

## J. S. Bachs Lautenkompositionen.

Von Hans Neemann (Berlin).

Seit fast 100 Jahren haben die Lautenkompositionen J. S. Bachs des öfteren die besten Köpfe beschäftigt, und bei dem spärlichen Wissen darum ging der Streit der Meinungen meistens nach der persönlichen Einstellung zur Laute überhaupt um Anerkennung oder Ablehnung der fraglichen Kompositionen. Die nachstehenden Ausführungen sollen die Frage nach der Echtheit der Werke für die Laute nun von neuen Gesichtspunkten aus behandeln, die sich aus meiner langen Beschäftigung mit den Bachschen Kompositionen ergaben. Schließlich hat auch die erstmalige originalgetreue Darbietung von einzelnen Lautenstücken Bachs auf dem Kieler Bachfest 1930 wenigstens für eine Weile die Lautenfrage wieder in den Vordergrund gerückt<sup>1)</sup>.

Verschiedene neue Erkenntnisse ergaben sich mir zwangsläufig aus dem Spiel der alten Originallaute und (auf Grund spezieller Lautenmusikforschungen) aus einer umfassenden Kenntnis der einschlägigen Lautenliteratur und der lautenistischen Praxis überhaupt. Die neuen Gesichtspunkte werden sich im einzelnen bei dem Eingehen auf die Kompositionen selber zeigen, sie verdienen zunächst einmal zusammengefaßt zu werden.

Große Bedeutung kommt der Frage nach der Spielbarkeit zu, insbesondere bei der E-dur-Suite, da gerade bei einem Instrument wie der Laute die schwierige Applikatur von vornherein für die Konzeption, Satzweise und Sazanlage maßgebend und zu berücksichtigen ist. Ebenso ist selbstverständlich, daß ein Komponist, der

---

<sup>1)</sup> Zu berichtigen ist der Irrtum von Dr. Heuß im Bachfestbuch 1930, daß die Stücke nach Brugers Transposition und Bearbeitung auf der heutigen Laute gespielt worden sind. Sie wurden vielmehr von mir auf der 24-saitigen Theorben-Laute in der authentischen a-moll-Stimmung und nach eigener Tabulatur-Ausgabe vorgetragen.

für die Laute schrieb, mit der Applikatur und den Ausführungsmöglichkeiten genügend vertraut sein, also selber etwas vom Spiel dieses Instruments verstehen mußte. Wo ihm eigene, wenn auch noch so spärliche Spielpraxis abging, offenbart sich dies sogleich in manchen Ungeschicklichkeiten des Satzes und der Einrichtung für das Instrument.

Eine wenig bekannte Tatsache ist, daß die Lautenliteratur von etwa 1650 bis 1800 so gut wie gar keine „Bearbeitungen“, vielmehr nur Originalkompositionen kennt<sup>1)</sup>. Weiterhin entbehrt auch die Ansicht, daß Lautenkompositionen immer in Tabulatur gesetzt sein müssen, ihrer Begründung. Wohl sind uns fast alle alten Lautenkompositionen in Tabulatur überliefert, und die Tabulatur stellt sich gerade für die Laute als die gegebene Notationsart dar, weil durch sie der Lautensatz für den Spieler einfacher und übersichtlicher wird als durch Notenschrift. Durch die Tabulatur wird, zumal jeder Ton auf drei verschiedenen „Chören“ erklingen kann, die Lage eines jeden Tones und Akkordes auf den verschiedenen Chören und damit in den verschiedenen Griffslagen ganz zweifellosfrei dargestellt. Nun war aber für einen perfekten Lautenisten und profunden Musiker (damals wie heute) die Tabulatur keine reine „Griff“schrift mehr, sondern der routinierte Spieler hatte bei jedem Griff sofort die genaue Tonvorstellung, wertete also beim Spiel augenblicklich die Tabulaturzeichen in ein Noten- oder Klangbild um. Auch waren früher die professionellen Lautenisten wohl imstande, nur nach Noten zu spielen (man denke an das Generalbassspiel), und von dem berühmten Lautenisten Silv. Leop. Weiß berichtet E. G. Baron, daß er nicht allein nach Noten vom Blatt weg spielte, sondern sogar Violinkonzerte sofort in lautenmäßige Tonstücke umzugestalten verstand. Letztlich haben wohl die meisten Komponisten für Laute, die fast immer selber Lautenisten von Profession waren,

1) Mir sind an Bearbeitungen lediglich bekannt: Tanzsätze aus Opern von Lully, von dem franz. Lautenisten Charles Mouton für die Laute eingerichtet, und einzelne auf die Laute übertragene Gesangsstücke aus Opern und Operetten von Orlandini, Hasse und Hiller (Generalbass-Aussetzungen!). Die deutsche Praxis kannte keine Bearbeitungen von Instrumentalwerken für die Laute; die mir außerdem bekanntesten Variationen des Lautenisten B. J. Hagen über ein Thema von Vivaldi und die des Lautenisten Scheidler über ein Thema von Mozart sind durchaus als Originalkompositionen anzusehen.

ihre Werke zunächst in Notenschrift zu Papier gebracht und erst darnach „tabuliert“. Einmal in Tabulatur gesetzt, waren die Notensoriginale überflüssig und mögen deshalb verschollen sein. Ich kenne aber einige Handschriften des 18. Jahrhunderts, die einzelne Stücke in Notenschrift auf zwei Systemen (so wie Bach auch schrieb) und an anderer Stelle auch die Tabulatur bringen<sup>1)</sup>. Damit scheint der Nachweis erbracht, daß es nebensächlich ist, ob ein Werk in Notenschrift oder Lautentabulatur überliefert ist.

Eine oft aufgeworfene Frage ist die: hat Bach selber die Laute gespielt? Ph. Spitta berichtet in seiner Bachbiographie, daß Bach eine Laute besaß. Verwiesen sei dazu auf die ausgezeichneten Ausführungen von Wilhelm Tappert<sup>2)</sup>, denen ich mich im wesentlichen anschließen kann. Tappert schrieb gegenüber Spitta: „Er war Lautenist, er gab sogar Unterricht im Lautenspiel.“ Zweifelsohne geht dies allein schon aus dem Zeugnis Bachs für seinen Schüler Joh. Ludw. Krebs hervor, welches Spitta, Bitter und Tappert anführen. Es ist auch nicht einzusehen, weshalb Bach die Laute nicht gespielt und nichts für dieses Instrument komponiert haben sollte, da uns doch sogar von Jos. Haydn drei Kammermusikwerke mit Laute erhalten sind, die bezeugen, daß auch er die Laute gespielt hat<sup>3)</sup>. Vielleicht ist Bachs Spiel nicht so vollkommen gewesen, als daß er sich im Bekanntenkreise hätte hören lassen, aber das mag nicht verhindert haben, daß er Unterricht im Lautenspiel gab und seinen Schülern dabei Wertvolles vermittelte. Die Laute stand zu jener Zeit durchaus noch nicht auf dem Aussterbeetat; sie war noch

1) Sie finden sich: a) in der Sammelmappe eines anonymen Lautenisten in der Univ.-Bibl. Moskau (Sig. Mus. Saec. XVIII 65 b Bl. 31), die Joh. Wolf im Handbuch der Notationskunde II nicht ganz richtig als Lautenbuch der Marie Luise von Württemberg verzeichnet, und b) im autographen Handschriftenband des nach England übergesiedelten Leipziger Lautenisten Rudolph Straube im Brit. Mus. in London (Sig. Add. 31698). Weiter wäre hierzu zu rechnen: die 4. Sonate für Laute und Violine (B-dur) von Fr. Wilh. Rust (1795) und desselben Fragment einer Sonate für Laute und Viola in C-dur (Staatsbibl. Berlin).

2) Seb. Bachs Kompositionen für die Laute (Sonderabdruck a. d. Redenden Künsten, Berlin 1901) S. 2 ff.

3) Vgl. meinen Beitrag: Joseph Haydn und die Laute; Musik im Haus, 6. Jahrg. Heft 3, Wien 1927. *Bearbeitungen von fremder Hand*

immer das Lieblingsinstrument der Zeit und erfreute sich in höchsten Kreisen der Wertschätzung und des eifrigen Spiels<sup>1)</sup>.

Mit gutem Grunde darf man also als selbstverständlich ansehen, daß Bach die Laute spielen konnte. Dies tritt noch mehr zutage, wenn man die Kompositionen auf ihre Satzweise untersucht. Dabei ergibt sich nämlich, wie wir im einzelnen unten sehen werden, daß seine sicher verbürgten Lautenkompositionen und ebenso die Lautenpartie in der Johannespassion und der Trauerode alle sehr geschickt und flüssig spielbar gesetzt sind.

Bach hat der Laute bekanntlich erst seit seinem frühen Leipziger Wirken besondere Aufmerksamkeit geschenkt. Hier stand ihm kein Hoforchester zur Verfügung, in dem ohnehin ein Lautenist saß, sondern er mußte sich gleichsam seine Privatkapelle aus den wenigen Stadtpfeifern und seinen Schülern zusammenstellen. Interessant ist in dieser Beziehung die Johannespassion, die in der ersten Fassung (1723) ohne Lautenpart aufgeführt wurde, bei einer späteren Auf- führung, aber in anderer Fassung, das *Baßarioso* „Betrachte meine Seel“ mit begleitender Laute erhielt<sup>2)</sup>. Zu jener Zeit besaß Bach in J. L. Krebs, der von 1726—1735 sein Schüler war, einen Lautenisten, so daß als wahrscheinlich anzusehen ist, daß Krebs diesen Part übernommen hat. Die Satzweise dieser Begleitung ist sehr flüssig<sup>3)</sup> und die eines guten Spielers, der Komponist erweist sich hier als sehr vertraut mit dem Instrument.

Die Trauerode von 1727 verlangt bekanntlich durchweg zwei Lauten, die Bach also in dem auch sonst reichen Orchester für diesen Fall zur Verfügung standen. Alb. Schweitzer bemerkt in seiner

1) Überflüssig wurde die Laute erst durch den Siegeszug der Wiener Schule, die den Basso continuo außer Mode setzte und damit den an den Höfen vor allem im Generalbaß-Ensemble wirkenden Lautenisten, die zugleich Theorbisten waren, den Boden entzog. Daß die Laute wegen ihres (höchstens für Anfänger) umständlichen Stimmens unbeliebt wurde, ist ein weit verbreitetes Märchen, das lediglich der „stachlichten Feder“ Joh. Matthesons zu verdanken ist.

2) Es liegt indessen zeitlich auch die umgekehrte Möglichkeit vor, da bereits die Originalpartitur (an dieser Stelle nicht mehr autograph) den Hinweis „Viole d'amour e Liuto accomp.“ enthält; d. h.

3) Das gilt natürlich nur für die Laute in d-moll-Stimmung; auf der heutigen Gitarrenlaute in ganz anderer Stimmung und damit völlig veränderter Griffweise muß das Instrument einen Halbton tiefer gestimmt und der Satz nach E-dur transponiert werden, damit er überhaupt spielbar ist.

Bachbiographie (S. 587) über die Trauerode: „Sehr interessant ist die Tatsache, daß der Meister die Lautenisten, weil sie einmal da sind, in den Stücken, wo sie keine obligate Partie auszuführen haben, die Orchesterbässe verstärken läßt<sup>1)</sup>. Man ersieht hieraus, wie sehr es ihm auf ein klares Herausarbeiten der fundamentalen Konfiguration ankam. Hätte er über die Mittel und den Platz verfügt, so würde er auch in den Kantaten wohl des öfteren Lautenisten zur Ausführung des Continuos mit herangezogen haben.“ Im allgemeinen ist zu sagen, daß noch bis nach der Mitte des 18. Jahrhunderts die Laute oder Theorbe im Generalbassensemble vertreten war, wenigstens bei den Hoforchestern, die in der Regel einen oder mehrere Lautenisten und Theorbisten beschäftigten. Das blieb so lange, bis die Umgruppierung des Orchesters durch die Stilwandlung der Wiener Schule allgemein vollzogen war<sup>2)</sup>. Insofern kommt Schweizers Worten eine besondere Bedeutung zu.

Es darf nicht übersehen werden, daß Bach in seiner Köthener Wirkungsperiode einen anderen Orchesterapparat zur Verfügung hatte. Die Instrumenteninventare der „Musikalischen Cammer“ in Köthen verzeichnen zu verschiedenen Malen 1 Laute und 2 Theorben, dann wieder 2 Lauten und 1 Theorbe, wobei beachtlich ist, daß die meisten der verzeichneten Instrumente von Bach und seinem fürstlichen Freund Leopold angeschafft worden sind<sup>3)</sup>. Selbstverständlich muß es erscheinen, daß diese Lauteninstrumente auch wirklich Verwendung gefunden haben, somit die einschlägigen Bachschen Kompositionen der Köthener Zeit der herrschenden Praxis entsprechend die Verwendung der Laute im Continuo voraussetzen. Fehlten zwar in der Leipziger Zeit Bachs zunächst ständige Lautenisten, so läßt sich doch aus Bachs Schülerkreis mit Bestimmtheit

<sup>1)</sup> Richtiger hieße es „Generalbassparte“, da die Lauten nicht die Bässe allein, sondern einen vollstimmigen Satz spielten.

<sup>2)</sup> Man ist geneigt, der Laute und Theorbe ihren ständigen Platz im Orchester-Continuo vornehmlich nur für das 17. Jahrhundert einzuräumen. Es finden sich jedoch zahlreiche Beweise, daß noch im größten Teil des 18. Jahrhunderts diese Instrumente im Continuo Verwendung gefunden haben. Diese interessante Stellung der Lauteninstrumente im Continuo näher zu beleuchten und die Tatsachen zu begründen, ist hier nicht möglich und muß einer besonderen Darstellung vorbehalten bleiben.

<sup>3)</sup> Vgl. Bunge, J. S. Bachs Kapelle zu Köthen, Bachjahrbuch 1905, S. 39 ff.

der erwähnte Joh. Ludw. Krebs als gelegentlicher Lautenist nachweisen<sup>1)</sup>. Als weiterer Lautenist kommt in den Jahren 1733—1740 der Thomasschüler Rudolph Straube in Betracht<sup>2)</sup>, der mit größter Wahrscheinlichkeit ebenso Bachs Schüler auf der Laute war wie J. L. Krebs.

So ergibt sich demnach, daß Bach in Leipzig wenigstens zeitweise einzelne Lautenisten zur Verfügung hatte und sich deren Mithilfe, soweit sie nicht im Gesang oder für ein anderes Instrument gebraucht wurden, bedient haben wird.

Soll endlich auf die Instrumentalkompositionen für die Laute selbst eingegangen werden, so ist noch vorauszuschicken, daß, wie bei vielen Kompositionen Bachs, so auch hier, wohl äußere Gelegenheiten und Anregungen den Anlaß bildeten. Ob der Dresdener Lautenist C. L. Weiß als größter Virtuos seiner Zeit den Leipziger Meister zu dieser oder jener Lautenkomposition angeregt hat, ist nicht verbürgt. Ebenfogut kann man sich vorstellen, Bach habe mitunter eine Lautenkomposition für einen Schüler geschrieben. Forkel<sup>3)</sup> berichtet nämlich: „Es gibt wenige Instrumente, für welche Bach nicht etwas komponiert hat. Zu seiner Zeit wurde in der Kirche während der Communion gewöhnlich ein Concert oder Solo auf irgend einem Instrument gespielt. Solche Stücke setzte er häufig selbst, und richtete sie immer so ein, daß seine Spieler dadurch auf ihren Instrumenten weiter kommen konnten. Diese Stücke sind aber meistens verloren gegangen.“ Vielleicht hat Bach sogar noch mehr Lautenkompositionen geschrieben, die neben vielen anderen Werken verschollen sind. Die von Breitkopf in Leipzig handschriftlich vertriebenen Lautenkompositionen Bachs, die der Katalog von 1761 als „III Partite à Liuto solo. Raccolta I.“ verzeichnet, könnten recht wohl noch andere Werke als die uns überlieferten enthalten haben.

1) Zwei handschriftliche Konzerte für obligate Laute mit Streichinstrumenten von J. L. Krebs besitzt die Staatsbibl. Berlin.

2) Von Rud. Straube verwahrt das Brit. Mus. London ein Druckwerk: 2 Sonate a Liuto solo, Leipzig 1746 und den vorerwähnten autographen Sammelband mit anderen Lautenstücken dieses Komponisten.

3) Über J. S. Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke, 1802, S. 60.

Die in Frage stehenden sieben mehrsätzigen Werke oder Einzelsätze, die bisher als echte oder zweifelhafte Lautenkompositionen Bachs betrachtet wurden, seien nun im einzelnen untersucht<sup>1)</sup>.

1. „Suite pour la Luth à Monsieur Schouster  
par J. S. Bach“

lautet der Titel des in der Brüsseler Bibliothek befindlichen Autograph's. Im Katalog der Bibliothek Féti's ist das Werk unter J. B. Bach (Jean Bastien = Joh. Sebast.) aufgeführt. Citner schrieb unter Verkennung der richtigen Vornamendeutung dieses Autograph mit Vorbehalt dem Joh. Bernh. Bach zu. Mit diesem Autograph besitzen wir einen untrüglichen Beweis, daß J. S. Bach eine Komposition selber für die Laute bestimmt hat. Ist dieses Werk in der bei Bach üblichen Notenschrift auf zwei Systemen notiert, so bringt hingegen die zweite Handschrift, die in der Leipziger Stadtbibliothek (Sammlung C. F. Becker) befindlichen „Pieces pour le lut par Sre J. S. Bach“, dieselbe Suite in französischer Lautentabulatur. In beiden Handschriften steht die Suite in g-moll, mit den Sätzen: Prelude — Allemande — Courante — Sarabande — Gavotte Ire — IIde Gavotte en Rondeau — Gigue. Lediglich in den ersten drei Takten des Präludiums weicht die Leipziger Tabulatur von dem Autograph ab<sup>2)</sup>, sonst stimmen beide Handschriften vollständig miteinander überein.

Von der gleichen Komposition gibt es noch eine Fassung für Violoncello (in c-moll), welche die Suite mit den gleichen Sätzen wie die Lautenhandschriften bringt<sup>3)</sup>. Wenn man bedenkt, daß der Cellosuite als I. Handschrift das von der Hand Anna Magdalena Bachs stammende Manuskript aus der Köthener Zeit zugrunde liegt und die Fassung für Laute von Bach wahrscheinlich erst in der Leipziger Zeit vorgenommen worden ist, so dürfte sich die Cellosuite als die früheste Fassung zeigen. Erst eine spätere Gelegenheit wird den Meister bewogen haben, dieser Cellokomposition eine neue Fassung zu geben und das Werk in bewundernswerter Arbeit zu

<sup>1)</sup> Die Sammelausgabe dieser Werke von H. D. Brugger ist für die Praxis berechnet und kommt für die Wissenschaft nicht in Betracht.

<sup>2)</sup> Bei Tappert (a. a. O.) sind beide Lesarten mitgeteilt.

<sup>3)</sup> Ges.-Ausg. 27, Bd. I, Lfg. S. 81.

einem vollkommenen Lautensolo umzugestalten. Lediglich wenn wir wüßten, wer der in der Dedikation genannte unbekannte „Monsieur Schouster“ war und wann er lebte, ließe sich ein Anhaltspunkt finden, zu welcher Zeit diese Lautensuite entstanden ist.

Mit dieser durch ein Bachsches Autograph belegten Suite in g-moll für die Laute ist, wie schon gesagt, der wichtigste Beweis gegeben, daß Bach durchaus als Lautenkomponist anzusehen ist. Sie zeigt zugleich einem Lautenisten genügend, in welcher hervorragender Weise dem Komponisten die eigenartige Lautentechnik bekannt gewesen sein muß. Die Leipziger Tabulatur wird wohl von einem Lautenisten nach jenem Autograph verfertigt worden sein, da beide Handschriften genau übereinstimmen. Der allgemeinen Anschauung, daß die Tabulatur aus nachbachscher Zeit, also der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, stammt, vermag ich mich nicht anzuschließen, da ein Anhaltspunkt hierfür nicht vorhanden ist.

## 2. „Partita al Liuto. Composta dal Sigre Bach“.

So betitelt sich die Handschrift im Besitz der Leipziger Stadtbibliothek (Sammlung C. F. Becker), die das Werk in neufranzösischer Tabulatur mit den Sätzen: Fantasia — Sarabande — Giga verzeichnet und von der gleichen Hand geschrieben ist wie die Tabulatur der Suite g-moll. Ferner existieren von dieser Komposition fünf handschriftliche Vorlagen aus älterer Zeit, von denen die Kirnbergers und Ph. E. Bachs die wichtigeren sind. Diese für den 45. Band der Gesamtausgabe als Vorlage benutzten Handschriften bringen die Sätze: Präludium — Fuge — Sarabande — Gigue — Double. Sie notieren das Werk auf zwei Systemen im Violin- und Bassschlüssel. Der Herausgeber Dörffel bemerkt zu der Notierung im Violinschlüssel: „ein Umstand, den Manche als ein Merkmal dafür ansehen, daß der Tonsatz nicht ursprünglich auf das Clavier allein gerichtet gewesen sei“. Nun findet sich bei den obenangeführten Originalkompositionen für Laute, die in Noten geschrieben sind (Ms. Straube, London; Anonymes Ms., Rostock; Ms. Fr. Wilh. Rust, Berlin) ebenfalls der Violinschlüssel für das obere System angewendet, wengleich andernorts wieder bald der Diskant- und bald der Altischlüssel erscheint. Auf jeden Fall stammen die Bezeichnungen der Handschriften für „Klavier“ oder „Cembalo“



von den späteren Kopisten, und es besteht kein Beweis dafür, daß das Werk ursprünglich für ein Klavierinstrument komponiert worden ist.

Die Tabulaturvorlage mit ihrer Bezeichnung „al Liuto“ hat — bei der obengenannten Ausschließung als Bearbeitung und der Nebensächlichkeit der Frage, ob Notenschrift oder Tabulatur — zweifelsohne den Anspruch auf stärkste Beachtung. Auch Dörffel kommt zu dem Schluß, daß die Komposition nicht klaviermäßig ist, und sagt: „Ich würde für Violine und gut ausgesetztes Klavier stimmen, wenn die Frage wäre, wie die Composition ihrem Gehalt nach am besten zu ihrem entsprechenden Ausdruck komme.“ Betrachtet man die einzelnen Sätze genauer, so wird erkennbar, wie besonders Präludium, Sarabande, Gigue und Double lautenmäßig empfunden und gesetzt sind. Bei der Fuge wird die Instrumentenfrage immer schwer zu lösen sein, da im allgemeinen die Fugenanlage für viele Instrumente gleichartig ist. Wenn diese Fuge nun auch nicht so ausgesprochen lautenmäßig erscheint wie etwa die in g-moll, so dürfte sie im Hinblick auf die anderen Sätze gleichwohl für Laute bestimmt gewesen sein.

Nun fehlen aber in der Tabulatur Fuge und Double, die in den Notenhandschriften verzeichnet sind. Die Tabulatur bringt also nur Präludium (hier „Fantasia“ genannt), Sarabande und Gigue. Diese befremdliche Tatsache erhält eine interessante Aufklärung dadurch, daß nach meinen Erkenntnissen beim Spiel des Werkes auf der Originallaute sich von den fehlenden Sätzen der erste überhaupt als sehr schwer spielbar darstellt und der zweite bei dem schnellen Tempo auch erhebliche Schwierigkeiten bereitet. Gewiß, der geschickte Lautenist bringt auch diese Sätze bei geeigneten Griff-lagen flüssig zuwege, doch bietet ihre Bewältigung noch Schwierigkeiten genug. Man kann demnach annehmen, daß der Kopist Fuge und Double lediglich ihrer schweren Spielbarkeit wegen wegließ, ob mit oder ohne Bachs Wissen, ist belanglos. In seiner vollständigen Gestalt (mit allen fünf Sätzen) darf man dieses Werk vollkommen als Lautenkomposition ansprechen.

Aus dem Vorhandensein der Tabulatur von gleicher Hand wie die der Suite g-moll ist mit begründetem Recht zu schließen, daß dem Kopisten bei der Partita c-moll, ebenso wie bei der Suite g-moll,

für die Tabulierung ein Bachsches Autograph oder ein anderes authentisches Original vorgelegen haben muß. Auch diese Tabulatur dürfte schon bei Lebzeiten Bachs angefertigt worden sein. Eine eigenmächtige Bearbeitung des Werkes für die Laute vom Kopisten selber ist auf Grund der lautenistischen Praxis, die Bearbeitungen überhaupt vermied, von vornherein ausgeschlossen. Wir können es hier nur mit einer originalen Lautenkomposition Bachs zu tun haben, was zudem dadurch bekräftigt wird, daß die anderen Handschriften, die die Partita in der vollkommen gleichen Fassung zeigen wie die Tabulatur, keine authentische Instrumentenangabe enthalten, dieselbe vielmehr lediglich von pianistisch interessierter Seite erfolgte. Satzweise und Notierung sind nicht klaviermäßig; man kann im Gegenteil vermuten, daß jene verschollene Urvorlage bereits vom Tabulaturkopisten benutzt worden ist und erst Kirnberger und Ph. E. Bach das Werk einfach für Klavier in Anspruch nahmen.

### 3. „Fuga del Signore Bach“.

In Lautentabulatur, wie die beiden vorgenannten Kompositionen, ebenfalls im Besitze der Leipziger Stadtbibliothek, ist dieses Werk der Handschrift nach wohl die älteste der drei Tabulturen und von anderer Hand geschrieben als die vorhergehenden<sup>1)</sup>. Als echte Kompositionen Joh. Seb. Bachs durch zwei andere Fassungen (für Violine und Orgel) ausgewiesen, fehlt auch hier eine autographe Vorlage. Bekanntlich kommt diese Lautenfuge in g-moll in Bachs Sonate I für Violine als zweiter Satz vor, dort ebenfalls in g-moll stehend, und die Violinfassung wird übereinstimmend als die früheste angesehen, da die Violinfuge 94 Takte, die Lautenfuge hingegen durch Erweiterungen im 3. und 7. Takt 96 Takte aufweist.

Hier läßt sich nicht mit Bestimmtheit sagen, daß Bach selber der Fuge die Lautenfassung gab. Ein Vergleich beider Fassungen miteinander hinsichtlich der Art, wie die bei der Violine nur andeutungsweise mögliche Mehrstimmigkeit für die Laute in geradezu meisterlicher Arbeit vollendet ergänzt ist, der Satz durch mancherlei Füllungen und Erweiterungen in der Vollstimmigkeit sowie in der Stimmenherausarbeitung eine grandiose Umgestaltung erfuhr, kann

<sup>1)</sup> Sie dürfte ungefähr dem 3. Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts angehören, keinesfalls der nachbachischen Zeit.

eigentlich keinen Zweifel aufkommen lassen, Bach selbst als Schöpfer dieser Lautenfassung anzusehen. Wenn die Fuge als Einzelsatz erscheint, also aus dem Zusammenhang mit den anderen Sätzen der Violinsonate herausgenommen ist, so läßt sich dies dadurch motivieren, daß diese wundervolle Fuge ihrer ganzen Erfindung und Anlage nach geradezu berufen ist, als Einzelsatz zu erklingen<sup>1)</sup>. Auch bei der späteren Orgelfassung<sup>2)</sup> desselben Werkes, dort gegenüber der Lautenfassung eine Quinte höher in *d-moll* stehend, hat Bach die Fuge quasi ebenfalls allein verwendet, nur mit einem neu vorangestellten Präludium. Wir wissen, daß Bach die Fuge für die Orgelfassung aus dem Sonatenrahmen der Violinkomposition herausnahm und allein neu verwendete. Sollte sich die allein stehende Fuge in der Lautenfassung, ein auf der alten Laute außerordentlich flüssig spielbares Stück, damit nicht auch als von Bach selber eingerichtet darstellen, zumal die ganze Art der Umgestaltung allein auf Bach verweist?

#### 4. „Prélude pour la Luth à Cembal“.

Der obige Titel des Londoner Autographs stammt von Bachs Hand, an der Bestimmung dieser Komposition für Laute oder Cembalo besteht somit kein Zweifel. Das Werk umfaßt die drei Sätze: Präludium — Fuge — Allegro in *Es-dur*. Hier wie bei dem Brüsseler Autograph der *g-moll*-Suite hat Bach seine übliche Aufzeichnungsart in Notenschrift auf zwei Systemen gewählt.

Die von manchen als eigenartig empfundene Bestimmung der Komposition für Laute oder Cembalo mag an sich befremden, da im allgemeinen zu Bachs Zeit ein Werk immer einem bestimmten Instrument zugewiesen wurde. Nun kenne ich aber aus der Literatur dieser Zeit eine Duosonate von Christoph Schaffrath (1709—1763), der unter Friedrich II. in Rheinsberg und Berlin wirkte, mit dem Titel: „Sonata a 2. Cembalo overo Liuto Obligato e Violoncello“ (*C-dur*), welche die Staatsbibliothek Berlin verwahrt. Hier haben wir den analogen Fall: die Wahl zwischen Cembalo oder Laute frei-

1) Vgl. die Erstausgabe der Fuge mit Originaltabulatur bei H. Neemann, Alte Meister der Laute IV (Wiemeg, Berlin); daselbst auch drei Sätze aus der Suite *g-moll*.

2) Ges.-Ausg. 15. Bd.

zustellen; Bachs Angabe für Laute oder Cembalo steht also nicht einzig da<sup>1)</sup>.

Soll man sich dafür entscheiden, auf welchem von beiden Instrumenten die Komposition am besten zur Geltung kommt, so ist unbedingt der Laute der Vorzug zu geben, die deshalb wohl auch zuerst genannt wurde. Alle drei Sätze sind ohne Frage mehr auf die Laute als auf das Cembalo zugeschnitten. Das Präludium erscheint wohl als lautenmäßigster Satz. Aber auch die Fuge mit ihren Vorhaltmotiven und den Sechzehntelfiguren und Arpeggien über langsam fortschreitendem Baß kommt auf der Laute besser zur Geltung als auf dem Cembalo. Und der letzte Satz, das Allegro, dürfte, wenn auch nicht so charakteristisch für die Laute, wie die vorangehenden Sätze, mit seinem mageren zweistimmigen Satz der Laute ebenfalls näher liegen.

In spieltechnischer Hinsicht bieten besonders Präludium und Fuge sehr dankbare Stücke. Abgesehen von der vorzüglichen Klangwirkung sind Präludium und Allegro sehr leicht spielbar; die Fuge ist natürlich erheblich schwieriger, aber auch hier kann man sagen, daß vom Komponisten auf die Ausführung besondere Rücksicht genommen worden ist. Dies gilt aber nur für die Laute in der Originalstimmung d-moll, auf welcher das Werk von wundervoller Wirkung ist.

##### 5. „Praelude in C mol pour la Lute di Johann Sebastian Bach“.

Die einzige Quelle dieser kleinen Komposition ist das Manuskript Peter Kellners. Der von Kellners Hand stammende Titel wird allgemein für zuverlässig angesehen, wir müssen also mit Recht auch in diesem Stück, das der ganzen Anlage nach überaus lautenmäßig ist, eine Bachsche Originalkomposition für die Laute anerkennen. Erst Griepenkerl nahm es als Nr. 3 in den „12 kleinen Übungen für Anfänger“ für das Klavier in Anspruch, während in der alten Ausgabe von Peters noch die authentische Bezeichnung „pour le Luth“ Berücksichtigung fand. Über seine ursprüngliche

<sup>1)</sup> Auch auf die in Berlin vorhandene Cembalostimme von „Betrachte meine Seel“ (Johannespassion) als Ersatz der Lautenstimme kann verwiesen werden.

Bestimmung für die Laute dürfte bei diesem Präludium keinerlei Zweifel bestehen. Merkwürdig ist nur, daß im 36. Band der Gesamtausgabe die vollständige Überschrift nach Kellners ausdrücklicher Instrumentenangabe nicht verzeichnet ist.

Auch diese Komposition liegt der Laute in alter Stimmung sehr günstig und ist ausgezeichnet spielbar. Die vorzügliche Einrichtung erweist den Komponisten als mit der Lautentechnik sehr bewandert.

Eine von jeher sehr umstrittene Komposition ist das

6. „Preludio con la Svite da Giov: Bast: Bach  
aufs Lauten Werk“,

welches uns Joh. Ludw. Krebs mit diesem Titel in seinem handschriftlichen Sammelband überliefert hat. In dieser Handschrift in e-moll stehend und die Sätze: Präludium — Allemande — Courante — Sarabande — Bourrée — Gigue umfassend, hat der Lautenspieler Krebs dieses Werk gleich den anderen Kompositionen des Bandes in gewöhnlicher Notenschrift auf zwei Systemen aufgezeichnet.

Aus der an sich wohl merkwürdigen Bezeichnung „aufs Lauten Werk“ ist die Ansicht entstanden, als sei diese Komposition nicht für die Laute, sondern eher für das Lautenklavier Bachs bestimmt gewesen. Zunächst hat sich meines Wissens bisher kein Anhalt dafür gefunden, daß man zu Bachs Zeiten das Lautenklaviersymbol mit Lautenwerk bezeichnete; ebensowenig kann man etwa den Lautenzug<sup>\*)</sup> des Cembali damit gleichsetzen, da dieser kein Spiel „werk“, sondern ein Klang „register“ darstellt. Die Inanspruchnahme der Komposition für das Lautenklavier entbehrt vorläufig eines überzeugenden Beweises. Dörffel, der das Werk im 45. Band der Gesamtausgabe veröffentlichte, stellte es im Vorwort diplomatisch „dem Ermessen des Lesers“ anheim, sich für Laute oder Lautenklavier zu entscheiden.

Beachtung verdient weiterhin die Tatsache, daß die Lage des ganzen Satzes für ein Klavierinstrument in demselben Maße zu tief wäre wie etwa bei der Suite g-moll. Zudem bringt die dritte Handschrift, die für Klavier bestimmte Brüsseler Kopie, die Suite um eine Quarte höher transponiert. Hier ergibt sich nämlich eine frappante Übereinstimmung mit der g-moll-Fuge dadurch, daß bei dieser die Orgelfassung gegenüber der Lautenfassung gleichfalls

<sup>\*)</sup> *dodi!* im Instrumentenverzeichnis des Bachnachlages!

höher transponiert ist (um eine Quinte nach d-moll). Wir sehen in beiden Fällen bei der Inanspruchnahme für ein Tasteninstrument eine Transposition in die höhere Quarte oder Quinte vorgenommen, um die Werke dem Klavier oder der Orgel klanggerecht zu machen. Umgekehrt entscheidet also im Hinblick darauf die tiefe Lage der Suite e-moll ohne weiteres zugunsten der Laute.

Der einzig bleibende Einwand, warum der lautenkundige Krebs das Werk, wenn es für die Laute bestimmt war, nicht in Tabulatur gebracht hat, wird ebenfalls hinfällig durch die oben unter Beweis gestellte Tatsache, daß selbst Lautenisten von Profession Aufzeichnungen in gewöhnlicher Notenschrift vornahmen und ein Lautenist der Tabulatur durchaus nicht immer bedurfte. Krebs wird sich wahrscheinlich genau an die verschollene Urschrift gehalten, also Bachs übliche Lautennotation unverändert übernommen haben. Auch diese Suite ist ihrer ganzen Anlage nach ausgezeichnet der Laute angepaßt und darf als eine der charakteristischsten Lautenkompositionen Bachs angesehen werden.

#### 7. Suite E=dur.

Das Autograph, in Notenschrift auf zwei Systemen, hat keine Instrumentenangabe. Spätere Kopisten teilten das Werk, ohne jeden Anhalt dafür, dem Cembalo zu. Der tiefen Lage des Instrumentalsatzes wegen wurde diese Suite von Tappert<sup>1)</sup> als Lautenkomposition angesehen. Die meisten Gründe sprechen auch wirklich dafür.

Nun hat sich mir aber aus dem Spiel des Werkes, oder vielmehr bei dem Versuch hierzu, die überraschende Erkenntnis ergeben, daß das Präludium auf der Originallaute in d-moll-Stimmung überhaupt unspielbar ist. Zur Begründung dessen sei vor allem darauf aufmerksam gemacht, daß es mehrfach den Gebrauch einer leer erklingenden hohen E-Saite verlangt (ebenso wie bei der Violinfassung dieser Suite), die aber bei der Stimmung der sechs oberen Chöre in A d f a d' f', auf der damaligen Laute nicht vorhanden ist. Die somit bei dem Fehlen einer E-Saite auf der Laute gänzlich unspielbaren Stellen des Präludiums umfassen die Takte 13—28, ferner Takt 112 und 133. Die anderen Teile des Präludiums wie auch die übrigen

<sup>1)</sup> a. a. D., S. 8.

Sätze lassen sich für einen geschickten Lautenisten auf der Original-laute noch leidlich einrichten.

Selbst wenn man, wie W. Ruyt vermutete, diese Suite der Theorbe zuschreiben würde, ergäbe sich der gleiche Grad der Unspielbarkeit, da die Theorbe, wenn wir deren Stimmung der sechs oberen Chöre in G c f a d' g' zugrundelegen (die übrigens nur noch in der ersten Zeit des 18. Jahrhunderts Geltung hatte und bereits vor 1730 der d-moll-Stimmung Platz machte), ebenfalls keine hohe E-Saite auf dem Griffbrett hatte. Schließlich bliebe noch als einzige Möglichkeit die Annahme, daß bei diesem Werk die hohe F-Saite der Laute nach E herabgestimmt werden sollte (Stimmung A d f a d' e'); mit diesem Hilfsmittel würde dann allerdings das Präludium ausführbar sein. An und für sich waren gelegentliche Umstimmungen einzelner Spielsaiten bei der Laute wohl üblich, doch geschah dies<sup>4)</sup> vornehmlich im 17. Jahrhundert. In der Literatur des 18. Jahrhunderts begegnen keine solche Umstimmungen mehr. Nur einmal, am Anfang des Jahrhunderts wird in einer Suite des Grafen Logi die Lautenstimmung A d fis a d' fis' verlangt. Aber 1737, als Bach die E-dur-Suite komponierte, muß die Praxis des Umstimmens einzelner Spielsaiten bei der Laute längst außer Mode gewesen sein, da seit 1720 nirgends in der Literatur ein Anzeichen dafür vorhanden ist.

Bei der Suite E-dur findet sich nichts, was einwandfrei für die Laute spräche. Alle in Erwägung gezogenen Kombinationen zu ihren Gunsten erscheinen zweifelhaft. Während alle vorgenannten Kompositionen, für die Laute sicher verbürgt, vom Komponisten dem Instrument klanglich und spieltechnisch gerecht gemacht sind, zeigt die Suite E-dur zugleich mit dem völligen Fehlen jeder Instrumentenangabe ihre Unspielbarkeit auf der Laute. Nach alledem läßt sich nur sagen, daß wir es hier bestimmt nicht mit einer Lautenkomposition zu tun haben, eine Tatsache, die niemand mehr bedauert als der Lautenspieler. Für das Cembalo dürfte diese Suite ebenso wenig in Anspruch zu nehmen sein. Es ist aber schließlich nicht unmöglich, daß das Werk ursprünglich für die Harfe bestimmt war<sup>1)</sup>.

<sup>1)</sup> Schon im 16. und 17. Jahrhundert begegnet in Spanien nicht allein eine der Harfe und Laute (bzw. Gitarre) gleiche Notation, sondern auch eine für beide Instrumente gleiche Literatur in den Werken von Vinyas de Hincstrosa, Antonio de Cabegon und Ruiz de Ribayaz. Auch im 18. Jahrhundert war die Sazweise für Harfen- und Lautenstücke einander noch sehr ähnlich.

<sup>4)</sup> auch bei 5) Bad Suite V für Cello allein

Seite discordata! oder discord

So dürfen hinreichende Beweise erbracht sein, daß Bach sehr wohl mit der Laute vertraut war und heute als Komponist für die Laute nicht mehr anzuzweifeln ist. Und wenn uns mindestens sechs Lautenkompositionen von ihm überliefert sind, so kann es, wie gesagt, als wahrscheinlich gelten, daß der Meister noch weitere geschaffen hat, die heute nur verschollen sind.

Spitta konnte sich den Thomaskantor nicht gut als Lautenisten vorstellen, er erkannte als „ausdrückliche Lautenkompositionen“ lediglich das „Prélude“ genannte dreißigige Werk in Es-dur an. Das mysteriöse Lautenklavizymbel, welches Bach hat erbauen lassen, brachte er damit in Zusammenhang und knüpfte an die Frage nach den Lautenkompositionen die merkwürdige Bemerkung: „Vielleicht komponierte er seine Lautenpartiten für dieses Instrument.“ Manche anderen Forscher haben sich den Anschauungen Spittas unbedenklich angeschlossen, und noch in jüngster Zeit kommen sie bei André Virro<sup>1)</sup> zum Ausdruck. Die verbürgten Lautenkompositionen Bachs sind vielmehr nur für die Laute geschrieben worden, nicht für ein anderes Instrument.

<sup>1)</sup> Bach, sein Leben und seine Werke, Deutsche Ausgabe, Stuttgart 1924, S. 178.