte der h-Moll-Sonate bietet, wie es scheint, ein neues Beispiel dafür, wie Bachs Begegnungen mit der Laute und Lautenisten kompositorisch fruchtbar geworden sind. Zu fragen wäre, inwieweit Impulse aus solchen Begegnungen in Bachs Schaffen etwa auch außerhalb der Lautenmusik Gestalt gewonnen haben;⁷⁴ und im Auge zu behalten bliebe die Möglichkeit, daß sich noch anderweitig im überlieferten Oeuvre unter veränderter Besetzungsangabe Werke verborgen halten, die ursprünglich der Laute zugeordnet waren.

lichungen von Schulze; zur Leipziger Lauten-tradition: A. Schering, *Musikgeschichte Leipzigs*, Bd. 2, Leipzig 1926, S. 413 ff.; zur Musikübung im Hause Gottsched: ders., *Johann Sebastian Bach und das Musikleben Leipzigs im 18. Jahrhundert*, Leipzig 1941 (Musikgeschichte Leipzigs. 3.), S. 318 ff.

⁷¹ – der sich übrigens 1738 in einem Brief an die Gottschedin ein „Trio“ ausbittet, „welches Dieselben bey meiner Gegenwart in Leipzig gespielt haben“ (nach Schulze, siehe Fußnote 69, S. 246).

⁷² „... *Composte da Rudolfo Straube Academico in Lipsia* ...“, Faksimile-Ausgabe von Tim Crawford, Monaco 1981; eine weitere Faksimile-Ausgabe: Genf 1985.

⁷³ Dok II, Nr. 448.

⁷⁴ Vgl. hierzu: L. Hoffmann-Erbrecht, *Der Lautenist Silvius Leopold Weiß und Johann Sebastian Bach*, in: *Ars musica, musica scientia*. Fs. Heinrich Hüschen, Köln 1980, S. 246–254.

Nachwort (1997)

Der vorliegende Aufsatz entstand im wesentlichen in den Jahren 1987–1989. Eine Zusammenfassung wurde im September 1992 auf dem Kongreß „Silvius Leopold Weiss: Europäische Lautenkunst des Barock“ in Freiburg im Breisgau vorgetragen. Meine damals längst geschriebene Schlußbemerkung über möglicherweise unerkannt im Schaffen Bachs überlieferte Lautenwerke sollte auf dem Kongreß durch Christoph Wolffs Referat über die Suite A-Dur für Violine und Cembalo BWV 1025 überraschend Aktualität gewinnen: Das einerseits absolut vertrauenswürdig unter dem Namen Bachs überlieferte, andererseits aus stilistischen Gründen seit langem in seiner Echtheit angezweifelte Werk BWV 1025 ist, wie Wolff – als des Rätsels Lösung – zeigen konnte, die freie Bearbeitung einer Lautensuite von Silvius Leopold Weiß. Bachs Bearbeitung liegt in den Handschriften *Mus. ms. Bach St 462* und *P 226* der Staatsbibliothek zu Berlin in zwei stark differierenden Fassungen vor. In der Fassung von *St 462* bildet Weiß' Komposition in transkribierter Form den Cembalopart; hinzu tritt, als Bearbeiteranteil Bachs, eine selbständig geführte Violinstimme, die den strukturell zweistimmigen Originalsatz zum „Trio“ erweitert. Die Fassung von *P 226*, von der nur der Tastenpart erhalten ist, beruht offenbar auf einem nachträglichen Austausch der Oberstimmen: Der von Bach hinzugefügte Violinpart erscheint hier als Cembalodiskant; entsprechend dürfte der einstige Lauten- und spätere Cembalodiskant der Violine zugewiesen worden sein.

Wolffs Ausführungen, die mittlerweile als Aufsatz im Bach-Jahrbuch 1993 vorliegen,⁷⁵ geben für unser Thema zu weiteren Überlegungen Anlaß; denn ein Stück weit haben wir es bei BWV 1025 anscheinend mit einem Parallelfall zu BWV 1030 zu tun: In beiden Fällen handelt es sich in einem bestimmten Werkstadium (für BWV 1030 repräsentiert durch *P 1008*, für BWV 1025 durch *St 462*) um ein „Trio“ für Violine und obligates Cembalo, dessen Tasten- auf einen Lautenpart zurückgeht. Die für das Cembalo zu tiefe Lage des Lautendiskants stellte offenbar auch bei BWV 1025 ein Problem dar, das freilich hier wenig differenziert gelöst erscheint: In Bachs Tastensatz ist die Oberstimme einfach insgesamt eine Oktave aufwärts verlegt. Der Cembalodiskant zeigt deshalb eine auffallend hohe Gesamtlage. Vielleicht war die Vertauschung der Oberstimmen in der Fassung von *P 226* ein Versuch, hier Ausgleich zu schaffen. Bemerkenswert ist jedenfalls, daß die Parallelität zwischen BWV 1030 und 1025 sich auch darauf erstreckt, daß die durch Transkription des Lautenparts gewonnenen Fassungen erneuter Weiterbildung unterzogen wurden. Im einzelnen blieben dazu die Quellen zu BWV 1025 noch auszuschöpfen. Erkennbar besteht die Tendenz, den Tastenpart „clavieristischer“ zu gestalten (auffällige Änderungen finden sich beispielsweise am Beginn des Schlußsatzes im Baß). Um so mehr ist demnach auch für BWV 1030 bei *P 1008* mit einem bereits entsprechend redigierten Text zu rechnen.

⁷⁵ *Das Trio A-Dur BWV 1025: Eine Lautensonate von Silvius Leopold Weiss bearbeitet und erweitert von Johann Sebastian Bach*, S. 47–67. Vgl. ferner K.-E. Schröder, *Zum Trio A-Dur BWV 1025*, BJ 1995, S. 47–59, sowie die als Anhang von Christoph Wolff beigefügten „Addenda et Corrigenda“ zu seinem Aufsatz von 1993 (S. 60).

Es liegt im übrigen nahe zu vermuten, daß die Parallele zwischen BWV 1030 und 1025 weiter zurückreicht, als dies in den Quellen faßbar ist, und Bachs Bearbeitung der Weißschen Lautensuite ursprünglich, wie von uns für BWV 1030 angenommen, zur Ausführung auf Violine und Laute bestimmt war. Daraus würde sich auch zwanglos erklären, warum Bach trotz der Probleme, die sich daraus für den Cembalodiskant ergaben, an der Tonart seiner Vorlage festgehalten hat.

Die von Wolff bekanntgemachte Entdeckung verweist nicht nur auf ein Lautenwerk mehr, das in Bachs Leipziger Umkreis musiziert worden sein muß und mit dem Bach sich kompositorisch auseinandergesetzt hat, sondern wohl sogar auf ein zweites – partiell – Bachsches Lautentrio neben der von uns angenommene Urform von BWV 1030. Zugleich klärt sich das Echtheitsproblem auf überraschende Weise: Die Zuschreibung gilt – pointiert gesagt – nicht dem Komponisten, sondern dem Bearbeiter Bach.

Wir halten für möglich, daß bei der ähnlich vertrauenswürdig als Werk Bachs überlieferten und ebenfalls aus stilistischen Gründen umstrittenen Sonate für Querflöte und obligates Cembalo in Es-Dur BWV 1031 und deren Schwesterwerk in g-Moll BWV 1020 die Lösung des Echtheitsproblems in derselben Richtung liegt und diese Werke sich eines Tages als Bachsche Bearbeitungen fremder Kompositionen, womöglich gar von Trios mit obligater Laute erweisen. Doch dazu bedürfte es weiterer Untersuchungen und neuen Findexglücks.

Kritische Nachbemerkung

Wir besitzen von Bach ein knappes Dutzend Ensemblesonaten für ein Melodieinstrument und obligates Cembalo. Abgesehen von der rätselhaften und von ihrem Schöpfer immer wieder umgestalteten Violinsonate G-Dur BWV 1019 sind sie hinsichtlich ihrer Formstruktur sämtlich „normale“ Sonaten in drei oder – zu meist – vier Sätzen, die ersteren „nach Concertenart“ und mit einem Allegro beginnend, die letzteren der da-chiesa-Ordnung folgend und mit langsamem Eingangssatz. Von diesem Hintergrund hebt sich die Flötensonate h-Moll BWV 1030 schärfstens ab.

Ihr einleitender Satz, zugleich ihr Kernstück, ist weder Allegro noch Adagio, sondern von mittlerer Bewegungsart und trägt die Bezeichnung Andante. Er ist ungewöhnlich lang, mit Expressivität beinahe überfrachtet und kompositionstechnisch merkwürdig ambivalent: ritornellartigen Abschnitten mit drei obligaten Stimmen treten konzertante Soli der Flöte beziehungsweise des Cembalodiskants mit continuoartiger Begleitung gegenüber, und die weitgestreckte Flötenkantilene des einleitenden Ritornells wird bei ihren späteren Wiederholungen zum Material für intrikate, stark chromatische kontrapunktische Entwicklungen mit strikten, ihre Satztechnik jedoch dauernd wechselnden Kanons der beiden Oberstimmen. Eine solche Mischung heterogener Satzarten ist ungewöhnlich und macht die Frage nach Bachs Intentionen und Kompositionsarbeit unabweisbar, zumal Ungewöhnlichkeiten auch im übrigen den Ablauf des Gesamtwerkes prägen.

Als zweiter – langsamer – Satz, in Zweireisenform, erscheint ein ziemlich kurzes Solo der Flöte über einem von Bach selbst freistimmig ausgearbeiteten Continuo. Hierauf folgt als Schlußstück ein rein triomäßiger Doppelsatz: eine Fuge von stark erregtem Charakter und zugleich ungewöhnlicher Striktheit – keine Pausen in den einzelnen Stimmen, keine deutlich abgesetzten Zwischenspiele –, die sich in einem Halbschluß zu einer oberstimmenimitativen und thematisch an die Fuge anklingenden Gigue (jedoch ohne diese Benennung) in zwei Reprisen öffnet.

Daß ein derart abseitiges und komplexes Werk seine Gestalt, so wie sie sich uns heute darbietet, wohl kaum spontan und in einem einzigen Arbeitsprozeß erhalten hat, liegt auf der Hand, und eine erste Bestätigung dieses Verdachts gibt das Vorhandensein einer älteren Fassung in g-Moll, von der zwar nur die – erst nach Bachs Tod geschriebene – Cembalostimme erhalten ist, deren anderer Part sich aber mit größter Plausibilität rekonstruieren läßt, da derjenige des Tasteninstrumentes von der Tonart abgesehen in allem Wesentlichen mit der späteren Fassung identisch ist.

Sieht man im ersten Satz von den konzertanten, prinzipiell also zweistimmigen Teilen ab und beschränkt sich auf die – überall intensiv kontrapunktisch geführten – dreistimmigen, so sind hier die beiden Oberstimmen strukturell engstens miteinander verwandt, haben zudem den gleichen, für das Cembalo jedoch eine Oktave tiefer liegenden Ambitus und können, so gesehen, durchaus aus zwei Flötenstimmen (die, von unbedeutenden Ausnahmen abgesehen, beide als tiefsten Ton d¹, den untersten Grenztönen der damaligen Querflöte, aufweisen) hervorgegangen sein. Nimmt man für die hypothetische Triofassung mit zwei Flöten die Oktavversetzung der Cembaloobersstimme zurück, so ergibt sich indessen im

einleitenden Ritornell ein wenig plastisches Ineinanderspiel auf gleicher Tonhöhenlage von Thema und Begleitstimme. Ich hatte dies in meinen „Studien“ von 1966 (auf die ich für alle Einzelbelege hinweisen darf) als kaum begrifflich konstatiert, und auch Alfred Dürr (vgl. das Zitat in Hofmanns Text) findet meine Deutung wenig überzeugend; ich kann aber zu meiner Rechtfertigung hier auf Bach selbst hinweisen, der in T. 38 f. und 63 f. die beiden Stimmen unbedenklich in die gleiche, trotz der Verschiedenheit der Instrumente unplastisch wirkende Tonlage setzt. Von hier aus gesehen, könnte der Beginn des Satzes also durchaus von zwei Flöten gespielt worden sein. Hofmanns Überzeugung, „bei der zweiten Stimme ... [gäben] gleich die ersten anderthalb Takte mit ihrem durch die Sechzehntelfigurierung nur leicht verbrämten Generalbaßsatz Anlaß zu vermuten, daß der Part von allem Anfang an für ein Akkordinstrument bestimmt war“, wird dadurch widerlegt, daß Bach selbst späterhin (an den eben genannten Stellen und in T. 73 f.) diese Figur unbedenklich der Flöte anvertraut.

An dieser Stelle scheiden sich die Geister. Während ich vor allem die struktur- und umfangreiche Gestalt der beiden Oberstimmen als Indiz für die Herkunft der Duo- aus einer Trioversion mit zwei Flöten ansehe, glaubt Hofmann, aus der tiefen Lage der Cembaloobersstimme auf eine Komposition mit Laute schließen zu sollen, die allerdings ihrerseits nur indirekt aus überlieferten Fassungen erschlossen werden kann. Auf seine Argumentation im einzelnen einzugehen, ist an dieser Stelle unmöglich; es sei mir jedoch die Bemerkung erlaubt, daß seine Hypothesen keineswegs weniger kompliziert sind als die meinigen.

Hofmann hat sicher recht, wenn er auf eine heute den meisten unbekannte, damals aber anscheinend verbreitete Tradition des Lautentrios hinweist. Indessen: Was könnte Bach bewogen haben, ausgerechnet – und nur in diesem Falle – bei einem Werk höchster Dignität und Repräsentativität von seinem allgemeinen Streben, die traditionelle Triobesetzung der Sonate durch das Duo mit obligatem Cembalo zu ersetzen, abzugehen und statt dessen die intimere und für schnelle Melodiebewegung weit weniger geeignete Laute zu verwenden? Eine Antwort auf diese Frage bleibt uns Hofmann schuldig. Und andererseits: Wenn ich für die Genese von BWV 1030 eine Vorform in Triobesetzung postuliere, so liegt dies durchaus in einer Linie mit der mutmaßlichen Entstehungsgeschichte der übrigen einschlägigen Werke. Will man die Annahme einer solchen Frühform nicht akzeptieren, so müßte man vorab den gesamten, von mir seinerzeit breit ausgeführten Gedankengang über die vermutliche Entstehung der Flöten- und Gambensonaten kritisch diskutieren, denn er ist ja in den Grundzügen in der ganzen Werkgruppe überall der gleiche.

Ich habe in meinen „Studien“ eine Genese von Bachs Sonaten mit obligatem Clavier aufzustellen gesucht, bei der die beiden Flötensonaten – gegebenenfalls zusammen mit den drei Sonaten für Viola da gamba – zeitlich am Anfang stehen. Dem scheint zu widersprechen, daß beide Werke in Autographen aus Bachs Spätzeit, nämlich der Mitte der 1730er Jahre, erhalten sind. Aber da es sich in beiden Fällen offenkundig um Umarbeitungen früherer Werkgestalten handelt – die A-Dur-Sonate hat höchstwahrscheinlich ursprünglich in C-Dur gestanden –, so spricht nichts gegen die Möglichkeit frühzeitiger Konzeption der älteren Fassungen. Daß im Fall von BWV 1030 der Zweiflötengestalt eine andere, kürzere und monodische vorangegangen sein dürfte, die nur noch in vagen Konturen

erkennbar ist, halte ich weiterhin für wahrscheinlich, doch spielt dies für die hier aktuelle Debatte keine Rolle; ich erwähne es nur, weil ich zu sehen glaube, daß eine direkte Relation zwischen der komplexen Werkgestalt und ihrer mehrschichtigen Entstehungsgeschichte besteht. Die einmalige Existenz einer Triofassung mit zwei Flöten von BWV 1030 geht jedenfalls mit hoher Wahrscheinlichkeit aus der Struktur der beiden Außensätze hervor, und damit entfällt meines Erachtens jegliche Notwendigkeit – und letzten Endes jegliche Möglichkeit –, die Entstehung dieses unerhört faszinierenden Werkes in einer anderen Besetzung zu suchen.

Hans Eppstein (Danderyd)