

Laute und Theorbe

Symposium im Rahmen der
31. Tage Alter Musik
in Herne 2006

Veranstalter und Herausgeber
Stadt Herne

Konzeption und Redaktion
Christian Ahrens und Gregor Klinke

Musikverlag Katzbichler · München – Salzburg

Die Stadt Herne bedankt sich bei dem folgenden
Sponsor für die Unterstützung:



ISBN 978-3-87397-597-2
© 2009 by Bernd Katzbichler
München – Salzburg
Alle Rechte vorbehalten
Satz: Gregor Klinke, Berlin
Druck: Blömeke Druck SRS GmbH, Herne

Die Besetzungsfrage der ›Lautenwerke‹ Johann Sebastian Bachs unter besonderer Berücksichtigung der Suite BWV 995

Ingo Negwer

Sieben Werke von Johann Sebastian Bach werden gemeinhin als für die Laute bestimmt angesehen: die vier Suiten g-Moll BWV 995, e-Moll BWV 996, c-Moll BWV 997 und E-Dur BWV 1006 a, außerdem *Präludium, Fuge und Allegro* Es-Dur BWV 998 sowie das *Präludium* c-Moll BWV 999 und die *Fuge* g-Moll BWV 1000. Doch wie z. B. schon der Kritische Bericht in der Neuen Ausgabe sämtlicher Werke¹ zeigt, ist die endgültige Klärung der Besetzungsfrage in vielen Fällen schwierig und bleibt nach wie vor strittig. Welche Kompositionen wurden von Bach eindeutig für die Laute geschrieben? Welche wurden von fremder Hand und möglicherweise nachträglich der Laute zugewiesen? Wo lassen die überlieferten Quellen die Frage nach der ursprünglich intendierten Besetzung grundsätzlich offen?

Leider enthalten die Quellen bezüglich der Besetzung kaum explizite Angaben des Komponisten. Das ist insofern problematisch, weil Bachs ›Lautenwerke‹ mit Ausnahme der *Fuge* g-Moll (die in Tabulatur überliefert ist) primär wie Klaviermusik auf zwei Notensystemen notiert sind. Lautenmusik wurde jedoch im 18. Jahrhundert wie seit alters her üblicherweise in Tabulatur aufgezeichnet. Dadurch kann in der Regel eine eindeutige Zuordnung zum Instrument (Laute, Theorbe, Arciliuto etc.) erfolgen. Bei der hier betrachteten Werkgruppe ist hingegen meistens nicht ersichtlich, welchen Lautentypus oder welche Stimmung der Saiten Bach im Sinn hatte, so daß lediglich die *Fuge* BWV 1000 unmittelbar praktisch ausgeführt werden kann. Alle anderen Werke bedürfen einer Intavolierung, d. h. einer Einrichtung in Tabulatur mit zum Teil erheblichen Eingriffen in die ursprüngliche Werksubstanz.

Die drei Leipziger Tabulaturen² von BWV 995, BWV 997 (Sätze 1, 3 und 4)

- 1 Thomas Kohlhase, *Kritischer Bericht. Johann Sebastian Bach. Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, Serie V, Bd. 10; Kassel etc. 1982, S. 90–172 (im folgenden: T. Kohlhase, *Kritischer Bericht*).
- 2 *Johann Sebastian Bach. Drei Lautenkompositionen in zeitgenössischer Tabulatur...*, Leipzig 1975/revid. Neuauflage 1976. (Mit einer Einführung von Hans-Joachim Schulze). Die Originale werden unter der Signatur Sammlung Becker III.11.3 in der Musikbibliothek der Stadt Leipzig aufbewahrt. Daher nenne ich sie im folgenden Leipziger Tabulaturen. Wie Schulze berichtet, erwarb Carl Ferdinand Becker (1804–1877) die Tabulaturen »von 1840 auf direktem oder indirektem Wege bei Breitkopf und Härtel [...]; mit seiner Sammlung gelangten sie dann 1856 in die Stadtbibliothek Leipzig und aus deren Beständen 1954 in die Musikbibliothek der Stadt Leipzig.« (Schulze, *Einführung*, S. VI.) Seither werden die

und BWV 1000 sind zeitgenössische Belege für dieses Verfahren und entstanden teilweise im direkten Umfeld des Thomaskantors. Sie setzen, ebenso wie zum Beispiel das Gesamtwerk von Sylvius Leopold Weiss (1686–1750), die Barocklaute in d-Moll-Stimmung voraus, wie sie in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts in Deutschland Standard war.³ Ungeachtet der Existenz weiterer Lauteninstrumente, wie Theorbe, Arciliuto oder Mandora, gehe ich daher bei der Suche nach Antworten auf die Besetzungsfrage der Bachschen Werke davon aus, daß der Komponist mit Bezeichnungen wie »pour la [sic!] Luth« jenes Instrument meinte.

Im zweiten Teil meiner Ausführungen folgt eine detaillierte Untersuchung der Suite BWV 995 und der werkspezifischen Probleme ihrer spieltechnischen Einrichtung. Der von mir vorgeschlagene Lösungsweg ist nicht neu, er basiert jedoch auf einer aus den Quellen hergeleiteten These, die wiederum Rückschlüsse auf Bachs Arbeitsweise beim Arrangieren einer ursprünglich nicht für die Laute bestimmten Komposition erlaubt.

Bachs ›Lautenwerke‹ im Überblick

Die Suite g-Moll BWV 995 wird im Autograph⁴ eindeutig als Komposition für Laute bezeichnet; der Widmungstitel lautet »Pieces pour la Luth à Monsieur Schouster par J. S. Bach«, der Kopftitel: »Suite pour la Luth par J. S. Bach«. Beide stammen von der Hand des Komponisten. Das Autograph stellt eine »Konzeptschrift der Lautenfassung« mit vielen Korrekturen dar. Sie dürfte »zwischen Herbst 1727 und Winter 1731 entstanden« sein.⁵ Das Werk, es handelt sich um eine Umarbeitung der Suite für Violoncello solo c-Moll BWV 1011, ist auf zwei Liniensystemen im Tenor- und Baßschlüssel notiert. Bachs Arrangement wirft mehrere spielpraktische Fragen auf, die an späterer Stelle eingehend erörtert werden sollen. So verlangt es häufig das G₁, obgleich der Ambitus der Laute nur bis A₁ reicht. Ein Umstimmen des 13. Chors bringt keine befriedigende Lösung, da dann andere Baßtöne in der Originallage nicht gespielt werden können.

Um die Mitte des 18. Jahrhunderts hat ein unbekannter Schreiber von der Suite g-Moll eine Intavolierung angefertigt.⁶ Das Werk trägt hier den Titel »Pieces pour

Originale dort unter der Signatur *Sammlung Becker III.11.3* aufbewahrt. Siehe dazu auch Carl Ferdinand Becker, *Hausmusik in Deutschland*, Leipzig 1840, S. 54. Becker schreibt: »die Tonstücke, die mir unter seinem [J. S. Bachs, Anm. d. Verf.] Namen vorliegen [...] Das zweite Heft, unter dem Titel: Pieces pour le lut par J. S. Bach«.

3 Die Laute hatte zunächst elf, später i. d. R. dreizehn Chöre mit der Stimmung f¹ d¹ a f d A / G F E D C B₁ A₁, wobei die Baßchöre der jeweiligen Tonart entsprechend umgestimmt wurden.

4 Bibliothèque royale, Brüssel, Signatur II. 4085 (Fétis-Katalog Nr. 2910). Quellenbeschreibung in: T. Kohlhase, *Kritischer Bericht*, S. 102–115.

5 T. Kohlhase, *Kritischer Bericht*, S. 105.

6 Musikbibliothek der Stadt Leipzig. Signatur: Sammlung Becker III.11.3. Faksimile in: *Bach, Drei Lautenkompositionen in zeitgenössischer Tabulatur*.

le lut par S^{re} J. S. Bach«. In dieser Fassung wird das G₁ durch Oktavierung vermieden, außerdem gibt es weitere »Abweichungen der Tabulatur« vom Autograph, die in den meisten Fällen »als spieltechnische Vereinfachungen zu verstehen sind.«⁷

Ebenfalls in einer autographen Handschrift überliefert sind *Präludium, Fuge und Allegro* Es-Dur BWV 998.⁸ Im Kopftitel wird das Werk als »Prelude pour la Luth. ò Cembal. par J. S. Bach« bezeichnet. Eine Vorlage ist nicht bekannt, so daß es sich offenbar um eine Primärkomposition handelt. »Aus dem allgemeinen Schriftcharakter sowie aus Zahl und Art der Korrekturen geht hervor, daß es sich um das Konzept der Komposition handelt.«⁹ Eine genaue Datierung ist nicht möglich; BWV 998 ist aufgrund des Schriftbildes aber vermutlich zwischen Anfang und Mitte der 1740er Jahre entstanden.¹⁰ Bach hat *Präludium, Fuge und Allegro* wiederum im Klaviersystem notiert, allerdings mit Sopran- und Baßschlüssel. Den Schluß des Allegro schrieb Bach ab Takt 78 »aus Raumgründen in Orgeltabulatur.«¹¹ Der Tonumfang reicht von es² bis As₁ und liegt damit noch im Ambitus der 13chörigen Laute, wobei der tiefste Chor von A₁ nach As₁ umgestimmt werden muß.

Die einzige Quelle des Präludiums BWV 999 ist eine Abschrift, die Johann Peter Kellner (1705–1772) wahrscheinlich Mitte der 1720er Jahre angefertigt hat. Sie trägt den Titel »Praelude in C mol. pour La Lute di Johann Sebastian Bach«. Es gibt keinen Grund anzunehmen, daß die Besetzungsangabe im Titel die Intention des Komponisten nicht korrekt wiedergibt. Das kleine Werk wurde im Klaviersystem mit Sopran- und Bassschlüssel aufgezeichnet und ist problemlos für eine 11chörige Barocklaute einzurichten. Der verhältnismäßig geringe Tonumfang reicht von c² bis D.

Von der Fuge BWV 1000 existiert nur eine Lautentabulatur von der Hand Johann Christian Weyrauchs (1694–1771), die den Titel »Fuga del Signore Bach« trägt.¹² Über die von Bach notierte Originalgestalt ist nichts bekannt. Allein der zweite Satz aus der Sonate für Violine solo BWV 1001, der als Vorlage für die Lautenfuge diente, ist ein Anhaltspunkt. Die chronologische Zuordnung von BWV 1000 ist aufgrund der Quellenlage äußerst schwierig. Da Bach die Violinsonaten BWV 1001–1006 mit »ao. 1720« datiert hat, ist lediglich sicher, daß die Lautenfassung der Fuge später entstanden sein muß. Ob die Bearbeitung auf Bach selbst

7 T. Kohlhase, *Kritischer Bericht*, S. 111; *Die Abweichungen der Tabulatur*: ebd., S. 114 f.

8 Ueno-Gakuen-Musikakademie, Tokio; ohne Signatur. Siehe auch Kohlhase, *Kritischer Bericht*, S. 149–155.

9 T. Kohlhase, *Kritischer Bericht*, S. 152.

10 T. Kohlhase, *Kritischer Bericht*, S. 153.

11 T. Kohlhase, *Kritischer Bericht*, S. 151.

12 Musikbibliothek der Stadt Leipzig. Signatur: Sammlung Becker III.11.4. Faksimile in: *Bach. Drei Lautenkompositionen in zeitgenössischer Tabulatur*.

zurückgeht oder möglicherweise von Weyrauch stammt, muß ebenfalls offen bleiben.¹³

Bei den folgenden Kompositionen kann die Besetzungsfrage nicht eindeutig beantwortet werden. Die Suite c-Moll BWV 997 ist in zahlreichen Abschriften überliefert.¹⁴ Leider gibt es kein Autograph. Das Werk wurde in späterer Zeit zu meist einem Tasteninstrument zugewiesen. So fügte Carl Philipp Emanuel Bach in einer Kopie, die von Johann Friedrich Agricola angefertigt wurde, den Titel »C moll Praeludium, Fuge, Sarabande und Gigue fürs Clavier, Von J. S. Bach« hinzu.¹⁵ Agricolas Manuskript entstand während dessen Aufenthalt in Leipzig zwischen 1738 und 1741. Wann Bach die Suite komponierte, läßt sich nicht mehr genau ermitteln.¹⁶ Außerdem existiert eine Fassung in französischer Lautentabulatur, die der bereits erwähnte Johann Christian Weyrauch niedergeschrieben hat.¹⁷ Allerdings intavolierte Weyrauch nur Präludium (hier »Fantasia« genannt), Sarabande und Gigue für die Barocklaute und betitelte das Werk als »Partita al Liuto Composta dal Sig^{re} J. S. Bach«.

Mit Ausnahme dieser Quelle sind alle anderen Abschriften im Klaviersystem mit Violin- und Baßschlüssel notiert. Der Ambitus der ersten vier Sätze reicht von es³ bis As₁ und geht damit weit über den der Laute hinaus. Zudem liegen die Außenstimmen bis zu vier Oktaven auseinander, wodurch sich weitere satztechnische Probleme in den Mittelstimmen ergeben. Wie Kohlhase gezeigt hat, lassen sich diese aber durch Tiefoktavierung des oberen Systems lösen. Die Sätze haben dann einen der 13chörigen Laute angemessenen Tonumfang.¹⁸ Weyrauch hat bei seiner Einrichtung der Lautenfassung dieses Verfahren befolgt. Und Kohlhase kommt zu dem Schluß: »Umfang, Satzstil und Führung der Baßstimme weisen die Sätze 1 bis 4 als Lautenkomposition aus.«¹⁹ Er stellt jedoch fest, daß sich das Double auf diese einfache Weise nicht einrichten läßt. Dieser Satz ist stringent in einem Ambitus von f³ bis G komponiert, so daß der Verfasser des Kritischen Berichts als Besetzung hier das Lautenklavier vermutet.

Es wurde in der Musikforschung mehrfach angeführt, daß Präludium, Sarabande und Gigue der Suite c-Moll BWV 997 wahrscheinlich auf einer früheren Komposition »für ein solistisches Melodieinstrument« basieren, was u. a. die eigentümliche Notierung zur Ursache haben könnte. Fuge und Double wurden im Zuge der Umarbeitung neu komponiert.²⁰ In Bezug auf die Besetzung läßt die

13 T. Kohlhase, *Kritischer Bericht*, S. 159.

14 Zur Quellenbeschreibung siehe T. Kohlhase, *Kritischer Bericht*, S. 124–140.

15 Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz Berlin. Signatur: Mus. Ms. Bach P 650.

16 T. Kohlhase, *Kritischer Bericht*, S. 140.

17 Musikbibliothek der Stadt Leipzig. Signatur: Sammlung Becker III.11.5. Faksimile in: *Bach. Drei Lautenkompositionen in zeitgenössischer Tabulatur*.

18 T. Kohlhase, *Kritischer Bericht*, S. 142 f.

19 T. Kohlhase, *Kritischer Bericht*, S. 144.

20 T. Kohlhase, *Kritischer Bericht*, S. 143 f.

Quellenlage allenfalls die Hypothese zu, daß BWV 997 für die Laute geschrieben sei. Gestützt wird sie lediglich durch Weyrauchs Tabulatur – in welcher mit der Fuge ein zentraler Satz fehlt – und durch stilistische Merkmale, wie z. B. die Baßführung. Meines Erachtens handelt es sich aber um eine Komposition für ein besaitetes Tasteninstrument. Bach hat auf ein älteres Werk für Flöte, Violine oder ein anderes Melodieinstrument (mit oder ohne Generalbaß) zurückgegriffen und zunächst für den eigenen Gebrauch umgearbeitet. So erklärt sich auch die merkwürdig auseinanderstrebende Notierung.

Die Suite e-Moll BWV 996 ist in einer Abschrift von Johann Gottfried Walther überliefert.²¹ Sie trägt dort den Titel »Praeludio – con la Svite da Gio: Bast. Bach«; darunter wurde von fremder Hand die Besetzungsangabe »aufs Lauten Werck« hinzugefügt. Zudem ist eine weitere Kopie von Heinrich Nikolaus Gerber bekannt, die um 1725 entstanden sein dürfte. In dieser Quelle, deren gegenwärtiger Besitzer unbekannt ist, wird das Werk als »Praeludio con la Suite en E^b di Gio. Bast. Bach« bezeichnet. Und schließlich ist BWV 996 in einer Sammelhandschrift aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts enthalten, hier allerdings nach a-Moll transponiert. Dieses Manuskript trägt den Titel »Sammlung / von / 7 Toccaten / 3 Capriccio's / 3 Partien / 3 Preludien mit Fugen / 1 Aria mit 10 Variat: und / 1 Fuga / für das Clavier und die Orgel / von / Johann Sebastian Bach«. In keiner der drei Quellen ist von einer Besetzung mit Laute die Rede, außerdem gibt es keine zeitgenössische Intavolierung, wie etwa im Falle von BWV 997. Hingegen ist auf Walthers Kopie explizit das Lautenklavier genannt. Diese Besetzungsangabe ist zwar nachträglich hinzugefügt worden, so daß bezweifelt werden kann, ob es sich dabei um Bachs Intention handelt. Jedoch bezeugt das Nachlaßverzeichnis, daß der Thomaskantor zwei »Lauten Werk[e]« (und eine Laute) besaß.²² Auch der Bach-Schüler Johann Friedrich Agricola (1720–1774) »erinnert sich, ungefähr im Jahre 1740. in Leipzig ein von Hrn. Johann Sebastian Bach angegebene, und vom Hrn. Zacharias Hildebrand ausgearbeitetes Lautenclavicymbel gesehen und gehöret zu haben, welches zwar eine kürzere Mensur als die ordentlichen Clavicymbel hatte, in allem übrigen aber wie ein ander Clavicymbel beschaffen war.«²³ Bach hat sich somit eingehend mit dem Lautenklavier beschäftigt, ein Instrument, dessen Klang dem der Laute verblüffend ähnlich gewesen sein soll, wie nicht nur Agricola erwähnt.²⁴ Angesichts der Quellenlage liegt es somit na-

21 T. Kohlhasse, *Kritischer Bericht*, S. 115–124.

22 *Specificatio der Verlaßenschafft* [...] (Leipzig, Herbst 1750), in: Dok. II, Kassel etc. 1969, S. 492.

23 Anmerkung J. F. Agricolas zum 25. Kapitel »Von Lautenwerken und Glockenspielen« in: Jakob Adlung, *Musica Mechanica Organoedi*, Berlin 1768, hier zitiert nach: Dok. III, Kassel etc. 1972, Nr. 744, S. 195.

24 Zum Lautenklavier siehe Howard Ferguson, *Bachs »Lauten Werck«*, in: *Music & Letters* 48 (1967), S. 259–264.

he, daß BWV 996 tatsächlich eine Komposition für das Lautenklavier ist, die im Hinblick sowohl auf den Ambitus als auch auf typische idiomatische Wendungen Lautenmusik imitiert. Auch in der »Sammlung« steht BWV 996 im Kontext von Klaviermusik im weiteren Sinne (Orgel, Cembalo). Auf einem Cembalo klingt die Suite sehr tief, so daß sie dort nach a-Moll transponiert notiert ist.

Die Suite E-Dur BWV 1006 a ist wiederum in einer von Bach selbst angefertigten Niederschrift überliefert. Von einem unbekanntem Schreiber wurde, »offenbar erst im 19. Jh.« der Titel »Suite pour le Clavecin composé par Jean Sebast. Bach. Original« hinzugefügt.²⁵ Bach selbst hat die Komposition, eine Bearbeitung der Sonate für Violine solo E-Dur BWV 1006, nicht näher bezeichnet, obgleich er die sieben Sätze mit Sorgfalt in einem Klaviersystem mit Sopran- und Baßschlüssel notierte. Dem Kritischen Bericht zufolge handelt es sich um eine »Reinschrift, aber gleichzeitig Urschrift der Bearbeitung«, die vermutlich zwischen 1735 und 1740 entstand.²⁶ Über die Besetzungsfrage der E-Dur-Suite ist viel spekuliert worden. Häufig wird sie als ein Arrangement der Violinsonate für die Laute angesehen, so auch in der Neuen Ausgabe sämtlicher Werke.²⁷ Allerdings müßte schon die Tatsache, daß der Komponist sein Werk weder mit einem Titel noch mit einer Angabe zur Besetzung versah, den kritischen Betrachter stutzig machen, zumal das Manuskript Spuren häufigen Gebrauchs aufweist: »Die unteren Außenecken sind an allen Bll. abgegriffen; die Außenränder der Bll. 2, 3 und 7 sind leicht beschädigt.«²⁸ Dies sind Anzeichen dafür, daß das Manuskript sehr häufig umgeblättert, also wahrscheinlich zum Spielen verwendet wurde. Ein Lautenist hätte sicherlich eine Tabulatur angefertigt, zumal wenn er dieses technisch äußerst anspruchsvolle Werk in der für die Barocklaute außergewöhnlichen Tonart E-Dur spielen wollte. Dies legen auch die bereits mehrfach erwähnten zeitgenössischen Tabulaturen von BWV 995, 997 und 1000 aus der Musikbibliothek der Stadt Leipzig nahe.

Meines Erachtens handelt es sich bei BWV 1006 a wie im Falle der Suite e-Moll BWV 996 um ein Werk für ein Tasteninstrument. Von Johann Friedrich Agricola wissen wir, daß Bach seine eigenen Sonaten für Violine solo auf dem Clavichord spielte »und von der Harmonie so viel dazu bey[fügte], als er für nöthig befand«.²⁹ BWV 1006 a dürfte aus dem Wunsch seines Schöpfers heraus entstanden sein, ein ursprünglich für Violine konzipiertes Werk auf dem Cembalo, Clavichord oder Lautenklavier wiederzugeben. Die Oktavierung der Violinstimme in eine tiefere Lage paßte die Suite klanglich der Laute an. Vor diesem Hintergrund ist verständlich, daß Bach auf den Zusatz eines Titels und einer Besetzungsangabe bei der

25 T. Kollhase, *Kritischer Bericht*, S. 162.

26 T. Kollhase, *Kritischer Bericht*, S. 164.

27 Die Frage der Besetzung wird in diesem Sinne von T. Kollhase ausführlich diskutiert (*Kritischer Bericht*, S. 167–170).

28 T. Kollhase, *Kritischer Bericht*, S. 162.

29 Dok. III, Nr. 808, S. 293.

Niederschrift verzichtete: Das Manuskript war lediglich für den Eigengebrauch bestimmt. Hätte er es in fremde Hände geben wollen, wäre es sicherlich mit den notwendigen Angaben versehen, wie z. B. das Autograph der Suite g-Moll BWV 995. Möglicherweise steht die Bearbeitung tatsächlich im Zusammenhang mit den Besuchen Wilhelm Friedemann Bachs und der Dresdner Lautenisten Silvius Leopold Weiss und Johann Kropffgans beim Thomaskantor in Leipzig, von denen Johann Elias Bach in einem Brief vom 11. August 1739 berichtet.³⁰ Diese bereits von Kohlhase aufgestellte Hypothese läßt sich zwar nicht belegen, stellt Bachs Beschäftigung mit Lautenmusik in den späten 1730er Jahren jedoch in Zusammenhang mit einem konkreten Anlaß – der Begegnung mit zwei herausragenden Lautenisten seiner Zeit.

Tabelle 1: Bachs »Lautenwerke« und ihre Hauptquellen (Tabellarische Übersicht)

BWV	Quelle	Datierung	Besetzungsangabe
995	A) Autograph	1727–1731	Pieces pour la Luth Suite pour la Luth
	B) Tabulatur (anonym)	Mitte 18. Jh.	Pieces pour le lut
996	A) Joh. G. Walther	1710–1717	aufs LautenWerck [anonymer Nachtrag]
	B) H. N. Gerber	um 1725	[keine Angabe]
	C) anonym	2. Hälfte 18. Jh.	Sammlung [...] für das Clavier und die Orgel
997	A) Joh. Fr. Agricola	1738–1741	für Clavier [Nachtrag von C. P. E. Bach]
	D) Tabulatur (Joh. Chr. Weyrauch)	?	Partita al Liuto
	O) anonym	2. Hälfte 18. Jh.	Sonata per il Clavicembalo
998	Autograph	1734–1747	Prelude pour la Luth à Cembal
999	Joh. P. Kellner	um 1725	pour La Lute
1000	Tabulatur (Joh. Chr. Weyrauch)	nach 1720	[keine Angabe]
1006a	Autograph	1735–1740	pour le Clavecin (anonym, 19. Jh.?)

In der Musikforschung und bei einem Großteil der Lautenisten ist hinsichtlich der Beantwortung der Besetzungsfrage der hier erörterten Kompositionen zumeist der Wunsch Vater des Gedankens, Johann Sebastian Bach habe ein möglichst umfangreiches Werk für die Laute hinterlassen. Bei genauerer Betrachtung der überlieferten Quellen kommt man jedoch zu dem Schluß, daß lediglich die

30 Dok. II, Nr. 448, S. 366.

Suite BWV 995, *Präludium, Fuge und Allegro* BWV 998 (beide im Autograph überliefert) sowie die Fuge BWV 1000 eindeutig als Lautenkompositionen ausgewiesen sind, wobei im Falle der Fuge die Frage nach der Autorschaft dieser Fassung – Bach oder Weyrauch? – letztlich offen bleiben muß. Ähnlich unstrittig ist die Besetzung für das Präludium BWV 999. In der Abschrift Johann Peter Kellners ist es ausschließlich der Laute zugedacht. Für eine Zuweisung der Suite BWV 997 an die Laute gibt es hingegen abgesehen von der Intavolierung dreier Sätze durch Johann Christian Weyrauch keinen konkreten Anhaltspunkt. Des Weiteren fehlt jeglicher überzeugender Hinweis, daß die Suiten BWV 996 und BWV 1006 a Lautenkompositionen seien. Lediglich ihr Ambitus sowie charakteristische idiomatische Wendungen sprechen mehr oder weniger für diese Besetzung. Eine spielpraktische Einrichtung für die Laute bereitet aber schon aufgrund der sehr ungewöhnlichen Tonarten (e-Moll und E-Dur) erhebliche Probleme, weshalb man in der heutigen Praxis i. d. R. Transpositionen vornimmt.

Meines Erachtens wurde bislang die Tatsache außer Acht gelassen, daß Johann Sebastian Bach in erster Linie Clavier-Virtuose war. Für Tasteninstrumente schrieb er den weitaus größten Teil seines (kammermusikalischen) Œuvres. Daher wundert es schon sehr, daß er Kompositionen für Laute nicht explizit als solche gekennzeichnet haben sollte. Hingegen ist es höchst wahrscheinlich, daß er jene Werke, die nicht explizit für die Laute bestimmt sind, als Claviermusik für den eigenen Gebrauch komponiert bzw. arrangiert hat. Als Instrumente kommen sowohl Cembalo (siehe BWV 998) und Clavichord als auch das Lautenklavier (siehe BWV 996) in Frage. Charakteristika, die auf die spezifische Idiomatik der Laute schließen lassen, haben ihre Ursache weniger in der konkreten Bestimmung für dieses Instrument als vielmehr in der Absicht, die Laute zu imitieren. Dies schließt sowohl deren Ambitus als auch typische Satztechniken und Figurationen ein.

Eine Suite in g-Moll? – Probleme der spielpraktischen Einrichtung von BWV 995

Unter den zweifelsfrei für die Laute konzipierten Werken von Johann Sebastian Bach nimmt die Suite BWV 995 aufgrund der Quellenlage eine Sonderstellung ein. Wie bereits erwähnt, ist neben den im Autograph überlieferten »Pieces pour la Luth« auch eine Intavolierung mit dem Titel »Pieces pour le lut par S^{re} J. S. Bach« von unbekannter Hand erhalten. Die Beziehungen zwischen der Tabulatur und dem Bachschen Original wurde von Robert Grossman in einer detaillierten Studie untersucht: »All die Veränderungen, die der Intavolatur an Bachs Fassung der g-Moll Suite für Laute vorgenommen hat [...], dienten der Erstellung einer individuellen Aufführungsversion der Suite.« Wir haben es hier also nicht bloß mit einer Übertragung in Tabulatur zu tun, sondern mit einer die idiomatischen Be-

sonderheiten des Instruments berücksichtigenden spielpraktischen Einrichtung. Zugleich wurde die Suite dem zeitgenössischen Geschmack angepaßt: »Bezeichnend ist überdies, daß die Intavolierung an einem Werk im älteren Stil vorgenommen wurde, das sich nur mit Mühe vor einem galanten Publikum hätte behaupten können.«³¹ In der Tat ist der durchgehend französische Stil eine bemerkenswerte Eigenart dieser Suite, angefangen beim Overtürencharakter des Prélude über die Courante, die beiden Gavottes bis hin zur abschließenden Gigue. Allein schon in dieser Hinsicht ist BWV 995 – von ihrer kompositorischen Qualität ganz abgesehen – quasi einzigartig innerhalb der deutschen Lautenmusik des 18. Jahrhunderts. Während das Repertoire seit Mitte des 17. Jahrhunderts zunächst unter dem Einfluß der französischen Lautenschule weiterentwickelt wurde, setzten sich nach der Jahrhundertwende bei Sylvius Leopold Weiß und seinen Zeitgenossen italienische Tanzsätze und Stilelemente in zunehmendem Maße durch. Auch aus dieser Perspektive stellen Johann Sebastian Bachs »französische« »Pieces pour la Luth« eine außergewöhnliche Bereicherung des Repertoires dar.

Bachs Originalmanuskript der Suite BWV 995 hat einen Ambitus von G₁ bis c², während der tiefste Chor der Barocklaute in A₁ (ggf. in A₅₁) gestimmt ist. Der anonyme Schreiber der Tabulatur aus der Leipziger Sammlung³² hat das G₁ daher vermieden oder nach oben oktaviert. Damit fällt jedoch ausgerechnet der Grundton der Suite im von Bach ausdrücklich häufig geforderten tiefen Register aus. Ein Umstimmen des 13. Chores nach G₁ bringt keine befriedigende Lösung im Sinne des Bachschen Autographs, da dann auf das gelegentlich auftretende A₁ verzichtet werden muß. Es ist nicht auszuschließen, daß Bach auf Wunsch jenes »Monsieur Schouster«, dem das Werk gewidmet ist, die Suite für eine 14chörige Laute komponiert hat, deren tiefster Chor in G₁ gestimmt ist, wie u. a. André Burguete vermutet.³³ Doch wäre dies im deutschen Lautenrepertoire des 18. Jahrhunderts ein einzigartiger Fall. Laut Hans-Joachim Schulze handelt es sich bei »Monsieur Schouster« möglicherweise um den Buchhändler Jacob Schuster, der von 1719 bis 1751 in Leipzig nachweisbar ist. Schuster vertrieb seit 1729 auch Musikalien, u. a. Werke des Bayreuther Hoflautenisten Adam Falckenhagen. Es fehlen jedoch jegliche Belege, daß Jacob Schuster – wenn er überhaupt mit dem Widmungsträger des Bachschen Autographs identisch ist – selbst Laute spielte oder gar ein 14chöriges Instrument besaß.³⁴

31 Robert Grossman, *Der Intavolator als Interpret. Johann Sebastian Bachs Lautensuite g-moll, BWV 995, im Autograph und in zeitgenössischer Tabulatur*, in: Basler Jahrbuch für historische Aufführungspraxis X (1986), S. 223–244, hier S. 244.

32 Musikbibliothek der Stadt Leipzig. Signatur: Sammlung Becker III.11.3. Faksimile in: J. S. Bach. *Drei Lautenkompositionen in zeitgenössischer Tabulatur*.

33 André Burguete, *Die Lautenkompositionen Johann Sebastian Bachs. Ein Beitrag zur kritischen Wertung aus spielpraktischer Sicht*, in: BJ 63 (1977), S. 26–54, hier S. 43.

34 Hans-Joachim Schulze, *Monsieur Schouster – ein vergessener Zeitgenosse Johann Sebastian Bachs*,

Beispiel 1: *Prélude aus BWV 995 (T. 196–203), Autograph*

Abgesehen von dem Kontra-G gibt es in der Suite Passagen, die nur mit Schwierigkeiten in der notierten Form zu spielen sind. Burguete schließt daraus, »daß Bach sich diesmal nicht die Mühe machte, jeden Ton dieses Werkes auf seine korrekte Ausführbarkeit zu überprüfen.«³⁵ Im folgenden soll jedoch gezeigt werden, daß der Komponist sehr wohl mit den spieltechnischen Möglichkeiten der Laute vertraut war und die Cellosuite c-Moll BWV 1011 mit großer Sorgfalt für eine 13chörige Barocklaute eingerichtet hat.

Der Lautenist Hopkinson Smith legte schon in seiner Einspielung von 1980/81 die Suite BWV 995 in einer nach a-Moll transponierten Fassung vor, die inzwischen auch in Tabulatur publiziert wurde.³⁶ Er schreibt dazu: »The solution which I have found most satisfactory is to transpose the Suite one step higher to the key of a minor. The question of rang is immediately solved and, interestingly enough, other awkwardnesses in the writing of the original are no longer a problem.«³⁷ Bezeichnenderweise ermöglicht eine Transposition nach a-Moll nicht nur das Spielen aller Baßtöne in der Originallage, sondern der gesamten Suite in der von Bach notierten Gestalt. An einigen charakteristischen Beispielen soll dies verdeutlicht werden. Dabei gibt ein Vergleich mit der anonymen Leipziger Tabulatur hilfreiche Aufschlüsse.

Gegen Ende des *Prélude* treten Oberstimme und Baß in einen rasch wechselnden Dialog (Beispiel 1). Beide Stimmen sind deutlich voneinander abgehoben. Der Diskant bewegt sich in einem Ambitus von g¹ bis g, der Baß von es bis C;

in: *Bachiana et alia Musicologica*. Festschrift Alfred Dürr, hrsg. v. Wolfgang Rehm, Kassel etc. 1983, S. 243–250.

35 A. Burguete, *Die Lautenkompositionen Johann Sebastian Bachs*, S. 43.

36 *Johann Sebastian Bach. L'Œuvre de Luth* (Astrée Auvédis, 2 CDs). Notenausgabe: *Johann Sebastian Bach. Opere complete per Liuto*, Vol. 1: Suite BWV 995, versione per Liuto barocco di Hopkinson Smith, Bologna 2001.

37 *Bach, Opere complete per Liuto*, Vol. 1: Suite BWV 995, S. IV.

196

200

Beispiel 2: *Prélude aus BWV 995 (T. 196–203), Leipziger Tabulatur*

196

200

Beispiel 3: *Prélude aus BWV 995 (T. 196–203), Transposition nach a-Moll*

beide liegen stets mindestens eine Dezime auseinander. In der notierten Originaltonart wird die Baßstimme auf dem sechsten bis elften Chor der Laute gespielt, wobei in Takt 201 das E auf dem neunten und das Fis auf dem achten Chor jeweils im ersten Bund zu greifen sind. Spieltechnisch und klanglich ist es sogar von Vorteil, wenn das ganze Sechzehntelmotiv E-G-Fis-A gegriffen wird. Ein Greifen in die tiefen Chöre ist auf der Barocklaute jedoch lediglich bis in den siebten und achten Chor hinein üblich gewesen, da die linke Hand durch die große Spreizung der Finger sehr in ihrer Beweglichkeit beeinträchtigt wird. Nur in seltenen Fällen verlangt Lautenmusik des 18. Jahrhunderts daher einen anderen als den zuvor eingestimmten Ton eines tieferen Chores. Die sehr ungünstige Lage der Baßstimme in Bachs Original wird in der Leipziger Tabulatur tatsächlich bereits ab Takt 199 durch Oktavierung umgangen und somit eine idiomatisch befriedigende Lösung erzielt – allerdings unter Preisgabe der ursprünglichen klaren Registertrennung zwischen Diskant und Baß (Beispiel 2).

Bei einer Transposition nach a-Moll ist die Baßstimme auf dem vierten bis

Beispiel 4: Gavotte 2 aus BWV 995 (T. 13–15), Autograph

Beispiel 5: Gavotte 2 aus BWV 995 (T. 13–15), Leipziger Tabulatur

neunten Chor zu spielen, der tiefste zu greifende Ton liegt im ersten Bund des achten Chores. Die ganze Passage von Takt 196 bis 203 ist problemlos in der richtigen Lage auszuführen, zumal ab Takt 199 der letzte Ton der Oberstimme jeweils auf einer leeren Saite liegt, ehe die Baßstimme einsetzt. Dadurch ist ein bequemer Wechsel zwischen den Stimmen möglich (Beispiel 3).

Noch eklatanter treten die Schwierigkeiten der Baßführung in der Gavotte II en Rondeau zutage. Dieser Satz stellt höchste Ansprüche an die Virtuosität des Interpreten: Quasi kontinuierlich voraneilende Achteltriolen bilden die Oberstimme über einem in Vierteln fortschreitenden Baß, der teilweise in sehr tiefe Lagen hinabsteigt und den gesamten Ambitus der Laute nach unten ausschöpft. In der von Bach notierten Version muß die linke Hand nicht nur die schnellen Tonfolgen im Diskant greifen, sondern mehrfach gleichzeitig im achten und neunten Chor jeweils den ersten Bund erreichen. Dies erfordert eine erhebliche Spreizung der Hand (Beispiel 4).

Der Schreiber der Leipziger Tabulatur umgeht das Problem wiederum mittels Oktavierung, so zum Beispiel in Takt 13, wo er das ursprüngliche Fis als fis im ersten Bund des vierten Chors intavoliert (Beispiel 5). Der große Sprung in der Baßführung wird in Kauf genommen, ist allerdings ein typisches Phänomen der barocken Lautenmusik. In Takt 15 wird die Tonfolge E-F ebenfalls nach oben oktaviert, wodurch wiederum die klare Registertrennung zwischen Diskant und Baß verloren geht. Durch eine Transposition nach a-Moll liegen die kritischen Baßtöne enger an den Chören, auf denen die Oberstimme gespielt wird. In der erwähnten Passage von Takt 13 bis 15 sind ein Gis auf dem siebten und ein Fis auf dem achten Chor jeweils im ersten Bund zu greifen (Beispiel 6). Der übliche spieltechnische Rahmen wird also auch hier nicht gesprengt. Ich möchte jedoch

keineswegs den Eindruck erwecken, die Gavotte II wäre, nach a-Moll transponiert, plötzlich ein einfaches Stück. Sie bleibt nach wie vor sehr anspruchsvoll, doch lassen sich alle problematischen Stellen in der von Bach intendierten Lage spielen. Oktavierungen sind nicht nötig, so daß der charakteristische, in Vierteln »wandernde« Baß original erhalten bleibt.

Die Baßführung ist in der Tat – abgesehen von dem für die 13chörige Laute »zu tiefen« Kontra-G – ein Hauptproblem der Suite BWV 995 in der notierten Tonart g-Moll. Während Lautenmusik des 18. Jahrhunderts, wie bereits erwähnt, das Spielen der linken Hand in den tiefen Chören weitgehend vermeidet, verlangt Bachs Autograph häufig ein E statt des eingestimmten Es, so daß der Interpret in den ersten Bund des neunten Chores greifen muß. In der Regel war dies allerdings nur bis in den achten Chor üblich, nicht zuletzt, weil etwa nach 1720 eine theorbierte Form der Laute zunehmend an Bedeutung gewann. Zahlreiche Abbildungen und erhaltene Instrumente bezeugen diese neue Entwicklung mit zwei Wirbelkästen, ähnlich der Theorbe, und dem charakteristischen »Schwanenhals«. Bei dieser theorbierten Barocklaute befinden sich die ersten acht Chöre im ersten Wirbelkasten; ihre Tonhöhe läßt sich durch Abgreifen auf dem Griffbrett verändern. Die Chöre neun bis dreizehn haben eine deutlich längere Mensur und sind frei schwingend im zweiten Wirbelkasten aufgezogen, so daß ihre Tonhöhe während des Spiels nicht verändert werden kann. Auch der Schreiber der Leipziger Tabulatur vermeidet strikt das Greifen jenseits des achten Chores. Lieber versetzte er einen Baßton oder gar eine ganze Passage um eine Oktave höher, um eine angenehmere Spielbarkeit zu erreichen. Selbst das Fis, im ersten Bund des achten Chores, wird nur äußerst selten verlangt.³⁸

Tatsächlich braucht man jedoch auch bei einer Transposition der Suite BWV 995 nach a-Moll mit der linken Hand nie weiter als in den achten Chor zu greifen – mit einer Ausnahme: Das Gis (von Bach notiert als Fis) in Takt 54 der Gigue ist zusammen mit dem h¹ (notiert a¹) der Oberstimme nur in der vierten Lage spielbar. Der Baß muß im vierten Bund des neunten Chores gegriffen werden. In der notierten Originaltonart ist dieser Akkord Fis-a¹ übrigens leicht in der ersten Lage zu spielen, vor großen Schwierigkeiten steht der Interpret aber in den folgenden Takten 55 bis 56 (Beispiel 7). In der Cellosuite BWV 1011 hat Bach hier eine chromatisch aufsteigende Trillerkette es¹-e¹-f¹ komponiert.³⁹ Er fügt in seinem Arrangement für die Laute eine Variante des Hauptmotivs der Gigue⁴⁰ als Baßstimme ein.

Diese Passage ist sowohl spieltechnisch als auch klanglich äußerst heikel, ein Wechsel der linken Hand von der zweiten in die sechste Lage ist notwendig, wäh-

38 Z. B. in der Courante, T. 14 (in Bachs Autograph übrigens eine Oktave höher!); vgl. R. Grossmann, *Der Intavolator als Interpret*, S. 240.

39 Tonfolge in Klangnotation; Bach notierte aufgrund der Skordatur des Cellos f¹-fis¹-g¹.

40 Vergleiche Takt 1 bis 3.



Beispiel 6: Gavotte 2 aus BWV 995 (T. 13–15), Transposition nach a-Moll



Beispiel 7: Gigue aus BWV 995 (T. 53–60), Autograph

rend zugleich das Soggetto der Unterstimme über drei Chöre verteilt gespielt werden muss. In der Leipziger Tabulatur ist folglich das von Bach für die Lautenfassung neu eingefügte Motiv nur mit seinem Kopf angedeutet (Beispiel 8). In Takt 56 bricht es ab und wird durch drei tiefe Bässe D-G-D in Achteln ersetzt. Im folgenden bleibt die Baßstimme entgegen der Bachschen Vorlage in der tiefen Lage, während zuvor der Bass in Takt 54 mit dem erwähnten Fis nach oben oktaviert wurde.

Transponiert nach a-Moll ist der Abschnitt Takt 53 ff. zwar immer noch schwierig, aber durchweg in der vierten und fünften Lage originalgetreu spielbar (Beispiel 9). Überraschenderweise liegt die Musik nahezu gut ›in der Hand‹, auch das Gis im vierten Bund des neunten Chores läßt sich relativ bequem greifen, da die Abstände zwischen den Bünden in den höheren Lagen der Laute nicht mehr so groß sind. (Alternativ ist das Gis auch im dritten Bund des achten Chores erreichbar, was allerdings eine größere Streckung der Hand erfordert. So wäre eine Ausführung auf einem theorbierten Instrument möglich.) Gerade diese auf den ersten Blick so fragwürdige Passage der Gigue legt letztlich die Vermutung nahe, daß Bach sehr gut mit den spieltechnischen Möglichkeiten des Instruments vertraut war – vorausgesetzt, er hat tatsächlich mit einer Ausführung in a-Moll an Stelle des notierten g-Moll gerechnet! Durch das Inventar, das anlässlich des Todes Johann Sebastian Bachs erstellt wurde,⁴¹ ist überliefert, daß der Thomaskantor eine recht wertvolle Laute besaß; somit ›ist denkbar, daß Bach an dem Instrument in seinem Haushalt selbst Erfahrungen über Stimmung, Umfang und technische Möglichkeiten der Laute sammeln konnte.«⁴²

41 *Specificatio der Verlaßenschaft* [...], in: Dok. II, S. 493.

42 R. Grossmann, *Der Intavolator als Interpret*, S. 228.

Beispiel 8: Gigue aus BWV 995 (T. 53–60), Leipziger Tabulatur

Beispiel 9: Gigue aus BWV 995 (T. 53–60), Transposition nach a-Moll

Im begrenzten Rahmen dieser Abhandlung muß ich mich auf die Analyse einiger charakteristischer Ausschnitte aus BWV 995 beschränken, um die Vorteile einer Transposition aufzuzeigen und anzudeuten, daß eine Intavolierung der gesamten Suite in a-Moll eine (abgesehen von der Transposition) originalgetreue, spielbare Einrichtung des Werks für eine 13chörige Barocklaute ermöglicht. Wieso aber notierte Bach ein Stück in g-Moll, wenn er es offenbar für eine Interpretation in a-Moll konzipiert hatte? Die Antwort ist meines Erachtens im Konzeptcharakter der autographen Quelle zu finden. Bach griff auf eine ältere Komposition zurück, die Cellosuite c-Moll BWV 1011, und arbeitete sie für Laute um. Dabei übertrug er die in einem System und im Baßschlüssel notierte Vorlage in ein Klaviersystem. Eine Besonderheit von BWV 1011 ist die Skordatur: die erste Saite des Cellos muß einen Ganzton tiefer als üblich gestimmt werden (Beispiel 10). Bach schrieb die Komposition jedoch in Griffnotation nieder, d. h. jeder Ton, der auf der A-Saite zu spielen ist, wurde einen Ton höher notiert. So ist beispielsweise im Prélude das in Takt 2 notierte b ein klingendes as, das a ein g.

Dies mußte Bach bei der Transposition von c- nach g-Moll beachten. Schreibtechnisch vereinfachte er den Umarbeitungsvorgang, indem er den ursprünglichen Baßschlüssel durch einen Tenorschlüssel im oberen System ersetzte und die Cellostimme sinnvoll auf beide Notensysteme verteilte. Dabei hatte er lediglich die geänderten Vorzeichen sowie die Griffnotation der Vorlage zu beachten. Transposition und Arrangement erfolgten quasi im gleichen Arbeitsgang, wie die zahlreichen Korrekturen und die recht flüchtige Schrift des Autographs zeigen.

Ein Schlüsselwechsel als Mittel zur Transposition war in der Barockzeit eine durchaus übliche Methode. Bach selbst notierte auf solche Weise u. a. den Canon a 4 BWV 1074. Und auch Georg Philipp Telemann veröffentlichte in seinem



Beispiel 10: Bach, *Prélude* aus der *Violoncello-Suite* BWV 1011 (T. 1–4)



Beispiel 11: Bach, *Prélude* aus BWV 995 (T. 1–3)

»Getreuen Musikmeister« Kompositionen, die mittels verschiedener Schlüsselungen und Vorzeichnungen in unterschiedlichen Besetzungen ausführbar sind. Die Triosonate aus der elften bis siebzehnten Lektion⁴³ kann beispielsweise sowohl mit zwei Traversflöten bzw. Violinen als auch mit zwei Blockflöten ausgeführt werden. Traversflöten oder Violinen spielen aus einem G2-Schlüssel, dem Baß steht ein F4-Schlüssel voran. Die Tonart ist A-Dur mit den entsprechenden Vorzeichen. In der Alternative spielen die Blockflötisten aus dem G1-Schlüssel, der Baß aus dem F3-Schlüssel. Es gibt keine Vorzeichen; die Sonate erklingt also in C-Dur.⁴⁴ Das in der dritten bis fünften Lektion wiedergegebene Duetto⁴⁵ ist nach dem gleichen Verfahren für zwei Blockflöten (in B-Dur), zwei Traversflöten (in G-Dur) oder für zwei Viole da Gamba (in A-Dur) spielbar.

In der Sekundärliteratur wird häufig stillschweigend davon ausgegangen, daß Johann Sebastian Bachs Autograph der Suite BWV 995 jenes an Monsieur Schouster übergebene Widmungsexemplar ist. So schreibt Hans-Joachim Schulze:⁴⁶

Die Überlieferung erlaubt also kein definitives Urteil über die Vorgeschichte des Autographs der g-Moll-Suite BWV 995. Sollte die Quelle freilich vor 1761 von Breitkopf erworben worden sein, kämen als Verkäufer »die Bachischen Erben« ebenso in Frage wie die Erben jenes obskuren »Monsieur Schouster«. Im ersten Fall wäre denkbar, daß die Handschrift aus nicht mehr zu klärenden Gründen den Weg zu Bach zurückgefunden hätte, eine Möglichkeit, die sich nicht völlig ausschließen läßt.

43 Georg Philipp Telemann, *Der Getreue Music-Meister (1728–1729)*, Faksimile hrsg. v. Michel Giboureaux, o. O. 2004, S. 41, S. 47, S. 52, S. 56, S. 60, S. 64, S. 68.

44 Diese Transposition um eine kleine Terz aufwärts wird bereits von Jacques Hotteterre empfohlen, um Musik für Traversflöten für Blockflöten einzurichten. Jacques Hotteterre, *Premier Livre de Pièces pour la Flûte-traversiere et autres Instruments, avec la Basse*, Paris 1715/Reprint New York o. J.; hier: »Avertissement«.

45 Telemann, *Music-Meister*, S. 12 f., S. 18 f.

46 H.-J. Schulze, *Monsieur Schouster*, S. 246.

Für die These, daß Monsieur Schouster von Bach das Autograph erhalten hat, spricht lediglich die Widmung im Titel, während die überlieferte, von rascher Hand niedergeschriebene Primärquelle mit ihren zahlreichen Korrekturen eher vermuten läßt, daß sie im Besitz des Komponisten verblieb und Schouster eine Kopie in Reinschrift bekommen hat. Bemerkenswerterweise weist auch Hans-Joachim Schulze auf dieses »gewisse Mißverhältnis zwischen Titelaufschrift und Notentext« hin.⁴⁷ Nun ist es allerdings ein Leichtes, bei der Abschrift die Suite einen Ganzton höher zu notieren und damit endgültig in den Ambitus der Barocklaute zu rücken. Diese Aufgabe konnte auch ein Kopist ausführen, ohne daß sich Bach weiter um die Auftragsarbeit hätte kümmern müssen. Für einen geübten Lautenisten ist gar die Intavolierung in a-Moll auf der Grundlage des Autographs kein Problem.

Da die für Schouster bestimmte Kopie als verschollen gelten muß, läßt sich meine Hypothese zur Entstehung der Suite BWV 995 nicht endgültig beweisen. Die für Bachs Lautenwerke singuläre Notation im Tenor- und Baßschlüssel ist jedoch ein weiteres Indiz dafür, daß die Fassung des Autographs in g-Moll als ein notationstechnisches Resultat anzusehen ist. Alle anderen Kompositionen für Laute (auch die zweifelhaften) verwenden hingegen den Sopranschlüssel (BWV 996, 998, 999, 1006 a) bzw. den Violinschlüssel (BWV 997) im oberen System.

Ein noch ungelöstes Rätsel ist das Verhältnis zwischen Johann Sebastian Bachs Autograph der Suite BWV 995 und der Leipziger Tabulatur. Laut der Angaben zur Datierung im Kritischen Bericht wurde die dort als Quelle B bezeichnete Tabulatur vermutlich »in der Mitte des 18. Jahrhunderts« von einem unbekanntem Schreiber angefertigt.⁴⁸ »Hs. B folgt grundsätzlich der ausgearbeiteten Lautenfassung und muß daher direkt oder indirekt auf A [Bachs Autograph] zurückgehen. Da es sich um eine Tabulatur handelt, die die ursprüngliche Fassung nicht unwesentlich verändert [...], läßt sich die Abhängigkeit im einzelnen nur schwer belegen.«⁴⁹ Sicher ist somit, daß der Schreiber die Fassung BWV 995 als Vorlage nutzte, nicht etwa die Suite für Violoncello BWV 1011. Ob er tatsächlich Bachs Autograph vorliegen hatte oder eine nicht mehr erhaltene Abschrift, muß hingegen offen bleiben.

Eine zeitgenössische spielpraktische Einrichtung der Bachschen Suite in g-Moll scheint zunächst meine Ausführungen zu widerlegen. Im Unterschied zu den anderen beiden Leipziger Tabulaturen BWV 997 und BWV 1000, die von Johann Christian Weyrauch (1694–1771) angefertigt wurden, konnte der Schreiber von BWV 995 noch nicht eindeutig identifiziert werden.⁵⁰ Weyrauch war Bachs Schü-

47 H.-J. Schulze, *Monsieur Schouster*, S. 243.

48 T. Kohlhasse, *Kritischer Bericht*, S. 106.

49 T. Kohlhasse, *Kritischer Bericht*, S. 108.

50 H.-J. Schulze vermutet aufgrund eines Schriftvergleichs, daß es sich möglicherweise um den Lautenisten Adam Falckenhagen (1697–1754) handelt. Siehe Schulze, *Monsieur Schouster*,

ler und lebte als Notar, Musiker und Lautenist in Leipzig. Er stand mit dem Thomaskantor in engem Kontakt: So war Bach Taufpate von Weyrauchs Sohn Johann Sebastian.⁵¹ Zwischen beiden mag es auch einen regen fachlichen Austausch bezüglich der Laute gegeben haben, der seinen Niederschlag in den erwähnten Versionen der Partita BWV 997 und der Fuge BWV 1000 gefunden hat. Für den Verfasser der Tabulatur von BWV 995 ist hingegen eine enge Zusammenarbeit mit Bach nicht bezeugt. Wir können also nicht ohne weiteres davon ausgehen, daß diese Tabulatur gleichsam unter den Augen des Komponisten angefertigt wurde. Die Tabulaturfassung ist, wie Robert Grossmann detailliert nachgewiesen hat, eine weitere Bearbeitung der Suite mit teils erheblichen Eingriffen in die Originalgestalt. Hierbei waren sowohl spieltechnische als auch stilistische Aspekte von Bedeutung:⁵²

Die Intavolierung ist daher nicht unmittelbar von Bachs Autograph abhängig, sondern sollte eher als selbständiges und paralleles Phänomen angesehen werden, da beiden Versionen eine unterschiedliche Zielsetzung zugrunde liegt, die sich in der Aufzeichnungsform äußert.

Wir können also davon ausgehen, daß der Schreiber zwar auf Bachs Lautenfassung zurückgriff. Von dessen Bearbeitungstechnik hatte er jedoch keine Kenntnis und hielt sich an den konkreten Notentext seiner Vorlage. Die darin vorhandenen Ungereimtheiten, wie der zu große Ambitus oder die problematische Baßführung, änderte er stillschweigend und pragmatisch um. Die Erstellung einer Urtextfassung nach unseren heutigen editorischen Kriterien lag ihm jedenfalls offenkundig fern. Das zeigen jene Passagen, die ohne Notwendigkeit verändert wurden.

Die Leipziger Tabulatur steht damit nur auf den ersten Blick im Widerspruch zu meinen Ausführungen. Vielmehr handelt es sich um einen von Bachs ursprünglichen Intentionen weitgehend unabhängigen Versuch, eine spielpraktische Version der Suite BWV 995 zu erstellen. Der eigenhändige Notentext des Komponisten legt jedoch nahe, daß Bach eine Transposition der Suite um einen Ganzton aufwärts vorausgesetzt und bereits im Zuge seiner Bearbeitung der Cellosuite BWV 1011 berücksichtigt hat. Eine Intavolierung in a-Moll ergibt somit eine spielpraktische Fassung in der von ihm intendierten musikalischen Gestalt.

S. 246. Angesichts des aktuellen Forschungsstands kann dies allerdings ausgeschlossen werden. Siehe dazu Joachim Domning, *Die Lautenkunst in Franken im 18. Jahrhundert*, in: *Die Laute. Jahrbuch der Deutschen Lautengesellschaft*, Nr. 8, Frankfurt a. M. 2009, S. 34.

51 Dok. II, S. 407. Ein weiterer Pate war übrigens der Leipziger Lautenbauer Johann Christian Hoffmann.

52 R. Grossmann, *Der Intavolator als Interpret*, S. 223.