

Der Intavolator als Interpret : Johann Sebastian Bachs Lautensuite g-moll, BMV 995, im Autograph und in zeitgenössischer Tabulatur

Autor(en): **Grossman, Robert**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis : eine Veröffentlichung der Schola Cantorum Basiliensis, Lehr- und Forschungsinstitut für Alte Musik an der Musik-Akademie der Stadt Basel**

Band (Jahr): **10 (1986)**

PDF erstellt am: **23.09.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-869183>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

DER INTAVOLATOR ALS INTERPRET:

Johann Sebastian Bachs Lautensuite g-moll, BWV 995,
im Autograph und in zeitgenössischer Tabulatur

VON ROBERT GROSSMAN

Johann Sebastian Bachs Lautensuite g-moll, BWV 995, übertrifft den größten Teil barocker Lautenmusik an Umfang und kompositorischer Komplexität und nimmt daher eine herausragende Stellung im deutschen barocken Lautenrepertoire ein. Durch die Existenz zweier zeitgenössischer Fassungen, von denen eine als Autograph Bachs, die andere als Intavolierung eines unbekanntem Leipziger Lautenisten vorliegt, gibt sie dem modernen Musiker überdies die einzigartige Möglichkeit, aus dem Vergleich dieser Fassungen wertvolle Aufschlüsse zur barocken Aufführungspraxis zu gewinnen. Da die Intavolierung in bezeichnenden Einzelheiten vom Autograph Bachs abweicht, erlaubt die Untersuchung der Varianten Einblick in die spieltechnischen Voraussetzungen des Intavolators und in seine Vorgehensweise.

Die Intavolierung der Suite g-moll stellte den Leipziger Bearbeiter vor eine ungewöhnliche und komplexe Aufgabe, und es ist wahrscheinlich, daß dem Intavolator zunächst noch andere musikalische Lösungen zur Verfügung standen, als die, welche er schließlich in Schönschrift aufzeichnen ließ. Wir können daher diese Endfassung als Ergebnis wohlüberlegt getroffener, musikalischer Entscheidungen betrachten. So mußte der Leipziger Lautenist bei der Intavolierung nicht nur die besonderen Gegebenheiten seines Instruments beachten, sondern auch überlegen, welche Techniken, Verzierungen und Effekte, die er aus dem zeitgenössischen Lautenrepertoire kannte, er sinnvollerweise zur Ausführung der Suite heranziehen konnte. 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.

Bachs Autograph der Lautensuite in g-moll, BWV 995¹, befindet sich heute in Brüssel, Bibliothèque Royale de Belgique, unter der Signatur Ms. II 4085 (Fétis 2910). Es ist eine Papierhandschrift, bestehend aus fünf Blättern im Format 35 x 22 cm. Sie gelangte 1907 aus dem Besitz des belgischen Musikwissenschaftlers François-Joseph Fétis zusammen mit den übrigen Beständen seiner Musiksammlung an die Bibliothèque Royale. Man nimmt an, daß Fétis die Handschrift 1836 bei Breitkopf und Härtel erworben hatte.² Im Katalog von Fétis' Sammlung ist

¹ Die Lautensuite g-moll ist als Faksimile-Ausgabe verfügbar: Johann Sebastian Bach, *Suite pour luth en sol mineur*, BWV 995. Faksimile-Ausgabe mit Einführung von Godelieve Spiessens, Brüssel 1981.

² Fétis berichtete in der *Gazette Musicale* 20 (1853) 117, über die Erwerbung von „quelques manuscrits originaux et importants de J. S. Bach à la vente de l'assortiment de la maison Breitkopf et Härtel de 1836.“

unter dem Eintrag für die g-moll Suite der Vermerk beigefügt: „Ouvrage de la plus grande beauté dans lequel se retrouve toute l'originalité du génie de Bach.“³

Die Satzfolge lautet: Prelude – tres viste 3/8, Allemande, Courante 3/2, Sarabande 3/4, Gavotte 1, Gavotte 2 en Rondeaux, und Gigue 3/8. Alle Sätze stehen in g-moll und es sind durchweg zwei *b* vorgezeichnet; als Schlüssel sind ausschließlich Tenor- und Baßschlüssel verwendet. Das Prelude entspricht stilistisch einer französischen Ouvertüre, mit einer langsamen Einleitung und einer unmittelbar darauffolgenden Fuge von beinahe 200 Takten.

Das Autograph der Lautensuite ist seinerseits ein Dokument für Bachs Bearbeitungspraxis, da es sich hier um eine Umarbeitung der Suite c-moll für Violoncello, BWV 1011, handelt. Die Herkunft dieser Form einer Bearbeitung mit harmonischer Ergänzung einer eigenen, älteren Komposition wird aus einem Bericht Johann Friedrich Agricolas deutlich. Agricola führt aus, daß Bach seine Partiten für Violine solo auf dem Clavichord spielte und sie dabei, um sie dem Tasteninstrument anzupassen, mit Harmonien versah.⁴ In ähnlicher Weise dürfte auch die Bearbeitung einer Cellosuite für Laute als harmonisch erweiterte Ausarbeitung der älteren Komposition zu verstehen sein, und die Korrekturen in der Handschrift geben einen zusätzlichen Hinweis auf das improvisatorische Element, welches Bachs Bearbeitungen innewohnt.

Die Titelseite des Autographs verweist mit dem Vermerk „Pièces pour la Luth à Monsieur Schouster par J. S. Bach“ auf einen Widmungsträger, den Hans-Joachim Schulze mit Jacob Schuster gleichzusetzen versuchte, einem Buchhändler, der von 1719–1751 in Leipzig nachzuweisen ist.⁵ Schuster hatte seit 1729 auch Musikalien vertrieben, und im Jahr 1739 kündigte er den Verkauf eines Werkes von Adam Falckenhagen, dem Bayreuther Hoflautenisten, an.⁶ Schulze nimmt an, daß die Suite g-moll als Auftragsarbeit für Schuster entstand, und begründet seine Annahme mit dem Nachweis zumindest indirekter Beziehungen zwischen Bach und Schuster, vermittelt über andere Leipziger Musiker. Schulze sieht seine Hypothese durch die Tatsache bestätigt, daß diese Kontakte zeitlich mit der Entstehung der Lautensuite zusammenfallen.⁷ Daraus geht jedoch nicht mit Sicherheit hervor, daß Jacob Schuster selbst Laute spielte; vielmehr dürfte Schuster als potentieller Herausgeber der Suite in Frage kommen.

Thomas Kohlhase hat in seinem kritischen Bericht zum Lautenband der *Neuen Bach-Ausgabe* eine eingehende Erörterung der Datierung von Bachs Autograph

³ (Bruxelles, Bibliothèque Royale de Belgique) *Catalogue de la Bibliothèque de F. J. Fétis, acquise par l'état Belge*, Brüssel 1877 (Reprint: Bologna 1969).

⁴ *Bach Dokumente*, hrsg. von Werner Neumann und Hans-Joachim Schulze, Bd. 3, Kassel etc. 1972, 293 (Dok. 808).

⁵ Hans-Joachim Schulze, „Monsieur Schouster – ein vergessener Zeitgenosse Johann Sebastian Bachs“, in: *Bachiana et alia Musicologica*, Fs. Alfred Dürr, hrsg. von Wolfgang Rehm, Kassel etc. 1983, 243–250.

⁶ Ankündigung in der *Leipziger Zeitung* vom 23. 5. 1739; zit. nach Schulze, „Monsieur Schouster“.

⁷ Schulze, a. a. O., 250.

vorgelegt.⁸ Er schließt sich mit Schulze der Wasserzeicheninterpretation Alfred Dürrs an („MA mittlere Form“), und datiert die Handschrift in die Zeit zwischen 1727 und 1731.⁹ Schulze verweist zur Stützung seiner Datierung auch noch auf die französische Widmung der Handschrift und legt anhand ähnlicher Widmungen, sowie anhand von Zeugnissen und Briefen dar, daß Bach besonders um das Jahr 1730 einen „höfischen“ Stil pflegte und sich der französischen Sprache bediente.¹⁰ Kohlhasse und Schulze stimmen auch darin überein, daß die Orthographie der Handschrift diese Datierung stützt, wobei Schulze auf die Übereinstimmung des Schriftcharakters auf der Titelseite und in einem Dokument von 1730 hinweisen kann.¹¹ Weiterhin kann aus der Form des C-Schlüssels auf die Datierung geschlossen werden, da Bach im Laufe seines Lebens unterschiedliche Schreibweisen des C-Schlüssels benutzte. Dürr grenzt drei verschiedene Schreibweisen des C-Schlüssels in Bachs Handschriften voneinander ab: eine erste („Dreierform“) aus den frühen Handschriften bis 1723; eine Übergangsform und eine dritte („Hakenform“), die sich in Bachs „Gebrauchsschrift“ nach 1724 findet.¹² Und eben letztere „Hakenform“ läßt sich auch im Autograph der Lautensuite g-moll feststellen.¹³

Das Autograph ist kein Präsentationsexemplar in Schönschrift, sondern eine Gebrauchshandschrift zu Händen eines ausübenden Musikers. Die wenig sorgfältige Schrift läßt auf eine gute Beziehung zwischen Bach und dem Empfänger der Handschrift schließen, aber auch darauf, daß die Niederschrift in Eile geschehen mußte.

Die Bearbeitung eines Stücks wie der Lautensuite g-moll gehörte nicht zu den offiziellen Verpflichtungen Bachs in Leipzig. Auch bei anderen Kompositionen nach 1729 ist zu beobachten, daß Bach nunmehr vermehrt seinen eigenen musikalischen Präferenzen folgte, und nicht mehr dem üblichen Erfordernis nach Komposition von Kirchenmusik nachkommen mußte. So wandte er sich der Sammlung und Vervollständigung älterer Werke zu und komponierte weltliche Musik für das Leipziger Collegium Musicum. Diese Tendenz kam schließlich in seinem letzten Lebensjahrzehnt zur vollen Entfaltung, wie Christoph Wolff ausführte.¹⁴

⁸ Thomas Kohlhasse in: Hartwig Eichberg und Thomas Kohlhasse, *Johann Sebastian Bach, Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, Serie V, Bd. 10: Kritischer Bericht, Kassel etc. 1982.

⁹ Alfred Dürr, „Chronologie der Leipziger Vokalwerke Bachs“, *Bach-Jahrbuch* 44 (1957) 5–162, dort 138.

¹⁰ Schulze, a. a. O., 244.

¹¹ Hans-Joachim Schulze, „Ein unbekannter Brief von Silvius Leopold Weiss“, *Mf* 21 (1968) 203–204.

¹² Alfred Dürr, *Johann Sebastian Bach – seine Handschrift, Abbild seines Schaffens*, Wiesbaden 1984, Anmerkungen zu Beispiel 17.

¹³ Vgl. dazu auch Georg von Dadelsen, *Beiträge zur Chronologie der Werke Johann Sebastian Bachs*, Trossingen 1958, 86ff.

¹⁴ Christoph Wolff, „Probleme und Neuansätze der Bach-Biographik“, in: *Bachforschung und Bachinterpretation heute – Wissenschaftler und Praktiker im Dialog*, hrsg. von Reinhold Brinkmann, Kassel etc. 1981, 21–31.

Die Herkunft der anonymen Leipziger Intavolierung ist noch nicht endgültig gesichert.¹⁵ Die Tabulatur wurde erstmals von dem Leipziger Organisten Carl F. Becker beschrieben, aus dessen Besitz sie später an die Leipziger Stadtbibliothek übergang. Heute befindet sie sich in der Musikbibliothek der Stadt Leipzig, unter der Signatur Becker, Ms. III. ii. 3. Die Handschrift besteht aus 32 Seiten, beschrieben in französischer Lautentabulatur. Außer der g-moll Suite enthält sie noch weitere Lautenwerke von J. S. Bach.¹⁶ Die anderen Intavolierungen der Handschrift stammen möglicherweise von der Hand des Amateurlautenisten J. C. Weyrauch, der erwiesenermaßen mit Bach in Kontakt stand.¹⁷ Die Tabulatur der g-moll-Suite wurde jedoch von einer anderen Hand eingetragen, die beträchtlich von der Weyrauchs abweicht; und Schulze sieht Übereinstimmungen mit der Hand Falckenhagens, betont aber, daß es sich nur um eine mögliche, keineswegs gesicherte Identifizierung handle.¹⁸ Schulze schlägt weiterhin vor, daß die Tabulatur möglicherweise von einem professionellen Schreiber als „Schönschriftkopie“ eingetragen wurde und lediglich die ausgeschriebenen Anweisungen, etwa zum Blattwechsel, von Falckenhagens Hand stammen könnten.¹⁹

Eine gründliche Untersuchung der Leipziger Tabulatur liegt bisher noch nicht vor. Hans Neemann erwähnt die Tabulatur zwar in seiner grundlegenden Studie zu Bachs Lautenwerken, gibt aber nur eine unzulängliche Beschreibung der Unterschiede zwischen dem Autograph Bachs und der Leipziger Intavolierung.²⁰ Ähnlich unterschätzt auch die Gitarristin Alice Artzt, in einem 1968 erschienenen Aufsatz zum Verhältnis der beiden Fassungen zueinander und zur Vorlage, die Unterschiede beider Quellen.²¹ Einige wertvolle Beobachtungen konnte Hans Radke zur Bedeutung der intavolierten Fassung beisteuern, der 1964 in einem kurzen Artikel acht parallele Passagen aus Autograph und Leipziger Tabulatur verglich.²²

Eine praktische Edition unter Einbeziehung der Leipziger Tabulatur wurde 1984 von Stefan Lundgren veröffentlicht.²³ Diese Edition ist ausschließlich für

¹⁵ Das Faksimile der Intavolierung liegt vor in: Johann Sebastian Bach, *Drei Lautenkompositionen in zeitgenössischer Tabulatur*, Faksimile-Ausgabe mit Einführung von Hans-Joachim Schulze, Leipzig 1975.

¹⁶ Es handelt sich dabei um die Fuge g-moll, BWV 1000, und die Partita c-moll, BWV 997.

¹⁷ Zur Identifikation J. C. Weyrauchs (1694–1771) als Schreiber der anderen Tabulturen vgl. Schulze, Einführung zur Faksimileausgabe.

¹⁸ Adam Falckenhagen (1697–1754) war seit 1732 Hoflautenist in Bayreuth und hatte Kontakt zur Familie Gottsched. Vgl. Schulze, „Monsieur Schouster“.

¹⁹ Ebd.; aus der Ausführung der Reinschrift durch einen Berufskopisten erklären sich einige der offensichtlichen Fehler.

²⁰ Hans Neemann, „J. S. Bachs Lautenkompositionen“, *Bach-Jahrbuch* 28 (1931) 72–87.

²¹ Alice Artzt, „The third lute suite by Bach“, *Journal of the Lute Society of America* 1 (1968) 9–15.

²² Hans Radke, „War Johann Sebastian Bach Lautenspieler?“, in: *Festschrift Hans Engel zum siebzigsten Geburtstag*, Kassel etc. 1964, 281–289.

²³ Johann Sebastian Bach, *Sämtliche Lautenwerke*, hg. von Stefan Lundgren, München 1984 (Privatdruck).

den Gebrauch von Lautenisten gedacht, da sie nur als Tabulatur, ohne Umschrift in moderne Notation, erschienen ist. In seiner Edition vereinigt Lundgren Lesarten beider Fassungen, im Kommentar verweist er auf Fehler und fragwürdige Passagen der Leipziger Intavolierung, unterstreicht aber auch ihren Wert und Nutzen.²⁴

Eine Umschrift in moderne Notation bietet die Ausgabe der gesamten Lautenwerke Bachs durch Paolo Cherici.²⁵ Diese Umschrift erscheint jedoch im Violinschlüssel und in Oktavtransposition, zum Gebrauch von Gitarristen, und der Kommentar enthält nur einen kurzen Hinweis auf die g-moll-Suite.²⁶

Im Lautenband der *Neuen Bach-Ausgabe* findet sich keine Edition der Leipziger Tabulatur, obwohl der Herausgeber Kohlhase ihr eine Bedeutung als Dokument für die Aufführungspraxis beimißt.²⁷ Er ließ die Intavolierung als Faksimile im Anhang des kritischen Berichts drucken, und überläßt es dem Leser, sich mit französischer Lautentabulatur zurechtzufinden, ungeachtet der Probleme, die sich dem Nichtfachmann damit ergeben.²⁸

Der Lautenist Eugen M. Dombois schließlich sieht die ideale Edition der g-moll Suite in einer Kombination von Aspekten beider Quellen und weist im Plattentext zu seiner Einspielung der Suite auf die Notwendigkeit einer effektiven praktischen Ausgabe hin.²⁹ Darüber hinaus macht er deutlich, daß die Leipziger Intavolierung als Lösungsvorschlag eines Barockmusikers für Probleme, die sich auch dem modernen Musiker stellen, angesehen werden kann, und stellt die „Freiheit“ des damaligen Künstlers (gegenüber einem Notentext) den vermeintlichen Restriktionen einer Aufführung alter Musik heute gegenüber.³⁰

Das improvisatorische oder subjektive Element, das in der Leipziger Intavolierung gegenwärtig ist, gibt wertvolle Hinweise auf die Aufführungspraxis und zeigt, wie das Hilfsmittel der Notation die Musik selbst umgestalten kann. Aus den Abweichungen zwischen Konventionen herkömmlicher Notation und Lautentabulatur wird der wesentliche Unterschied zwischen dem Bach'schen Autograph und der Leipziger Intavolierung der g-moll-Suite deutlich. In der Tabulatur ist nämlich in weit höherem Maße ein praktisches, unmittelbar die Aufführung betreffendes Element greifbar, als im Autograph. Eine Aufzeichnung in Lautentabulatur ist

²⁴ A. a. O., 1.

²⁵ Johann Sebastian Bach, *Opere Complete per Liuto*, hg. von Paolo Cherici, Milano 1980.

²⁶ A. a. O., XXXI.

²⁷ *Einzelne überlieferte Klavierwerke II und Kompositionen für Lauteninstrumente*, hg. von Hartwig Eichberg und Thomas Kohlhase (= Johann Sebastian Bach, *Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, Serie V, Bd. 10), Kassel etc. 1982, VII. An dieser Stelle seien drei Übertragungsfehler der NBA vermerkt:

(1) Prelude, Takt 102, das dritte Achtel im Baß ist *e*, nicht *es*

(2) Allemande, Takt 33, erstes Achtel in der Oberstimme (*fis'*) ist punktiert.

(3) Courante, Takt 6, erste Halbe im Baß, ist *d* statt *c*.

²⁸ Vgl. Anmerkung 8.

²⁹ Plattentext zu Philips 6575 018 (J. S. Bach, Suite g-moll für Laute).

³⁰ Ebd.

untrennbar mit dem Instrument einerseits, andererseits mit der Einstellung und den Vorstellungen des Intavolators verbunden.³¹

Bachs Bearbeitung seiner eigenen Cellosuite in c-moll, BWV 1011, spiegelt seine Vorstellungen von Möglichkeiten und Technik der Laute wider; die Leipziger Tabulatur ihrerseits wirft Licht auf die Haltung des Instrumentalisten. Ob sich allerdings auch schon am Autograph ableiten läßt, daß Bach mit einzelnen Eingriffen eines Intavolators rechnete, worauf André Burguète hinweist, und ob eine Revision der autographen Fassung sogar unumgängliche Voraussetzung für eine spielbare Version der Suite sei, wie Hans Radke vermutet, scheint mir vom Standpunkt des Lautenisten aus eher fraglich.³²

Aus den oben vorgelegten Materialien ergeben sich einige historische Schlußfolgerungen hinsichtlich der Lautensuite g-moll. So konnte gezeigt werden, daß das Autograph zwischen 1727 und 1731 in Leipzig entstand und wahrscheinlich als private Auftragsarbeit für den Leipziger Buch- und Musikalienhändler Jacob Schuster geschrieben wurde. Bachs Kontakte mit professionellen Lautenisten sind mehrfach belegt, und über Bachs Verwendung des Instruments geben Vokalkompositionen mit einer Laute als Obligat- oder Continuoinstrument Zeugnis. Daß Bach auch mit den virtuoson Möglichkeiten der Laute vertraut war, läßt sich aus seiner Bekanntschaft mit den Leipziger Lautenisten Johann Christian Weyrauch, Rudolf Straube und Johann Ludwig Krebs ableiten. Bach selbst besaß ein Instrument im Werte von 21 Talern, also dem fast dreifachen Wert einer Violine von Jacob Stainer, wie aus dem Instrumenteninventar hervorgeht, das nach seinem Tod angelegt wurde. Es ist denkbar, daß Bach an dem Instrument in seinem Haushalt selbst Erfahrungen über Stimmung, Umfang und technische Möglichkeiten der Laute sammeln konnte.

So erweist sich bereits die Tonartenwahl g-moll als bequem für die Barocklaute, da die meisten Passagen in erster Lage, unter häufiger Verwendung leerer Saiten ausgeführt werden können. Der Wechsel in der akkordlichen Dichte, von Akkorden mit nur zwei Tönen bis zu solchen mit sechs Tönen, ist charakteristisch für einen Lautenstil und weicht von Bachs Klavierstil deutlich ab. Die von Bach gewählte Tonart g-moll macht es allerdings erforderlich, daß der Ausführende sein Instrument anpaßt, um die tiefste vorkommende Note, *Kontra-G*, zu erreichen.³³ In dieser Tonart sind mit Ausnahme des *c''* (der höchsten Note der Suite) alle Töne in der ersten Lage spielbar. Weiterhin lassen sich die inneren leeren Saiten häufig einsetzen, um das komplexe Passagenwerk in Alt- und Tenorlage zu erleichtern.

³¹ Für einen informativen Vergleich zwischen herkömmlicher Notation und Tabulatur siehe Douglas A. Smith, „Editing XVIIIth century lute music: the works of Silvius Leopold Weiss“, in: *Le luth et sa musique*, Bd. 2, hg. von Jean-Michel Vaccaro, Paris 1984, 253–260.

³² André Burguète, „Die Lautenkompositionen Johann Sebastian Bachs. Ein Beitrag zur kritischen Wertung aus spielpraktischer Sicht“, *Bach-Jahrbuch* 63 (1977) 26–54, und Radke, a. a. O., 289.

³³ Vgl. hierzu: Franklin Lei, „Tunings for the lute music of Bach – part one“, *Newsletter of the Lute Society of America* XVI/4 (1981) 10–11, und Douglas A. Smith, „Tuning for Bach“, *Newsletter of the Lute Society of America* XVII/1 (1982) 4–5.

In der folgenden Tabelle soll der Versuch gemacht werden, musikalische und technische Abweichungen der Intavolierung vom Autograph zusammenzustellen.

Veränderungen des Intavolators an der musikalischen Struktur:	Veränderungen unter Berücksichtigung einer speziellen Lautentechnik:
1. Änderung der Melodieführung	1. Bindungen
2. Änderung der Harmonie, bzw. Änderung der akkordlichen Tonanordnung	2. Oktavierung von Baßnoten
3. rhythmische Veränderungen	3. Verzierungen

Der erste Takt des Prelude soll sowohl musikalische wie spieltechnische Abweichungen der Leipziger Intavolierung verdeutlichen.

BACH



LEIPZIG



Bach läßt das Prelude mit einer leeren Oktave über G beginnen. Die Leipziger Intavolierung füllt die Oktave mit Terz und Quinte auf, wodurch die Molltonart zu einem früheren Zeitpunkt als in Bachs Autograph festgelegt wird. Der g-moll-Akkord eröffnet die Suite mit einem reichen Klang, im Gegensatz zu dem eher strengen Einsatz in Bachs Autograph.

Bach legt einen Bindebogen über die ganze nachfolgende Notengruppe, womit eine Ausführung ohne Gewichtung einzelner Noten nahegelegt wird. Dies wird in der Leipziger Intavolierung durch Bindungen über zwei oder drei Noten erreicht, die den metrischen Akzent vermeiden. Bindungen auf der Laute dienen in erster Linie dazu, den Akzent von der zweiten Note der Bindung zu nehmen, da nur die erste Note mit dem Finger der rechten Hand angeschlagen wird. Die folgenden Noten erklingen nur durch das Abziehen und Auflegen („Einfallen“) der Finger der linken Hand. Bindungen tragen nicht nur zur Erleichterung der Spieltechnik, sondern auch zur Artikulation einer Passage bei. Bei Ernst Gottlieb Baron erscheint die Bindung als Art der Verzierung (unter *Manieren*) auf der Laute; die vokale Qualität dieser Technik wird von ihm wie folgt gepriesen: „Das Schleiffen der Thöne welches man kunstmäßig Einfallen und Abziehen heißt, kommt auf der Lauten sehr naturel und singend heraus.“³⁴

Im Beispiel 1 verliert der dritte Viertelschlag durch das Anbinden des *fis* an das *g* an Gewicht. Da die folgenden drei Noten, *a*, *b* und *c'* auf derselben Saite gebunden erklingen, wird der musikalische Fluß gesteigert. Die Anbindung des *b* an das *a* auf dem vierten Viertel legt Gewicht auf das Ende des Taktes, wodurch der Ein-

³⁴ Ernst Gottlieb Baron, *Historisch-Theoretische und Practische Untersuchung des Instruments der Lauten*, Nürnberg 1727, 167.

druck eines Auftakts zu dem stark dissonanten Akkord im Takt 2 entsteht. Der Akzent auf dem *b* betont überdies den Mollcharakter des Satzes. Die vom Intavolator in Takt 1 angebrachten Bindungen sind daher als spieltechnische Lösung der von Bachs Autograph vorgesehenen Legato-Artikulation anzusehen.

Eine ähnliche Verwendung des Bindebogens, mit dem Ziel, metrische Akzentuierung zu vermeiden, findet sich in Takt 33 der Allemande.

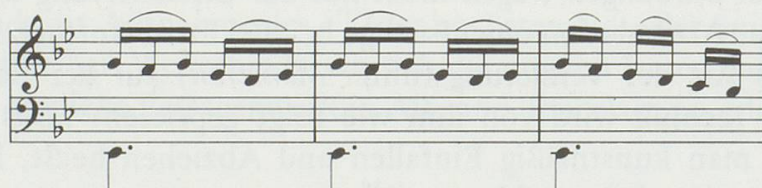


Die wohlüberlegten Zweierbindungen gegen wichtige metrische Akzente des zweiten und dritten Viertelschlags setzen die Intention von Bachs langem Bindebogen in die Praxis um.

Auffallend in der Leipziger Intavolierung ist die Verwendung von Bindebögen zur abwechslungs- und kontrastreicherer Ausführung melodischer Sequenzen, wie die Takte 68–70 des Prelude zeigen.



Die Bindungen in Takt 68 und 69 heben die Dreiteilung des 3/8-Takts hervor; dagegen legt die Verteilung der Bindebögen in Takt 70 eine Betonung für den ganzen Takt nahe. Eine ähnliche Verwendung von Bindungen, um Abwechslung zu erreichen oder Gegenakzente zu setzen, findet sich in den Tabaturen anderer Lautenkomponisten, wie etwa Silvius Leopold Weiss (Ms. London, BL, Add. 30387, S. 231):



Weiterhin dient der Bindebogen in der Leipziger Intavolierung dazu, größere metrische Einheiten auch über Taktgrenzen hinweg zusammenzufassen und Hemiolen-Rhythmen hervortreten zu lassen. So wird durch die Bindungen in Takt 203 bis 205 des Prelude, trotz der 3/8-Takt-Vorzeichnung, eine Gruppierung in Viertelnotenwerten erreicht. Das Auftreten dreier Viertelschläge, über zwei Takte im 3/8-Rhythmus hinweg, verändert das Metrum der Passage und hat die Funktion eines notierten Ritardando.

Die Leipziger Intavolierung zeigt auch in vielen rhythmischen Details Abweichungen von Bachs Autograph. Die Abänderungen betreffen vor allem die Länge von Noten in Diskant oder Baß, aber auch die Überpunktierung punktierter rhythmischer Figuren und Tonwiederholung bei zusammengebundenen Noten.

Die folgenden zwei Beispiele (6a und b) zeigen das verzögerte Eintreten von Noten im Diskant (Takt 71, Prelude) und im Baß (Takt 76, Prelude).

Die Notierung verzögerter Töne führt wohl nicht zu einer exakten rhythmischen Verschiebung, sondern eher zu einer leichten Brechung des Akkords. Durch die Akkordbrechung auf der Laute wird sowohl die erste, allein erklingende Note, als auch die verzögerte Note ohne Betonung hörbar gemacht; und zu dieser Lautenistenpraxis äußert sich der zeitgenössische Theoretiker Jacob Adlung in seiner Beschreibung des *Lautenwerks*, eines Tasteninstrumentes mit Darmsaiten, wie folgt: „Das Lautenwerk ist das schönste unter den Clavieren nach der Orgel, und hat den Namen daher, weil es die Laute in dem Klange nachahmt, sowohl was die Höhe und Tiefe, als auch die Delicatesse betrifft ... Daher Hr. J. N. Bach den besten Lautenisten nicht sehen lassen, dass man geschworen hätte, es sey eine ordentliche Laute. Man muss aber stets geschwinde und durch *Brechungen* spielen, wie man von geschickten Lautenisten zu hören ist.“³⁵

Weitere Beispiele für die Einführung verzögerter Noten („Brechungen“) in der Leipziger Intavolierung finden sich in Takt 54 (Diskant) und Takt 52 (Baß) der Gigue. Hier wie im letzten Beispiel zeichnet der Intavolator improvisatorische Aspekte der Ausführung auf und weicht damit von den üblichen Praktiken der Notation im Barock ab.³⁶

³⁵ Jacob Adlung, *Musica mechanica organoedi*, Bd. 2, Berlin 1768, 133 ff.; die Hervorhebung im Zitat stammt vom Verfasser.

³⁶ Baron spielt auf schriftlich nicht fixierte Praktiken an, wenn er im Verzierungskapitel seiner „Untersuchung“ schreibt (169 f.): „Dieses sind nun diejenigen Manieren, welche denen Incipienten vornehmlich in der Lauten-Tabulatur gezeichnet werden, biß sie solche an gehörige Orte selber von freyen Stücken anbringen lernen. Doch darff man nicht gedencken, daß sie daselbst alle seyn, weilen man viele nicht so gut hinzeichnen als erfinden und zur Execution bringen kan. Das meiste und beste kommt wohl auf den Genie und habitude wie er sie vorbringen will an.“

a) B L b) B L

Die Verzögerung der Töne in Diskant und Baß ist mit dem sogenannten *separé* verwandt, das in barocken Lautentabulaturen auftritt. Dieser Effekt ist durch einen Schrägstrich zwischen zwei Noten angezeigt und als Verzögerung des Diskanttons auszuführen. Esajas Reusner weist den Lautenisten in der Einleitung zu seinen 1667 erschienenen *Delitiae Testudinis*³⁷ wie folgt an: „Die separationes fangen allezeit unten von den Bässen an, und sofern man nach heutiger Manier Richtig spielen will, so müssen die gleichen Noten nicht eine wie die andere sondern stets rückend oder springend gespielt werden.“ Neben der Verwendung eines Schrägstrichs zur Angabe einer Akkordbrechung schreibt Reusner gelegentlich die rhythmische Verzierung auch in Tabulatur aus.

Die Verzögerung von Tönen in Takt 14 der Courante hat mehr Ähnlichkeit mit dem ausgeschriebenen *separé* als mit den rascheren *Brechungen*, wie sie die Beispiele aus Prelude und Gigue zeigen. Hier tritt der Baß mit einer Verzögerung ein, wie sie sich nicht in historischen Aufzeichnungen zur Ausführung des *separé* findet:

B L

In Takt 22 der Courante führt der Intavolator einen verzögerten Baßeintritt mit einem *B* auf dem vierten Viertelschlag ein, der das *g* im Diskant stärker hervortreten läßt, andererseits aber das durchgängige melodische Muster der Baßlinie unterbricht, welches aus halber Note, Viertelpause und drei Viertelnoten besteht.

B L

³⁷ Esajas Reusner, *Delitiae Testudinis*, o. O., 1667.

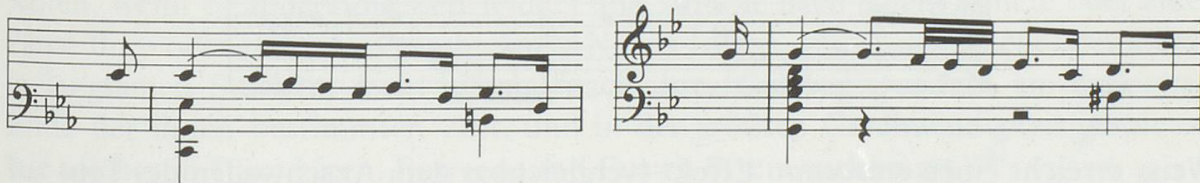
Eine Veränderung in der Aufzeichnung des Rhythmus, mit doppelter statt einfacher Punktierung, zeigt Takt 2 des Prelude.



Die Spannung in der Oberstimme wird erhöht durch das verzögerte Eintreten des *es'*, womit ein charakteristisches Stilmerkmal französischer Overturen zum Ausdruck gebracht wird. Zusätzlich zur Überpunktierung hat der Intavolator in diesem Takt noch die Anordnung der Töne innerhalb des ersten Akkords verändert. Das *fis* im Tenor ist zunächst weggelassen und tritt erst als Auftakt zum zweiten Viertel ein. Durch diese Modifikation wird der dissonante Charakter des Akkords gemildert und der rhythmische Impuls des Taktes abgewandelt. Der Akkord kann mit allen Tönen auf der Laute gespielt werden und kommt in dieser Form in barocken Lautentabulaturen vor. Dieser Akkord ist auch in den handschriftlichen *Fundamenta der Lautenmusique und zugleich der Composition* (frühes 18. Jahrhundert) zu finden, die heute in der Prager Universitätsbibliothek aufbewahrt werden.³⁸



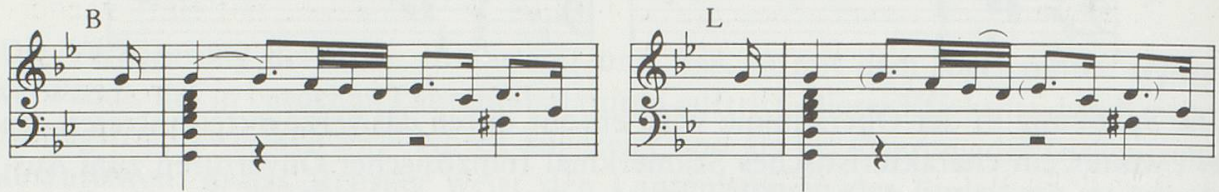
Bach verwendet zwei alternative Aufzeichnungsweisen in der Cellosuite c-moll und der Lautensuite g-moll für punktierte Notenwerte der Allemande. Die erste Art, dargestellt am Beispiel der Cellosuite, gibt dem Ausführenden nur die nötigsten Anweisungen und damit einen größeren interpretatorischen Spielraum; die zweite Art gibt Bachs Vorstellung wieder, wie die Musik tatsächlich klingen sollte, entsprechend den Gepflogenheiten der Aufführungspraxis.³⁹ Wir können hier eine Parallele zum Umformungsprozeß von Bachs Autograph zur ausgearbeiteten Leipziger Intavolierung feststellen.



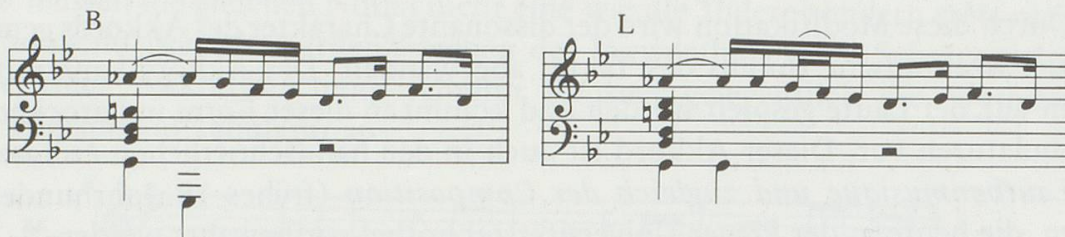
³⁸ *Fundamenta der Lautenmusique und zugleich der Composition*, Prag, Statnî Knihovná, Ms. II. Kk. 51.

³⁹ Dieses Beispiel wurde auch herangezogen, um den Wert der Lautenfassung als Quelle aufführungspraktischer Hinweise für den Cellisten aufzuzeigen. Vgl. Erwin Grützbach, *Stil- und Spielprobleme bei der Interpretation der 6 Suiten für Violoncello solo senza Basso von Johann Sebastian Bach*, Hamburg 1980, 6; und Richard R. Efrati, *Treatise on the execution and interpretation of the sonatas and partitas for solo violin and the suites for solo cello by Johann Sebastian Bach*, Zürich, 1979, 227.

Eine weitere, häufige rhythmische Abänderung der Leipziger Intavolierung ist in der Wiederholung von Tönen zu sehen, die im Autograph miteinander verbunden erscheinen. Der erste Takt der Allemande zeigt das zweimalige Anschlagen des übergebundenen Notenwerts, und diese Abweichung vom Autograph findet sich jedesmal beim Auftreten dieser rhythmischen Figur wieder.

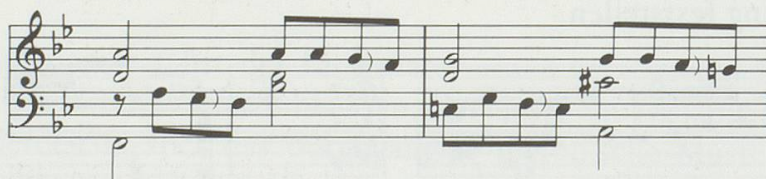


Die erneut angeschlagene Note tritt manchmal nach dem Beginn des angebundnen Notenwertes auf, wie Takt 14 des Prelude zeigt.



Ernst Gottlieb Baron beschreibt 1727 einen Weg, gehaltene Akkorde durch wiederholtes Anschlagen der einzelnen Töne, mit dynamischer Abstufung, zu erzeugen: „Auf der Lauten kan man die Acorte sehr starck anschlagen, und den Thon unter währenden Harpeggio insensiblement abnehmen lassen, daß er bald acutior bald remissior wird, welches auf dem Clavicin nicht als mit großer Affectation angehet, da sie erst von einem Clavier ins andere hüpfen müssen.“⁴⁰

Tonwiederholungen zur Darstellung gehaltener Töne lassen sich auch in den Tabulaturen von Silvius Weiss nachweisen. Der folgende Ausschnitt aus einem *Andante* von Weiss⁴¹ zeigt, daß die wiederholten Töne auf den dritten Viertel eines jeden Taktes als Erweiterung des Tones auf den ersten Viertel zu verstehen sind. Der musikalische Eindruck wäre zu repetitiv, wenn der Ton auf den dritten Viertel mit der gleichen Lautstärke angeschlagen würde, wie der auf dem ersten Viertel.

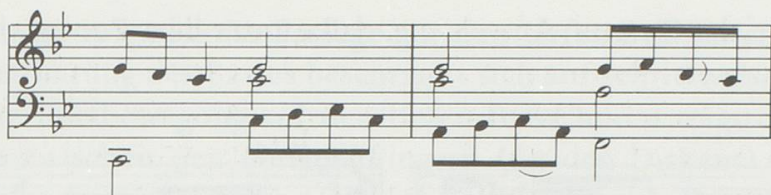


Weiss erreicht einen *crescendo* Effekt (vergleichbar dem Anschwellen des Tons auf einem Streichinstrument) durch Tonwiederholung im Diskant über einer bewegten Baßlinie, wie aus dem Ausschnitt einer *Entrée* hervorgeht.⁴²

⁴⁰ Baron, a. a. O., 126.

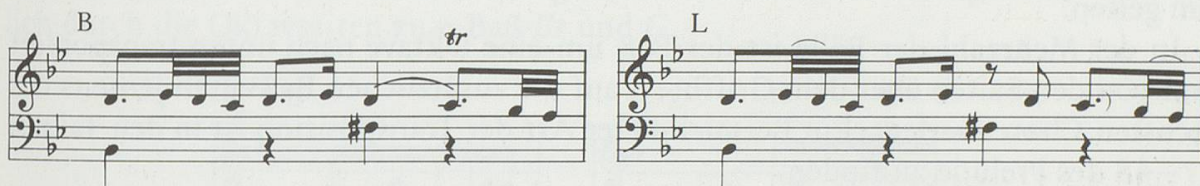
⁴¹ Silvius Leopold Weiss, 30 Sonaten für Laute solo, in der Handschrift London, British Library, Ms. Add. 30387, dort S. 243. Eine Gesamtausgabe der Werke von Silvius Leopold Weiss wird von Douglas A. Smith bei C. F. Peters, Frankfurt a. M., vorbereitet.

⁴² A. a. O., 225.



Die Darstellung des *diminuendo* und *crescendo* auf der Laute mit Hilfe wiederholter Töne gibt der Phrasierung eine vokale Qualität. Damit gelingt dem Lautenisten ein *cantabile*, das sonst auf Zupfinstrumenten unmöglich wäre. Baron äußert sich hierzu wie folgt: „Diejenigen Instrumente die den Bogen-Strich leiden, und die Blasenden sind wohl am geschicktesten das *cantabile* zu imitiren, weil man auf ihnen einen Thon sehr lange ziehen und aushalten kan. Welche aber durch den Anschlag müssen zum Klange gebracht werden, als wie das Clavir-Clavicin und Laute, so kan man zwar das vollkommene *Cantabile* so gut als auf anderen haben, ausgenommen, daß man einen Thon so lange nicht ziehen und halten kan als man will, weil er nach seinem Anschlage noch klingt, aber auch halb darnach verfliegt.“⁴³

Die Abnahme des Klangvolumens fällt bei kürzeren Notenwerten weniger ins Gewicht, daher verzichtet der Intavolator auf die Notation der Tonwiederholung bei der punktierten Achtelnote *d'* in Takt 13 der Allemande. Der Intavolator übernimmt Bachs mathematisch „unkorrekte“ Notation der Figur mit einer punktierten Achtel- und drei 32stel-Noten.



Die mathematisch unpräzise Notation der punktierten Figur wirft auch ein Licht auf ihren improvisierten und ornamentalen Charakter.

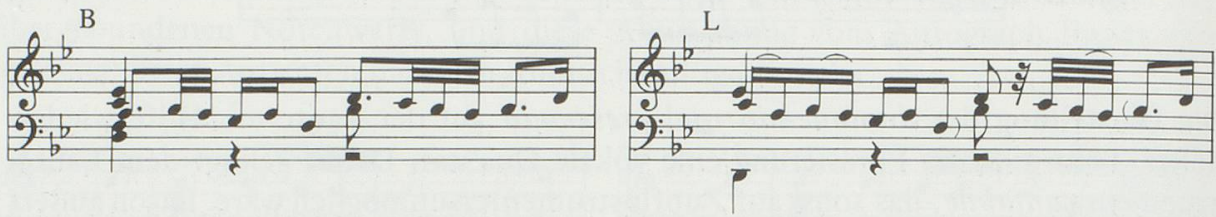
Quantz schreibt über die Ausführung solcher punktierter Figuren in französischer Tanzmusik: „Die Note mit dem Punkte wird mit Nachdruck markiret, und unter dem Punkte der Bogen abgesetzt. Eben so verfährt man mit allen punctirten Noten, wenn es anders die Zeit leidet: und soferne nach einem Punkte oder einer Pause drey oder mehr dreygeschwänzte Noten folgen; so werden solche, besonders in langsamen Stücken, nicht allemal nach ihrer Geltung, sondern am äußersten Ende der ihnen bestimmten Zeit, und in der größten Geschwindigkeit gespielt; wie solches in Overtüren, Entreen, und Furien öfters vorkömmt.“⁴⁴

In der zweiten Hälfte der Allemande führt der Intavolator Pausen anstelle der Punkte ein; und in Takt 28 der Allemande ist eine Passage, ähnlich der im vorhergehenden Beispiel, auf eine Weise notiert, wie sie von Quantz beschrieben wird.

⁴³ Baron, a. a. O., 166f.

⁴⁴ Johann Joachim Quantz, *Versuch einer Anweisung die Flöte traversière zu spielen*, Breslau 1789 (Nachdruck Kassel etc. 1968) 270.

Die Pause entspricht Quantz' Anweisung, daß „unter dem Punkte der Bogen abgesetzt“ wird.



In der Gigue verzichtet der Intavolator ebenfalls auf die Wiedergabe angebundener Noten durch Tonwiederholungen an den Stellen, an denen die Unterstimme die Phrase in Form einer Coda ausdehnt.



Die durchgängigste Änderung der Leipziger Intavolierung gegenüber dem Autograph ist die Oktavtransposition von Baßtönen. Als vordergründiges Motiv für diese Abänderungen mag die spieltechnische Erleichterung der betreffenden Passagen gelten.

In der Mehrzahl der Fälle ist der Baß um eine Oktave nach unten transponiert und von den Saiten über dem Griffbrett auf die zusätzlichen Baßsaiten jenseits des sechsten Chores verlegt. Ein Beispiel dieser Art der Transposition ist in den Takten 47–48 des Prelude zu finden.



Die technische Erleichterung ergibt sich aus der Verlegung des Baßes vom fünften und sechsten Chor, wo ein Greifen mit der linken Hand erforderlich ist, auf den 12., 11. und 10. Chor, die leicht mit dem Daumen der rechten Hand gespielt werden können, wobei eine Saite nach der anderen im gleichen Bewegungsablauf angeschlagen wird. Ein Hinweis darauf, daß Bach diese Technik kannte, findet sich in der Baßlinie der Takte 10–11 der Gavotte II.



Dies ist die einzige ausgedehnte Passage auf den tiefen Baß-Saiten in dieser Suite, und die Melodieführung des Basses beschränkt sich auf schrittweise Fortbewegung. Die schrittweise Fortbewegung auf den tiefen Baß-Chören trägt der unangenehm weiten Spanne zwischen den übrigen Fingern (für den Diskant) und dem ausgestreckten Daumen der rechten Hand (für den Baß) Rechnung. Der häufige Gebrauch der freischwingenden tiefen Baß-Saiten ist bezeichnend für den galanten Stil deutscher Lautenkomponisten der Mitte des 18. Jahrhunderts. Der tiefe Baßgang in Takt 10–11 der Gavotte II (s. o.) läßt zwischen Diskant und Baß einen Abstand von über zwei Oktaven auftreten. Eine derartige Schreibweise ist untypisch für Cembalo- und Orgelmusik und macht Bachs Vertrautheit mit zeitgenössischer solistischer Lautenmusik deutlich.

Eine musikalische Rechtfertigung der Transposition der Baßtöne in die Unteroktave läßt sich aus der Tatsache ableiten, daß die Baßchöre aus je zwei Saiten bestehen, von denen die eine auf den Grundton, die andere auf dessen Oberoktave gestimmt ist. Damit gewinnt beim gleichzeitigen Anschlagen beider Saiten mit dem Daumen der rechten Hand der Grundton an Brillanz.⁴⁵ Trotz der Oktavtransposition nach unten, mit Verlegung der Baßlinie auf die freischwingenden tiefen Baß-Saiten, erklingt gleichzeitig auch die ursprüngliche Tonhöhe der Baßnoten. Dieser Effekt wird in der Leipziger Tabulatur gelegentlich auch dazu benutzt, Töne der Oberstimme ohne Spiel auf den oberen Saiten zu erzeugen. So fehlen in Takt 136 des Prelude die Töne *es* und *g* in der Tabulatur, sie erklingen aber tatsächlich durch die Oktavsaiten zum Baß-*Es* und *G*.



Die ungewöhnlichen Kadenzen der Sarabande in Bachs Autograph verlieren ihren fragmentarischen Charakter, wenn man das gleichzeitige Mitklingen der Oberoktave zu den tiefen Baßtönen in die Überlegung miteinbezieht. So sind die Baßtöne der entsprechenden Passagen in der Version für Violoncello eine Oktave höher notiert als in der Lautenfassung. Die Melodieführung der Lautenfassung nähert sich aber, trotz der abweichenden Notation, der der Cellofassung an, da zu den tiefen Baßtönen die Oberoktave zu hören ist.

⁴⁵ Johann Friedrich Agricola berichtet, als Zusatz zu Adlungs Beschreibung des „Lautenwerks“, über ein Instrument, das Zacharias Hildebrand wohl auf Bestellung Bachs gebaut hat (zit. nach Adlung, *Musica*, 139): „(Ich erinnere mich), ungefähr im Jahre 1740 in Leipzig ein von dem Hrn. Johann Sebastian Bach angegebene, und vom Hrn. Zacharias Hildebrand ausgearbeitete Lautenklavizymbel besehen und gehört zu haben, welches zwar eine kürzere Mensur als die ordentlichen Clavizymbel hatte, in allem übrigen aber wie ein ander Clavizymbel beschaffen war. Es hatte zwey Chore Darmseyten, und ein sogenanntes Oktävchen von messingenen Seyten.“ Es ist denkbar, daß die Oktavverdoppelung durch Messingsaiten („Oktävchen“) von der Oktavverdoppelung der Baßsaiten der Laute angeregt wurde.



Die Transposition von Baßtönen in die Unteroktave, wie sie die Leipziger Intavolierung bietet, unterbricht gelegentlich die Melodieführung der Baßlinie. In Takt 18 der Courante ist dafür ein extremes Beispiel zu finden, da hier eine Baßnote sogar zwei Oktaven nach unten verlegt ist.



Die Baßtöne, die dem Kontra-B vorangehen, können nicht nach unten verlegt werden, da das As auf dem siebten Chor nur mit Mühe gegriffen werden kann, wenn die Oberstimme bewegt ist.

Ein weiteres eigenartiges Beispiel für die Transposition des Basses und auch in diesem Fall für eine tatsächliche Änderung der Tonhöhe in der Leipziger Intavolierung zeigen die Takte 166–171 des Prelude:



Der Intavolator greift in die Melodieführung der Baßlinie ein, um schrittweise Fortbewegung zu erreichen; dadurch erleichtert er zwar die spieltechnische Bewältigung, schafft aber gleichzeitig Unordnung im musikalischen Aufbau. Vielleicht hatte der Intavolator Passagen aus anderen Lautenwerken seiner Zeit im Sinn oder „in den Fingern“, wie etwa die folgenden aus einer Gavotte von Silvius Weiss⁴⁶ und einem „Menuet“ von Adam Falckenhagen. In beiden Fällen wiederholt sich die Diskantfigur über einer schrittweise fortbewegten Baßlinie:

⁴⁶ Weiss, London, BL, Add. 30387, S. 229. Falckenhagen, *Sei partite a liuto solo*, op. 2, Nürnberg 1742, N 14.

a)

b)

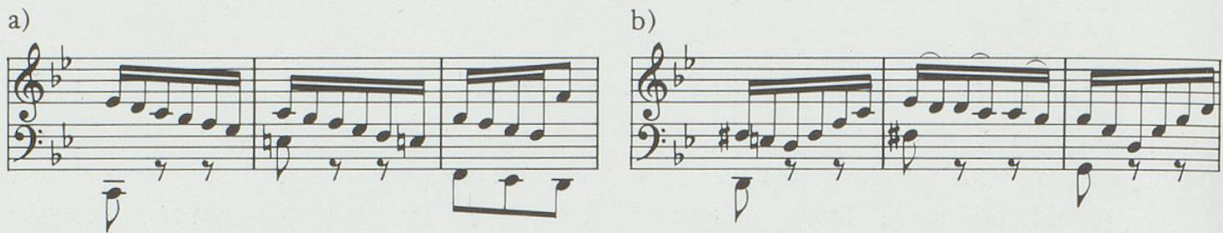
Der Lautenspieler, der die Leipziger Intavolierung erstellte, war mit einem bestimmten Solorepertoire und der dazugehörigen Spieltechnik vertraut. Es liegt also nahe, daß er auch Elemente dieses Repertoires, zusammen mit ihren spieltechnischen Voraussetzungen, in die Intavolierung miteinbezog.

Eine Transposition von Baßtönen in die Oberoktave ist meistens in Verbindung mit chromatischen Gängen im Baßregister zu beobachten. Das Abgreifen freischwingender Baß-Saiten, um chromatische Zwischentöne zu erhalten, ist in barocken Lautentabulaturen in der Regel vermieden. Die chromatischen Baßtöne werden eine Oktave nach oben transponiert, um über den Bündeln gespielt werden zu können. Für diesen Typ der Transposition findet sich in Takt 9 der Gavotte II ein Beispiel:

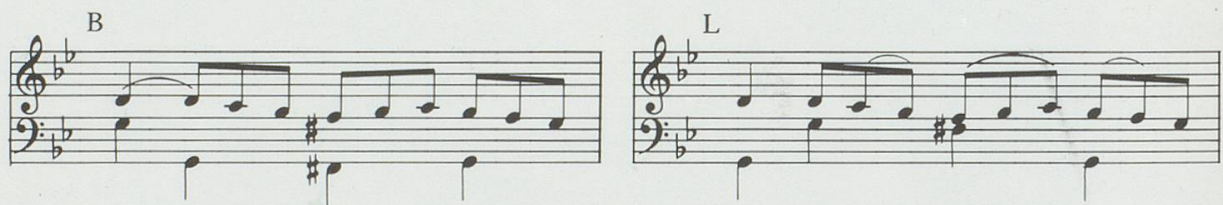
In diesem Takt ist nicht nur das *fis* nach oben transponiert, sondern auch die begleitenden Baßtöne, um den Melodiefortgang zu wahren. Andere Passagen der Leipziger Intavolierung zeigen ein verhältnismäßig geringes Interesse des Intavolators an der Beibehaltung der Melodiebewegung: dort ist lediglich die chromatische Note nach oben transponiert, während die anderen Baßtöne in der Unteroktave verbleiben:

Gelegentlich ist allerdings auch schon in Bachs Autograph an der Melodieführung der Baßlinie ein Zugeständnis an die schwierige Spieltechnik chromatischer Töne

im Baßregister zu erkennen. Die folgenden zwei Beispiele zeigen die bewußte Hochtransposition chromatischer Baßtöne, und verdeutlichen Bachs Vertrautheit mit diesen speziellen Problemen barocker Lautentechnik:



Für Bachs Überlegungen und Korrekturen im Umgang mit chromatischen Baßnoten gibt Takt 1 der Gavotte II einen Beleg. Dort ist ein Kreuz auf der Linie des *f* im Tenor zu sehen, das zugehörige Notenzeichen fehlt jedoch. Das *fis* ist dagegen im Baßregister zu finden. Bach wollte augenscheinlich zunächst das *fis* in den Tenor verlegen, entsprechend der üblichen Praxis, chromatische Noten in den Bereich der Bünde zu transponieren, um dann auf dem *g* wieder in den Bereich der tiefen Baßchöre zurückzukehren. Dennoch entschloß er sich dann, auch das *fis* im Baß zu belassen, um die Baßbewegung nicht zu unterbrechen; deshalb verlangt er auch vom Ausführenden das unübliche Greifen auf den achten Chor. Die Leipziger Intavolierung dagegen verlegt den chromatischen Baßton in die Tenorlage:

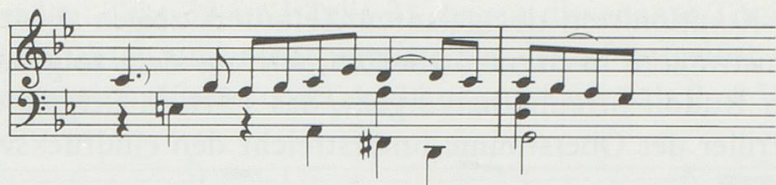


Bachs Entscheidung, auch in einem Satz mit relativ raschem Tempo das *fis* im tiefen Baßregister zu belassen, könnte durch eigene Hörerfahrung mit solistischer Lautenmusik beeinflusst worden sein. So ist das Vorkommen tiefer, chromatischer Baßtöne in raschem Tempo zumindest gelegentlich zu beobachten, wie die folgende Passage aus einem Allegro (aus einer Sonate B-dur)⁴⁷ von Joachim Bernhard Hagen, Hoflautenist des Markgrafen von Brandenburg-Kulmbach nach 1766, zeigt:

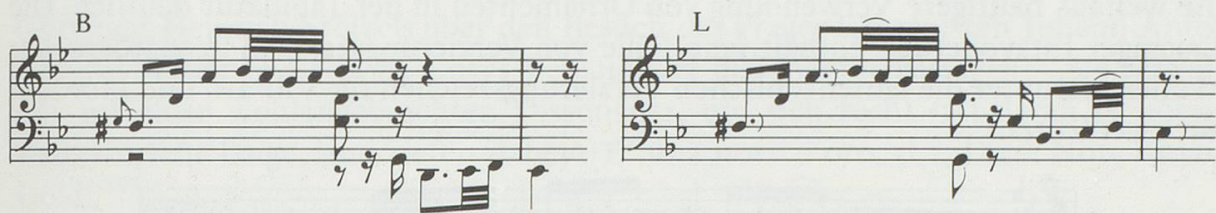


Das tiefe *fis* tritt tatsächlich auch einige wenige Male in der Leipziger Intavolierung auf. So erscheint es in Takt 14 der Courante in einem zum Allegro Hagens auffallend ähnlichen Kontext:

⁴⁷ Joachim Bernhard Hagen, *Sonata à Liuto Solo* (ca. 1766), in der Hs. Augsburg, Staats- und Stadtbibliothek, Tonk. 2, Hs. Fasc. III/1–2.



In der Leipziger Intavolierung ist die Baßlinie oftmals auch dann in die Oberoktave transponiert, wenn zur Ausführung der Passage schnelle Artikulation erforderlich ist. So ist die Baßfigur auf dem dritten und vierten Viertel von Takt 31 der Allemande in Bachs Autograph im tiefen Baßregister notiert, in der Intavolierung dagegen nach oben, in den Bereich der Bünde, transponiert, obwohl hier keine Chromatik vorliegt.



Die Transposition ermöglicht eine leichte, klare und deutliche Ausführung; während ein höheres Niveau spieltechnischer Gewandtheit für die von Bach verlangte tiefe Lage erforderlich ist.

Es finden sich aber auch Fälle, bei denen bewegte Passagen mit Absicht in die Unteroktave verlegt wurden, wie die folgenden Beispiele aus Prelude und Gigue zeigen.



Der Intavolator wollte hier offensichtlich mit dem Klang der volltönenden Baßsaiten seiner 13chörigen Laute und durch seine Spielfertigkeit den Zuhörer beeindrucken.

Auch andere Komponisten des galanten Zeitalters zeigen diese Neigung, sich selbst und ihr Instrument in Szene zu setzen, wie aus dem folgenden Ausschnitt eines Werks von Rudolf Straube hervorgeht, das 1746 in Leipzig erschien.⁴⁸ Der durchgehende Triller der Oberstimme unterstreicht den eindrucksvollen Gang im Baßregister.



Der Vergleich von Bachs Autograph und der Leipziger Intavolierung macht auch die weitaus häufigere Verwendung von Ornamenten in der Tabulatur deutlich. Die Leipziger Intavolierung enthält eine Fülle von Verzierungszeichen in spätbarocker Manier, darunter die lautentypischen Verzierungszeichen für Vibrato und Mordent auf zwei Saiten:



Weitere instrumentspezifische Verzierungen in der Leipziger Tabulatur spiegeln Konventionen des barocken deutschen Sololautenrepertoires wider. So findet sich in barocken deutschen Lautentabulaturen häufig die Hinzufügung dissonanter Töne zu einem Akkord, als eine Form der *acciaccatura*. Die Takte 21 und 42 des Prelude geben hierfür zwei Beispiele:



Die *acciaccatura* wird gelegentlich in eine *appoggiatura* aufgelöst (38a), bleibt aber häufig auch unaufgelöst stehen (38b). Zwei Verwendungsmöglichkeiten dieser Verzierung können an folgendem Beispiel, aus einer Sarabande von Silvius Weiss⁴⁹,

⁴⁸ Rudolf Straube, *Due Sonate a Liuto solo*, Leipzig 1746, 3.

⁴⁹ Silvius Leopold Weiss, *33 Sonaten für Laute Solo*, Handschrift Dresden, Sächsische Landesbibliothek, 21.

beobachtet werden. Takt 33 und Takt 35 zeigen dissonante Töne, die zu Beginn eines Akkords auftreten und nicht unmittelbar darauf aufgelöst werden. Die Dissonanz auf dem zweiten Viertel von Takt 34 dagegen wird als 9–8 Vorhalt aufgelöst.



Diese Formen der *acciaccatura* finden sich im gesamten deutschen Lautenrepertoire des Barock und verweisen auf die Vorliebe der Lautenisten für unerwartete Dissonanzen. Mattheson übernimmt in seinen *Grundlagen einer Ehrenpforte* den Bericht Gottfried Heinrich Stölzels über den Besuch des Prager Lautenisten Johann Anton Losy, und hier heißt es zu Losys Behandlung dissonanter Passagen: „Sie verweilten auf einer wohlangebrachten Dissonantz, um sich recht satt daran zu hören, vielmahl sehr lange, und riefen dabey: E' una nota d'oro, d. i. Diese Note ist von Gold!“⁵⁰

Das am häufigsten anzutreffende Verzierungszeichen in Bachs Autograph ist „tr“, welches in der Intavolierung durch „x“ oder ein Komma „ , “ neben der Note ersetzt wird. Das Komma dient auch als Ersatz für Bachs kleingeschriebene, gebundene Noten, die für eine auf- oder absteigende *appoggiatura* stehen. Zur Bedeutung von Bachs Zeichen „tr“ schlägt Richard Efrati eine weitergehende Interpretation vor und nimmt an, daß damit nicht nur der Triller, sondern auch andere Verzierungen, vor allem die *appoggiatura*, angezeigt sein könnten.⁵¹

Viele der Verzierungszeichen, die die Leipziger Tabulatur bietet, finden sich nicht in Bachs Autograph. Da sie so zahlreich in der Suite vorkommen, ist es wahrscheinlich, daß damit mehrere Verzierungsmöglichkeiten angeboten werden, die alternativ in verschiedenen Aufführungen verwendet werden können. Allerdings weist das *tres viste* des Prelude weniger Verzierungen als der Rest der Suite auf, und der Intavolator folgt hier offensichtlich Barons Ratschlag: „In geschwinden Sachen ist weiter nichts als Reinlichkeit und Deutlichkeit die beste Manier, und wolte auch jemand viel andern Zusatz darzu thun, wäre es eben so ungereimt, als Hasen mit Schnecken und Krebsen zu hetzen.“⁵²

Die Hinzufügung eines Trillers und einer Antizipation am Ende des Prelude verändert den Charakter der Kadenz in bezeichnender Weise. Der Intavolator fügt dem vorletzten Akkord ein *d'* hinzu, welches zusammen mit dem Triller auf *fis'* dem Akkord einen ungewöhnlich reichen Klang verleiht. Die nachfolgende Antizipation vor dem Schlußakkord macht ein *Ritardando* im vorletzten Takt nötig, um die Kadenzwendung deutlich ausführen zu können.

⁵⁰ Johann Mattheson, *Grundlage einer Ehren-Pforte*, Hamburg 1740 (Neudruck hrsg. von Max Schneider, Berlin 1910/Reprint Kassel etc. 1969), 172.

⁵¹ Efrati, *Treatise*, 49.

⁵² Baron, a. a. O., 170.



All die Veränderungen, die der Intavolator an Bachs Fassung der g-moll Suite für Laute vorgenommen hat und die Gegenstand der vorliegenden Untersuchung waren, dienten der Erstellung einer individuellen Aufführungsversion der Suite. Eine wörtliche Übertragung von Bachs Autograph in Tabulatur wäre dem damaligen Musiker unannehmbar erschienen, wie Baron ausführt: „Was nun die Musse zu practiciren oder zu executiren anlanget, so geschiehet solches auf zweyerley Weise: Die erste Art bestehet darinnen, daß man die Noten und Melodie also wegspielt wie sie auf dem Papiere aufgezeichnet stehen, ohne sich um einen galanten und dem Gemüthe sich eindringenden Zusatz zu bekümmern, welche Methode wir denen *Artificibus infimae fortis* wie Kircher sagt, überlassen wollen. Diese Art ist einfältig, rauschend, und afficiret nur gemeine und cultivirte Gemüther, und schickt sich deswegen nicht an den Hoff. Die andere Art zu practiciren ist die rechte, und kan man sie gar füglich *Oratoriam* nennen.“⁵³ Bezeichnend ist überdies, daß die Intavolierung an einem Werk in einem älteren Stil vorgenommen wurde, das sich nur mit Mühe vor einem galanten Publikum hätte behaupten können.

Die Entwicklung gültiger Interpretations-Kriterien geschieht durch Beziehung und Auswertung von Materialien zur historischen Aufführungspraxis. Der hier vorgelegte Vergleich von Bachs Autograph und der Leipziger Intavolierung der Suite g-moll für Laute gibt dem heutigen Musiker ein Hilfsmittel für eine historisch genaue Aufführung, nicht nur der g-moll Suite im speziellen, sondern auch anderer Lautenwerke Bachs im allgemeinen. Ausgehend von historischen Belegen sollte sich beim modernen Lautenisten ein intuitives Stilgefühl entwickeln, durch das die Interpretation an Lebendigkeit und Überzeugungskraft gewinnt. So dient dem modernen Interpreten die Forschung in historischer Aufführungspraxis zur Entwicklung eines guten musikalischen „Geschmacks“ – zu dem noch einmal, abschließend, der barocke Lautenist Ernst Gottlieb Baron mit einer gelungenen Definition zu Wort kommen soll: „Wollte man aber überhaupt untersuchen worinnen der beste Gusto bestünde, so kan man nicht anders sagen, als daß er ein durch viele Practique und Erfahrung in gewisser Kunst geschärffter Verstand sey dadurch man alle darein sich concentrirende Umstände ganz ohne Eigennutz und Vor-Urtheil einsehen und das Gute davon nach Proportion seines Werthes schätzen kan.“⁵⁴

⁵³ Ebd., 140.

⁵⁴ Ebd., 174.