



André Burguete

**Johann Sebastian Bachs
Kompositionen und
Bearbeitungen für Laute**

Textband

Musica Longa Berlin

Inhalt

Prolog	5
Rezeptionsgeschichte	6
Frühe Kontakte Bachs zu Lautenspielern, Instrumenten und Tabulaturen	13
Johann Sebastian Bachs Laute	16
Bemerkungen zur Angélique	24
Johann Sebastian Bach und Silvius Leopold Weiß	26
Notenschrift oder Tabulatur?	33
Zum Vorgang der Re-Intavolierung von Johann Sebastian Bachs Lautenkompositionen	36
Zur Notation	37
Die einzelnen Werke und ihre Stimmungen	38
Werke für das Instrument mit 14 Einzelsaiten (12 Griffbrettsaiten, 2 Bordunsaiten):	39
Suite e-Moll BWV 996	39
Suite E-Dur BWV 1006a	40
Werke für das umgebaute Instrument mit 16 Einzelsaiten (10 Griffbrettsaiten, 6 Bordunsaiten):	42
Suite g-Moll BWV 995 („Pièces pour la Luth à Monsieur Schouster“)	42
Suite c-Moll BWV 997 und Präludium, Fuge und Allegro Es-Dur BWV 998	43
Praktische Hinweise für das Einüben und die Aufführung dieser Werke	44
Übersicht der für die notengetreue Wiedergabe der Lautenkompositionen Johann Sebastian Bachs erforderlichen Stimmungen	45
Werke für 14 Saiten (12 Griffbrettsaiten, 2 Bordunsaiten), hoher Kammerton um 415 Hz:	45
Werke für 16 Saiten (10 Griffbrettsaiten, 6 Bordunsaiten), tiefer Kammerton um 392 Hz:	45

Bachs Verwendung von Lauteninstrumenten in der Kirchenmusik	46
Unbekannte Lautenkompositionen Johann Sebastian Bachs und kammermusikalische Werke mit Laute	48
Bachs Lautenklaviere und Cembali	51
Über die Spielweise von Johann Sebastian Bach und Silvius Leopold Weiß	58
Für wen wurden Johann Sebastian Bachs Lautenkompositionen geschrieben?	62
Schlussbetrachtung	66
Anhang	68
Lebensstationen Johann Sebastian Bachs	68
Entstehungsorte der einzelnen Werke	68
Musikinstrumente im Nachlass Johann Sebastian Bachs	69
Stimmton, Besaitung und Temperierung der Laute Johann Sebastian Bachs	70
Darmsaiten im 18. Jahrhundert	79
Stellenlese aus Angélique-Tabulaturen	82
Abbildungen	84
Bildnachweis	102
Über den Autor	102
Danksagung	103
Förderung dieses Publikationsprojektes durch Ihre finanzielle Unterstützung	103
Impressum	103



Caspar Netscher (1639–1684)
Musizierende Damen mit Angélique
Städtische Sammlungen Wetzlar

Prolog

Im Frühling 1967 betrat ein junger Mann von 16 Jahren ein kleines Musikgeschäft am Rande der Dresdner Johannstadt. Die Räume des Geschäftes waren eng, dunkel und bis zur Decke mit Musikalien gefüllt. Gipsbüsten Bachs, Mozarts und anderer Säulenheiligen der Tonkunst zierten die Regale, über allem lag der Ehrfurcht einflößende Geruch alten, schon etwas feuchten Papiers.

Der Laden hatte den Krieg überdauert. Seine Besitzer – ein betagtes Ehepaar – betrieben ihn längst nicht mehr um des Gewinnes, sondern der gelegentlichen Besucher willen, die sie gerne in ein Schwätzchen verwickelten. Der junge Mann war Dichter und Gitarrist. Er hoffte, hier Ausgaben von Lautenstücken zu finden, die er auf seinem Instrument wiedergeben konnte. Schon die erste Frage danach führte zur Poesie, und da er Eichendorffs Gedicht an die Laute aus dem Stegreif zu rezitieren vermochte, gewann er sofort das Herz des Ladenbesitzers, der in jungen Jahren die Wälder Schlesiens mit ihr durchstreift hatte. Schließlich griff der alte Herr ins Regal und legte seinem Gast einen abgenutzten Band mit marmoriertem Einband vor. Dieser öffnete ihn und las „Joh. Seb. Bach – Kompositionen für die Laute, herausgegeben von Hans Dagobert Bruger, Braunschweig 1921“. Sein Herz schlug bis zum Hals. In den zwei Jahren, die er auf seinem Instrument bereits spielte, hatte er noch nie davon gehört, dass dieser Gott der Tonkunst auch Stücke für die Laute schrieb. Über den Preis der Kostbarkeit war man sich rasch einig, und bald schon saß ihr neuer Eigentümer in der ihn heimwärts befördernden Straßenbahn, um – versunken im Anblick einer Vielzahl beängstigender Noten – den rechten Moment des Ausstiegs zu verpassen. Als er schließlich aufschaute, blickte er in das Gesicht eines gegenüber sitzenden, freundlich dreinschauenden Herrn, der ihn offenbar die ganze Zeit über mit Wohlwollen beobachtet hatte. „Bach – nicht wahr?“ fragte er. Der junge Mann nickte nur stumm.

Nach näherer Untersuchung seines Schatzes wurde ihm klar, dass es zu dessen Hebung eines Instrumentes bedurfte, das zwar wie seine Gitarre gestimmt, jedoch mit vier zusätzlichen Saiten ausgestattet war, um die in den Noten gekennzeichneten tiefen Töne spielen zu können. Auch sollte dieses Instrument keine Gitarre, sondern eine Laute sein. Er fuhr daraufhin ein weiteres Mal zu jenem Geschäft in der Hoffnung, in den Besitz eines solchen Tonwerkzeuges zu gelangen. Es war keines vorrätig, doch erbot sich der Besitzer, in nur wenigen Tagen eines, von dem er Kenntnis hatte, für ihn zu beschaffen. Schon nach einer Woche eilte der frisch gebackene Adept dieser Kunst aufs Neue hin und hielt – tief erregt – zum ersten Mal im Leben eine Laute in seinen Händen.

In der Folge wurde der junge Mann mit der Schönheit und Tiefe von Bachs Lautenmusik vertraut, jedoch ebenso mit den Rätseln, vor die sie ihre Spieler stellt. Schönheit und Tiefe dieser Stücke empfindet er heute noch ebenso wie damals, nur ahnte er zu jenem Zeitpunkt nicht, dass seine Schläfen ergrauen würden, bevor es ihm vergönnt sein sollte, den Schleier des Geheimnisses, der diese Musik umgibt, ein wenig zu lüften.

Rezeptionsgeschichte

Die Diskussion um Johann Sebastian Bachs Lautenkompositionen begann 1900 mit einem Aufsatz Wilhelm Tapperts (1830–1907), der die Aufmerksamkeit von Musikwissenschaftlern und Spielern auf diese bis dahin kaum beachteten Werke lenkte.¹ Letztere stellten in den nachfolgenden Jahren jedoch fest, dass der Versuch einer notengetreuen Wiedergabe der Bachschen Lautenstücke auf einem 11- bis 13-chörigen Instrument dieser Zeit sie mit erheblichen Problemen konfrontierte. In der Folge entstand eine Vielzahl von Theorien, die überwiegend von der bislang nie in Zweifel gezogenen Annahme ausgingen, dass diese Werke für ein Lautenmodell derselben Größe, Stimmung und Besaitung geschrieben seien, wie es Silvius Leopold Weiß (1687–1750) und andere Lautenisten seiner Epoche benutzten. Diese Annahme war falsch und lässt sich durch die Kompositionen selbst widerlegen.

Die Klärung der Unstimmigkeiten wurde besonders dadurch erschwert, dass die von Bach eigenhändig der Laute zugewiesenen Stücke nicht in Tabulatur sondern in Notenschrift überliefert sind. Dabei handelt es sich um das Autograph der Suite g-Moll BWV 995 sowie um Präludium, Fuge und Allegro Es-Dur BWV 998.

Einerseits sind die erhaltenen Notenschriften ein Glücksfall, da Bachs Lautenmusik ohne sie nur bruchstückhaft auf uns gekommen wäre. Sie vermitteln zudem ein klares Bild ihrer komplexen, kompositorischen Struktur, die in einer Griffschrift nicht mit gleicher Präzision dargestellt werden kann. Andererseits wiegt das Fehlen von Tabulaturfassungen aus der Feder des Komponisten besonders schwer, denn die überlieferten Versionen der zweifelsfrei für die Laute bestimmten Werke BWV 995 und 998 enthalten keinerlei Hinweis, auf welchem der damals gebräuchlichen Modelle dieses Instruments und in welcher Stimmung sie auszuführen sind.

Zusätzliche Verwirrung stiftete ein Konvolut mit Tabulaturhandschriften des 18. Jahrhunderts, das Bearbeitungen dreier Lautenkompositionen Johann Sebastian Bachs (BWV 995, 997 und 1000) für die um 1728 eingeführte 13-chörige Schwanenhalslaute mit acht Griffbrett- und fünf Bordunchören in der Grundstimmung Aa-Bb-Cc-Dd-Ee-Ff-Gg-Aa-dd-ff-aa-d'-f' enthält.² In den Bearbeitungen von BWV 995 und 997 finden sich jedoch zahlreiche Eingriffe in den überlieferten Notentext dieser Werke, und im Fall der Suite g-Moll BWV 995 wird deren Einrichtung noch nicht einmal dem in Bachs Handschrift unmissverständlich geforderten Umfang dieser Komposition bis zum Kontra G gerecht.

Anstatt nun dem überlieferten Text Priorität einzuräumen und die Möglichkeit zu erwägen, dass Bachs Lautenstücke für ein anders gestimmtes und besaitetes Lautenmodell dieser Zeit komponiert worden sein könnten, versuchten einige Spieler und Musikwissenschaftler die offensichtlichen Unstimmigkeiten mit der Annahme zu erklären, dass sie – ganz oder teilweise – nicht für die Laute, sondern das Lautenklavier – ein mit Darmsaiten bezogenes Tasteninstrument – geschrieben seien, welches die Ausführung unspielbar scheinender Noten problemlos gestatte. Die Besetzungsangabe „aufs Lau-

¹ Wilhelm Tappert, „Johann Sebastian Bachs Compositionen für die Laute“, in: „Die redenden Künste“, VI. Jg. (1900), Heft 36–40.

² Musikbibliothek Leipzig, Sammlung Becker III.11.5.

tenwerk“ findet sich – als nachträglicher Zusatz von anderer Hand – tatsächlich in einer Abschrift der Suite e-Moll BWV 996, die auf die Zeit um 1715 datiert wird. Verfechter der Lautenklavier-Theorie übersehen dabei jedoch nicht nur Bachs eigenhändige, unmissverständliche Besetzungsangabe für BWV 995 und 998, sondern ignorieren offenbar auch ein Angebot des Leipziger Verlagshauses Breitkopf aus dem Jahre 1761, das unter dessen Namen unmissverständlich „III. Partite à Liuto solo. Raccolta I.“ offeriert.³

Andere Forscher nahmen die zuvor genannten zeitgenössischen Bearbeitungen vom BWV 995, 997 und 1000 für ein 13-chöriges Instrument zum Anlass um daraus zu schlussfolgern, dass es Bach bei seinen Kompositionen für die Laute gar nicht um eine notengetreue Ausführung dieser Werke ging, sondern er sie lediglich in „idealer“ Form notierte, wobei er letztendlich dem Spieler die Entscheidung überließ, welche der problematischen Noten er weglassen oder oktavierem mochte. Diese Vermutung dient insbesondere heutigen Lautenisten als Rechtfertigung verschiedenster Eingriffe, die vom Auslassen oder Versetzen einzelner Töne bis hin zu willkürlichen Transpositionen einer pastoralen Tonart wie Es-Dur (BWV 998) in die Trompetentonart D-Dur oder gar um eine kleine Terz von c-Moll (BWV 997) nach a-Moll reichen.

Solche Eigenmächtigkeiten entspringen gewöhnlich dem Wunsch, sich die Aufführung dieser reizvollen Musik zu erleichtern, indem man den Anteil der in den B-Tonarten vorkommenden, scheinbar schwierig zu greifenden Töne zugunsten einer größeren Anzahl freier Saiten reduziert. Da die Tonartencharakteristik bei einer Laute jedoch nicht allein auf deren Temperierung, sondern ebenso auf dem in den verschiedenen Tonarten sehr unterschiedlichen Verhältnis zwischen gegriffenen und auf leeren Saiten gespielten Tönen beruht, führen solche Manipulationen zu starken Abweichungen vom vorgesehenen Klangbild.

Einige Vertreter der Idee einer von Bach selbst einkalkulierten Endredaktion seiner Lautenstücke durch ihm an praktischer Einsicht überlegene Spieler neigen angesichts der offensichtlichen Schwierigkeiten sogar dazu, die Frage ihrer notengetreuen Ausführbarkeit zum in alle Ewigkeit unauflösbaren Rätsel zu erklären. Dieser auf Resignation beruhende Vorschlag ist zweifellos eine Bereicherung der Mythologie, trägt jedoch ebenso wenig zum besseren Verständnis der spielpraktischen Konzeption dieser Werke bei.⁴

³ Am 1.6.1836 wurden vom selben Verlagshaus unter dem Namen Bachs noch einmal „Praeludien etc. f. Laute“ angeboten. Ob sich dieses Angebot ganz oder teilweise mit dem von 1761 deckt, ist unbekannt. Als Käufer käme Francois-Joseph Fétis (1784–1871) in Frage, der offensichtlich ein ganz besonderes Interesse an Handschriften mit Lautenmusik hatte. Er erwarb 1836 nicht nur das Autograph von BWV 995 und Werke von Johann Kropfgans, sondern – nach eigener Aussage – auch den größten Teil der bereits 1761 vom selben Verleger zum Verkauf angebotenen Sammelhandschrift mit Solowerken und Ensemblemusik von Silvius Leopold Weiß, die nach Fétis Tod allerdings nicht mit seinem Nachlass in den Bestand der Königlichen Bibliothek in Brüssel gelangte. Der Verbleib dieser spektakulären, nach Aussage Immanuel Breitkopfs (1719–1794) vom Komponisten selbst redigierten Sammlung wurde bislang weder geklärt noch die umfangreiche Korrespondenz von Fétis nach Hinweisen auf eine anzunehmende Veräußerung oder einen Tausch des Konvoluts zu dessen Lebzeiten durchforscht.

⁴ Es ist nicht möglich, hier alle Beiträge aufzulisten, die seit Wilhelm Tapperts Publikation über Bachs Lautenkompositionen erschienen sind. Unter diesen sind die Arbeiten von Hans-Joachim Schulze und Wolfgang Kohlhase besonders hervorzuheben. Sie liefern – neben fundierter Quellenkritik – wertvolle biografische Informationen zu Lautenisten im Umkreis Johann Sebastian Bachs und trugen ganz wesentlich zu der hier vorgenommenen Neubewertung seiner Lautenkompositionen bei. Meine eigene, 1977 im Bach-Jahrbuch S. 26–54 publizierte Diplomarbeit „Die Lautenkompositionen Johann Se-

Des Weiteren wurde vermutet, dass Bachs Lautenstücke Scordaturen der oberen Saiten erfordern, die nicht nur im 17., sondern auch im 18. Jahrhundert noch durchaus üblich waren. Das trifft im Fall von BWV 1006a tatsächlich zu, allerdings war keine der bislang vorgeschlagenen Umstimmungen imstande, die bestehenden Probleme vollständig zu beseitigen. Am nächsten dürfte der Lautenist Franz Julius Giesbert (1886–1972) einer spieltechnisch überzeugenden Lösung gekommen sein. Er erkannte zum Beispiel klar die der Suite e-Moll BWV 996 zugrunde liegende Konzeption des Werkes in d-Moll-Greifweise, die Unverzichtbarkeit einer in B gestimmten freien Baßsaite für die Ausführung von BWV 998 sowie die zur korrekten Wiedergabe von BWV 1006a erforderliche Scordatur cis-e-a-cis'-e' der Spielsaiten, die sich in mehreren Quellen mit Lautenmusik des 17. und 18. Jahrhunderts findet. Giesberts 1966 und 1969 im Selbstverlag verbreitete Intavolierungen der Lautenwerke Bachs weisen bei genauerer Betrachtung allerdings erhebliche Mängel auf, die von stilistischen Schwächen wie romantischer Phrasierung bis hin zur Willkür gegenüber dem überlieferten Text oder häufigem Nichterkennen einfacher, spieltechnischer Konzeptionen reichen. In einem Aufsatz aus dem Jahre 1972 postulierte er schließlich die Idee eines zwecks mechanischer Verkürzung der Saiten mit mehreren Hebeln ausgestatteten Instrumentes, welches das Spiel problematischer Bassnoten sowie Transpositionen in andere Tonarten gestatte.⁵ Diese Idee ist nicht so entlegen, wie es auf den ersten Blick scheinen mag. Die in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts entwickelten „Schwedischen Theorben“, über die noch zu sprechen sein wird, verfügten in der Tat über eine Hebelmechanik zum Verkürzen der Baßsaiten, und den Blasinstrumenten verhalf die Entwicklung von Greifhilfen im 18. wie auch im 19. Jahrhundert zu einem enormen Entwicklungsschub.

Weniger verständlich ist ein Artikel Hans Neemanns (1901–1943), der sich 1931 zum Thema der Bachschen Lautenwerke äußerte.⁶ Der kleine Beitrag vermittelt den Eindruck, dass dieser große Pionier und eigentliche Wiederentdecker des barocken Lautenspiels damals so ausschließlich mit der Wiederentdeckung seines Lieblingskomponisten Silvius Leopold Weiß befasst war, dass er – ohne nähere Untersuchung – Bachs Lautenkompositionen als bereits verbrieften Besitz betrachtete, der gewissermaßen per Dekret dem am Beginn seiner Erschließung stehenden Repertoire des d-Moll-Instrumentes einzuverleiben war. Haarsträubende Urteile wie jene, dass die Suite BWV 996 in der überlieferten Version in e-Moll „ihrer ganzen Anlage nach ausgezeichnet der Laute angepasst“ sei, die Leipziger Tabulatur der Suite g-Moll BWV 995 „lediglich in den ersten drei Takten des Präludiums“ vom Autograph abweiche oder „Präludium, Fuge und Allegro“ BWV 998 in der traditionellen Stimmung „sehr leicht spielbar“ wären, dürften anders kaum zu erklären sein. Nimmt man noch seine Bemerkungen über die Lautenbegleitung des Bass-Arioso der Johannespassion hinzu entsteht der Eindruck, dass sich Hans Neemann zu diesem Zeitpunkt noch nicht wirklich mit diesen Kompositionen beschäftigt hatte.

bastian Bachs. Ein Beitrag zur kritischen Wertung aus spielpraktischer Sicht“, enthält Richtiges und Falsches. Mit der Veröffentlichung in einem so renommierten Fachblatt wurde diesem Studententreich zweifellos zuviel Ehre zuteil. Zwei umfangreiche Studien, in denen sich interessante stilistische Betrachtungen und aufführungspraktische Hinweise für die Wiedergabe von Bachs Lautenwerken auf der Gitarre finden, legte Tilman Hoppstock vor: „Die Lautenwerke Bachs aus der Sicht des Gitarristen“, Darmstadt 2009; ders., „Die Polyphonie in den Lautenfugen Bachs“, Darmstadt 2014.

⁵ Franz Julius Giesbert, „Bach und die Laute“, in: *Die Musikforschung*, XXV. Jg. (1972), S. 485–488.

⁶ Hans Neemann, „J. S. Bachs Lautenkompositionen“, in: *Bach-Jahrbuch*, 28 Jg. (1931), S. 72–87.

Die bereits in einem frühen Stadium der Diskussion von Wilhelm Tappert erhobene Frage, ob Bach „Lautenspieler“ war, führt ebenso wenig zu brauchbaren Ergebnissen. Man könnte mit gleicher Berechtigung fragen, ob er Ausübender auf dem Violoncello oder der Flöte gewesen sei, für die er ebenfalls bemerkenswerte Kompositionen hinterließ.⁷ Eine wie auch immer geartete Antwort trägt nicht wirklich zum besseren Verständnis bei, da sie weder die beim Versuch einer Wiedergabe seiner Lautenkompositionen auf den 11- bis 13-chörigen Lauten dieser Zeit auftretenden Schwierigkeiten erklärt, noch Auskunft über den Grad der Vertrautheit ihres Urhebers mit dem Spiel solcher Instrumente gibt.

Im Falle Tapperts ist die ultimative Zuspitzung „War Bach Lautenspieler?“ in gewisser Weise begrifflich. Seiner hier zitierten Veröffentlichung waren Auseinandersetzungen mit dem Direktorium der Bach-Gesellschaft vorausgegangen, das – nach Prüfung der Sachlage – wieder Abstand von der ursprünglich geplanten Herausgabe eines von Tappert redigierten, separaten Bandes mit Bachs Lautenkompositionen nahm. Da die Wiederbelebung des Spiels auf der historischen Laute zu dieser Zeit noch nicht eingesetzt hatte, und weder Tappert noch irgendein Zeitgenosse sich imstande sah, die tatsächliche Bestimmung dieser Werke für Laute durch eine überzeugende Intavolierung der in Notenschrift überlieferten Quellen glaubhaft zu machen, blieb ihm kein anderer Weg, als das Zeugnis für Johann Ludwig Krebs zum Indiz für Bachs angebliche Qualifikation im Lautenspiel zu erheben. Im zitierten Beitrag rekapituliert Tappert seine Misshelligkeiten mit der Bach-Gesellschaft wie folgt:

„Im Jahre 1886 erzählte mir Professor Riedel, es hätte innerhalb des Direktoriums der Bach-Gesellschaft eine Anfrage circulierte, wem man die Herausgabe der Bachschen Lauten-Kompositionen anvertrauen sollte? Er fügte hinzu: ‘Natürlich habe ich Sie vorgeschlagen!’ Das Gleiche versicherte Herr Dörffel und noch in den letzten Jahren schloss sich – wie verlautet – ein Dritter den Beiden an. Ich selbst habe nicht den kleinsten Schritt gethan, sondern das Kommende ruhig und gelassen erwartet. Was kam im Laufe der Jahre? Am 27. März erschien Herr Dr. Dörffel bei mir. Es wurde von dem ‘Lauten-Bande’ geredet, welcher die monumentale Bach-Ausgabe abschliessen sollte, ein bindendes Abkommen jedoch nicht getroffen. Ich durfte aber vermuten, man werde im gegebenen Momente den ‘bewährten Fachmann’ zu Rate ziehen, weil die ‘heiklen Tabulaturen’ doch nicht jedermanns Sache sind. Briefe wurden gewechselt, Ansichten ausgetauscht, die ursprüngliche Idee, Bachs Lautenmusik zu publizieren, schrumpfte allmählich zusammen. Es war kaum noch davon die Rede. Schon damals erbot sich ein Kunstfreund und Bach-Verehrer, des Altmeisters Werk auf seine Kosten und ganz nach meinem Ermessen redigiert, veröffentlichen zu wollen. Ich lehnte das ab, weil doch, sozusagen noch Verhandlungen schwebten und unser Vorgehen ohne jeden Zweifel zu Missdeutungen Veranlassung gegeben hätte. Wir wollten warten, riet

⁷ Tappert stützt sich hier auf ein Zeugnis, dass Johann Sebastian Bach seinem Schüler Johann Ludwig Krebs ausstellte und aus dem er schloss, dass Bach auch Unterricht im Lautenspiel erteilte. Das Dokument hat folgenden Wortlaut: „Da Vorzeiger dieses Herr Johann Ludwig Krebs mich Endesbenannten ersuchet, Ihme mit einem Attestat wegen seiner Aufführung auf unserem Alumneo zu assistiren. Also habe Ihme solches nicht verweigern, sondern so viel melden wollen, dass ich persuadired sey, aus Ihme ein solches Subjectum gezogen zu haben, so besonders in Musicis sich bey uns distinguiret, indem Er auf dem Clavier, Violine und Laute, wie nicht weniger in der Composition, sich also habilitired, das er sich hören zu lassen keine Scheu haben darf u.s.w., Leipzig den 24 August 1735. Johann Sebastian Bach Capellmeister und Director Musicae.“ Zitiert nach: „Bach-Dokumente“, hrsg. vom Bach-Archiv Leipzig unter der Leitung von Werner Neumann und Hans-Joachim Schulze, 3 Bde., Kassel und Leipzig 1963–1984, Bd. I, S. 71.

ich. Als der Sommer des Jahres 1895 zu Ende ging, wurde in deutschen Bibliotheken nach Bachschen Lautenstücken ‘geforscht’, doch kein Resultat erzielt. Plötzlich – am 15. Sep. 1895 – meldete sich Herr Dörffel: ‘man hat mich selbst beauftragt, die Redaktion und Herausgabe zu übernehmen!’. Auch gut! Dachte ich; aber mein Erstaunen war gross, als auf der nächsten Seite des Briefes eine markante Bemerkung mich anstarrte: ‘Es giebt nur einzelne Sätze, die Bach für die Laute geschrieben hat’. In jenem Augenblick sah ich klar: der Lautenband erscheint nie! Ein solches ‘Ende vom Lied’ war auch aus den ‘Mitteilungen’ der Herren Breitkopf & Härtel (März 1896) unschwer herauszulesen: ‘Die 2. Lieferung des 45. Jahrganges wird eine Anzahl Instrumentalsätze bringen, deren Echtheit sehr wahrscheinlich ist’. ‘Aha!’ Instrumentalsätze! In dieser Ramsch-Rubrik soll Bachs Lautenmusik still beigelegt werden. Als ob es sich um einzelne, zweifelhafte Sätze ohne Zusammenhang und nicht um echte, vollständige Werke gehandelt hätte!’⁸

Die ursprünglichen Erwägungen der Bach-Gesellschaft hinsichtlich der Herausgabe eines Einzelbandes unter der Rubrik „Lautenkompositionen“ beruhten zu diesem Zeitpunkt hauptsächlich auf der Kenntnis des Autographs von „Präludium, Fuge und Allegro“ BWV 998 und dessen unmissverständlicher Besetzungsangabe „Prelude pour la luth. ò Cembal. Par J. S. Bach“. Anlass zu den von Tappert erwähnten Nachforschungen gab wohl das bereits genannte, 1761 von Breitkopf in Leipzig herausgegebene „Verzeichniß musicalischer Werke [...] welche nicht durch den Druck bekannt gemacht worden [...]“. Darin werden unter Bachs Namen „III. Partite à Liuto solo, Raccolta I.“ angeführt.

Auf dieselbe Quelle scheint sich Philipp Spitta (1841–1894) in seinem monumentalen Werk über Johann Sebastian Bach zu beziehen:

„Bach hat auch drei Partiten für Laute geschrieben, welche bei dieser Gelegenheit kurz erwähnt werden mögen. Jetzt existiert als ausdrückliche Lautencomposition nur noch ein dreisätziges Werk (Es dur) von ihm, in dem wir aber wohl einen Bestandteil dieser Sammlung vermuthen dürfen. Es ist allerdings keine eigentliche Partite, sondern eine Sonate ohne zweites Adagio und mit einem Praeludium an Stelle des ersten. Indessen konnte es mit anderen wirklichen Partiten immer unter diesem Namen durchgehen, vorausgesetzt, dass Bach ihn in der That selbst gewählt hat. Vielleicht gehörte zu der Sammlung auch jene E-moll-Suite, deren wir neben den französischen Suiten erwähnten; die tiefe Lage, in welcher sie sich durchgängig bewegt, legt diese Vermutung nahe. Bach hat in concertierenden Gesangscompositionen mehre Male die Laute angewendet, so in der Johannespassion und Trauerode, er besass auch unter seinen vielen Instrumenten selbst eine solche. Dass er Laute gespielt habe, folgt aus der Tatsache nicht“.⁹

Das Material, auf das sich das Direktorium der Bach-Gesellschaft bei seiner Entscheidung stützte, waren mithin das schon erwähnte Autograph von BWV 998, die Lautenbegleitungen zweier Arien in den Erstfassungen der Johannes- und Matthäuspassion sowie Johann Gottfried Walthers (1684–1748) um 1715 angefertigte Kopie der Suite in e-Moll BWV 996, die den späteren Zusatz „aufs Lautenwerck“ trägt und sich auffälligerweise mit dem Ambitus der Lautenmusik ihrer Zeit begnügt. Bemerkenswert ist nun in der Tat, dass keine dieser Kompositionen ausschließlich der Laute zugewiesen wird.¹⁰

⁸ Wilhelm Tappert, „Johann Sebastian Bachs Kompositionen für die Laute“.

⁹ Philipp Spitta, „Johann Sebastian Bach“, 3. Auflage, Leipzig 1921, 2 Bde., Bd. 2, S. 646–647.

¹⁰ Die Laute kam nur bei den Erstaufführungen der beiden Passionen in den Jahren 1724 und 1727 zum

Es kann der methodischen Strenge der damaligen Herausgeber daher nur zur Ehre gereichen, wenn sie – nach Prüfung der Sachlage – bezüglich des geplanten Lautenbandes zu dem oben zitierten Schluss gelangten, den Wilhelm Tappert unter Berufung auf Bachs Zeugnis für Johann Ludwig Krebs so kommentiert:

„Da es Leute giebt, denen Seb. Bach als ‘Lautenkomponist’ so entfremdet ist, dass sie ihn leugnen möchten, empfiehlt es sich, zunächst die beiden Bach-Autoritäten Roitzsch, Rust und Spitta – ich nenne sie nach der Anciennität und nach dem Alphabet – zu befragen. Der Jüngste, Spitta, hat in seiner großen Bach-Biographie die schwebenden Fragen erörtert, ohne die dunklen Punkte genügend zu klären. Er kannte nicht alles Vorhandene und deutete Manches irrig. Mit zwei wunderlichen Sätzen will ich ihn redend einführen: ‘Bach besass eine Laute, dass er Laute gespielt habe, folgt aus dieser Thatsache nicht’ (Sehr wahr, aber doch selbstverständlich!) Weiter: ‘Indessen konnte ihn schon seine Bekanntschaft mit der Dresdner Capelle, die in Sylvius Leopold Weiß den ersten Lautenisten seiner Zeit unter ihre Mitglieder zählte, zur Lautenkomposition führen.’

(Na, na! Der eigentümliche Bau des Instruments, die absonderliche Spieltechnik und die – meinethalben wunderliche – Tabulatur erschwerten es auch dem genialsten Künstler, ‘so grad hin’ und ohne Weiteres als Lautenkomponist sich zu versuchen.) Glücklicherweise haben wir nicht nötig, uns mit der Frage ‘hat Bach die Laute gespielt?’ den Kopf zu zerbrechen. Er war Lautenist, er gab sogar Unterricht im Lautenspiel.“¹¹

Tapperts einstweilige Verfügung über Bach als Lautenspieler hatte für die weitere Klärung des Problems eher nachteilige Folgen. Zunächst geht aus der Tatsache, dass Bach seinem Schüler Krebs auch Fertigkeit im Lautenspiel attestierte nicht zwingend hervor dass er selbst praktizierender Künstler auf diesem Instrument gewesen sei. Er bescheinigt hier lediglich, dass Krebs sich der Laute ebenso wie der Violine oder des Klaviers professionell zu bedienen wisse. Zum zweiten ist die damit zum Echtheitskriterium erhobene Frage „War Bach Lautenspieler?“ als Diskussionsgrundlage unbrauchbar, da weder ein „Ja“ noch ein „Nein“ etwas über den Grad seiner Einsicht in die potentiellen Möglichkeiten dieses Instrumentes auszusagen vermögen. Hier kann – sofern tatsächlich vorhanden – nur ein Kenntlichmachen der in Bachs Lautenwerken enthaltenen spieltechnischen Strukturen in Form einer überzeugenden Intavolierung weiterführen.

Bachs Virtuosität als Solist auf Orgel, Cembalo und Clavichord ist hinreichend belegt. Es existiert jedoch kein Hinweis darauf, dass er mit seinen nicht minder virtuosen Soli für Violine oder Violoncello in ähnlicher Weise öffentlich brillierte. Des ungeachtet dürfte sogar ein nachgewiesener Mangel an virtuoser Praxis auf einem Instrument noch keinen Komponisten daran gehindert haben, neue, die spieltechnischen Grenzen des bisherigen Repertoires erweiternde Werke dafür zu entwerfen. Treffend bemerkt Spitta dazu:

„Die ersten musikalischen Eindrücke hatte Sebastian Bach durch das Geigenspiel seines Vaters erhalten. Als Geiger hatte er selbst seine erste öffentliche Stellung in Weimar bekleidet, später in der herzoglichen Capelle neun Jahre hindurch seinen Platz am Violinpult eingenommen und war mit der Zeit sogar zum Concertmeister aufgerückt. Auch in älteren Jahren vernachlässigte er das Spiel eines Streichinstruments nicht, bei mehrstimmigen Instrumentalstücken bevorzugte er dann die Bratsche, weil es ihm Vergnügen machte, gleichsam

Einsatz und wurde bei späteren Aufführungen durch Cembalo resp. Viola da Gamba ersetzt.

¹¹ Tappert, „Johann Sebastian Bachs Kompositionen für die Laute“.

von der Mitte aus die Harmonie nach beiden Seiten zu überschauen; gute Bratschisten und solche, die seinen Anforderungen genügten, waren überdies selten. Zu einem Concertmeister gehört es allerdings nicht nothwendig, daß er Virtuose ist – ein tüchtiger Musiker mit solider, mittlerer Technik wirkt an dieser Stelle oft viel mehr – und in Hinsicht darauf, daß kein Zeitgenosse, auch nicht der Sohn Philipp Emanuel, Bachs Violinspiel erwähnt und daß dessen Hauptkraft sich offenbar ja auf Orgel und Clavier geworfen hatte, wird man kaum Unrecht thun, ihm den Besitz virtuosischer Fertigkeit auf der Geige abzusprechen. Aber damit ist nicht behauptet, daß er ein unbedeutender Spieler gewesen sei. Er wäre nicht der einzige unter Deutschlands großen Musikern an dem die etwaigen Mängel einer nicht methodisch ausgebildeten Technik durch das Eigenthümliche und Großartige des schöpferisch wirkenden Geistes sich ausgeglichen hätten. So fehlte dem Clavierspiel C. M. von Webers mancherlei an Sauberkeit und Gleichmäßigkeit, und dennoch konnte es von hinreißendem Schwunge und Zauber sein. Ja, war doch auch Händels Violinspiel obwohl er nach seinem Hamburger Aufenthalte wenig Gewicht mehr darauf legte, feurig und bedeutend genug, daß große Virtuosen es sich zur Lehre dienen lassen konnten. Bachs Vertrautheit mit der Geige erstreckte sich so weit, daß er sogar in zweckentsprechenden Veränderungen ihres Baues schöpferisch auftreten konnte: er erfand in Cöthen ein zwischen Bratsche und Violoncell in der Mitte stehendes Instrument, das wie eine Geige gehalten wurde, fünfsaitig und auf die Töne C, G, d, a, e gestimmt war; er nannte es Viola pomposa, schrieb eine Suite dafür und ließ es in Leipzig zur leichteren Ausführung seiner schwierigen, raschfigurirenden Bässe benutzen. Aber am klarsten ergiebt sich doch sein enormes Können auch auf diesem Gebiete aus seinen Compositionen für Streichinstrumente und insbesondere für Geige allein. Zugegeben, daß er in diesen nicht alles selber ganz vollkommen herauszubringen vermochte – er hätte sonst auch ein gewaltiger Violoncellspieler sein müssen, da er für dieses Instrument ähnliche Solocompositionen schrieb –, aber jedenfalls konnte nur der solche Werke erfinden, der um die äußersten Grenzen der Leistungsfähigkeit des Instrumentes Bescheid wußte. Einen solchen Bescheid holt sich aber Niemand bei der theoretischen Speculation, sondern allein vom praktischen Probiren.“¹²

Bach besaß – neben anderen Tasteninstrumenten – auch zwei Lautenklaviere sowie eine Laute, deren Wert in seinem Nachlass mit 21 Talern taxiert wurde.¹³ Die mitunter geäußerte Vermutung, dass es sich dabei um eines der im Testament Johann Christian Hoffmanns (1683–1750) zur Verlosung unter Freunden bestimmten „musicalischen Instrumente“ gehandelt haben könne und Bach somit erst am Ende seines Lebens in den Besitz einer Laute gelangt sei, trifft nicht zu.¹⁴ Erstens geht aus diesem Dokument nicht hervor, dass sich unter den zu verlosenden Instrumenten auch Lauten befanden; zweitens wäre eine Laute dieses schon in den 1720er Jahren weit über die Landesgrenzen hinaus bekannten Lautenmachers wohl kaum mit nur 21 Talern spezifiziert worden, und drittens wurden die Rechte an dem Bach zugedachten Instrument durch dessen Sohn Johann Christian Friedrich zwecks Ausgleichs einer offenen Forderung an die Witwe Hoffmanns abgetreten, so dass die beabsichtigte Schenkung gar nicht zustande kam.¹⁵ Die sich daraus ergebende Frage sollte daher eher sein, wie die bereits zu Lebzeiten in Bachs Besitz befindliche Laute gestimmt und besaitet war, um seine überlieferten Kompositionen notengetreu darauf wiedergeben zu können.

¹² Spitta, „Johann Sebastian Bach“, Bd. 1, S. 677–678.

¹³ Siehe: „Bach-Dokumente“, Bd. II, S. 627. Das Dokument wird im Anhang dieses Beitrages wiedergegeben.

¹⁴ Testament vom 11.9.1748, siehe: „Bach-Dokumente“, Bd. II, S. 449.

¹⁵ Siehe: „Bach-Dokumente“, Bd. II, S. 476–478.

Die hier vorgelegten Re-Intavolierungen sind der bislang nicht unternommene Versuch, mit größtmöglicher Genauigkeit den Weg nachzuzeichnen, den Johann Sebastian Bachs Hand im verschlungenen Irrgarten des Lautengriffbrettes nahm. Sie gestatten nicht nur Rückschlüsse auf die Beschaffenheit seines Instrumentes, sondern zeigen auch in wünschenswerter Deutlichkeit, dass er seine dafür bestimmten Originalkompositionen und Bearbeitungen darauf entwarf, wobei er jeden einzelnen Takt minutiös auf korrekte Ausführbarkeit hin überprüfte. Praktiker werden mit Erstaunen feststellen, dass Bachs 'esprit géométrique' in der spieltechnischen Konzeption seiner originären Lautenwerke in derselben Vollkommenheit waltet, wie in der Komposition selbst. Die Entschlüsselung dieser Konzeption ist das Resultat sich über viele Jahre hinziehender Forschung und praktischer Erprobung. Sie trägt die gesamte Beweislast der tatsächlichen Bestimmung von Bachs Lautenkompositionen für ein Lautenmodell seiner Zeit und schließt die Rekonstruktion der mutmaßlich von ihm verwendeten Fingersätze beider Hände ein. Wie gut dies gelungen ist, möge jeder Spieler aufgrund eines anhand der Partitur möglichen Vergleichs zwischen dem überlieferten Notentext und seiner rekonstruierten Ausführung auf dem Instrument selbst beurteilen.

Mein Beitrag stützt sich auf die bereits 1976 im Rahmen der „Neuen Bach-Ausgabe“ erschienene Veröffentlichung sämtlicher Lautenkompositionen Johann Sebastian Bachs, durch die Wilhelm Tappert späte Genugtuung wiederfuhr.¹⁶ Herausgeber war der Tübinger Musikwissenschaftler Thomas Kohlhase, der auch den Kritischen Bericht verfasste.¹⁷ Die Edition der überlieferten Notenfassungen ist bis auf wenige Fehler mustergültig, der Bericht enthält eine umfangreiche und fundierte Quellenkritik. Sparsamer sind die Erörterungen zu Besetzungsfragen, bei denen sich der Verfasser auf Beiträge älterer Autoren und externe Ratgeber verließ, die – wie der Gitarrist Narciso Yepes – teilweise weder Lautenisten noch besonders sachkundig auf dem Gebiet der Lautenmusik waren. Mit der hier vorgelegten Arbeit hoffe ich, dieses Thema vertiefen und den vor 120 Jahren begonnenen Diskurs um die Lautenkompositionen Johann Sebastian Bachs weiter voranbringen zu können.

Frühe Kontakte Bachs zu Lautenspielern, Instrumenten und Tabulaturen

Hinweise auf Beziehungen der Bachschen Familie zur Laute und ihrer Musik sind eher spärlich. Immerhin lässt Johann Sebastian Bach in einer von ihm selbst verfassten Genealogie den Stammvater seines Geschlechts, Veit (Vitus) Bach, die musikalische Tradition seines Hauses mit einem Zupfinstrument beginnen:

„Vitus Bach, ein Weißbecker in Ungern, hat im 16ten Seculo der lutherischen Religion halben aus Ungern entweichen müssen. Ist dannenhero, nachdem er seine Güter, so viel es sich hat wollen thun lassen, zu Gelde gemacht, in Teutschland gezogen; und das er in Thüringen genugsame Sicherheit vor die lutherische Religion gefunden, hat er sich in Wechmar, nahe

¹⁶ Johann Sebastian Bach, Einzeln überlieferte Klavierwerke II und Kompositionen für Lauteninstrumente, herausgegeben von Hartwig Eichberg und Thomas Kohlhase, in: Johann Sebastian Bach, Neue Ausgabe sämtlicher Werke, hrsg. vom Johann-Sebastian Bach-Archiv Göttingen und vom Bach-Archiv Leipzig, Serie V: Klavier und Lautenwerke, Bd. 10, Leipzig 1976.

¹⁷ Johann Sebastian Bach, Einzeln überlieferte Klavierwerke II und Kompositionen für Lauteninstrumente, Kritischer Bericht von Hartwig Eichberg und Thomas Kohlhase, in: Johann Sebastian Bach, Neue Ausgabe sämtlicher Werke, hrsg. vom Johann-Sebastian Bach-Archiv Göttingen und vom Bach-Archiv Leipzig, Serie V, Bd. 10, Leipzig 1982.

bei Gotha niedergelaßen, und seines Beckers Profession fortgetrieben. Er hat sein meistes Vergnüen an einem Cythringen gehabt, welches er sich mit in die Mühle genommen, und unter währendem Mahlen darauf gespielt. (Es muß doch hübsch zusammen geklungen haben! Wiewohl er doch dabey den tact sich hat imprimieren lernen.) Und dieses ist gleichsam der Anfang zur Music bey seinen Nachkommen gewesen.“¹⁸

Persönliche Kontakte Bachs Kontakte zu Lautenisten sind bereits für dessen erste Weimarer Amtszeit von März bis September 1703 nachzuweisen. Sein Dienstherr, Herzog Johann Ernst III. (1664–1707), ein „fertiger Violin- und Lautenspieler“, überließ die Regierungsgeschäfte weitgehend seinem Bruder Wilhelm Ernst (1662–1728), um sich im Roten Schloss seiner Vorliebe für Musik und musikalische Experimente zu widmen.¹⁹ Nach seinem Hinscheiden wurde bei der Erbteilung im Jahre 1708 unter anderem das folgende beachtliche Arsenal an Zupfinstrumenten aus herzoglichem Bestand dokumentiert:

An Musicalischen und dergleichen Instrumenten:

- [11] Eine Angelic ohne Futral.
- [12] Eine Diorbe flammirt in Futral.
- [13] Eine dito [= Theorbe] mit einem Lauten Corpo [= theorbierte Laute].
- [14] Eine dito schlecht [= schlicht] mit dem Lauten Corpo.
- [15] Eine Kitarre woran der halß mit Perl Mutter eingelegt in einem Futral.
- [16] Eine dito ganz mit Elffenbein in hamburg von Joachim dielcken [= Tielke] gefertiget in Futral.
- [17] Eine Laute mit höltzern Würbeln in Futral.
- [18] Eine dito ohne Futral.
- [19] Eine kleine dito in Futral.
- [20] Eine dito [= kleine Laute] mit Elffenbein aus gelegt in Futral.
- [21] Eine schlechte ohne Futral.
- [22] Ein klein unbezogen Pandorgen [= Pandora].
- [23] Ein klein Pandorgen.
- [24] Ein Hamburger Zitringen mit dem Blech [= Plektrum].²⁰

Besondere Beachtung im Zusammenhang mit Bachs Lautenkompositionen verdienen – neben den üblichen Lauteninstrumenten – die hier an erster Stelle angeführte Angélique sowie die beiden „Theorben mit Lautenkorpus“, wobei es sich um Arciliuti, Liuti attiorbati oder um beides gehandelt haben dürfte. Den zu dieser beachtlichen Sammlung gehörigen Vorrat an Tabulaturen kann man sich leicht vorstellen.

¹⁸ Zitiert nach „Bach-Dokumente“, Bd. I, S. 148.

¹⁹ Gottfried Albin de Wette, „Kurzgefaßte Lebensgeschichte der Herzoge zu Sachsen“, Weimar 1770, zitiert nach Reinhold Krause, „Kleine Kulturgeschichte der Laute und Gitarre“, Weimar-Tiefurt 2008 (im Selbstverlag), S. 44.

²⁰ Thüringisches Hauptstaatsarchiv Weimar, Fürstenhaus A 628b: „Die Teilung zwischen Herzog Johann Ernst zu S. Weimar und seinen nachgelassenen Kindern“, fol. 100v–105v, hier fol. 100v. Für die Übermittlung dieses wichtigen Dokumentes danke ich Herrn Michael Maul, Leipzig.

Bachs Vertrautheit mit der französischen Lautentabulatur ist spätestens für die Leipziger Zeit bezeugt, in der er eine vollständige Suite von Silvius Leopold Weiß übertrug und ihr eine Violinstimme hinzufügte.²¹ Dieses Werk wurde – ungeachtet verschiedentlich geäußerter Bedenken – lange Zeit für seine eigene Komposition gehalten und im Werkverzeichnis als BWV 1025 geführt. Bach hatte allerdings schon in seinen beiden Weimarer Amtsperioden 1703 und 1708–1717 hinreichend Gelegenheit, sich anhand des dortigen Vorrates sämtlicher damals gebrauchter Zupfinstrumente mit deren Repertoire und Behandlung vertraut zu machen, wobei ihm nicht zuletzt die im Vergleich zur einzelbesaiteten Angélique, dem Arciliuto oder der Theorbe deutlich geringere Lautstärke der chörigen Laute sowie der hellere, durchdringendere Klang von Instrumenten mit kleineren Corpora gegenüber denen mit größeren aufgefallen sein wird. Seine jeweiligen Dienstherren waren dem Lautenspiel nicht nur besonders zugetan, sondern übten es auch selbst aus.²²

Die in Weimar oder Arnstadt entstandene Suite e-Moll BWV 996 weist auf eine solide Kenntnis der Tabulaturbücher beider Reusner und Jacques Bittners hin.²³ Längere Terzpassagen wie in der Oberstimme der Gigue von BWV 996 finden sich u.a. auch in einem Populärdruck Jakob Krembergs aus dem Jahr 1689, der Lieder mit wahlweiser Begleitung durch Laute, Angélique, Viola da Gamba und Gitarre enthält und es interessierten Komponisten gestattet, sich auf bequemste Weise einen Eindruck von der praktischen Behandlung dieser Instrumente zu verschaffen.²⁴ Krembergs Druck dürfte sich – ebenso wie die Werke der beiden Reusner und Bittners – mit großer Wahrscheinlichkeit im Weimarer Tabulaturbestand befunden haben. Augenfällig an BWV 996 ist darüber hinaus Bachs offensichtliche Kenntnis des Repertoires der Angélique und der spieltechnischen Behandlung dieses mit Einzelsaiten bezogenen Instrumentes. Gewisse

²¹ Siehe: Christoph Wolff, „Das Trio A-Dur BWV 1025: Eine Lautensonate von Silvius Leopold Weiss, bearbeitet und erweitert von Johann Sebastian Bach“, in: Bach-Jahrbuch 79 (1993), S. 47–67. Die Identifizierung dieser Transkription verdanken wir dem finnischen Lautenisten Eero Palviainen. Sie ist als Muster einer zeitgenössischen Übertragung von Lautenmusik für heutige Herausgeber unschätzbar. Bachs Erweiterung dieser Lautensonate von S. L. Weiß hat, da sie das in sich bereits vollkommene Werk musikalisch kaum aufwertet, einen demonstrativen Charakter und könnte daher auch als ein über die Improvisationswettstreite dieser beiden Männer hinausgehendes, kompositorisches Kräfte-messen angesehen werden. Nach Philipp Emanuels Zeugnis gestattete Bach sich des Öfteren, Werke von Autoren weit geringeren Ranges als Weiß aus dem Stegreif um zusätzliche Stimmen zu ergänzen. Es dürfte daher eine besondere Herausforderung für ihn gewesen sein, mit einem der schönsten Soli des Dresdner Lautenmeisters dasselbe zu tun. In den Ergänzungen und Berichtigungen zum Lebenslauf seines Vaters bemerkt Philipp Emanuel dazu: „Vermöge seiner Größe in der Harmonie, hat er mehr als einmahl Trios accompagniert, und, weil er aufgeräumt war und wuste, daß Der Komponist dieser Trios es nicht übel nehmen würde, aus dem Stegreif u. aus einer elend beziferten ihm vorgelegten Baßstimme ein vollkommenes Quatuor daraus gemacht, worüber der Componist dieser Trios erstaunte.“ (zitiert nach „Johann Sebastian Bach, Leben und Werk in Dokumenten“, Leipzig 1975, S. 196).

²² Reinhold Krause, „Kleine Kulturgeschichte der Laute und Gitarre“, Weimar-Tiefurt 2008 (im Selbstverlag), S. 12, 16, 25–26, 44.

²³ Esaia Reusner [d.Ä.], „Delitiae testudinis oder Erfreuliche Lautenlust“, ohne Ortsangabe, 1667, Nachdrucke Breslau 1668 und Leipzig 1697. Esaia Reusner [d.J.], „Neue Lauten-Früchte, Berlin 1676. Jacques Bittner, „Pièces de lut“, ohne Ortsangabe, 1682.

²⁴ Jakob Kremberg, „Musicalische Gemüths-Ergötzung, oder Arien, samt deren unterlegten hochdeutschen Gedichten, theils hoher Standes-Personen und vortrefflicher Leute, theils eigener Erfindung. Welche also eingerichtet, daß Sie mit einer Stimme allein zu singen benebenst dem General-Bass, oder aber zugleich und besonders auf der Lauthe, Angelique, Viola di Gamba, und Chitarra, können gespielt werden. Alles nach der neuesten Italienisch und Frantzösischen Manier mit großer Müh und Fleiss verfertigt, und nach eines ieden Instruments Natur und Eigenschafft gantz beqvehm in die Hand gesetzt“, Dresden 1689.

in BWV 996, 997 und 998 vorkommende Griffmuster der rechten Hand, die atypisch für chörige Lauten sind, finden sich teils wörtlich in Angélique-Tabulaturen wieder, ebenso wie die in BWV 996 vorkommenden drei- und vierstimmigen Akkorde in sehr tiefer Lage (siehe Stellenlese im Anhang).

In Bachs auf die erste Weimarer Dienstzeit folgenden Arnstädter Jahren (1703–1707) bestand für ihn nur ein Minimum an Dienstverpflichtungen. Er hatte dadurch hinreichend Gelegenheit zur schöpferischen Verarbeitung der auch auf dem Gebiet des Lautenspiels in Weimar erhaltenen Anregungen und in Person des Arnstädter Kapelldirektors und Lautenisten Paul Gleitsmann (1665–1710) einen erfahrenen Ratgeber in spieltechnischen Fragen zur Hand. Vielleicht ist die mit der Präzision eines Schweizer Uhrwerks entworfene Suite e-Moll BWV 996, die Bach weit mehr Zeit und Mühe gekostet haben dürfte als jede seiner Kompositionen für ein Tasteninstrument, bereits in Arnstadt entstanden.²⁵ Leider wissen wir nicht, ob es sich dabei um eine Auftragsarbeit handelt. In diesem Fall könnte der Empfänger durchaus eine Person des lautenbegeisterten Weimarer Hofes gewesen sein. Denkbar wäre auch, dass Bach sich mit diesem sorgfältig ausgetüftelten, alle Vorbilder des Genres in den Schatten stellenden Werk seinem Laute spielenden ersten Dienstherrn Johann Ernst III. für eine Wiedereinstellung besonders zu empfehlen hoffte.

Johann Sebastian Bachs Laute

Sofern Einigkeit darüber besteht, dass Bachs Lautenkompositionen auf einem Instrument in üblicher Stimmung und Besaitung nur mit Einschränkungen wiedergegeben werden können, müssen drei Fragen gestellt werden:

1. Gibt es von der traditionellen d-Moll-Stimmung abweichende Stimmungen, die eine zwanglose und notengetreue Wiedergabe seiner Lautenkompositionen gestatten?
2. Kann aus seinen Lautenkompositionen geschlossen werden, ob seine Laute chörig oder mit einzelnen Saiten bezogen war?
3. Existieren Lautenmodelle aus Bachs Zeit, die in der angenommenen Weise gestimmt und besaitet werden konnten?

All diese Fragen lassen sich eindeutig mit „Ja“ beantworten.

Zwecks besseren Verständnisses der nachfolgenden Begründungen dieser Antwort empfiehlt es sich, zunächst ein Blick auf das in Bachs Zeit zur Verfügung stehende Arsenal an Lautenmodellen und den Hintergrund ihrer Entstehung zu werfen:

²⁵ Dafür spräche die Spielanweisung „Passaggio“ über dem Präludium dieses Werkes, die sich in Bachs Instrumentalkompositionen nur noch über Präludium und Fuge g-Moll BWV 535a für Orgel findet, deren Niederschrift in Arnstadt erfolgte. Der Zusatz „Passagio“ wird von heutigen Interpreten oft als Anweisung zu einer raschen, konturlosen Ausführung der einleitenden Sechzehntelpassage von BWV 996 verstanden, wobei die darin enthaltenen Mikrostrukturen völlig untergehen. Er ist aber lediglich ein Hinweis darauf, dass diese Takte wie notiert ausgeführt werden sollen und nicht nach französischer Manier zu punktieren sind, wie es in jener Zeit noch durchaus üblich war. Reusner bemerkt im Vorwort seinen „Neue[n] Lauten-Früchte[n]“ (1676) dazu: „[...] sofern man die rechte Mensur nach itziger Art raußbringen will, müssen die gleichen Noten stets rückende oder springende und nicht so gleiche weg gespielt werden.“ In Bittners „Pièces de lut (1682) sind diese „rückenden“ oder „springenden“ Noten hingegen durchweg auch als solche notiert.

Die ehrwürdige, aus Bass, Alt, Tenor und Diskant bestehende Familie der Laute brach zu Beginn des 17. Jahrhunderts unwiderruflich auseinander. Ihre Mitglieder fanden sich nie wieder einträchtig im Ensemble zusammen, sondern gingen fortan völlig eigene Wege. Anlass zu diesem Zerwürfnis gab eine Erfindung des italienischen Lautenisten Alessandro Piccinini (1566–1638), die im Austausch des kurzen, abgewinkelten Wirbelkastens der Laute durch eine gerade Verlängerung („tratta“) bestand. An deren Ende befand sich ein zweiter Wirbelkasten, in dem alle Saiten unterhalb der sechsten befestigt waren. Sie hatten jedoch nunmehr die doppelte Länge, was die Halbierung ihres Durchmessers gestattete. Dies führte zu einem kraftvolleren, durchdringenderen Klang der Bässe und einem längeren Sustain. Piccininis Innovation fiel nicht zufällig ins beginnende Zeitalter der Monodie, die dem Bass eine neue Funktion als akustisches Gegengewicht zur nunmehr dominierenden Oberstimme zuwies. Die neue Konstruktion des Halses ging mit einer sprunghaften Erweiterung des Umfanges der Lauten durch Erhöhung der Anzahl diatonisch gestimmter Baßsaiten einher. Nicht alle Spieler fanden das gut. Vincentio Galilei spottete in seinem 1568 erschienenen „Fronimo“ bereits Jahre zuvor, die Vermehrung der Saiten in der Tiefe käme dem Hinzufügen eines Orgelpedals gleich.²⁶

Piccinini wandte seine Konstruktion zunächst auf ein Instrument in Tenorgröße an, das er anschließend als „Arciliuto“ bezeichnete (Abb. 1). Es hatte die g-Stimmung der Altlaute, wurde jedoch im „römischen Ton“ gestimmt, der im Bereich eines Ganztones unter a' = 440 Hz lag. Seine dickeren, stärker gespannten Griffbrettsaiten waren doppelt, die sehr langen Baßsaiten einzeln um einem Aneinanderschlagen - das im Falle des chörigen Bezuges aufgrund der größeren Amplitude dieser sehr langen Saiten unvermeidlich gewesen wäre - vorzubeugen. Auch die anderen Mitglieder der Lautenfamilie blieben von Piccininis „tratta“ nicht verschont. Aus der alten, sechs- bis achtchörigen Großoktav-Basslaute, die man gelegentlich schon zuvor in einer höheren Stimmung mit zwei um eine Oktave herabgestimmten Diskantsaiten benutzt hatte, um sie zur Gesangsbegleitung verwenden zu können, wurde die Tiorba, deren sehr lange Bässe ebenfalls einzeln waren (Abb. 2).²⁷ Die Altlaute wiederum mutierte zum „Liuto attiorbato“ (Abb. 3), dessen deutlich kürzere Bässe das Beibehalten der Okavsaiten erlaubte. Arciliuto, Liuto attiorbato und Tiorba sind die wichtigsten italienischen Lautenmodelle des Barock.

²⁶ „Fronimo, Dialogo di Vincentio Galilei Nobile Fiorentino, Sopra l'arte del bene Intavolare, et rettramente sonare la Musica, negli strumenti artificiali si di corde come di fiato, & in particolare nel Liuto“, Venezia 1568 und 1584, S. 105.

²⁷ Die in einer höheren Stimmung benutzte Großoktav-Baßlaute mit sieben oder acht Chören und herabgestimmter erster und zweiter Saite wurde ihrer rückläufigen Stimmung wegen bereits in dieser Einrichtung als „Chitarrone“ bezeichnet. Das Auftauchen des Begriffs in italienischen Quellen aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts führte den Lautenmusikforscher Douglas Alton Smith dazu, eine Existenz dieses Lautenmodells in seiner nach 1600 entstandenen Form mit verlängerten Baßsaiten schon für 1589 anzunehmen. In diesem Jahr werden „Chitarroni“ in einer von Bastiano de' Rossi stammenden Beschreibung der Feierlichkeiten anlässlich der Hochzeit zwischen Ferdinand I. de' Medici und Christine von Lothringen erstmals erwähnt (siehe: Douglas Alton Smith, „On the Origin of the Chitarrone“, in: *Journal of the American Musicological Society*, XXXII (1979), No. 3, S. 441–462). Piccinini stellt im Vorwort seiner 1623 in Bologna veröffentlichten „Intavolatura di liuto e di chitarrone, libro primo“ jedoch klar, dass durch das Hinzufügen der von ihm erfundenen, verlängerten Bässe das bereits zuvor als Chitarrone bezeichnete Instrument in Bassgröße „erst zum Leben erweckt“ wurde, während die Anwendung seiner „tratta“ auf die kleinere Laute ihr „die letzte Per-

In Frankreich etablierte sich nach einer Zeit des Experimentierens mit verschiedenen, von der alten Quartenstimmung G c f a d g' abgeleiteten „accords nouveaux“ um 1635 die neue Stimmung A d f a d' f' in kleineren Intervallen, die das Greifen der linken Hand erleichterte. Sie wird heute allgemein als d-Moll-Stimmung bezeichnet, breitete sich rasch aus und wurde bald auch zum Standard in Holland, England und den deutschsprachigen Ländern.

In Frankreich machte man zunächst auf Lauten in Altgröße mit Mensuren um 60 cm von ihr Gebrauch, später auch auf Instrumenten in Tenorgröße mit Saitenlängen um 70 cm, wobei der Umfang im Bass – wie bei der 10-chörigen Renaissancelaute in g – zunächst auf C beschränkt blieb (Abb. 4 und 5). Einige Spieler der für die d-Moll-Stimmung eingerichteten Altlauten empfanden den Klang der tiefen Saiten auf diesen kleinemensurierten Instrumenten jedoch als zu dumpf, was schließlich zur Anwendung einer modifizierten Form der von Piccinini erfundenen Verlängerung der Bässe führte: Dem abgewinkelten Wirbelkasten wurde ein zweiter, gerader für Baßsaiten in abgestufter Länge hinzugefügt. Das trug dem Instrument in England die Bezeichnung „two headed lute“ ein. Für den Erfinder dieser Konstruktion wird der französische Lautenist Jacques Gaultier (um 1600–nach 1652) gehalten, der sich auf einer Radierung von Jan Lievens (1607–1674) mit einem Instrument dieser Bauart abbilden ließ (Abb. 6 und 7). Die moderate Verlängerung ermöglichte eine Erweiterung des Umfanges solcher kleinen Instrumente um einen zusätzlichen Chor bis ins Kontra A oder B. Der 12. Chor wurde im deutschsprachigen Raum auch bei Instrumenten in Tenorgröße rasch gebräuchlich, und Lauten dieser Disposition – sowohl mit als auch ohne zweiten Wirbelkasten – gehörten bis weit ins 18. Jahrhundert hinein zu den verbreitetsten Modellen. Ernst Gottlieb Baron ist im Frontispiz seiner 1727 veröffentlichten „Untersuchung“ noch mit einem solchen Instrument zu sehen (Abb. 8).²⁸

Weitere französische Neuerungen aus der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts, die rasch in Deutschland Verbreitung fanden, waren die diatonisch gestimmte, durchweg mit Einzelsaiten bezogene Angélique sowie der mit nur 10 Chören ausgestattete „Arciliuto francese“, ein handlicheres und kostengünstigeres Pendant zum 14-chörigen italienischen Arciliuto, das sich auch unter den Instrumenten der Dresdner Hofkapelle befand. Der „Arciliuto francese“ hatte gewöhnlich einen geraden Hals, es gab jedoch auch elfchörige Instrumente mit zwei abgewinkelten Wirbelkästen. (Abb. 9).

Das bereits zitierte Inventar der herzoglichen Lautensammlung in Weimar gestattet den Rückschluss, dass alle hier genannten Lautenmodelle des 17. Jahrhunderts – Liuto attiorbato, Arciliuto, Theorbe, Angélique sowie d-Moll-Lauten mit und ohne zweiten Wirbelkasten – dort vorhanden waren. Bach konnte sie bereits 1703 in Augenschein nehmen und sich mit ihren Besonderheiten vertraut machen.

fektion“ gab. In Bezug auf Letztere verwahrt er sich gleichzeitig gegen deren Bezeichnung als „Liuto attiorbato“, da diese suggeriere, dass die Erfindung des verlängerten Halses von der Theorbe bzw. dem Chitarrone übernommen worden sei und nicht von seinem Arciliuto. Obwohl Piccinini selbst nicht ausdrücklich zwischen dem Arciliuto in Tenorgröße mit sehr langen, einzelnen Baßsaiten und dem kleineren Modell in Altgröße mit kürzeren Bässen und durchweg chörigem Bezug differenziert, scheint es sinnvoll, die Bezeichnungen „Arciliuto“ und „Liuto attiorbato“ zwecks Unterscheidung dieser beiden recht unterschiedlichen Lautenmodelle beizubehalten. Ich werde sie daher im weiteren Verlauf meines Beitrages dieser Differenzierung entsprechend benutzen.

²⁸ Ernst Gottlieb Baron, „Historisch-Theoretisch und Practische Untersuchung des Instruments der Lauten“, Nürnberg 1727.

Lassen Sie uns nun prüfen, welche Hinweise auf die Beschaffenheit von Bachs Laute sich in seinen Kompositionen für dieses Instrument finden.

Die grifftechnischen Strukturen der rechten Hand sind teilweise atypisch für ein Instrument mit chörigem Bezug. Man begegnet ihnen jedoch auf Schritt und Tritt in den Tabulaturen für Angélique, einem damals recht verbreiteten, mit 16 einzelnen Saiten ausgestatteten Lautenmodell (Abb. 10). Dies weist – neben anderen Angélique-typischen Merkmalen wie z.B. der gelegentlichen Verdoppelung des tiefsten Basstones in der Oberoktav, die bei chörigem Bezug überflüssig wäre – auf eine Besaitung von Bachs Instrument mit Einzelsaiten hin.

Vorkommende Überstreckungen der linken Hand wiederum gestatten den Rückschluss, dass die Griffbrettmensur seiner Laute eher unter als oberhalb von 60 cm lag. Die Stimmung der ersten fünf Saiten entsprach der traditionellen d-Moll-Stimmung. Die sechste Saite ist bei BWV 996, BWV 1000 und der Begleitung der beiden Passionsarien jedoch nach B gestimmt, bei BWV 997, 998, 995 und 999 nach c, wobei im Fall von BWV 997 und 998 die B-Saite an siebte Stelle rückt. Die Suite E-Dur BWV 1006a verlangt die im solistischen Lautenrepertoire des 17. und 18. Jahrhunderts häufiger anzutreffende Scordatur cis e a cis' e' der oberen Spielsaiten. Sie war auch Geigern bekannt und kommt beispielsweise in Franz Bibers (1644–1704) zwischen 1678 und 1686 entstandenen „Mysteriensonaten“ als a e' cis" e" vor.

Bachs Lautenkompositionen entstanden in einem Zeitraum von schätzungsweise 30–37 Jahren. Dabei lassen sich zwei Perioden unterscheiden:

In der Ersten verfügte sein Instrument über 12 einzelne Saiten auf dem Griffbrett (tiefster gegriffener Ton ist Cis) und zwei Bordunsaiten, in der Zweiten (nach Ostern 1727) über zehn einzelne Saiten auf dem Griffbrett (tiefster gegriffener Ton Fis) und sechs Bordunsaiten. In der früheren Einrichtung entspricht der Anzahl der Wirbel im unteren Wirbelkasten der eines Liuto attiorbato mit sechs Griffbrett- und sechs Bordunchören,²⁹ in der späteren Aufteilung der klassische Saitendisposition einer Angélique. Das legt die Vermutung nahe, dass Bachs Laute vor 1728 einem Umbau unterzogen und die Anzahl der auf seinem Instrument befindlichen Saiten von 14 auf 16 erweitert worden ist.³⁰ Sie erhielt nicht nur einen Schwanenhals, sondern auch einen neuen, etwas breiteren Steg, der genügend Platz für 16 einzelne Saiten bot. Die ältere Disposition mit 12 Wirbeln im ersten Wirbelkasten wurde dabei vermutlich beibehalten um das Instrument wahlweise mit 12 oder zehn Griffbrettsaiten benutzen zu können.

Welches der damals gebräuchlichen Lautenmodelle hätte Modifikationen der hier beschriebenen Art erlaubt?

Für eine Disposition mit 12 Einzelsaiten auf dem Griffbrett und zwei Bordunen, wie sie Bachs Lautenkompositionen der ersten Periode verlangen, wäre das für nur zehn Saiten ausgelegte Griffbrett einer originären Angélique zu schmal. Dasselbe trifft auf die „two

²⁹ Siehe Fußnote 31.

³⁰ Dieser Zeitpunkt ergibt sich aus dem Aufführungsdatum der Matthäuspassion am Karfreitag 1727, in der das 14-saitige Instrument letztmalig zum Einsatz kam, der autographen Niederschrift der Notenfassung der Suite g-Moll BWV 995, die ein 15- oder 16-saitiges Instrument verlangt und auf die Zeit zwischen Herbst 1727 und Winter 1731 datiert wird sowie der S. L. Weiß zugeschriebene Einführung der chörigen Schwanenhalslaute im Jahre 1728.

headed lute“ zu, deren spezielle Wirbelkastenkonstruktion keine Unterbringung von 12 einzelnen Saiten in erforderlichem Mindestabstand auf dem Griffbrett gestattet.

Das einzige damals existierende Lautenmodell, das über eine Halsbreite verfügte, die eine Disposition mit 12 Griffbrettsaiten ermöglichte und Mensuren der Spielsaiten um 60 cm aufwies, war der 12- bis 15-chörige Liuto attiorbato.³¹ Dieses Instrument besaß traditionell zwar nur sechs oder sieben Griffbrettchöre, sein unterer Wirbelkasten war aufgrund der speziellen Halskonstruktion jedoch so breit, dass er auf der linken Seite problemlos erweitert oder – wie bei der Angélique – ausgestochen werden konnte, um Platz für zusätzliche Griffbrettsaiten zu schaffen.

Der auf 14 Doppelsaiten ausgelegte Steg des Instruments blieb dabei zunächst der alte, es wurde lediglich die obere Saite eines jeden Chores weggelassen und die ursprüngliche g-Stimmung des Liuto attiorbato in eine modifizierte d-Moll-Stimmung umgewandelt. Ein so besaitetes Instrument erlaubt als einziges unter allen damals verfügbaren Lautenmodellen die korrekte Wiedergabe von BWV 996 und 1006a (mit Scordatur).

Bachs nach 1727 entstandenen Lautenkompositionen BWV 995, 997 und 998 erfordern hingegen ein 16-saitiges Instrument mit zehn Griffbrettsaiten und sechs Bordunen, der klassischen Saitendisposition einer Angélique. Die für einen namentlich genannten Empfänger bestimmte Suite g-Moll BWV 995 scheint mit nur 5 Bordunsaiten zu rechnen, was jedoch nicht ausschließt, dass das Instrument jenes ominösen „Monsieur Schouster“ ebenfalls über 16 Saiten verfügte.

Die tiefste in BWV 997 und 998 vorkommende Note ist das Kontra As (15. Saite). Die in der Angélique-Disposition „überschüssige“ 16. Saite wurde für einen Ton genutzt, der außerhalb der tonartgemäßen Einstimmung der Baßsaiten des Instrumentes lag. Bei BWV 997 handelt es sich dabei um den Ton E (zusätzlich zur regulären Baßsaite in Es), der in dieser Komposition nur zweimal vorkommt (Double, Takte 18 und 33). Für die Ausführung von BWV 998 wurde die 16. Saite nach Des herabgestimmt und im ganzen Stück nur einmal benutzt (Allegro, Takt 47). Diese alterierten Basstöne klingen an den betreffenden Stellen überaus reizvoll, wurden ganz bewusst einkomponiert und würden durch Oktavierung nach oben nicht nur Johann Sebastian Bachs makellose Stimmführung verfälschen, sondern auch viel von ihrer Wirkung einbüßen.³²

Die Erweiterung des diatonischen Bassregisters einer Laute durch das Hinzufügen der fehlenden chromatischen Töne als freie Saiten war nicht neu. Hieronymus Kapsberger (1580–1651) beschreibt in seinem „Libro Quarto d’Intavolatura di Chitarrone“ (Roma 1640) ein Instrument mit 13 Bordunsaiten, von denen die fünf tiefsten die fehlenden Halbtöne lieferten. Ein ähnliches, mit insgesamt 12 Bordunsaiten und sechs Griffbrettchören ausgestattetes Instrument hat sich sogar erhalten.³³ Alessandro Piccinini wieder-

³¹ Die meisten der erhaltenen Liuti attiorbati weisen eine Besaitung mit 7 Griffbrett- und 7 Bordunchören auf, es wurden jedoch auch Modelle mit 12, 13, 15 und 16 Chören gebaut. Ein Liuto attiorbato von Michel Zelas, Genova 1656, mit 6 Griffbrett- und 6 Bordunchören ist im „Bolletino della Società Italiana del Liuto“, Anno IV, Numero I, Vol. XI (1994), S. 4–9 abgebildet.

³² In den Begleitstimmen der beiden Passionsarien, die noch für das 14-saitige Instrument bestimmt sind, wurden der jeweils alterierte Basston E (Johannespassion) bzw. Es (Matthäuspassion) nicht als externe Saite hinzugefügt, sondern innerhalb des diatonischen Bassregisters mit eingestimmt: B' C D Es E F G A B d f a d' f'.

³³ Chitarrone von Matteo Sellas, Venezia, nach 1641, Seitendisposition: 6 x 2 und 12 x 1, Paris, Musée

um verlangt in seinem „Libro Primo“ (1623) für den von ihm erfundenen Arciliuto in der Stimmung A' B' C D E F G c f a d' g' einen zusätzlichen, 14. Chor, der wahlweise nach Cis oder Es gestimmt wurde. Die am häufigsten alterierten Töne Cis/Des und Es konnten damit – ebenso wie ihr jeweiliger Stammton – auf freien Saiten gespielt werden.

Für das 18. Jahrhundert käme als Pendant eine 1729 gebaute, 15-chörige d-Moll-Laute von Jonas Elg (vor 1690–1732) im Szenkonstmuseet Stockholm in Frage, dessen 4 Chöre im zweiten Wirbelkasten mit großer Wahrscheinlichkeit nach C und Des sowie Es und E gestimmt worden sind.³⁴ Das Instrument steht möglicherweise in Verbindung mit zwei anonymen, für ein 13-chöriges Instrument notierten Lautensuiten des 18. Jahrhunderts in es-Moll und As-Dur, die sich in der Universitätsbibliothek von Uppsala befinden.³⁵ Im Bass dieser Stücke, deren Stimmführung an mehreren Stellen sowohl die Töne E und Es wie auch D und Des zwingend zu erfordern scheint, finden sich – wie in den Leipziger Bach-Tabaturen auch – stattdessen Versetzungen des jeweils alterierten Tones in die höhere Oktave. Das ist angesichts der in beiden Werken sonst bruchlos geführten Baßstimme an diesen Stellen überaus störend und weist meines Erachtens darauf hin, dass deren ursprüngliche Fassung mit einem 15-chörigen Instrument wie zum Beispiel dem von Jonas Elg rechnete, das vermutlich über diese Töne als zusätzliche freie Saiten verfügte.³⁶ Beide Suiten enthalten stilistische Anklänge sowohl an Weiß wie auch an Bach, das Präludium der Suite in es-Moll ist orgelmäßig empfunden.³⁷ Vielleicht handelt es sich beim Komponisten dieser Werke um den sowohl des Lauten- wie auch des Orgelspiels mächtigen Johann Christian Weyrauch (1691–1774), dessen Kompositionen Luise Adelgunde Victorie Kulmus (1713–1762) – die spätere Gattin Johann Christoph Gottscheds – in einem Zuge mit denen seines Freundes Bach nennt, ohne dass bislang Lautenstücke Weyrauchs nachgewiesen werden konnten.³⁸

de la Musique, Inv.-Nr. E.547.

³⁴ Inv.-Nr. M220.

³⁵ Uppsala, Universitätsbibliothek, Handskriftsavdelningen, Musiksamlingen, Ms. Instru.musik i h.20 : 30.

³⁶ Eine zumindest teilweise „Chromatisierung“ des Bassregisters der Laute lag durchaus im Trend der Zeit. Während Silvius Leopold Weiß die aufgrund der fehlenden chromatischen Bässe eingeschränkten Modulationsmöglichkeiten seines Instrumentes mittels raffinierten Gebrauchs der Enharmonik zu kompensieren suchte, führte Johann Joachim Quantz (1697–1773) auf der Querflöte eine Dis- und Es-Klappe ein. An dem möglicherweise aus Weißschem Besitz stammenden Schwanenhalsinstrument des Dresdner Lautenbauers Andreas Balthasar Jauch aus dem Jahre 1735 im Bachhaus Eisenach befand sich eine auf die Zeit um 1770 datierte, jedoch bei einer Restaurierung in den 1980er Jahren entfernte Vorrichtung zur mechanischen Verkürzung der Bordunsaiten, die allerdings nicht während des Spielens bedient werden konnte. Eine Eigentümerin dieses Instrumentes war die Gräfin Christina von Brühl (1756–1860) auf Schloss Seifersdorf bei Dresden, die von Weiß' Sohn Johann Adolph Faustinus (1740–1814) Unterricht im Lauten- und Gitarrenspiel erhielt. Es ist nicht auszuschließen, dass es analog zur in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts entwickelten und bis ca. 1925 gebrauchten, mit 15 Einzelsaiten bezogenen „Schwedischen Theorbe“ und den Blasinstrumenten nach 1800 ebenfalls zur Entwicklung mechanischer Greifhilfen zwecks chromatischer Nutzung des Bassregisters der Laute hätte kommen können, wäre das Instrument den klanglichen Anforderungen dieser Zeit angepasst und damit vor dem Aussterben bewahrt worden. Gegenüber der aus spielpraktischen Gründen limitierten Vermehrung von Baßsaiten dürfte dies die zweifellos sinnvollere Lösung gewesen sein.

³⁷ Die vollkommen bruchlose Führung der Baßstimme gehört auch zu den wesentlichen Merkmalen der Lautenkompositionen Johann Sebastian Bachs. Bei der einzigen vorkommenden Ausnahme in Takt 70 des Prelude der Suite g-Moll BWV 995 handelt es sich vermutlich um einen Flüchtigkeitsfehler, da der Ton e an dieser Stelle auch problemlos als E gegriffen werden kann.

³⁸ Brief von Luise Adelgunde Victorie Kulmus vom 30.5.1732 an ihren Freund und späteren Ehegatten Johann Christoph Gottsched: „Die überschickten Stücke zum Clavier von Bach,

Ein „Steckbrief“ zur Laute Bachs müsste also folgende Hauptmerkmale enthalten:

- breiter und flacher Korpus mit kleiner Mensur (Liuto attiorbato),
- vor 1728 in Leipzig hinzugefügter Schwanenhals,
- unterer Wirbelkasten für wahlweise zehn oder 12 Griffbrettsaiten, oberer für sechs Bordunsaiten,
- Steg von ausreichender Breite für 16 Einzelsaiten,
- kein gewölbtes Griffbrett, um das Übergreifen bis zur zehnten Saite zu erleichtern,
- mit einem Taxwert von 21 Reichstalern deutlich unter den Preisen von Lauten Johann Christian Hoffmanns, Sebastian Schelles oder in allen Bestandteilen originaler, gut erhaltener italienischer Instrumente aus der Blütezeit des Lautenbaues um 1600 liegend.³⁹

und von Weyrauch zur Laute, sind ebenso schwer als sie schön sind. Wenn ich sie zehnmal gespielt habe, scheine ich mir immer noch eine Anfängerin darinnen. Von diesen beyden großen Meistern gefällt mir alles besser als ihr Capricen; diese sind unergründlich schwer.“ Luise Kulmus hatte zum Zeitpunkt der Abfassung dieses Briefes gerade ihren 19. Geburtstag hinter sich. Ihre Frustration angesichts der überschickten Stücke wird jeder nicht professionelle Pianist oder Lautenist nachvollziehen können, der in diesem Alter erstmals Bachs „Chromatische Fantasie und Fuge“ oder eines der taktstrichlosen Präludien von S. L. Weiß zu Gesicht bekam. Die spätere Frau Gottsched erhielt – auf Empfehlung Bachs – nach ihrer Ankunft in Leipzig im Jahre 1735 Klavierunterricht von dessen Schüler Johann Ludwig Krebs. Ihr Lehrer auf der Laute könnte Johann Christian Weyrauch oder der ebenfalls des Lautenspiels kundige J. L. Krebs gewesen sein. Krebs trat allerdings schon am 4. Mai 1737 das Amt des Domorganisten an der Zwickauer St. Marien-Kirche an. Weyrauchs Einrichtung von Prelude, Sarabande und Gigue BWV 997 für eine 13-chörige Schwanenhalslaute wurde vielleicht für Luise Gottsched vorgenommen und befand sich möglicherweise bereits unter den Stücken der von ihr erwähnten Sendung im Jahre 1732. Weyrauchs Arrangement der Fuge g-Moll für denselben Instrumententyp weist aufgrund des starken Tremors der Schreibhand (siehe insbesondere die Schrägstriche über den Tabulaturbuchstaben im Bass) jedoch auf eine deutlich spätere Niederschrift als 1732 hin, vielleicht sogar auf die Zeit nach dem Ableben von Frau Gottsched (1762).

³⁹ Lauten waren im 18. Jahrhundert mehr denn je zum musikalischen Luxusgut geworden, ihre Anschaffung und Unterhaltung mit Saiten nachweislich kostspielig. Johann Philipp Eisel schreibt in seinem „Musicus autodidactos, Oder Der sich selbst informierende Musicus, bestehend sowohl in vocal- als üblicher Instrumental-Musique [...]“, Erfurt 1738, S. 51: „Die kostbare Laute ist eines der theuersten Instrumente unter allen, und ihr schmeichelnder Klang hat ihr nicht wenige Partisans zuwege gebracht.“ In einem von mir in der Universitätsbibliothek Göttingen aufgefundenen Brief Johann Christian Hoffmanns vom 10. April 1740 an den Freiherrn von Uffenbach gibt Hoffmann als Preis für das „Theorbieren“ (d.h. mit einem Schwanenhals versehen) der Laute des Freiherrn einen Preis von 16–20 Reichstalern an. Für ein älteres, bereits umgebautes Instrument von Sixt Rauchwolff werden 40 Taler verlangt und für einen venezianischen Arciliuto 50 Florin (= Gulden, ca. 44 Reichstaler), zuzüglich der noch für dessen Umbau anfallenden Kosten. Ernst Gottlieb Baron beziffert in seiner „Untersuchung“ den Wiederverkaufswert einer Laute von Sebastian Schelle (1676–1744) mit 60 bis 70 Reichstalern, was deutlich über dem Schätzpreis dreier Cembali in Johann Sebastian Bachs Nachlass liegt. Im Nachlass des kaiserlichen Lautenisten Andreas Bohr von Bohrenfels (1663–1728) in Wien werden sechs Lauten angeführt, für die der Lauten- und Geigenmacher Daniel Achatius Stadlmann (um 1680–1744) folgende Schätzung abgab: Eine Laute von Laux Maler im Futteral 30 Florin (26,25 Taler); eine etwas größere, auch von Laux Maler, 40 fl (35 Taler); zwei elfenbeinerne Lauten von Marx Unverdorben in Venedig, jeweils 40 fl (35 Taler), eine kleine Laute im Futteral, 6 fl (5,25 Taler). Des Weiteren sind in dieser Aufstellung diverse Gitarren sowie eine Mandoline mit Preisen zwischen 1,30 und 5 fl gelistet.

Vermutlich handelte es sich bei Bachs Laute um ein älteres, schon zuvor in verschiedenen Stimmungen und Besaitungen benutztes und mindestens einmal umgebautes Exemplar, das sich möglicherweise unter den von ihm ererbten Stücken aus Familienbesitz befand. Mir ist nur ein einziges Instrument in öffentlichen und privaten Sammlungen bekannt, auf das alle hier genannten Merkmale zutreffen. Es handelt sich dabei um einen vermutlich von Johann Christian Hoffmann in Leipzig zur Schwanenhalslaute umgebauten Liuto attiorbato von Matteo Sellas aus dem Jahre 1640 im Musée de la Musique in Paris (Abb. 11).⁴⁰ Das Instrument hat 12 Wirbel im ersten und 12 im zweiten Wirbelkasten und ist gegenwärtig mit sechs Chören auf dem Griffbrett und sechs Baßchören besaitet.

Der zu dieser Disposition passende, sehr grobe Steg wurde offensichtlich erst im 19. Jahrhundert hinzugefügt. Die Ausarbeitung des ersten Wirbelkastens weist allerdings darauf hin, dass dort ursprünglich Platz für wesentlich mehr als sechs Chöre vorgesehen war. Sie würde bequem die Unterbringung von 12 einzelnen Saiten gestatten. Auch die noch gut sichtbaren Leimspuren des alten Steges auf der Decke zeigen, dass dieser breiter war, als der gewöhnlich für 14 Chöre ausgelegte Steg der Liuti attiorbati von Matteo Sellas. Seine Maße würden exakt denen des Steges eines vollständig original erhaltenen 14-chörigen Instrumentes von Matteo Sellas aus dem Jahr 1638 im Pariser Musée de la Musique (Sign. E. 1028) entsprechen, sofern man diesen um zwei zusätzliche Baßsaiten in analogem Abstand erweitert. Die Distanz zwischen der 1. und der 16. Saite wäre damit etwas größer auf der um 1700 von Johann Christoph Fleischer (1676–1739) gebauten Angélique (Abb. 8). Die Anzahl der nicht originalen Wirbel des zweiten Wirbelkastens der später mit einem Schwanenhals versehenen Sellas – Laute von 1640 könnte beim Anbringen des neuen, für eine chörige Besaitung ausgelegten Steges nachträglich von sechs auf zwölf verdoppelt worden sein, wofür die grenzwertige Anordnung des jeweils höchsten und tiefsten Wirbels spricht. Besonders interessant ist die atypische Form des zweiten Wirbelkastens, der in einer Violinschnecke endet. Dieses ungewöhnliche Detail habe ich bislang nur an zwei weiteren Lauten feststellen können. Erstere ist ein Instrument des 16. Jahrhunderts von Sixt Rauwolf aus dem Jahr 1598 im Kopenhagener Musikmuseum (Sign. MCLL CL 93), das vermutlich erst später seinen gegenwärtigen Hals erhielt (Abb. 7). Beim zweiten handelt es sich um die im Weimarer Goethe-Haus befindliche Laute des Vaters Johann Wolfgang von Goethes, die zwischen 1731 und 1739 von Johann Christian Hoffmann in Leipzig zur Schwanenhalslaute umgebaut wurde.⁴¹ Eine dendrochronologische Untersuchung der Decke des Liuto attiorbato von 1640 in der Pariser Sammlung steht noch aus. Dem Augenschein nach handelt es sich dabei jedoch nicht mehr um die originale Decke von Matteo Sellas, sondern eine Arbeit vom Ende des 17. oder Anfang des 18. Jahrhunderts. Die Untersuchungen an diesem Instrument werden zu gegebenem Zeitpunkt fortgeführt.

⁴⁰ Sign. E.980.2.375. Das Instrument stammt aus dem Besitz von Geneviève Thibault de Chambure (1902–1975), die eine bedeutende Sammlung an Manuskripten und historischen Musikinstrumenten besaß und mehrfach als Käuferin bei Auktionen in Deutschland auftrat, so z.B. bei der Versteigerung der Heyerschen Autographensammlung durch Liepmannssohn und Henrici 1926–1928 in Berlin.

⁴¹ Brief Johann Christian Hoffmanns an Johann Friedrich Armand von Uffenbach, Leipzig, den 10.4.1740, Universitätsbibliothek Göttingen, Commercium epistolicum J. Friderici Armandi de Uffenbach, HSS-6 / G 210, Bd. 2, de re musicae, Bl. 638a–639b.

Bemerkungen zur Angélique

Die Angélique ist ein seit 1648 nachweisbares, in Frankreich entwickeltes Lauteninstrument. Sie ging vermutlich aus dem italienischen Arciliuto hervor und wurde gewöhnlich mit 16 Einzelsaiten in der folgenden Stimmung bezogen:⁴²

D E F G A H c d e f g a h c d' e'

Davon lagen bei der im deutschen Sprachraum gebräuchlichen Variante zehn Saiten auf dem Griffbrett wo sie bis zur tiefsten übergriffen wurden, sechs Saiten waren Bordune.

Dieses lange verkannte, von Autoren des 20. Jahrhunderts gelegentlich als „Dameninstrument“ geschmähte Lautenmodell war keineswegs so einfach zu spielen, wie es aufgrund seiner Stimmung den Anschein hat. Es nötigte der rechten Hand des Spielers Spreizungen ab, die einem Cembalisten, Harfenisten oder Theorbisten vertrauter gewesen sein dürften, als Spielern der chörigen Laute. Satztechnisch hat ein nur mit Einzelsaiten bezogenes Instrument gegenüber einem chörigen, mit Oktavsaiten ausgestatteten den Vorteil, dass Diskant- und Mittelstimmen ohne unerwünschten 4-Fuß-Effekt in Bereiche hinabgeführt werden können, die beim chörigen Instrument hauptsächlich dem Daumen der rechten Hand vorbehalten sind. Letzteres ist eine erstaunliche Verschwendung wenn man bedenkt, dass dieser dicke Despot auf der 13-chörigen Laute ein Reich von immerhin 16 Saiten (A'A–Aa) allein und einstimmig regiert, während seine schlankeren Geschwister sich mit zwei Einzel- und drei Doppelsaiten zufrieden geben müssen.

An Lautstärke stand die Angélique aufgrund ihres kräftigeren Saitenbezuges dem Arciliuto nur wenig nach. Ihre unter anderem durch Krembergs Populärdruck belegte Beliebtheit als Begleitinstrument schien nicht zuletzt auf diesem Vorteil zu beruhen.

Es ist nur eine geringe Anzahl von Angéliques im originalen Zustand überliefert wodurch ein falscher Eindruck von der Popularität des damals recht verbreiteten, auch in kleineren Abmessungen gebauten Instrumentes entsteht (siehe Frontispiz). An mehreren heute erhaltenen chörigen Schwanenhalslauten, deren Erfindung Luise Gottsched Silvius Leopold Weiß zuschreibt, lässt sich nachweisen, dass es sich dabei um ehemalige Angéliques handelt, die durch Hinzufügen weiterer Wirbel zu chörigen Instrumenten in d-Moll-Stimmung umgebaut worden sind.⁴³ In Ernst Gottlieb Barons 1727 erschienenen „Untersuchung“ wird die nach d-Moll gestimmte Schwanenhalslaute noch nicht erwähnt. Instrumente dieser Art, bei denen es sich nicht um nachträgliche Umbauten von Knickhalslauten früheren Datums handelt, sind erst ab 1728 sicher nachzuweisen. Dafür spricht auch das zwischen 1728 und 1729 in Telemanns „Getreuem Musikmeister“ gedruckte Presto aus

⁴² Diese Saitenanzahl hatte die Angélique mit der „Paduanischen Theorbe“ gemein, die Michael Prätorius (1571–1621) in seinem 1615 veröffentlichten Werk „Syntagma Musicum“ abbildet. Sie ist ebenfalls mit Einzelsaiten ausgestattet. Eine weiteres, jedoch mit 16 Chören bezogenes Instrument befindet sich im „Museu de la Música de Barcelona (Inv.-Nr. MDMB 404)“. Es wurde von Magnus Tieffenbrucker gebaut und weist 10 doppelte Saiten auf dem Griffbrett sowie sechs Bordunchöre auf.

⁴³ Siehe: Friedemann und Barbara Hellwig, „Joachim Tielke, kunstvolle Musikinstrumente des Barock“, Berlin, München 2011, S. 107–143. Von neun dort aufgelisteten, chörigen Schwanenhalslauten wurden mindestens fünf ursprünglich als Angélique gebaut. Hinzu kommen eine von Tielke selbst zur Angélique umgearbeitete Knickhalslaute, eine originale Angélique von Johann Christoph Fleischer sowie eine zur Angélique umgebaute Laute des 16. Jahrhunderts aus der Sammlung von Rose Augustin, die ich 2006 in Brooklyn in Augenschein nehmen konnte.

einer Sonate in B-Dur von Silvius Leopold Weiß, deren Bässe den Eindruck erwecken, als wolle der Komponist die Vorzüge der erweiterten Anzahl von Bordunsaiten des von ihm eingeführten, neuen Lautenmodells mit ganz besonderem Nachdruck demonstrieren.⁴⁴ Meine persönliche Vermutung ist, dass Weiß anlässlich eines Besuches im Jahre 1727 oder 1728 in Leipzig durch die kurz zuvor mit einem Angélique-Hals versehene, nach d-Moll gestimmte Laute Bachs zur Umgestaltung seines mit doppelten Saiten bezogenen Instrumentes inspiriert wurde (Abb. 12).

Ein zusätzliches Indiz für die Entwicklung der chörigen Schwanenhalslaute aus der schon weit früher mit einem Schwanenhals ausgestatteten Angélique ist das Längenverhältnis zwischen Griffbrett- und Bordunsaiten.

Bei den ersten chörigen Schwanenhalslauten wurde zunächst das für Angéliques charakteristische Verhältnis von 3:2 übernommen, was zu recht langen Baßsaiten und einem zu scharfen Klang der dem ersten Bordun E beigefügten, sehr dünnen Oktavsaiten führte. Spätere Modelle wiesen dann die Relation 4:3 mit kürzeren Bässen und einer dickeren und damit weniger hervorstechenden Oktavsaiten auf. Da auch damit der durch diese Oktavsaiten verursachte klangliche Bruch beim Übergang von den Griffbrett- zu den Bordunsaiten auf dem chörigen Instrument nicht völlig beseitigt wurde, kamen bereits in einer frühen Phase des Baues von Schwanenhalslauten Instrumente mit drei Wirbelkästen auf, bei denen die im zweiten Wirbelkasten befindlichen Bordune noch etwas kürzer waren und im Verhältnis 5:3 zu den Griffbrettsaiten standen.⁴⁵ Damit löste sich das beschriebene Problem zufriedenstellend (Abb. 13).

Auf dem von Johann Wilhelm Stör 1758 gestochenen Porträt Adam Falkenhagens spielt dieser zweifelsfrei auf einer Angélique, die durch nachträgliches Hinzufügen von Wirbeln zur chörigen Schwanenhalslaute in d-Moll umgerüstet wurde (Abb. 14). Bei der dort abgebildeten Einzelbesaitung des Instrumentes dürfte es sich – ähnlich wie im Fall des von Stör angefertigten Porträts Ernst Gottlieb Barons – eher um eine Vereinfachung des Stechers handeln, was durch das in den Kompositionen Falkenhagens gelegentlich vorkommende „separée“ bestätigt wird, bei dem die tiefe Saite eines Chores und dessen Oktavsaiten getrennt anzuschlagen sind.

Hinsichtlich des Gebrauchs von d-Moll-Lauten mit Einzelsaiten in Leipzig sind die Kompositionen des Bach-Schülers Rudolf Straube besonders interessant. In seinen beiden gedruckten Sonaten finden sich Trillernachschläge, die – in Verbindung mit einem Basston – zwischen einem unisono gestimmten fünften und dem gewöhnlich mit einer Oktavsaiten versehenen sechsten Chor auszuführen sind. Der dabei zwangsläufig auf der Oktavsaiten erklingende höhere Ton verfälscht die Stimmführung der Oberstimme jedoch so drastisch, dass die Vermutung naheliegt, dass dieser Chor auf Straubes Laute entweder ebenfalls unisono gestimmt oder das ganze Instrument mit Einzelsaiten bezogen war.

⁴⁴ Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden, Dresdner Sammelhandschrift Mus 2841-V-1, Bd. 4, Nr. 24. Die Veröffentlichung dieses Satzes – des einzigen Druckes einer Komposition von S. L. Weiß zu dessen Lebzeiten – diente vermutlich auch der Popularisierung seiner zuvor kreierten neuen Schwanenhalslaute mit chörigem Bezug. Die Innovation wurde von mehreren Zeitgenossen positiv kommentiert und verschaffte den Lautenbauern jener Zeit zusätzliche Aufträge für Neuanfertigungen oder den Umbau bereits vorhandener Knickhalslauten.

⁴⁵ Siehe z.B. das zuvor erwähnte Instrument von Jonas Elg aus dem Jahre 1729, bei dem es sich um die früheste erhaltene d-Moll-Laute mit drei Wirbelkästen handelt.

Johann Sebastian Bach und Silvius Leopold Weiß

Bekanntheit mit den Kompositionen von Silvius Leopold Weiß dürfte Bach spätestens im August 1719 gemacht haben, als ein „Lautenist aus Düsseldorf“ – sehr wahrscheinlich Weiß' Bruder Johann Sigismund (nach 1690–1737) – am Köthener Hof gastierte. Silvius Leopold war zu diesem Zeitpunkt seit genau einem Jahr in Dresden angestellt. Es ist nicht auszuschließen, dass Bach den Kopisten der Köthener Kapelle oder Johann Sigismund selbst um Tabulaturabschriften des einen oder anderen von ihm aufgeführten Werkes bat, das einen besonderen Eindruck bei ihm hinterlassen hatte. Der Austausch wurde später mit Silvius Leopold fortgesetzt, wie sich aus Bachs bereits erwähnter Übertragung einer vollständigen Suite des Dresdner Lautenmeisters in Notenschrift schließen lässt, die er zum Duett für Violine und Cembalo erweiterte.⁴⁶

In der älteren Literatur findet sich häufig die Vermutung, dass Bach seine Lautenkompositionen für Weiß schrieb, ausgenommen natürlich die einem „Monsieur Schouster“ zugeeignete Suite g-Moll BWV 995. Das trifft für BWV 996 ganz gewiss nicht zu und ist – aufgrund des zur Ausführung dieser Werke vorausgesetzten Lautenmodells – im Falle von BWV 997 und 998 ebenso unwahrscheinlich, sofern Bach nicht zeitlebens den Ehrgeiz aufrechterhielt, Weiß mit Hilfe dieser wenigen Kompositionen noch in späten Jahren zum Umstieg auf ein anders besaitetes und gestimmtes Instrument zu bekehren. Eine Ausnahme hiervon macht die von mir angenommene Urfassung des „Italienischen Konzerts“ BWV 971 als Duett für Violine und Laute, die Bach später zu einem Solo für zweimanualiges Cembalo umarbeitete. Die Frühfassung dieses Werkes, das eine 13-chörige Laute mit Bassreiter in üblicher A d f a d' f'-Stimmung voraussetzt, könnte sehr wohl für Weiß und eventuell Johann Georg Pisendel (1687–1755) bestimmt gewesen sein, den Bach bereits im März 1709 in Weimar kennen und schätzen gelernt hatte. Über mögliche Gründe für die spätere Umarbeitung dieser Komposition wird im Kapitel „Unbekannte Lautenkompositionen Johann Sebastian Bachs und kammermusikalische Werke mit Laute“ gesprochen.

Bachs vermutliches Erstlingswerk für Laute, die Suite e-Moll BWV 996, ist kompositorisch noch tief in der Tradition des ausgehenden 17. Jahrhunderts verwurzelt. Hingegen zeigen die aus der Zeit zwischen 1709/1710 und 1715 stammenden, in Rom komponierten Frühwerke von Weiß bereits einen Stil, der sich in Deutschland gerade erst zu etablieren begann. Die Laute Bachs war ohne Zweifel ein kleinemensuriertes, vermutlich schon im 17. Jahrhundert gebautes und für seinen Bedarf in Stimmung und Besaitung modifiziertes Instrument.⁴⁷ Bei dem in dieser Zeit von Weiß benutzten Instrument hin-

⁴⁶ Siehe Fußnote 21.

⁴⁷ Obwohl sie für eine authentische Wiedergabe des größten Teils der französischen und deutschen Barocklautenmusik des 17. Jahrhunderts unverzichtbar sind, werden die kleinemensurierten d-Moll-Lauten dieser Epoche von heutigen Spielern kaum verwendet. Es ist jedoch stark anzunehmen, dass sich derartige Instrumente im 1708 gelisteten Zupfinstrumentenbestand der Weimarer Herzöge befanden, wo Bach sie nicht nur inspizieren, sondern auch klingend erleben konnte. Im oben wiedergegebenen Inventar wie auch in anderen summarischen Verzeichnissen des 18. Jahrhunderts werden sie als „kleinere Lauten“ spezifiziert. Die deutlich geringere Saitenlänge dieser d-Moll-Instrumente in Altgröße erforderte stärkere Saiten im Diskant, was zu einem wärmeren und volleren Ton führte. Eine Abkehr von der Doppelbesaitung wie bei der Angélique wiederum erlaubte nochmals die Erhöhung der Saitenstärken, da die Decke aufgrund der Einzelbesaitung damit keiner größeren Gesamtbelastung ausgesetzt war.

gegen dürfte es sich – den in Rom entstandenen Kompositionen zufolge – eher um ein größeres, 12-chöriges Modell gehandelt haben, bei dessen 11. Chor C ausnahmsweise noch auf dem Griffbrett lag und – wie auch in Bachs Suite e-Moll BWV 996 in der angenommenen Urfassung in d-Moll – gelegentlich als Cis übergriffen wurde.⁴⁸

Als Weiß im Jahre 1718 seine Stelle als königlicher Kammerlautenist des kurfürstlich-sächsischen Hofes antrat stand er bereits auf dem Höhepunkt eines Ruhmes der bis zu seinem Tode 1750 nicht mehr verblasen sollte. Er hatte schon zu diesem Zeitpunkt ein umfangreiches Oeuvre für das von ihm benutzte Lautenmodell geschaffen und einen ansehnlichen Kreis von Schülern und Gönnern um sich geschart. Die Modifikationen, die dieses Instrument nach seiner Rückkehr aus Rom (1715) noch erfuhr, beschränkten sich auf die Erweiterung des Saitenbezuges um einen 13. Chor (spätestens 1719) sowie die Übernahme des akustisch vorteilhafteren Schwanenhalses der Angélique, wozu Weiß möglicherweise anlässlich eines Besuches in Leipzig im Jahre 1727 oder 1728 durch die Laute Johann Sebastian Bachs angeregt wurde.⁴⁹ Dass er schon vor seiner ersten Begegnung mit Bach klangstarken Modellen mit breiten, abgeflachten Korpora den Vorzug gab, lässt sich aus erhaltenen Instrumenten ableiten, die seinem unmittelbaren Schülerkreis zuzuordnen sind.

Ernst Gottlieb Baron schreibt in seiner „Historisch-theoretische[n] und practische[n] Untersuchung des Instruments der Lauten“:

„Magnus und Vendelino Tieffenbrucker und Vendelio Venere welche sehr berühmt und alt, haben an ihrer Arbeit viele proportion propreté bewiesen, und nach der neuesten und am meisten aestimirten Art, nemlich länglicht oder etwas flach gearbeitet.“⁵⁰

In einem Kommentar zu den Instrumenten des Nürnberger Lautenmachers Sebastian Schelle (1676–1744) führt er auf Seite 97 weiter aus:

„Matthäus Hummel in Nürnberg ist Lehr-Meister des erst berührten Herrn Schelle gewesen, welcher bey ihm so viel gutes profitirt, daß er sich mit seiner bewahrten Arbeit so wohl in Italien, Franckreich, Ober- und Nieder Teutschland und andern cultivirten Theilen von Europa schon sehr signalisiret hat. Seine Lauten sind öffters so wohl geraten, daß diejenigen Meister, welche sie von ihm um einen billigen Preiß bekommen, schon bißweilen das Glück gehabt haben, wenn sie dieselben vorhero ein wenig ausgespielt an Kenner und Liebhaber theils vor hundert theils vor sechtzig biß siebentzig Reichsthaler wieder anzubringen. Seine Instrumente sind von mittelmässigen Stock fast vor jedermanns Faust, haben eine schöne und accurate Proportion am Gebäude und Saiten-Lage, sind flach, breitspänicht, länglicht, und werffen den Ton weit in die Ferne.“

⁴⁸ Die 13-chörige Laute, bei der sich 11 Chöre auf dem Griffbrett und zwei außerhalb in einem Bassreiter befanden, wird in Ernst Ludwig Barons „Untersuchung“ von 1727 auf S. 121 noch als etwas Besonderes erwähnt. Einer Bemerkung auf S. 73 seines Werkes zufolge geht die Einführung dieses neuen Modells mit einem zusätzlichen Chor auf Jan Antonin Losy (1645–1721) in Prag zurück. Das von S. L. Weiß komponierte „Tombeau sur la Mort de M. Cajetan Baron d’Hartig arrivée le 25 de Mars 1719“ in es-Moll ist die früheste datierte Komposition, bei der ein 13. Chor nicht nachträglich ins Manuskript eingefügt wurde, sondern zur Ausführung des Stückes zwingend erforderlich ist (Abb. 15).

⁴⁹ Siehe das Kapitel „Bemerkungen zur Angélique“ sowie Fußnote 30.

⁵⁰ Baron, „Untersuchung“, S. 93.

Baron beschreibt hier eine aus der Entwicklung der „römischen Theorbe“ (Chitarrone) hervorgegangene, abgeflachte Korpusform, die besonders im venezianischen und paduanischen Lautenbau um 1600 Eingang fand und hinsichtlich ihrer akustischen Konsequenzen Entwicklungen des Cremoneser Geigenbaus vorwegnahm. Instrumente dieser Art unterscheiden sich von tief gewölbten Lauten klanglich in ähnlicher Weise wie Violinen mit geringer Deckenwölbung von hochgewölbten Instrumenten. Diese beiden Grundrichtungen, deren Resultat im ersten Fall ein kraftvoller und brillanter, im zweiten ein eher süßer Ton ist, lassen sich auch bei einem Vergleich von italienischen mit flämisch-französischen Cembali feststellen. Lauten der beschriebenen Art befanden sich nachweislich im Besitz der Weiß-Schüler Phillip Hyazinth von Lobkowitz (1780–1734) und Friedrich Wilhelm Raschke (1706–1761).

Die Verlängerung des Lautenhalses durch horizontal angeordnete Wirbelkästen führt nicht nur zu länger klingenden, eindrucksvolleren Bässen, sondern wirkt sich auch auf die Lautstärke des Instrumentes sowie den Sustain des Diskants und der Mittellagen aus. Dies lässt sich anhand baugleicher Instrumente, von denen das eine mit einem Knickhals und das andere mit einem verlängerten geraden Hals ausgestattet ist, unzweifelhaft feststellen.

Die deutlich über die halbe Deckenbreite hinaus vertieften Korpora einiger Lauten Johann Christian Hoffmanns haben offenbar den Zweck, durch Vergrößerung des Luftvolumens einen Zugewinn an Lautstärke zu erzielen. Das wird in der Tat auch erreicht, jedoch ist die Projektion in die Ferne bei solchen Instrumenten schlechter als bei abgeflachten Modellen. Allgemein lässt sich sagen, dass Erstere befriedigender für den Spieler selbst und Letztere für das Publikum eines größeren Auditoriums sind. Von Hoffmann sind Instrumente in beiden Ausführungen überliefert.

Diese Erklärungen sollen verdeutlichen, dass nicht nur Weiß, sondern auch Bach sich in ihren Lautenkompositionen auf ein bestimmtes Modell festgelegt hatten und dessen Stärken zu nutzen wussten, lange bevor sie einander zum ersten Male begegneten oder Kenntnis von den für die Laute geschriebenen Werken des jeweils anderen erhielten. Doch auch danach scheint – mit einer Ausnahme – keiner von beiden Veranlassung gesehen zu haben, vom eingeschlagenen Weg abzuweichen; am wenigsten Weiß, für den die zu diesem Zeitpunkt vorliegende, noch sehr kleine Anzahl von Lautenstücken Bachs – ungeachtet deren hoher kompositorischer Qualität – ganz sicher kein Grund war, das ihm seit seiner Kindheit vertraute Lautenmodell in Frage zu stellen oder sich einem neuen zuzuwenden. Dies schließt allerdings nicht aus, dass sich unter seinen Instrumenten eines befunden haben könnte, das nach Bachs Art gestimmt und besaitet war.

Bach wiederum kann bei der Entscheidung für den von ihm bevorzugten Lautentyp kaum mangelnder Weitblick vorgeworfen werden. Zum Zeitpunkt seines vermutlich ersten und engeren Kontaktes mit Laute und Lautenspiel in der Weimarer Zeit war nicht im Geringssten abzusehen, in welche Richtung sich das Instrument unter dem Einfluss von Silvius Leopold Weiß im Verlauf der kommenden Jahrzehnte entwickeln würde. In Frankreich kam das Lautenspiel in dieser Zeit allmählich zum Erliegen und es ist nicht auszuschließen, dass ihm ohne die überragende Persönlichkeit von Weiß als Komponist und Interpret in Deutschland dasselbe Schicksal beschieden gewesen wäre.

Beide Komponisten sann auf eine Verbesserung der Durchsetzungsfähigkeit des Instrumentes und gelangten dabei zu unterschiedlichen Lösungen. Bach erweiterte darüber hinaus durch eine Modifikation der Stimmung dessen satztechnische Grenzen so be-

trächtlich, dass es einiger Jahrzehnte bedurfte, um das auf dieser Erweiterung basierende, spieltechnische Konzept seiner Lautenkompositionen zu entschlüsseln. Während Weiß der chörigen Laute noch einmal zu einem grandiosen Abschlussfeuerwerk verhalf, dessen glitzernde Kaskaden nach seinem Tode rasch erloschen, hinterließ Bach eine Anregung zur Weiterentwicklung des Instrumentes weit über diesen Zeitpunkt hinaus. Sie muss aus heutiger Sicht als vorausschauend bezeichnet werden, wurde von den Lautenisten seiner Zeit und deren zunehmend in Larmoyanz versinkenden Nachfolgern jedoch kaum beachtet.

Bach nahm auf den Bau von Orgeln, Cembali und Streichinstrumenten Einfluss und war bereits zu Lebzeiten für seine Kompromisslosigkeit in künstlerischen Dingen bekannt. Er dürfte sich auch bei der Konzeption seiner Lautenwerke und dem zu ihrer Ausführung gewählten Lautenmodell eher auf seine eigene Überzeugung als die Erwartungen der größtenteils unter dem Einfluss von Weiß stehenden Spieler verlassen haben, was sein erster Biograph Johann Nikolaus Forkel (1749–1818) so kommentiert:

„Er arbeitete für sich, wie jedes wahre Kunstgenie; er erfüllte seinen eigenen Wunsch, befriedigte seinen eigenen Geschmack, wählte seine Gegenstände nach seiner eigenen Meynung, und war endlich auch mit seinem eigenen Beyfall am zufriedensten. Der Beyfall der Kenner konnte ihm sodann nicht entgehen, und ist ihm nie entgangen. Wie könnte auch auf andere Art ein wahres Kunstwerk zustande gebracht werden? Derjenige Künstler, welcher sich bey seinen Arbeiten darauf einläßt, sie so einzurichten, wie es diese oder jene Classe von Liebhabern wünscht, hat entweder kein Kunstgenie, oder er mißbraucht es. [...] Bach ließ sich nie auf solche Bedingungen ein. Er meynte, der Künstler könne wohl das Publicum, aber das Publicum nicht den Künstler bilden.“⁵¹

Bislang sind nur zwei Treffen Bachs mit Weiß bekannt. Über das erste, nicht datierte berichtet Johann Friedrich Reichardt (1752–1814) in seiner Selbstbiographie:

„Wer die Schwierigkeiten der Laute für harmonische Ausweichungen und gut ausgeführte Sätze kennt, der muss erstaunen und es kaum glauben, wenn Augen- und Ohrenzeugen versichern, daß der große Lautenist Weisse mit Sebastian Bach, der auch als Clavier- und Orgelspieler groß war in die Wette fantasiert und Fugensätze ausgeführt hat. Wer ihre ganz einzige Feinheit und Lieblichkeit kennt, kann nicht genug bedauern, daß dieses köstliche Instrument mit seinem ganz zartem Geschwister durch die neuere, rauschende Musik, in der man oft mit so wenig Kunst und Mühe so großen Lärm macht, verdrängt worden ist.“⁵²

Der zweite Bericht stammt aus der Feder von Johann Elias Bach (1705–1755), der sich von 1737 bis 1742 als Sekretär im Hause seines Cousins Johann Sebastian aufhielt:

„[S]o gewiß hoffte die Ehre zu haben, den Herrn Bruder bald zu sprechen, welches um desto sehnlicher wünschte, da eben zu der Zeit etwas extra feines von Music passirte, indem sich mein Herr Vetter von Dreßden, der über vier Wochen hier zugegen gewesen, nebst den beyden berühmten Lautenisten, Herrn Weisen u. Herrn Kropffgans etliche mal bey uns haben hören lassen, [...]“⁵³

⁵¹ Johann Nikolaus Forkel, „Ueber Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke“, Leipzig 1802, hrsg. und mit einem Nachwort versehen von Walther Vetter, Berlin 1968, S. 122.

⁵² Johann Friedrich Reichardt, „Selbstbiographie“, in: „Berlinische musikalische Zeitung“, ab 1805, S. 281.

⁵³ Brief an J.W.Koch in Ronneburg vom 11.8.1739, siehe: „Bach-Dokumente“, Bd. II, S. 448.

Diesem Besuch von Weiß und Johann Kropfgans (1708–nach 1769)⁵⁴ in Leipzig kommt eine besondere Bedeutung zu, über die noch zu sprechen sein wird.

Für Johann Sebastian Bach lassen sich insgesamt sieben Reisen nach Dresden nachweisen. Die erste, im Herbst des Jahres 1717, diente dem letztendlich nicht zustande gekommenen Wettstreit mit dem bedeutenden französischen Organisten Louis Marchand (1669–1732). Weiß hatte in diesem Jahr nur ein kurzes Gastspiel in Dresden. Da das genaue Datum von Bachs Treffen mit Marchand unbekannt ist, wäre ein zeitliches Zusammentreffen beider Ereignisse ein erstaunlicher Zufall.

1725 und 1731 konzertierte Bach auf der Orgel der Sophienkirche und am Hof, 1733 überreichte er Kurfürst Friedrich August II. die „Hohe Messe in h-Moll“, 1736 konzertierte er auf der Orgel der Frauenkirche und besuchte – wie auch im Jahre 1738 – seinen Sohn Wilhelm Friedemann Bach. 1741 schließlich – zwei Jahre nach dem Treffen mit Weiß in Leipzig – erfolgte ein Besuch „mehrerer Freunde“ und wiederum Wilhelm Friedemann Bachs.⁵⁵

Grundsätzlich könnte es bei jedem von Bachs Aufenthalten in Dresden zu einer Begegnung mit Weiß gekommen sein, die nicht zwangsläufig zu sportlichen Aktivitäten wie Improvisationswettstreiten führen musste.⁵⁶ Umgekehrt dürfte Weiß das nahegelegene Leipzig weit öfter als nur zweimal (1739 bei Bach, 1740 bei Luise Gottsched) aufgesucht haben, wozu nicht nur die berühmte Messe Anreiz bot. Sein privates Gastspiel im Hause Bachs verdient insofern besondere Aufmerksamkeit, als in diese Zeit die Entstehung der Endfassung der Suite in c-Moll BWV 997, die Notenübertragung der Suite in E-Dur BWV 1006a und die Umarbeitung einer Sonate von Silvius Leopold Weiß für Laute allein zu einem Duett für Violine und Cembalo fallen.

Beim „Vetter von Dresden“ handelt es sich um Wilhelm Friedemann Bach. Johann Kropfgans war ein Schüler von Weiß und von 1735 bis 1763 Lautenist der Privatkanzlei des Grafen Heinrich von Brühl (1700–1763) in Dresden. Nach Brühls Tod wechselte er nach Leipzig, wo er als Theorbist zu allen Operaufführungen hinzugezogen wurde.

⁵⁴ Johann Kropfgans ist der vielleicht bedeutendste Lautenkomponist der Generation nach Silvius Leopold Weiß, eine Gesamtausgabe seiner der Frühklassik zuzuordnenden Werke wäre überaus wünschenswert. Stilistisch steht er Franz Benda (1709–1786) nahe.

⁵⁵ Diese Angaben sind der vom Bach-Archiv Leipzig herausgegebenen Broschüre „Bach unterwegs. Die Reisen J. S. Bachs“, Leipzig 2005 entnommen.

⁵⁶ Damit soll natürlich nicht ausgeschlossen werden, dass es beim Treffen zweier so großer Musiker nicht zu anderen musikalischen Exzessen gekommen ist. So berichtet z.B. Johann Adam Hiller (1728–1804) in seinen „Lebensbeschreibungen berühmter Musikgelehrten und Tonkünstler“, Leipzig 1784 auf S. 45 über ein derartiges Ereignis im Hause von Silvius Leopold Weiß: „Im Carneval des Jahres 1738 reiste Benda, auf Einladung des Concertmeisters Pisendel, welcher mit ihm einen freundschaftlichen Briefwechsel unterhielt, nach Dresden, um die Hassische Oper: „La clemenza di Tito“ zu hören. Er wurde daselbst mit dem russisch kaiserlichen Gesandten, dem Grafen v. Keyserling, bekannt, der als ein großer Liebhaber und Kenner der Musik, ihm viele Höflichkeit erwies. In diesem gräflichen Haus hatte Benda Gelegenheit, den berühmten Lautenisten, Sylvius Leopold Weiß, in seiner ganzen Stärke zu hören. Eines Tages lud Weiß die Herren Benda und Pisendel zum Mittagessen und lies heimlich Bendas Violinkasten nachholen. Den Nachmittag bat man ihn, ein Solo auf der Violin zu spielen, welches ihm Pisendel mit der Viola pomposa begleitete. Nach dem ersten Solo wurde das zweyte gefordert, und so ging es immer weiter, so daß, da die Gesellschaft bis zur Mitternacht beysammen blieb, und Benda vier und zwanzig Solos in seinem Kasten hatte, er nicht eher los kam, bis er sie alle vier und zwanzig gespielt hatte. Weiß spielte dazwischen acht bis zehn Sonaten auf der Laute.“

Der offensichtlich „extra feine“ Eindruck, den das Solo- und vermutlich auch Duettspiel von Weiß und Kropfgans in den Ohren des Thomaskantors hinterließ, scheint einen kreativen Schub bei letzterem ausgelöst zu haben, der zur Fertigstellung seines letzten und vielleicht bedeutendsten Lautenwerkes BWV 997 sowie zur Adaption einer der schönsten Sonaten von Weiß für seine Tasteninstrumente führte. Bachs auf etwa 1740 datierte Notenfassung der noch für das 14-saitige Instrument konzipierten Suite in E-Dur BWV 1006a wiederum könnte im Zusammenhang mit einem Lautenklavier stehen, über das Jakob Adlung (1699–1762) berichtet:

„Der Verfasser dieser Anmerkungen erinnert sich, ungefähr im Jahre 1740. in Leipzig ein von dem Hrn. Johann Sebastian Bach angegebenes, und von 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. Es hatte zwey Chore Darmseyten, und ein sogenanntes Oktävchen von meßingenen Seyten. Es ist wahr, in seiner eigentlichen Einrichtung klang es, (wenn nämlich nur ein Zug gezogen war,) mehr der Theorbe, als der Laute ähnlich. Aber, wenn der bey den Clavicymbeln sogenannte, und auch hier § 561. angeführte Lautenzug, (der eben so wie auf den Clavicymbeln war,) mit dem Cornetzuge gezogen wurde, so konnte man auch bey nahe Lautenisten von Profefßion damit betrügen.“⁵⁷

Sofern sich das beschriebene Instrument im Haus des Thomaskantors befand, könnte die Suite E–Dur BWV 1006a, deren stark abgegriffene Ränder auf eine häufige Benutzung dieses Autographs schließen lassen, vielleicht schon während des Besuches von Weiß und Kropfgans darauf wiedergegeben worden sein.

Bachs Kontakte zum nur zehn Stunden entfernten Dresden, seinen Musikern und musikalischen Gönnern blieben zeitlebens eng. Philipp Spitta berichtet darüber:

„Nachdem sodann Bach 1733 Kyrie und Gloria der H Moll-Messe dem König August III. persönlich in Dresden überreicht und 3 Jahre später auf nochmaliges Ansuchen den Titel eines Hofkomponisten erhalten hatte, ließ er sich wenige Tage darauf, am 1. December 1736 Nachmittags von 2 bis 4 Uhr auf der neuen Silbermannschen Orgel der Frauenkirche hören. Diesmal bestanden die Zuhörer nicht nur aus den Capellmitgliedern. Auch viele Vornehme und andre Personen hatten sich versammelt und bewunderten den Meister. Unter ihnen befand sich der livländische Freiherr Hermann Carl von Kayserling, der einige Jahre später noch in nähere Berührung mit Bach treten sollte [...]. Als ‘großer Kenner und Liebhaber der Musik’ versammelte er gern die hervorragendsten Künstler Dresdens um sich. Pisendel, Weiß, Friedemann Bach verkehrten in seinem Hause, auch zureisende Musiker schätzten es sich zur Ehre dort eingeführt zu werden. Diese Umstände müssen dazu beigetragen haben, Bachs Beziehungen zu der Dresdner Künstlerwelt noch inniger zu machen. Dieselben waren als solche allgemein bekannt und schon in den Jahren 1727–1731 derart, daß jemand sagen konnte, man habe vermittelt ihrer in Leipzig fast jeden Tag über die Dresdner Capelle sichere und gründliche Nachrichten erhalten können.“⁵⁸

⁵⁷ Jakob Adlung, „Musica mechanica organoedi. Das ist: Gründlicher Unterricht von der Struktur, Gebrauch und Erhaltung, etc. der Orgeln, Clavicymbel, Clavichordien und anderer Instrumente, in so fern einem Organisten von solchen Sachen etwas zu wissen nöthig ist [...]“, Berlin 1768, 2 Bde., Bd. 2, S. 139.

⁵⁸ Spitta, „Johann Sebastian Bach“, Bd. 2, S. 705–707, zitiert nach Johann Adolf Scheibe, „Über die musikalische Composition“, Leipzig, 1733, Vorrede, S. LIX.

Ich halte es für unwahrscheinlich, dass Bach anlässlich seiner bezeugten Treffen mit Silvius Leopold Weiß in Dresden und Leipzig ihm seine Kompositionen für die Laute und das zu ihrer Ausführung bestimmte Instrument vorenthielt. Weiß und Kropfgans waren allerdings Vollender einer langen Tradition des Spiels der chörigen Modelle und standen auf dem Höhepunkt ihrer Kunst. Sie werden Bachs Werke für das in Stimmung und Besaitung modifizierte Instrument mit Interesse zur Kenntnis genommen haben, angesichts ihrer privilegierten Position, einer etablierten Spielpraxis sowie zahlreicher Schüler und Laute spielender Gönner jedoch kaum veranlasst gewesen sein, zugunsten einer Handvoll Stücke von ihrem eingeschlagenen, überaus erfolgreichen Weg abzuweichen. Außer kurzen Zitaten aus der Fuge von BWV 997 und dem Präludium BWV 998 in einer autographen Gigue von Weiß in der Universitätsbibliothek Rostock sehe ich keinen unmittelbaren Widerhall von Bachs Lautenwerken im Schaffen dieser beiden Männer.⁵⁹ Zwar finden sich bei Weiß Wendungen aus Bachs Solokompositionen für Violine, Violoncello und Cembalo sowie aus Orchesterwerken und dem zweiten Teil des „Wohltemperierten Klaviers“, es ist jedoch unmöglich zu sagen, wer hier wen zitiert. Die Takte 31–38 des Prélude in Bachs Violoncellosuite G-Dur BWV 1007 wurden möglicherweise durch eine analoge Figur in einem frühen, zwischen 1710 und 1714 in Rom komponierten g-Moll-Capriccio von Weiß inspiriert, die berühmten Arpeggien der d-Moll-Chaconne BWV 1004 für Violine wiederum durch das ausgedehnte „Harpeggio per tre“ der Weißschen Fantasien in G-Dur und D-Dur im selben Manuskript.⁶⁰ Ebenso frappant ist die Ähnlichkeit zwischen den Anfangstakten des Preludio von Bachs Violinpartita E-Dur BWV 1006 und denen eines ebenfalls sehr frühen, als „Capriccio“ überschriebenen Frühwerkes von Weiß in G-Dur, das in der Dolmetsch Library in Haslemere aufbewahrt wird:⁶¹



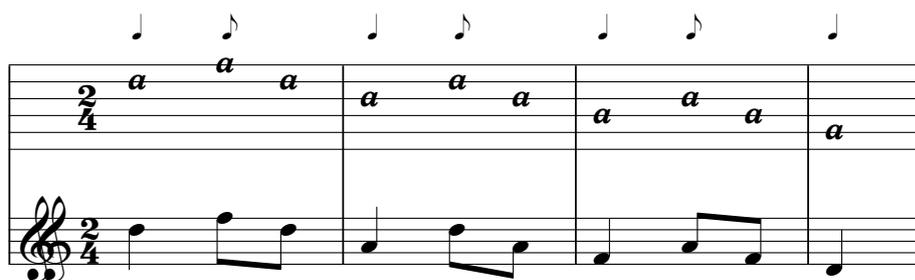
Bach könnte es in Köthen gehört haben, sofern es sich unter den Stücken befand, die Johann Sigismund Weiß bei seinem Gastspiel im August 1719 dort aufführte. Da eine Entstehung der Violinpartita BWV 1006 für eben dieses Jahr angenommen wird, ließe sich – im Falle der Richtigkeit meiner Vermutung – der zeitliche Rahmen ihrer Niederschrift auf Herbst oder Winter 1719 einschränken.

Nicht zuletzt hat vielleicht auch die Laute selbst Bach zu der einen oder anderen spezifischen Fortschreitung inspiriert – möglicherweise sogar zu einem seiner bekanntesten Werke, sollte er die leeren Saiten des Instruments beim Stimmen einmal in der folgenden Weise angeschlagen haben:

⁵⁹ Sign.: Ms. Mus. saec. XVII. 18. 53. 1. A.

⁶⁰ Paris, Bibliothèque nationale, Rés. Vma. ms. 1213. Das Manuskript stammt aus dem Besitz Luise Gottscheds und enthält u.a. Kompositionen von Weiß aus der Zeit seines Aufenthaltes in Rom (1709/10–1714).

⁶¹ Sign. Ms. II B 2., S. 89–90



Notenschrift oder Tabulatur?

Die Tabulatur als Mittel der Aufzeichnung von Instrumentalmusik stand in Deutschland um 1700 auch bei Tasteninstrumenten noch allgemein in Gebrauch. Johann Sebastian Bach wuchs damit auf und bediente sich ihrer aus Gründen der Platzersparnis zur Notation der Takte 78–96 des letzten Satzes von „Präludium, Fuge und Allegro“ BWV 998.⁶² Der Übergang zur ausschließlichen Notation in Notenschrift fand im deutschsprachigen Raum langsamer statt als in Frankreich, wurde jedoch von den Lautenisten des 18. Jahrhunderts nicht mitvollzogen. Ihr Festhalten an der Tabulatur hatte gute Gründe, stieß aber bereits im 17. Jahrhundert auf Kritik. Perrine führt in seinem 1679 erschienenen „Livre de musique pour le lut“, die Beibehaltung der Tabulatur als Grund dafür an, dass viele das Lautenspiel aufgeben.⁶³ Robert de Visée wiederum schreibt im Vorwort seiner 1716 publizierten „Pièces de Théorbe et de Luth“, dass die Zahl derjenigen, welche die Tabulatur verstehen, zu klein sei, und er deshalb keinen Gebrauch von ihr mache. Die von ihm veröffentlichten Kompositionen sind im Diskant- und Baßschlüssel notiert. Noch in der Mitte des 18. Jahrhunderts äußerten sich Sympathisanten des „lieblichen Instrumentes“ wie Friedrich Wilhelm Marpurg (1718–1795) in ähnlicher Weise:

„Schade nur, dass die Lautenspieler in Absicht auf ihre Tabulatur noch immer Separatisten bleiben und sich nicht zur neuen Schreibart der Noten bekehren wollen. Ist es denn nicht möglich, dieses liebliche Instrument von den logogryphischen Zauberfiguren zu befreien, vermöge welcher kein anderer ehrlicher Mensch im Stande ist, mit einem Lautenisten aus eben der selben Partitur zu spielen, zu befreyen? Findet sich kein genugsam fähiger und muthiger Kopf, eine Reformation hierinnen vorzunehmen? Zwar führet das Lautenabece einen gewissen Vortheil für die Componisten dieses Instruments mit sich, nemlich diesen, daß ihre Compositionen selten werden kritisiret werden. Aber gereicht dieses dem Instrument zum Nutzen? Und endlich würde selbiges unstreitig von einer ungleich grösseren Menge von Liebhabern ausgeübet werden, wenn die wunderlichen und verwirrten Zeichen in ordentliche Noten verwandelt würden. Könnte dasjenige, was in Absicht auf die Applicatur [= Fingersatz] etc. zu erinnern wäre, nicht über oder unter diese Noten geschrieben werden? Die Composition würde doch alsdenn zu erkennen seyn. Da die Deutschen sich mehr als irgend eine andere Nation durch nützliche Erfindungen hervorthun; und die

⁶² Zu erwähnen ist hier die von Michael Maul aufgefundene „Weimarer Tabulatur“, ein frühes Autograph J. S. Bachs, das Abschriften von Choralfantasien Dietrich Buxtehudes (um 1637–1707) und Johann Adam Reinckens (1643–1722) in Orgeltabulatur enthält.

⁶³ „Livre de musique pour le lut, contenant une metode nouvelle et facile pour aprendre à toucher le lut sur les notes de la musique“, Paris 1679.

Reduction der Lautentabulatur auf die neue Notenschreibart eine der nützlichsten musicalischen Erfindungen seyn würde: so wäre zu wünschen, daß sich ein Lautenist bei uns finden mögte, der im Stande wäre, das Verzeichniß der deutschen Erfindungen in diesem Stücke zu vergrössern.“⁶⁴

Das Spiel nach Noten war professionellen Lautenisten jener Zeit allerdings durchaus vertraut. Es stellte sie auch nicht vor unlösbare Probleme, solange es sich um die Ausführung einer bezifferten Baßstimme oder das Abspielen zwei- bis dreistimmiger Sätze in tieferen Lagen des Griffbrettes handelte. Silvius Leopold Weiß zum Beispiel extemporierte bei Opernaufführungen den Generalbass auf der Theorbe anhand eines unbezifferten Duplikats der Cellostimme, und im Zusammenhang mit seiner Lautenkunst wird berichtet, dass „er gar Violin-Concerte von ihren Noten weg spielt“.⁶⁵ Gleichwohl sind und bleiben die praktischen und ästhetischen Vorzüge der Lautentabulatur für ein Instrument, bei dem derselbe Ton an zwei- bis drei verschiedenen Stellen des Griffbrettes ausgeführt werden kann, bis heute unbestritten. Ernst Gottlieb Barons Ausführungen zu diesem Thema sind daher nach wie vor relevant.⁶⁶ Der wahrscheinlich wesentlichste Vorzug der Tabulatur besteht darin, dass sie den Spieler der an Scordaturen so reichen d-Moll-Laute von der sklavischen Bindung an eine bestimmte Stimmung befreit.

Die aus der heutigen Überlieferungssituation abgeleitete Vorstellung, dass Bach seine mit größter Sorgfalt am Instrument entworfenen Lautenkompositionen ausschließlich in Notenschrift fixierte, ist nicht zuletzt aus diesem Grund vollkommen wirklichkeitsfremd. Sie hätte den Empfänger bzw. Auftraggeber des jeweiligen Werkes mit dem unsinnigen Aufwand konfrontiert, die den Stücken zugrunde liegende spieltechnische Konzeption selbst entschlüsseln und anschließenden in Griffschrift fixieren zu müssen, anstatt der vom Komponisten entworfenen Umsetzung anhand einer Tabulatur bequem zu folgen.

Im Fall der Suite g-Moll BWV 995 mag – bei Kenntnis der zugrunde liegenden Stimmung - die Wiedergabe der Komposition nach Noten durch einen geübten Spieler noch vorstellbar sein. Dafür hätte es lediglich einiger Positionsangaben und Kennzeichnungen an Stellen bedurft bei denen nicht auf den ersten Blick ersichtlich ist, ob Töne gegriffen oder als freie Saite gespielt werden sollen.

Die Ausführung von Stücken wie BWV 996, 997 und 998 ohne Zuhilfenahme einer Tabulatur ist aufgrund der überaus komplexen spieltechnischen Struktur dieser Werke jedoch nicht nur unwahrscheinlich, sondern ebenso zeitunüblich. Noch praxisferner wäre eine Wiedergabe nur nach Noten im Fall der Suite E-Dur BWV 1006a, die – neben der Umstimmung der Bässe – eine Scordatur von fünf Spielsaiten verlangt. Auch der Gedanke, dass Bach – als Urheber dieser Werke – mit deren spieltechnischer Umsetzung so vertraut war, dass er sie nicht in Form einer Tabulatur zu fixieren brauchte, muss verworfen werden. Dies hätte im Fall eines kaum praktizierenden Lautenisten nicht nur

⁶⁴ Friedrich Wilhelm Marpurg, „Kritische Briefe über die Tonkunst“, 3 Bde., Berlin 1760–1764, Bd. 1 (1760), S. 498–499.

⁶⁵ Baron, Untersuchung, S. 78. An dieser Stelle sind auch die Concerti für Theorbe und Orchester von Johann David Heinichen (1683–1729) sowie für Laute und Orchester von Johann Friedrich Fasch (1688 – 1758) zu erwähnen, deren Stimmen ebenfalls durchweg in Notenschrift aufgezeichnet sind.

⁶⁶ Ernst Gottlieb Baron, „Abhandlung von dem Notensystem der Laute und Theorbe“, in: Friedrich Wilhelm Marpurg, „Historisch-kritische Beyträge zur Aufnahme der Musik“, Berlin 1756, Bd. 2, S. 119–123.

aberwitzige Forderungen an dessen Langzeitgedächtnis gestellt, sondern gleichzeitig den Empfänger der Werke von der Teilhabe am Wissen um deren praktische Umsetzung ausgeschlossen. Selbst nach jahrelanger Vertrautheit mit dem Griffbrett dürfte – auch bei Kenntnis der zugrundeliegenden Stimmung – der Versuch einer Wiedergabe von BWV 996, 997, 998 oder 1006a nur nach Noten jeden professionellen Lautenisten in Verlegenheit bringen; ganz zu schweigen von Bach selbst, dem diese Vertrautheit wohl kaum zu Gebote stand. Er war daher ganz besonders auf die zeitübliche Fixierung seiner spielpraktischen Intentionen in Form einer Tabulatur angewiesen, deren Niederschrift im ersten Arbeitsgang vermutlich konzeptuell erfolgte und mit größter Wahrscheinlichkeit zumindest teilweise Fingersätze enthalten haben wird. Die Übertragung dieser Primärfassung in Noten zum Zweck der Wiedergabe auf einem Tasteninstrument geschah vermutlich parallel oder zumindest zeitnah, könnte im Fall von BWV 997 und 1006a jedoch auch später erfolgt sein.⁶⁷

Bach war zweifellos in der Lage, ohne Zuhilfenahme eines Instrumentes Stücke für Orgel oder Cembalo zu entwerfen. Die Schöpfung vierstimmiger Sätze für die Violine ohne praktische Erprobung wird – obgleich er sie spielte – für ihn wohl schon nicht mehr ganz so selbstverständlich gewesen sein. Wenn ihm der Umgang mit einem anders gearteten Griffbrettinstrument wie der Laute in Bezug auf die linke Hand auch nicht völlig fremd gewesen ist, setzte das Komponieren dafür jedoch eine gewisse Kenntnis ihrer Behandlung voraus. Diese konnte nur durch praktische Beschäftigung mit dem Instrument selbst und seinem in Tabulatur notiertem Repertoire erworben werden, wodurch man allerdings noch nicht zwangsläufig zu einem „Lautenspieler“ wird.

Es ist aus den genannten Gründen sehr wahrscheinlich, dass es sich bei den 1761 erstmals vom Verlagshaus Breitkopf in Leipzig angebotenen Handschriften mit ausdrücklich so bezeichneten Lautenstücken Johann Sebastian Bachs um den ersten Teil dieser heute verschollenen Primärschriften seiner Lautenkompositionen in Tabulatur gehandelt haben könnte. Dass sich hinter der Offerte nicht die bereits erwähnten, zeitgenössischen Bearbeitungen für das 13-chörige Standardinstrument jener Zeit verbergen, wurde bereits von Hans-Joachim Schulze bemerkt.⁶⁸ Gegen die Vermutung eines Angebots dieser Werke in Notenschrift spricht auch der Umstand, dass Lautenspieler jener Zeit einem Notentext ebenso ratlos gegenübergestanden hätten wie die Lautenisten der Gegenwart

⁶⁷ Da das auf die Zeit zwischen 1735 und 1740 datierte Autograph der Suite E-Dur BWV 1006a ein 14-saitiges Instrument mit gegriffenem 12. Chor voraussetzt, wie es Bach bis 1727 benutzte, muss die Lautenfassung dieser Komposition für Violine vorher entstanden sein, möglicherweise bereits in Weimar oder Köthen. Die Korrekturen des Autographs deuten darauf hin, dass Bach bei der Übertragung nicht nur die Lautentabulatur mit den hinzugefügten Noten, sondern auch die Violinfassung des Werkes vor sich hatte. Letztere war im Violinschlüssel notiert, während er sich für die Übertragung des Diskant- und Baßschlüssels bediente. Die Verwechslung von Violin- und Diskantschlüssel führte zur gelegentlichen Fehlnotation der Oberstimme im Terzabstand. Präludium, Sarabande und Gigue der Suite c-Moll BWV 997 setzen zwar bereits eine weitere freie Baßsaite in c voraus, reichen jedoch nur bis zum Kontra B hinab. Sie könnten daher durchaus noch für das 14-saitige Modell und damit vor 1727 geschrieben worden sein, was bereits Hans-Joachim Schulze vermutete und wofür Weyrauchs Intavolierung dieser drei Sätze spricht. Fuge und Double dieses Werkes sind jedoch eindeutig für das 16-saitige Instrument konzipiert, wurden also offenbar erst nach 1727 hinzukomponiert. Vielleicht handelt es sich bei dieser „Fuge aller Lautenfugen“ um ein letztes kompositorisches Kräftemessen zwischen Bach und Weiß im Zusammenhang mit dessen Gastspiel bei Bach im Jahre 1739.

⁶⁸ „Johann Sebastian Bach, Drei Lautenkompositionen in zeitgenössischer Tabulatur“, mit einer Einführung von Hans-Joachim Schulze, Leipzig 1975, S. VI.

und damit als Käufer wohl kaum in Frage gekommen wären. Die in diesem Zusammenhang öfter zu hörende Behauptung, es wären keine Lautentabulaturen aus Bachs Feder erhalten, halte ich für voreilig. Meines Wissens hat sich noch niemand der Mühe unterzogen, den gesamten Bestand des 18. Jahrhunderts nach seinen Schriftzügen zu durchforschen.

Mit dem in dieser Ausgabe erbrachten Nachweis der hinter dem überlieferten Notentext verborgenen, ausgefeilten spieltechnischen Strukturen in Bachs Lautenwerken erledigt sich auch die Frage, ob er für deren Wiedergabe primär eine Laute oder ein Tasteninstrument im Sinn hatte. Ungeachtet der Alternativangabe „Für Laute oder Cembalo“ im autographen Titel von „Prelude, Fuge und Allegro“ BWV 998 hätte es keinen vernünftigen Grund gegeben, so konsequent Rücksicht auf die natürlichen Grenzen der Laute und die Möglichkeit einer absolut notengetreuen Wiedergabe des Werkes auf diesem Instrument zu nehmen. Die Alternativangabe „Für Laute oder Cembalo“ steht insofern nicht für eine vom Komponisten von vornherein beabsichtigte Ambivalenz hinsichtlich des für die Ausführung von BWV 998 vorgesehenen Instrumentes, sondern bezeichnet nur eine Ausweichmöglichkeit, deren Voraussetzung allerdings die von Bach selbst vorgenommene Übertragung des Werkes in Notenschrift war.

Allgemein lässt sich sagen, dass die überlieferten Transkriptionen dieser und anderer Lautenkompositionen Johann Sebastian Bachs offenbar dem Zweck dienten, sie auf den ihm vertrauteren Tasteninstrumenten seines Hauses ausführen zu können, unter denen sich auch zwei Lautenklaviere befanden. Es ist eher unwahrscheinlich, dass der vielbeschäftigte Mann über genügend Übung im Lautenspiel verfügte, um diese spieltechnisch überaus anspruchsvollen Stücke in hinreichender Vollkommenheit selbst auf einem solchen Instrument wiederzugeben.

Zum Vorgang der Re-Intavolierung von Johann Sebastian Bachs Lautenkompositionen

Betrachtet man Bachs Lautenkompositionen im Kontext der zeitgenössischen Spielpraxis, so sticht eine Besonderheit mehr als alle anderen hervor: die in sämtlichen Werken makellos geführte Baßstimme. Während Silvius Leopold Weiß und andere Lautenisten seiner Zeit diesen Ehrgeiz mit dem Aufkommen der nach Vorbild der Angélique theorbierten, chörigen Laute weitgehend aufgaben, um im rauschenden Klang der verlängerten Bässe zu schwelgen, beharrte Bach auch in seiner letzten Lautenkomposition auf einer strengen Architektur.⁶⁹ Seine Erweiterung des Bassregisters der Laute um die zusätzliche freie B- und c-Saite sowie der Verzicht auf Oktavsaiten eröffneten diesem Instrument satztechnisch neue Horizonte. Die allgemein bemerkte Unmöglichkeit einer notengetreuen Wiedergabe Bachscher

⁶⁹ Brüche in der Stimmführung des Basses fallen bei chörigen Lauten aufgrund der den Bässen beigegeführten Oktavsaiten nicht so stark ins Gehör wie bei einem mit einzelnen Saiten bezogenen Instrument. Bachs kompositorische Sorgfalt in diesem Punkt kann als weiterer Hinweis auf die Besaitung seines Instrumentes gelten. Weiß wiederum gestaltete einige seiner vor 1728 geschriebenen Werke nachträglich um, indem er die zuvor auf dem neunten oder zehnten Chor gespielten Töne, die auf der theorbierten Laute nicht mehr gegriffen werden konnten, nach oben oktavierte. Ein Beispiel dafür ist die Sonate f-Moll in ihrer Frühfassung im Dresdner und der Spätfassung im Londoner Manuskript.

Lautenstücke in der gewöhnlichen Stimmung und Besaitung unterstreicht diese Feststellung.

Die Annahme, dass der überlieferte Text auf einem Lauteninstrument notengetreu ausführbar sei, setzte als ersten Schritt die Entschlüsselung der jedem einzelnen Werk zugrunde liegenden Stimmung voraus. Dies war in Anbetracht der Vielzahl für die d-Moll-Stimmung gebrauchter Scordaturen ein außerordentlich mühsames und zeitaufwendiges Unterfangen. Hans Radke weist in seinen „Beiträge(n) zur Erforschung der Lautentabulaturen des 16. bis 17. Jahrhunderts“ 13 auf dem d-Moll-Akkord basierende Scordaturen der Spielchöre in Tabulaturen des 17. und 18. Jahrhunderts nach.⁷⁰ Diese Aufzählung lässt sich nach meinem Wissen noch um einige weitere Scordaturen in Quellen mit Lautenmusik des 18. Jahrhunderts ergänzen.

Im nächsten Arbeitsgang musste die im jeweiligen musikalischen Kontext wahrscheinlichste Position jedes einzelnen Tones auf dem Griffbrett ermittelt werden. Auch dies bedarf bei einem Instrument, bei dem dieselbe Note an zwei oder drei verschiedenen Stellen gegriffen werden kann, sorgfältiger Abwägung. Als dritter Schritt waren die Fingersätze der linken und rechten Hand zu rekonstruieren. Da diese spieltechnisch im Einklang mit der gewählten Position jedes einzelnen Tones stehen mussten, reduzierte sich die Anzahl noch verbleibender ambivalenter Deutungsmöglichkeiten letztendlich auf ein Minimum. Damit dürften die hier vorgelegten Re-Intavolierungen den nicht überlieferten Tabulaturfassungen dieser Kompositionen recht nahe kommen.

Wem nun die eine oder andere Schwierigkeit in Bachs Lautenwerken noch immer unverhältnismäßig erscheint, der beherzige den lächelnd erteilten Rat ihres Schöpfers:

„Üben Sie es nur recht fleißig, so wird es schon gehen; Sie haben ja fünf ebenso gesunde Finger an jeder Hand wie ich.“⁷¹

Zur Notation

Es ist heute üblich, Übertragungen von Lautenmusik in einem System mit Violin- und Baßschlüssel in tatsächlicher Tonhöhe zu notieren. Dabei werden die Akkoladen so nahe zusammengedrückt, dass Platz für nur eine Hilfslinie zwischen beiden bleibt. Die Notation in klingender Lage hat allerdings beträchtliche Nachteile. Der Bereich, in dem sich Bass und Diskant einer d-Moll-Laute bewegen, liegt bei dieser Notationsweise deutlich unterhalb beider Systeme. Er erfordert zu viele Hilfslinien im Bass und führt im Diskantbereich zu ständigen Überschneidungen zwischen Violin- und Baßschlüssel. Wir haben uns aus diesem Grund für eine Wiedergabe des Notentextes im oktavierten Violin- und Baßschlüssel entschieden, was eine ausgewogenere Aufteilung der Stimmen auf beide Systeme bewirkt. Die oktavierende Notation ist nicht nur schon lange bei Gitarrenmusik im Gebrauch, sondern wurde bereits im 17. und 18. Jahrhundert bei der Niederschrift solistischer Werke oder obligater Stimmen für den Arciliuto verwendet.⁷²

⁷⁰ In: „Die Musikforschung“ XVI, 1963, S. 34–51.

⁷¹ Johann Nikolaus Forkel, „Ueber Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke“, Leipzig 1802, hrsg. und mit einem Nachwort versehen von Walther Vetter, Berlin 1968, S. 122.

⁷² Siehe z.B. Filippo Dalla Casa (1737–?) „Suonate di Celebri Auttori per L’Arciliuto francese“, o. O. u. J.

Aufgrund des erweiterten Baßregisters von Bachs Laute habe ich für die siebte Saite ein zusätzliches Zeichen eingeführt, wie es auch in den Tabulaturen für Angélique anzutreffen ist. Dort handelt es sich um einen Buchstaben mit waagerechtem Strich darüber. Die nächsttiefere, achte Baßsaite wurde dann – wie auch im Lautenrepertoire üblich – mit einem Schrägstrich über dem Buchstaben notiert. Da in Bachs frühester erhaltener Komposition für Laute, der Suite e-Moll BWV 996 Akkorde vorkommen, die sich über die sechste, siebte und achte Saite erstrecken, könnte dieser waagerechte Strich, dem ein Buchstabe mit Schrägstrich folgt, deren Lesbarkeit in der Tabulatur erschweren. In der vorliegenden Ausgabe wird die siebte Saite daher mit einem durchgestrichen Buchstaben bezeichnet, der einer Hilfslinie unter dem Notensystem zu vergleichen ist.

Alle darauf folgenden Baßsaiten werden – wie sonst üblich – in französischer Lauten-Tabulatur notiert. Die zusätzlichen tiefen Bässe sind mit den Zahlen 7 und 8 gekennzeichnet.

Aufgrund der geringeren Saitenabstände eines mit Einzelsaiten bezogenen Instruments kommen die Basstöne C, D, E und F am Steg etwa im selben Bereich zu liegen, in dem sie auch bei einer chörigen Laute in traditioneller Stimmung zu finden sind. Spieler eines solchen Instrumentes müssen bei der Umstellung auf das erweiterte Bassregister der Bachlaute daher nur mit einer kurzen Eingewöhnungszeit rechnen.

Die einzelnen Werke und ihre Stimmungen

Detailliertere Betrachtungen zu den einzelnen Werken sowie spezielle Anmerkungen zu ihrer Ausführung finden Sie im jeweils begleitenden Text der Tabulatur- und Partiturgabe.

Für die Wiedergabe sämtlicher Lautenkompositionen Johann Sebastian Bachs benötigen Sie ein 16-saitiges Instrument in den nachfolgend aufgelisteten Stimmungen. Dabei handelt es sich lediglich um Varianten sowie um eine Scordatur ein- und derselben Grundstimmung. Beides kann ohne Saitenwechsel problemlos auf demselben Instrument realisiert werden, sofern es über 12 Griffbrett- und 4 Bordunsaiten verfügt. Mit zwei zusätzlichen Wirbeln im zweiten Wirbelkasten ist darüber hinaus die ab 1727 von Bach benutzte Disposition der Angélique mit 10 Griffbrett- und 6 Bordunsaiten möglich. Für diese Einrichtung sind die Suiten in g-Moll BWV 995, c-Moll BWV 997 sowie „Präludium, Fuge und Allegro in Es-Dur“ BWV 998 konzipiert. Sie lassen sich jedoch ebenso gut in der Disposition mit 12 Griffbrett- und 4 Bordunsaiten wiedergeben, sofern man die in diesem Fall etwas reduzierte Anzahl der längeren und klangvolleren Baßsaiten verschmerzen kann.

**Werke für das Instrument mit 14 Einzelsaiten
(12 Griffbrettsaiten, 2 Bordunsaiten):**

Suite e-Moll BWV 996 (in der angenommenen Urfassung in d-Moll):

A' B' C D E F G A B d f a d' f' (12 Griffbrettsaiten, 2 Bordunsaiten)

Präludium c-Moll BWV 999:

(A' B' C) D Es F G A c d f a d' f'

Fuge g-Moll BWV 1000

(Bearbeitung der Fuge aus der Sonate g-Moll für Violine solo BWV 1001):

A' B' C D Es F G A B d f a d' f'

Suite E-Dur BWV 1006a (Bearbeitung der Partita III für Violine solo in E-Dur BWV 1006):

A' H' Cis Dis E Fis Gis A H cis e a cis' e' (Scordatur der vorherigen Stimmung)

Aria Nr. 30 „Betrachte meine Seel“, Johannespassion BWV 245:

(A') C D Es E F G A B d f a d' f'

Aria Nr. 57 „Komm, süßes Kreuz, so will ich sagen“ BWV 244:

B' C D Es E F G A B d f a d' f'

Suite e-Moll BWV 996

Die Suite e-Moll BWV 996 ist ausschließlich in drei Manuskripten des 18. Jahrhunderts für Tasteninstrumente überliefert. Zwei davon enthalten das Werk in dieser Tonart, wobei die Abschrift Johann Gottfried Walthers (1684–1748) mit dem Zusatz „aufs Lautenwerk“ der ursprünglichen Lautenfassung am nächsten steht, da sie ausschließlich Verzierungen enthält, die auf diesem Instrument korrekt ausführbar sind. Das Manuskript wird auf die Zeit um 1715 datiert.⁷³ Die Abschrift des Bachschülers Heinrich Nikolaus Gerber (1702–1775) entstand nach 1724 in Leipzig. Die dort eingetragenen Ornamente weichen teilweise von Walthers früherer Fassung ab und sind eindeutig für die Wiedergabe der Komposition auf einem Tasteninstrument bestimmt. Bei der dritten Abschrift aus der Feder eines unbekanntem Autors handelt es sich um eine Transposition des sehr tief liegenden Stückes nach a-Moll, womit es in eine für das Tasteninstrument natürlichere Lage rückt. Setzt man für die Ausführung dieses Werkes eine in d-Moll gestimmte Laute voraus, führt der Versuch einer Intavolierung des Stückes in der Tonart e-Moll zu keinerlei befriedigenden Ergebnissen. Ganz anders verhält es sich jedoch, sofern eine Urfassung in d-Moll mit einer zusätzlichen, nach B gestimmten sechsten Saite angenommen wird. Stilistisch steht diese Komposition noch ganz in der Tradition des 17. Jahrhunderts. Im Werk „Delitiae Testudinis“ des älteren Reusner finden sich Passagen in vergleichbar tiefer Lage:⁷⁴

⁷³ Kirsten Beißwenger, „Zur Chronologie der Notenhandschriften Johann Gottfried Walthers“, in: „Acht kleine Präludien und Studien über Bach“, Festschrift für Georg von Dadelsen, Wiesbaden, Leipzig 1992, S. 11–39.

⁷⁴ S. 6, Präludium F-Dur, Takt 16.

Die für eine notengetreue Wiedergabe der Suite in E-Dur BWV 1006a benötigte Scordatur

A' H' Cis Dis E Fis Gis A H cis e a cis' e'

ist gleichzeitig das Bindeglied zwischen der für die Lautenwerke des 14-saitigen Instrumentes erforderlichen Stimmweise mit der sechsten Saite in B und jener für BWV 997 und 998, die ein 16-saitiges Instrument verlangen, bei dem die sechste Saite in c und die siebte in B steht. Liest man die obige Stimmung für BWV 1006a aus der Sicht des nächst tieferen Stimmtones, dann lautet sie folgendermaßen:

B' C D E F G A B c d f b d' f'

Um also von der Stimmung von BWV 1006a zu der von BWV 997 und 998 zu gelangen, waren lediglich das Tieferstimmen dreier Saiten um einen Halbton sowie das Hinzufügen zweier weiterer Bordunsaiten erforderlich. Beide Werke erklangen dann im „tief Cammerthon“ (392 Hz), der auch zu Bachs Zeit in Leipzig noch in Gebrauch war und in dem die größeren d-Moll-Lauten Johann Christian Hoffmanns mit Mensurlängen um 76 cm gestimmt wurden.⁷⁶ Dasselbe gilt für die Suite g-Moll BWV 995, deren korrekte Wiedergabe ebenfalls eine nach c gestimmte sechste Saite erfordert, auf die dann durch Tieferstimmen der achten bis fünfzehnten Saite die Töne A G F Es D C B' A' G' folgten.⁷⁷

Bachs Erweiterung der d-Moll-Lautenstimmung um eine freie B- und c-Saite hat eine längere Vorgeschichte. Der auf dem traditionellen Instrument nach A gestimmte sechste Chor war ein Chamäleon. Er wurde von Lautenisten des 17. und 18. Jahrhunderts sowohl nach B wie auch nach H oder As gestimmt, um die Ausführung von Griffen in anderen Tonarten zu erleichtern.⁷⁸ Beim Höherstimmen nach B oder H stand der Ton A folglich nicht mehr als freie Saite zur Verfügung. Er musste auf einer der nachfolgenden Baßsaiten gegriffen werden, was in Verbindung mit Diskantttönen jenseits der siebten Lage zu unüberwindlichen Problemen führen konnte. Dasselbe gilt in der traditionellen Stimmung für die Töne B und c, sofern die sechste Saite auf A gestimmt ist.⁷⁹

⁷⁶ Das sowohl in der Zeit von Bachs Amtsvorgänger Johann Kuhnau (1660–1722) wie auch während des Kantorats Bachs Instrumente im „tief Cammerthon“ in der Leipziger Kirchenmusik in Gebrauch waren, ist durch das erhaltene Material zu Kantatenaufführungen belegt. Stellvertretend seien hier nur die Oboenstimmen zur Aufführung der Kantate „Höchst erwünschtes Freudenfest“ aus dem Jahre 1724 genannt, über die Bach eigenhändig den Hinweis „tief Cammerthon“ notierte.

⁷⁷ Da die Stimmung mit der sechsten Saite in c und der siebenten in B sich aus der zur Ausführung der Suite E-Dur BWV 1006a erforderlichen Scordatur ergibt, bei der zuvor sechs Baßsaiten um einen Halbton höher gestimmt wurden, liegt die tatsächliche Abweichung von der Grundstimmung beim Tieferstimmen der Saiten um einen Ganzton für die Ausführung von BWV 995 mit Ausnahme der 10. Saite ebenfalls nur im Bereich eines Halbtone und setzt die Spannung dieser Saiten damit lediglich im Rahmen der auch sonst üblichen Umstimmungen dieser Saiten herab.

⁷⁸ Die grifftechnischen Unannehmlichkeiten, die ein nach A gestimmter sechster Chor in bestimmten Tonarten mit sich bringt, können u.a. an der Suite in f-Moll von Silvius Leopold Weiß nachvollzogen werden (Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden, Dresdner Sammelhandschrift Mus 2841-V-1, Bd. 4, Nr. 28).

⁷⁹ Das „Hamburger Zitringen“, das sich während der Dienstzeit Bachs im Weimarer Instrumentenbestand befand, hatte die Stimmung b' d' f' a' d". Dass die von Bach modifizierte d-Moll-Stimmung mit einem sechsten Chor in B bei Leipziger Lautenisten Anklang fand, kann aus einer Suite von Gottlob Siegmund Jacobi geschlossen werden, die sich in der New York Public Library befindet (Ms. JOG 72-29) und ausschließlich Kompositionen für ein 11-chöriges Instrument enthält. Jacobis Werk steht in

In Mary Burwell's „Lute Tutor“ (um 1660–1672) wird dieses Problem diskutiert und erwähnt, dass einige Lautenmeister den Mißstand einer fehlenden freien c-Saite zu lösen versuchen, indem sie den elften Chor eine Oktave höher stimmen, wodurch allerdings das tiefe C verlorengeht.⁸⁰ Sollte Bachs Präludium c-Moll BWV 999, das aufgrund seines geringen Umfanges bis D eine Sonderstellung unter seinen Werken einnimmt, für den Besitzer eines Instrumentes mit nur elf Saiten geschrieben worden sein, dann wäre dort die weit sinnvollere Lösung des Hinzufügens einer zusätzlichen c-Saite in sechster Position zu beobachten:

D Es F G A c d f a d' f'

Diese Stimmung der oberen elf Saiten gelangte später auch bei der Suite g-Moll BWV 995, zur Anwendung die jedoch – wie zuvor erläutert – auf einem Instrument mit fünf oder sechs Bordunsaiten und in einem tieferen Kammerton ausgeführt worden ist.

Werke für das umgebaute Instrument mit 16 Einzelsaiten (10 Griffbrettsaiten, 6 Bordunsaiten):

Suite g-Moll BWV 995 (Bearbeitung der Suite c-Moll für Violoncello solo BWV 1011):

(E) G' A' B' C D Es F G A c d f a d' f'

Suite c-Moll BWV 997:

E As' B' C D Es F G As B c d f a d' f'

Präludium, Fuge und Allegro Es-Dur BWV 998:

Des As' B' C D Es F G As B c d f a d' f'

Suite g-Moll BWV 995 („Pièces pour la Luth à Monsieur Schouster“)

Die mehrere Korrekturen aufweisende Handschrift erweckt eher nicht den Eindruck eines „Dedikationsexemplars“, für das man sie aufgrund ihres Titels bisher hielt. Sie kann aufgrund ihres Konzeptcharakters jedoch Auskunft über den Entstehungsprozess dieser Bearbeitung der Cellosuite BWV 1011 für die Laute geben: Zunächst musste die in c-Moll stehende Komposition für Violoncello nach g-Moll transponiert werden, was zweifellos in Notenschrift erfolgte. Bei dieser Transposition könnte es sich bereits um das hier vorliegende Manuskript handeln. Dem schlossen sich das Hinzufügen von Akkordtönen und die Erweiterung der Baßstimme an, was auf Grundlage der bis zu diesem Zeitpunkt von Bach erworbenen Vertrautheit mit dem Instrument geschah. Da sich in dieser Niederschrift keine nachträglich korrigierten, unspielbaren Stellen finden, kann

Es-Dur, ist dort ebenfalls für eine 11-chörige Laute eingerichtet und verlangt die Stimmung C D Es F G As B f a d' f'. Es ist jedoch anzunehmen, dass es sich dabei um das Arrangement einer Suite für 12-chörige Laute in der Stimmung C D Es F G As B d f a d' f' handelt, da der in der Bearbeitung um eine große Terz (!) herabgestimmte fünfte Chor d als nahezu unbrauchbar bezeichnet werden muss. Gottlob Siegmund Jacobi, bei dem es sich laut Hans-Joachim Schulze vermutlich um einen Sohn des Grimmaer Fürstschulkantors Samuel Jacobi (1652–1721) handelt, wurde im Wintersemester 1705 an der Leipziger Universität immatrikuliert und lies sich 1724 und 1726 als Lautenist am Köthener Hof hören. Ernst Gottlieb Baron schreibt auf S. 82 seiner 1727 veröffentlichten „Untersuchung“ über Jacobis Stücke, dass sie „zwar etwas tiefsinnig“ seien, jedoch „wohl ins Gehör“ fielen.

⁸⁰ London, Royal Academy of Music, olim Robert Spencer collection.

davon ausgegangen werden, dass der Komponist jede der hinzugefügten Noten zuvor einer Überprüfung auf ihre praktische Ausführbarkeit hin unterzog. Obwohl es sich um eine durchweg gelungene Bearbeitung handelt, ist dem Werk an vielen Stellen anzumerken, dass es nicht für die Laute konzipiert worden ist. Die spieltechnische Schlüssigkeit und Eleganz, die Bachs originäre Lautenstücke in allen Takten auszeichnen, wird man darin vergeblich suchen.

Im Gegensatz zu den Originalkompositionen stellt die Wiedergabe dieser Bearbeitung nur anhand des Notentextes einen mit seinem Lautengriffbrett vertrauten Spieler auch nicht vor nennenswerte Probleme. Um Stockungen vorzubeugen wäre dafür lediglich die Kennzeichnung höherer Lagen oder gegriffener statt auf leeren Saiten gespielter Töne erforderlich. Sollte Bach also tatsächlich eine förmliche Dedikation dieses Werkes an den Empfänger im Sinne gehabt haben, hätte er das vorliegende Konzeptautograph wohl noch einmal ins Reine geschrieben oder es selbst intavoliert. In der vorliegenden Form könnte es bestenfalls dazu bestimmt gewesen sein, als eine Art „Belegexemplar“ bei ihm zu verbleiben oder als Vorlage für eine Intavolierung durch den Empfänger zu dienen, sofern er letzterer bedurfte. Auffällig an diesem Arrangement ist – wie in BWV 997 und 998 auch – die Verdoppelung des Basstones in der Oberoktav (Schlussakkord der Courante). Sie wäre überflüssig, sofern sich über diesem Ton eine Oktavsaiten befände, ist jedoch charakteristisch für das Repertoire der mit Einzelsaiten bezogenen Angélique.

Suite c-Moll BWV 997 und Präludium, Fuge und Allegro Es-Dur BWV 998

Während aufgrund der Datierung des Autographs der Notenübertragung von Präludium, Fuge und Allegro Es-Dur alle drei Sätze dieses Werkes der 1727 auf 16 Saiten erweiterten Laute Bachs zuzuordnen sind, könnten das Präludium, die Sarabande und die Gigue der Suite c-Moll noch für das 14-saitige Instrument im „tief Cammerthon“ konzipiert worden sein, das aufgrund der für BWV 1006a erforderlichen Scordatur auf der Ebene des tieferen Stimmtons nunmehr über eine zusätzliche freie Saite in c wie auch in B verfügte.⁸¹ Die Bässe der Sarabande reichen nur bis ins C, die der Gigue bis zum Kontra B. Das in Agricolas späterer Abschrift des Werkes zu findende Kontra As in Takt 45 des Präludiums kommt in Weyrauchs Intavolierung nicht vor. Stattdessen werden die ersten drei Bassnoten As' As und D dieses Taktes dort in der höheren Oktave ausgeführt, was auch im Hinblick auf den Anschluss an den darauffolgenden Ton f plausibler ist. Daraus könnte geschlussfolgert werden, dass Weyrauch bei seiner Bearbeitung dieser drei Sätze für ein Instrument in herkömmlicher Stimmung eine frühere Fassung vorlag, in der Fuge und Double, die in den Takten 73 bzw. 27 aus satztechnischen Gründen das Kontra As erfordern, noch nicht enthalten waren. Diese Vermutung wurde bereits von Hans-Joachim Schulze geäußert und kann nunmehr aufgrund organologischer Details bekräftigt werden. Es ist wahrscheinlich, dass Bach in der Agricola vorliegenden Endfassung des Werkes mit Fuge und Double die Oktavierung der drei Bässe in Takt 45 des Präludiums selbst vornahm, da das dazu erforderliche Kontra As zu diesem Zeitpunkt

⁸¹ Die d-Moll-Stimmung mit einer zusätzlichen freien B- und c-Saite findet sich auch in einer Tabulatur für Theorbencister aus der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts (Brno, Státní Archiv, früher Brunn, Bibliothek des Augustiner Konvents, Ms. ohne Signatur). Dieses vorwiegend in Sachsen verwendete Instrument hatte vier Griffbretthöre und acht einzelne Baßsaiten. Das hier genannten Manuskript enthält Bearbeitungen von Stücken für die d-Moll-Laute und verlangt die von der üblichen Einrichtung der Theorbencister abweichende Stimmung C D E F G A B c d a d' f'.

auf seinem Instrument zur Verfügung stand. Möglicherweise gab der Besuch der Lautenisten Weiß und Kropfgans den Impuls zur Vervollständigung dieser Komposition. Sieht man die Fuge – so wie auch Bachs Erweiterung einer Lautensonate von Weiß zum Duett für Violine und Cembalo – als Teil des Wettstreites zwischen Weiß und Bach an, so besteht für mich kein Zweifel, wer im Genre der Lautenfugen den Preis davontrug.

Auch in Präludium, Fuge und Allegro Es-Dur ist der sparsame Gebrauch des Kontra A augenfällig. Es taucht nur zweimal im Takt 20 der Fuge auf. Was auch immer der Grund für die zurückhaltende Benutzung dieses Tons in Bachs Spätwerken für die Laute gewesen sein mag; „Monsieur Schouster“ – dessen Laute vermutlich über nur 15 Saiten verfügte – wird darüber nicht unglücklich gewesen sein.

Sollte es sich bei Johann Christian Weyrauch um den anderen Leipziger Lautenisten gehandelt haben, der ebenfalls über ein nach Bachs Art gestimmtes und besaitetes Instrument verfügte und die dafür geschriebenen Werke zur Aufführung brachte, dann könnte dessen zeitweiliger Rückzug aus dem musikalischen Leben nach der gescheiterten Bewerbung um den Posten des Organisten und Musikdirektors an der Neuen Kirche in Jahre 1729 vielleicht erklären, warum Bach seiner auf das Jahr 1735 datierten Übertragung von BWV 998 die resignativ anmutende, alternative Besetzungsangabe „Prelude pour la Luth. à Cembal“ beifügte, ehe ihn das Gastspiel von Weiß und Kropfgans 1739 in seinem Haus zur erneuten Beschäftigung mit der Laute bewog.

Praktische Hinweise für das Einüben und die Aufführung dieser Werke

Studieren Sie alle Kompositionen zunächst anhand der Partitur, um deren musikalische Struktur zu verinnerlichen. Dies gilt besonders für Fugen und fugierte Sätze. Das Spielen nach der Tabulatur bewahrt Sie beim Wechsel zwischen den verschiedenen Stimmungen vor Konflikten zwischen Ihrem Langzeitgedächtnis und den motorischen Zentren.

Sie können BWV 996, 999 und 1000 in einem Block aufführen. Spielen Sie aufgrund der bei BWV 1006a, 995, 997 und 998 erforderlichen Umstimmungen die zuerst genannten Stücke jedoch niemals im selben Konzert mit denen für das 16-saitige Instrument.

Die zur Ausführung der Suite in E-Dur BWV 1006a erforderliche Scordatur

A' H' Cis Dis E Fis Gis A H cis e a cis' e'

ist aus der Grundstimmung der für das 14-saitige Instrument bestimmten Werke abgeleitet. Beim Umstimmen so vieler Saiten während einer öffentlichen Aufführung dürfte die Stimmhaltung zum Problem werden. Da diese Stimmung aus der Sicht des tiefen Kammertones

B' C D E F G A B c d f b d' f'

lautet und damit nahezu mit der für die Werke BWV 997 und 998 nötige Stimmung identisch ist, empfehle ich, die Suite BWV 1006a zusammen mit diesen Kompositionen

aufzuführen, wofür lediglich die dritte, achte und elfte Saite umzustimmen sind. Dies setzt allerdings die Beibehaltung der Disposition mit 12 Griffbrett- und 4 Bordunsaiten voraus, da in Takt 24 der Gigue von BWV 1006a die zwölfte Saite auf dem ersten Bund übergriffen werden muss.

Die Suite g-Moll BWV 995 ist für ein Instrument mit zehn Griffbrett- und fünf oder sechs Bordunsaiten bestimmt. Wenn Sie für seine Aufführung jedoch nicht neun sondern nur zwei Baßsaiten umstimmen möchten empfiehlt es sich, dieses Werk zusammen mit jenen aufzuführen, die für das 14-saitige Instrument geschrieben wurden, dessen siebente Saite in A steht. In diesem Fall muss nur die sechste Saite von B nach c und die zehnte von E nach Es gestimmt werden.

Sollten Sie BWV 995 jedoch zusammen mit 997 oder 998 darbieten wollen, stellen Sie bitte das Werk mit den herabgestimmten Bässen (BWV 995) an den Anfang, denn höher gestimmte Saiten halten den neuen Ton erfahrungsgemäß besser als tiefer gestimmte:

BWV 995: (E) G' A' B' C D Es F G A c d f a d' f'

BWV 997: E As' B' C D Es F G As B c d f a d' f'

BWV 998: Des As' B' C D Es F G As B c d f a d' f'

Übersicht der für die notengetreue Wiedergabe der Lautenkompositionen Johann Sebastian Bachs erforderlichen Stimmungen

Für die Wiedergabe sämtlicher Lautenkompositionen Johann Sebastian Bachs benötigen Sie nur ein Instrument. Dieses sollte – wie eine Angélique – 16 Saiten haben, die entsprechend den zuvor gemachten Angaben zu den einzelnen Werken einzustimmen sind. Alle zur Ausführung dieser Werke erforderlichen Stimmungen seien zwecks Verdeutlichung der zuvor gegebenen Empfehlungen hier noch einmal in einer Übersicht wiedergegeben:

Werke für 14 Saiten (12 Griffbrettsaiten, 2 Bordunsaiten), hoher Kammerton um 415 Hz:

BWV 996: A' B' C D E F G A B d f a d' f'

BWV 999: (A' B' C) D E F G A c d f a d' f'

BWV 1000: A' B' C D E F G A B d f a d' f'

BWV 245: (B') C D Es E F G A B d f a d' f'

BWV 244: B' C D Es E F G A B d f a d' f'

BWV 1006a: A' H' Cis Dis E Fis Gis A H cis e a cis' e'

(entspricht B' C D E F G A B c d f b d' f')

im „tief Cammerthon“)

Werke für 16 Saiten (10 Griffbrettsaiten, 6 Bordunsaiten), tiefer Kammerton um 392 Hz:

BWV 995: (E) G' A' B' C D Es F G A c d f a d' f'

BWV 997: E As' B' C D Es F G As B c d f a d' f'

BWV 998: Des As' B' C D Es F G As B c d f a d' f'

BWV 995, 997 und 998 können auch in der Disposition mit 12 Griffbrett- und 4 Bordunsaiten ausgeführt werden. Dafür ist der Austausch von zwei Bordunen gegen Griffbrettsaiten erforderlich. BWV 996 und 1006a setzen die Möglichkeit des Übergreifens des 12. Chores voraus und kommen daher für die Wiedergabe auf dem Instrument mit 10 Griffbrett- und 6 Bordunsaiten nicht in Frage.

Bachs Verwendung von Lauteninstrumenten in der Kirchenmusik

Beim Einsatz in der Kirche muss die größere Lautstärke eines nach Bachs Art mit Einzelsaiten bezogenen Instrumentes ganz besonders von Vorteil gewesen sein. Spieler, die mit schwächer besaiteten, chörigen Lauten an heutigen Aufführungen der Johannes- und Matthäuspassion teilnehmen, dürften sich angesichts des klanglichen Resultats schon öfter gefragt haben, ob sie tatsächlich das geeignetste Werkzeug zur Ausführungen dieser Ensemblestimmen an einem solchen Ort sind. Die Wiedergabe der Lautenbegleitung beider Passionsarien nach Noten stellte einen professionellen Lautenisten auch nicht vor unlösbare Probleme. Sofern er mit der zugrunde liegenden Stimmung vertraut war, die in der Aria „Betrachte, meine Seel“ eine zusätzliche freie Saite in E und im Falle von „Komm süßes Kreuz“ in Es verlangt, nötigte ihm eine Ausführung dieser Sätze keine besonderen Anstrengungen ab. Die Johannespassion wurde in den Jahren 1724, 1725 und 1749 aufgeführt, die Matthäuspassion 1727, 1729, 1736 und 1740 oder 1742. Die Laute gelangte dabei jeweils nur bei den Erstaufführungen in den Jahren 1724 und 1727 zum Einsatz und wurde bei allen späteren Aufführungen durch Cembalo (Johannespassion) bzw. Gambe (Matthäuspassion) ersetzt. Dies könnte darauf hinweisen, dass sich der Ausführende nach 1727 nicht mehr vor Ort befand, verstorben war oder aus anderen Gründen nicht länger zur Verfügung stand. Als potentielle Ausführende dieser Lautenbegleitungen kämen – neben Weyrauch und „Monsieur Schouster“ – nach gegenwärtigem Wissen die ortsansässigen Lautenisten Christian Rother (1665–1737) und Johann Caspar Gleditsch (1684–1747) in Betracht. Maximilian Nagel (1712–1748), Johann Ludwig Krebs (1713–1780) oder Rudolf Straube (1717–nach 1780) waren für einen Einsatz in den Jahren 1724 oder 1727 wohl noch zu jung und über Gottlob Siegmund Jacobi lassen sich aufgrund der spärlichen Angaben zu seinen Aufenthaltsorten keine diesbezüglichen Aussagen treffen.

Die von Bachs Amtsvorgänger Johann Kuhnau zur Bestallung seiner Kirchenmusik nachdrücklich geforderten „penetrierenden“ Colachonen (auch Gallichon oder Chalcedon) wiesen – einfach oder chörig bezogen – ebenfalls Saitenspannungen auf, die denen eines barocken Violoncellos näher standen, als der durch 22 oder 24 Doppelsaiten geschwächten Potenz des Galanterieinstrumentes.⁸² Stimmung und Besaitung dieser

⁸² Siehe die Memoriale Kuhnaus an den Rat der Stadt Leipzig vom 4.12.1704, mitgeteilt bei Spitta, „Johann Sebastian Bach“, Bd. 2, S. 854 und 856. Darin heißt es u.a.: „Dieweil wir bei unserer Kirchenmusik die so genannten Colochonen (eine Art Lauten, die aber penetrieren, und bey allen izigen Musiquen nötig sind), immer von anderen borgen müßen, sie aber nicht allemahl geliehen bekommen können; so zum wenigsten ein gut Stücke von solcher Art mit einem Futterale für beide Kirchen nöthig, und befindet man in deren Verfertigung den Stadt Pfeiffer, Marcum Buchnern, sonderlich glücklich.“ Des Weiteren: „[...] hingegen zum wenigsten ein guter Colocion so wohl zum Gebrauche in der Schule alß

Instrumente, die in Bachs am 17. Oktober 1727 in der Paulinerkirche (Universitätskirche) aufgeführter „Trauerode auf den Tod der Königin Christiane Eberhardine“ BWV 198 zum Einsatz kamen, werden von zeitgenössischen Autoren unterschiedlich angegeben. Johann Mattheson schreibt: „Wir wollen dem prompten Calichon (welches ein kleines Lauten-mäßiges mit 5. einfachen Saiten bezogenes/ und fast wie die Viola di Gamba gestimmtes Instrument/ (D.G.C.f.a.d.) endlich permittieren/ daß er dann und wann/ doch in Gesellschaft des herrschenden Clavires/ ein Stimmchen accompagnieren dürffe; [...].“⁸³ Das „Musicalische Lexicon“ von Heinrich Christoph Koch (1802) führt ebenfalls einen Bezug mit fünf Einzelsaiten in der Stimmung G c f a d’ an, während in der holländische Enzyklopädie „Reynvaan“ (1795) von sechs Einzelsaiten die Rede ist. Auch Eisel beschreibt den Calichon in seinem „Musicus autodidaktos“ (1738) als ein mit sechs Einzelsaiten bezogenes Instrument in der Stimmung D G c f a d’. Allerdings sind auch deutlich größere Instrumente dieser Art erhalten, die Thomas Balthasar Janowka (1701) zufolge die Stimmung C D G c e a hatten.⁸⁴ Ein von Johannes Schorn 1688 in Salzburg gebautes, für den Bezug mit sechs Einzelsaiten vorgesehenes Instrument mit einer Saitenlänge von 88,7 cm befindet sich im Salzburger Museum Carolino Augusteum (Abb. 16). Ein weiteres, 1704 von Heinrich Kramer in Wien angefertigtes, jedoch mit einer einzelnen Chanterelle und sieben doppelten Saiten bezogenes Exemplar mit einer Saitenlänge 93,6 cm besitzt das Joanneum in Graz.⁸⁵

Da die Stimmen der beiden in der Trauerode verlangten „Liuti“ bis ins Kontra H hinabreichen, darf angenommen werden, dass es sich bei den von Kuhnau als für die Kirchenmusik unverzichtbar bezeichneten „penetrierenden“ Lauten um große, auch mit Plektrum gespielte Instrumente in der von Janowka genannten Stimmung handelte, bei denen die sechste Saite um einen Halbton herabgestimmt wurde, sofern sie nicht – wie der Gallichon von Heinrich Kramer – über mehr als sechs Saiten oder Chöre verfügten.⁸⁶ Ein zusätzlicher Beleg für den überwiegend einstimmigen Gebrauch dieser Instrumente ist E. G. Barons Bemerkung, dass der „Calichon“ nur ein „Lauten-Baß“ sei.

Die sowohl in der Trauerode wie auch in der Frühfassung der Matthäuspassion nachträglich vorgenommene Korrektur der ursprünglich notierten Besetzungsangabe „Leuto“ in „Liuto“ sollte einer Verwechslung mit dem in dieser Zeit im deutschen Sprachraum oft als „Arcileuto“ bezeichneten Arciliuto vorbeugen, der – ebenso wie die Theorbe – zur Ausführung der Lautenstimmen in der Trauerode völlig ungeeignet ist. In der Aria „Komm, süßes Kreuz“ der Matthäuspassion wiederum wurde durch die Korrektur von „Leuto“ in „Liuto“ die Ausführung der Begleitung durch den Arciliuto zugunsten des Instrumentes in d-Moll-Stimmung ausgeschlossen.⁸⁷ Die in der Trauerode mit obligaten

auch sonderlich bei der Kirchen Music, dabey auffs wenigste ihrer zwei zu seyn pflegen, von nöthen.“

⁸³ Johann Mattheson, „Das neu eröffnete Orchestre“, Hamburg 1713, S. 279.

⁸⁴ Thomas Balthasar Janowka, „Clavis ad thesaurum magnae artis musicae [...]“, Prag 1701.

⁸⁵ Für diese Hinweise bin ich Herrn Prof. Dieter Kirsch in Würzburg zu Dank verpflichtet.

⁸⁶ Baron, Untersuchung, S. 132.

⁸⁷ Arciliuto und Theorbe sind Instrumente, die bereits um 1600 erfunden wurden und hauptsächlich im Ensemble zum Einsatz kamen. Ihr diatonisches Bassregister wurde anfangs weniger als Beschränkung empfunden, da die Komponisten jener Zeit noch keinen so ausgiebigen Gebrauch von chromatischen Veränderungen der Baßstimme machten wie später Bach und seine Zeitgenossen. Unter diesem Aspekt waren sowohl der Arciliuto wie auch die Theorbe in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts bereits veraltet und nicht mehr uneingeschränkt als Generalbassinstrumente tauglich. Eine sechssaitige Laute wie der Gallichon in tiefer Lage gestattete hingegen nicht nur den u.a. in Bachs Trauerode verlangten,

Stimmen bedachten Gallichonen dürften in Johann Sebastian Bachs Zeit auch bei anderen Aufführungen von Kirchenmusik zwecks Verstärkung der Baßstimme regelmäßig zum Einsatz gekommen sein. Ihre Mitwirkung bedeutete indessen nicht nur ein bloßes Duplizieren der auf Violoncelli und Violonen ausgeführten Bässe, sondern wirkte sich hörbar auf den Gesamtklang des Ensembles aus, indem sie dem weichen Ton der tiefen Streicher einen „festen Kern“ hinzufügten. Diese nach 1750 allmählich verloren gegangene, delikate Mischung des Klanges von Kurz- und Langtoninstrumenten wurde – dem Memorial Kuhnaus zufolge – noch in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts für unverzichtbar gehalten. Bei der Baßstimme des Coro Nr. 54 der Johannespassion („Lasset uns den nicht zerteilen“) könnte es sich ebenfalls um ein Obligato für den Gallichon handeln. Die leierkastenartig vorgetragenen, gebrochenen Akkorde sollen vermutlich die Einfalt und Rohheit der um Jesu Gewand streitenden Kriegsknechte widerspiegeln. Ausführende der Gallichone-Stimmen in der Leipziger Kirchenmusik und Bachs Trauerode könnten die bereits genannten, als Lautenisten ausgewiesenen Stadtmusiker Christian Rother (1665–1737) und Johann Caspar Gleditsch (1684–1647) gewesen sein.

Auch in der Neuen Bach-Ausgabe blieb unbemerkt, dass sich in der Trauerode BWV 198 zwei bislang unbekannte Gallichone-Stimmen verstecken: Sowohl in der älteren wie in der neuen Edition wird in der Alt-Arie Nr. 5 mit Begleitung zweier Gamben den „Liuti“ der Continuoart zugeteilt. Dessen Stimmführung weist jedoch in mancherlei für diese Instrumente nicht nur widersinnige, sondern auch unspielbare Stellen auf. Die Untersuchung des Autographs zeigt, dass Bach vor der Akkolade dieser Nummer summarisch untereinander notierte: „Aria/ 2/ Viole/ da/ Gamb/ e/ Liuti“. Dabei gerät das Wort „Liuti“ sogar noch unter das den Continuo enthaltende System, was Anlass zur missverständlichen Zuordnung seitens der bisherigen Herausgeber gab. Die Besetzungsangabe in den Editionen der Bachgesellschaften muss daher nach dem Vorbild der Instrumentierung von Nr. 8 im zweiten Teil der Trauerode korrigiert werden. Dort und in der Aria Nr. 5 spielen beide „Liuti“ mit den Gamben aus jeweils derselben Stimme.

Unbekannte Lautenkompositionen Johann Sebastian Bachs und kammermusikalische Werke mit Laute

Die Überlieferungssituation der Suite e-Moll BWV 996 legte den Verdacht nahe, dass sich hinter anderen, bislang als Werke für ein Tasteninstrument angesehenen Kompositionen Bachs weitere Lautenkompositionen verbergen könnten. Dieser Vermutung bin ich einige Jahre lang nachgegangen und habe alle erhaltenen Werke Bachs für Cembalo daraufhin untersucht. Dabei wurde selbstverständlich berücksichtigt, dass ein ursprünglich als Lautenkomposition konzipiertes Werk zunächst in einer anderen Tonart als die Klavierfassung gestanden haben könnte und in dieser nachträglich Töne versetzt oder hinzugefügt worden sind. Zusammenfassend lässt sich sagen, dass – mit einer Ausnahme – in keinem einzigen der inspizierten Werke lautenspezifische, spieltechnische

vollen chromatischen Gebrauch des Bassregisters, sondern wies – im Gegensatz zu Theorbe und Arciliuto – aufgrund seiner d-Stimmung auch keine ausgeprägte Präferenz für bestimmte Tonarten mehr auf. Die heute oft zu hörende Ausführung der „Liuto“-Stimmen der Trauerode auf Theorben oder Arciliuti ist nicht nur unter historischen Gesichtspunkten inkorrekt. Sie gestattet weder deren notengetreue Ausführung, noch wird sie den klanglichen Anforderungen dieses Parts gerecht.

Strukturen auszumachen sind, die denen von BWV 996, 997 oder 998 auch nur annähernd vergleichbar wären, selbst nicht bei Einbeziehung sämtlicher damals gebräuchlicher Scordaturen. Es finden sich – insbesondere in den englischen und französischen Suiten – zwar Stücke „im Lautenstil“, doch wird in deren Stimmführung weder im Diskant noch im Bass Rücksicht auf die natürlichen Grenzen des Instrumentes genommen. Bach mochte während des Schreibens einiger Sätze jener Werke wohl den Lautenklang im Ohr gehabt haben, hielt dieses Instrument – im Gegensatz zu BWV 996, 997 und 998 – bei deren Niederschrift jedoch ganz gewiss nicht auf seinem Schoß.

Bei der erwähnten Ausnahme handelt es sich um das 1735 als Teil II seiner „Clavierübung“ veröffentlichte „Concerto nach italiaenischen Gusto“ BWV 971. Dieses für ein zweimanualiges Cembalo gesetzte, vermeintlich originäre Tastenwerk wurde bereits zu Bachs Lebzeiten als Muster eines „Clavierconcerts“ gefeiert:

„Vornehmlich aber ist unter den durch öffentlichen Druck bekannten Musikwerken ein Clavierconcert befindlich, welches den berühmten Bach in Leipzig zum Verfasser hat, und aus der großen Tonart, F, geht. Da dieses Stück auf die beste Art eingerichtet ist, die nur in dieser Art zu setzen anzuwenden ist: so glaube ich, daß es ohne Zweifel allen großen Componisten, und erfahrenen Clavierspielern so wohl, als den Liebhabern des Claviers und der Musik, bekannt seyn wird. Wer wird aber nicht so fort zugestehen, daß dieses Clavierconcert als ein vollkommenes Muster eines wohl eingerichteten einstimmigen Concertes anzusehen ist? Allein, wir werden auch noch zur Zeit sehr wenige, oder fast gar keine Concerten von so vortrefflichen Eigenschaften, und von einer so wohlgeordneten Aufarbeitung aufweisen können. Ein so großer Meister der Musik, als Herr Bach ist, der sich insonderheit des Claviers fast ganz allein bemächtigt hat, und mit dem wir den Ausländern ganz sicher trotzen können, mußte es auch seyn, uns in dieser Setzart ein solches Stück zu liefern, welches den Nacheifer aller unserer großen Componisten verdienet, von den Ausländern aber nur vergebens wird nachgeahmet werden.“⁸⁸

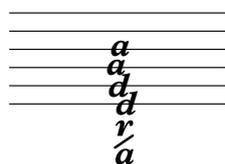
Es gibt unter heutigen Cembalisten nun aber nicht wenige, für die das Stück so weit außerhalb des Kontextes der anderen Bachschen Cembalokompositionen steht, dass sie seine ursprüngliche Bestimmung für dieses Instrument stark in Zweifel ziehen. Ihnen schließen sich so renommierte Bach-Forscher wie Hans-Joachim Schulze an. Was mir beim ersten Durchsehen des Werkes sofort auffiel waren – neben teils gegenläufigen piano- und forte-Angaben in Ober- und Unterstimme – die nahezu völlig fehlenden chromatischen Veränderungen aller Basstöne unterhalb von A. Die Töne F und C kommen im ganzen Werk jeweils nur ein einziges Mal als Fis und Cis vor. Genauere Untersuchungen führten mich zu dem Schluss, dass es sich beim „Italienischen Konzert“ mit an Sicherheit grenzender Wahrscheinlichkeit um ein zum Solo umgearbeitetes ursprüngliches Duett für Violine und Laute handelt, in dessen unterem System sich Bachs vermutlich flüssigster Lautenpart verbirgt. Gelegentliche Verzahnungen zwischen Begleitung und Oberstimme in der Cembaloversion ließen sich vergleichsweise leicht ausmachen, ebenso geringfügige Modifikationen im Lautenpart. Am bemerkenswertesten jedoch ist, dass sich die bis zum Kontra A hinabreichende Lautenstimme am besten auf einem Instrument in herkömmlicher A d f a d' f'-Stimmung ausführen lässt und demzufolge ein Instrument mit nur 13 Saiten oder Chören voraussetzt. Da in Takt 122 des dritten Satzes der 11. Chor als Cis auf dem ersten Bund übergriffen wird, wäre für

⁸⁸ Johann Adolph Scheibe, „Der Critische Musicus“, Leipzig 1745, zitiert nach Bach-Dokumente, Bd. II, S. 463.

dieses Werk ein Lautenmodell mit Bassreiter erforderlich, wie es Silvius Leopold Weiß seit spätestens 1719 benutzte. Die ursprüngliche Fassung der Komposition dürfte damit in den Zeitraum zwischen dem ersten Treffen Bachs mit Johann Sigismund oder Silvius Leopold Weiß und dem Jahr 1728 fallen, in dem Weiß zu einem theorbierten Lautenmodell wechselte, bei dem der neunte, zehnte und elfte Chor nicht mehr auf dem Griffbrett lagen.

Meine Vermutung ist, dass es sich bei der ersten Fassung des „Italienischen Konzerts“ um Bachs einzige Komposition handelt, die ein 13-chöriges Instrument dieser Zeit in der üblichen Stimmung voraussetzt und in der Tat für Silvius Leopold Weiß und möglicherweise Johann Georg Pisendel (1687–1755) bestimmt gewesen sein könnte. Gleich der erste, kraftvolle F-Dur-Akkord dieses Werkes weckt bei Lautenisten Erinnerungen an Sätze von Silvius Leopold Weiß, in denen er als Schlussakkord mittels des folgenden Griffes erklingt.⁸⁹

S. L. Weiß, Gigue in F-Dur, Schlussakkord:



J. S. Bach, Italienisches Konzert, Allegro moderato, Takt 1:



Das Besondere der hier in Tabulatur wiedergegebenen Ausführung dieses Akkords auf einer chörigen Laute liegt in der Verdreifachung des Tones a als Unisono des dritten Chores und der Oktave des sechsten sowie einer Verfünffachung (!) des Tones f als unisono zwischen den Doppelsaiten des fünften und vierten sowie der Oktave des achten Chores. Der resultierende Klang übertraf selbst den eines Cembalos bei gleichzeitig gezogenem 8-Fuß- und 4-Fuß-Register und dürfte – als im Forte hingeschmetterter Einleitungsakkord – von noch größere Wirkung auf die Zuhörer gewesen sein, als in seiner Position am Ende der hier genannten Weißschen Stücke.

Pisendel wird mit der Ausführung des in der Oberstimme des „Italienischen Konzerts“ versteckten Violinparts keinerlei Probleme gehabt haben. Weiß hingegen mögen die raschen Passagen auf seinem im Gegensatz zu Bachs Laute mit Oktavsaiten ausgestatteten Instrument zwar überaus flüssig im Spiel, klanglich jedoch unbefriedigend vorgekommen sein. Sie konnten aufgrund der Struktur dieser Komposition auch nicht einfach nach oben versetzt oder in anderer Weise dem größer mensurierten, chörigen Instrument angepasst werden. Es ist daher durchaus vorstellbar, dass das Werk aus diesem Grund zunächst für einige Zeit in der Schublade des Dresdner Lautenmeisters verschwand und er möglicherweise erleichtert war, als Bach – gewiss nicht ohne sein Ein-

⁸⁹ Z.B. am Ende einer Gigue in F-Dur in einem Manuskript der Österreichischen Nationalbibliothek in Wien (Suppl. Mus. 1078) oder eines Präludiums auf S. 181 des umfangreichen Konvolutes mit Kompositionen von S. L. Weiß im Londoner British Museum (Ms. Additional 30387).

verständnis – schließlich eine Verwendung dafür fand, die dem Wert dieser Komposition angemessen war und ihr doch noch die gebührende Anerkennung verschaffte. Ich bitte die Lautenisten, sich anhand der hier vorgelegten Intavolierung der Lautenstimme der angenommenen Urfassung des „Italienischen Konzerts“ selbst einen Eindruck zu verschaffen und zu prüfen, inwieweit das oben Gesagte im Bezug auf die Wiedergabe dieser Stimme mit einem chörigen Instrument meine Beobachtungen bestätigt. Deren Ausführung auf dem von Bach verwendeten Lautenmodell ohne Oktavsaiten führt mit Sicherheit zu einem klanglich befriedigenderen Ergebnis und ist grundsätzlich auch mit einer zusätzlichen, nach B gestimmten sechsten Saite möglich. Allerdings bleibt die Version in der herkömmlichen Stimmung, jedoch ohne Oktavsaiten, die überzeugendste, wofür alle Bässe des von Bach bis 1727 verwendeten Instrumentes von der sechsten Saite an um einen Halb- bzw. Ganzton heruntergestimmt werden mussten.

Mit der bereits erwähnten Erweiterung einer Sonate für Laute allein von Silvius Leopold Weiß zu einem Duett für Cembalo und Violine BWV 1025 ging Bach den umgekehrten Weg. Dieses Werk lässt sich – mit wenigen Anpassungen – ebenso gut als Duett für Violine und Laute aufführen und kann somit zumindest indirekt als ein weiterer Beitrag Bachs zur Kammermusik mit Laute angesehen werden.

In einem anonymen Menuett in a-Moll, das heute nur noch als Übertragung aus einer Lautenhandschrift im früheren Besitz von Oscar Chilesotti (1848–1916) existiert, glaubt man etwas vom Geist Johann Sebastian Bachs zu spüren.⁹⁰ Sollte er tatsächlich der Autor sein, müsste es sich um eine seiner frühesten Kompositionen für dieses Instrument handeln. Da das kleine Stück jedoch auch Anklänge an Menuette hat, die sich in den „Notenbüchlein für Anna Magdalena Bach“ finden, kämen als Autoren ebenso Gottfried Heinrich Stölzel (1690–1749), Christian Petzold (1677–1733) oder Georg Böhm (1661–1733) in Frage.

Bachs Lautenklaviere und Cembali

Mit dem Klang der besaiteten Tasteninstrumente seiner Zeit scheint Johann Sebastian Bach nicht in allen Punkten glücklich gewesen zu sei. Forkel bemerkt dazu:

„Am liebsten spielte er auf dem Clavichord. Die sogenannten Flügel, obgleich auch auf ihnen ein gar verschiedener Vortrag statt findet, waren ihm doch zu seelenlos, und die Pianoforte waren bey seinem Leben noch zu sehr in ihrer ersten Entstehung, und noch viel zu plump, als daß sie ihm hätten Genüge thun können. Er hielt daher das Clavichord für das beste Instrument zum Studiren, so wie überhaupt zur musikalischen Privatunterhaltung. Er fand es zum Vortrag seiner feinsten Gedanken am bequemsten, und glaubte nicht, daß auf irgend einem Flügel oder Pianoforte eine solche Mannigfaltigkeit in den Schattirungen des Tons hervorgebracht werden könne, als auf diesem zwar Tonarmen, aber im Kleinen außerordentlich biegsamen Instrument.“⁹¹

⁹⁰ Eigenhändige Übertragung einer nicht mehr nachweisbaren Lautentabulatur des 18. Jahrhunderts im schriftlichen Nachlass Oscar Chilesottis, Fondazione Cini, Venedig. Das Stück hat dort die Nummer 113.

⁹¹ Forkel, „Ueber Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke“, S. 38–39.

Bachs erste Eindrücke von den Hammerklavieren Gottfried Silbermanns schildert Johann Friedrich Agricola (1720–1774) wiederum wie folgt:

„Herr Gottfr. Silbermann hatte dieser Instrumente im Anfange zwey verfertiget. Eins davon hatte der sel. Kapelm[eister]Hr. Joh. Sebastian Bach gesehen und bespielet. Er hatte den Klang desselben gerühmet, ja bewundert: Aber dabey getadelt, daß es in der Höhe zu schwach lautete, und gar zu schwer zu spielen sey. Dieses hatte Hr. Silbermann, der gar keinen Tadel an seinen Ausarbeitungen leiden konnte, höchst übel aufgenommen. Er zürnte deswegen lange mit dem Hrn. Bach. Und dennoch sagte ihm sein Gewissen, daß Hr. Bach nicht Unrecht hätte. Er hielt also, und daß sey zu seinem großen Ruhme gesagt, für das beste, nichts weiter von diesen Instrumenten auszugeben; dagegen aber desto fleißiger auf Verbesserung der vom Hrn. J.S.Bach bemerkten Fehler zu denken. Hieran arbeitete er viele Jahre. Und daß dies die wahre Ursache des Verzugs sey, zweifelte ich um so viel weniger: da ich sie selbst vom Hrn. Silbermann aufrichtig habe bekennen hören. Endlich, da Hr. Silbermann wirklich viele Verbesserungen, sonderlich in Ansehung des Tractaments gefunden hatte, verkaufte er wieder eins an den Fürstlichen Hof zu Rudolstadt. Dies ist vermuthlich eben dasselbe dessen Hr. Schröter im 141sten krit[ischen] Briefe, S. 102. gedenkt. Kurz darauf liessen des Königs von Preussen Maj[estät] eines dieser Instrumente, und als dies Dero allerhöchsten Beyfall fand, noch verschiedene mehr, vom Hrn. Silbermann verschreiben. An allen diesen Instrumenten sahen und hörten sonderlich die, welche, so wie auch ich, eines der beyden Alten gesehen hatten, sehr leicht, wie fleißig Hr. Silbermann an deren Verbesserung gearbeitet haben mußte. Hr. Silbermann hatte auch den löblichen Ehrgeiz gehabt, eines dieser Instrumente, seiner neuern Arbeit, dem sel. Hrn. Kapellmeister Bach zu zeigen und von ihm untersuchen zu lassen; und dagegen von ihm völlige Guttheißung erlanget.“⁹²

Dass Bach beim solistischen Spiel das Clavichord dem Cembalo vorzog, ist leicht nachzuvollziehen. Es gestatte stufenlose dynamische Abstufungen in bescheidenem Umfang, und die Finger des Spielers blieben mit der schwingenden Saite in Kontakt, solange sie auf den Tasten ruhten. Dadurch war eine Beeinflussung des Tones noch nach dem Anschlag möglich. Mittels wechselnden Drucks konnten Beugungen erzeugt werden, die – im Gegensatz zu Cembalo oder Pianoforte – dem Ton des Instrumentes Leben einhauchten.

Dem Vergleich mit einer Laute hielt der so erzeugte Klang allerdings nicht stand. Wollte man das Clavichord auf einer Laute imitieren, müssten deren Saiten nur mit den Fingern der linken Hand gegen die Bünde geschlagen und auf eine Mitwirkung der rechten verzichtet werden. Es wäre praktisch eine Umkehrung des Prinzips der Tonerzeugung beim Clavichord wo der „Bund“ – in diesem Fall eine Tangente – von unten an die Saite schlägt.

Angesichts des starren Tones der Cembali ist es nur zu verständlich, dass man der Monotonie des Klanges dieser Instrumente durch das Einbringen verschiedener Register und zusätzlicher Klaviaturen zu begegnen suchte, die zumindest eine stufenweise Dynamik und Änderungen der Klangfarbe gestatteten. Dem Erfindungsreichtum waren dabei keine Grenzen gesetzt. Insbesondere deutsche Cembalobauer der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts scheinen sich darin überboten zu haben, wie die folgende Offerte eines Herstellers aus Straßburg zeigt:

⁹² J. F. Agricola in Adlungs „Musica Mechanica Organoedi“, Bd. 2, S. 116–117.

„Ich nehme mir die Freyheit, ihnen zweyerlei neue Erfindungen von mir bekannt zu machen. a) Die erste besteht aus einem Flügel mit drey Clavieren, worunter das unterste zum Präludieren und Accompagnieren, das Mittelste aber zu Concerten, Solos etc. gebraucht werden kann. Das oberste enthält ein Echo. Es besteht aus drey unisonis und einer Octave, welche alle können besonders [= separat] gespielt werden. Hiezu kommt ein doppelter und einfacher Lautenzug, der auf eine niemals fehlende, und noch nie gesehene Art ausgearbeitet ist. Vermittelst der drey Unisonorum, der Octave und der Lautenzüge, können funfzehn gute Veränderungen gemacht werden [...].

Koch, Claviermacher, wohnhaft in der München-Straße (Straßburg)“⁹³

Bachs Cembalomusik wird heute überwiegend auf Nachbauten franko-flämischer oder italienischer Instrumente ausgeführt. Wie der Cembalobauer Jürgen Ammer (1945–2017) in einer unveröffentlichten Studie jedoch schreibt, scheint „die von den Vertretern der historischen Aufführungspraxis geforderte „Authentizität“ [dabei] nicht von Bedeutung zu sein. Bachs Werke, vorgetragen auf einem Pariser Saloncembalo von 1769 zum Beispiel ist international übliche Praxis.“⁹⁴ Bachs Cembali waren allerdings ganz anders konstruierte Instrumente deutscher Provenienz. Bei ihren Herstellern ist vor allem an Johann Heinrich Harraß (1665–nach 1714), Gottfried Silbermann (1683–1753), Zacharias Hildebrandt (1688–1757), Michael Mietke (zwischen 1656 und 1671–1719) oder eventuell auch Johann Heinrich Gräbner Vater (1665–1733) und Sohn (1700–1770) zu denken. Erhaltene Instrumente von Harraß und Mietke weisen zudem ein 16-Fuß-Register auf, bei dessen Benutzung jeder angeschlagene Ton in der tieferen Oktave verdoppelt wird. Das führte zu einem außerordentlich eindrucksvollen Klang und war insbesondere beim Zusammenspiel mit tiefen Streichinstrumenten wie dem Violoncello, der Viola da Gamba oder dem Violone wichtig, um eine ausgewogene Balance zu erzielen und die korrekte Stimmführung zu gewährleisten.⁹⁵ Cembali mit 16-Fuß-Register konnten außerhalb des deutschen Sprachraumes bislang nicht nachgewiesen werden. Sie haben Bach jedoch spätestens seit der Köthener Zeit begleitet und sind für die Wiedergabe seiner Solo- und Ensemblewerke für dieses Instrument unverzichtbar.⁹⁶

Zwanzig Jahre nach Bachs Tod stellte Enoch Richter, der neue Eigentümer des Zimmermannschen Kaffehauses in Leipzig, das dort befindliche große Cembalo zum Verkauf. Es war bei allen Aufführungen des „Collegium Musicum“ unter Bachs Direktorat in diesen Räumlichkeiten zum Einsatz gelangt, stammte von Zacharias Hildebrandt und hatte 10(!) Register: vier Achtfüße, drei Sechzehnfüße (auch als Pedal), zwei Vierfüße,

⁹³ Zitiert nach Friedrich Wilhelm Marpurg „Historisch-Kritische Beyträge zur Aufnahme der Musik“, Berlin 1757, Bd. III, St. 4, S. 367–368.

⁹⁴ Jürgen Ammer, „Johann Sebastian Bach und die mitteldeutsche Cembalobautradition“ (unveröffentlichtes Manuskript) sowie „Der Cembalobau in Mitteldeutschland in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts“, in: „Cembalo, Clavecin, Harpsichord – Regionale Traditionen des Cembalobaus“, Symposium im Rahmen der 35. Tage Alter Musik in Herne 2010, München, Salzburg 2010, S. 127–142.

⁹⁵ Einen Eindruck vom Klang dieser imposanten Instrumente können Sie hier gewinnen: <https://youtu.be/GMunH-KOVQw> (20.5.2021).

⁹⁶ Siehe Günther Wagner „Die Besonderheit des 16-Fuß-Registers am Beispiel des Berliner „Bach-Cembalos“, in: Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz, Berlin 1996, S. 113–124 sowie Dieter Krickeberg „Neuere Erkenntnisse zum 16-Fuß bei deutschen Cembali“, in: Bericht über das 8. Symposium zu Fragen des Musikinstrumentenbaus, Michaelstein 1988, Beiheft 9 zu den Studien zur Aufführungspraxis und Interpretation der Musik des 18. Jahrhunderts, S. 38–41.

eine „Quinta Achtfuß“ sowie Lautenzüge und Koppeln. Wer meint, dass dieses beeindruckende Miniaturorchester bereits das non plus ultra des deutschen Cembalobaus sei, sollte einen Blick auf das Instrument des Bachschülers, Organisten und späteren Weimarer Bürgermeisters Johann Caspar Vogler (1696–1763) werfen. Es verfügte – nach Jakob Adlungs Angaben – u. a. über ein Pedalteil von 3,70 Metern Länge sowie ein 32-Fuß-Register, was für Spieler zierlicher französischer Instrumente auch heute noch eine beängstigende Vorstellung sein dürfte.

Im Gegensatz zu Frankreich waren Cembalisten in Deutschland gewöhnlich Organisten im Hauptberuf. Ihre Klangvorstellungen wurden durch die Orgel und deren zahlreiche Register geprägt, die ein farbenreiches Spiel ermöglichten. Die Wiedergabe von Bachs Kompositionen auf Nachbauten franko-flämischer oder italienischer Cembali ist im Sinne der historischen Aufführungspraxis daher ebenso wenig „authentisch“, wie die Wiedergabe seiner Lautenstücke auf einem chörigen Instrument in Stimmung, Besaitung und Größe der Lauten von Silvius Leopold Weiß.

Auch wenn die hier beschriebenen Cembali mitteldeutscher Hersteller den an sie gestellten Anforderungen im Solo- und Ensemblespiel vollkommen gerecht wurden, vermochten sie aufgrund ihres starren, metallischen Tons selbst bei häufigem Registerwechsel und größter Vollstimmigkeit das Herz der Zuhörer nicht in derselben Weise zu berühren wie der Lautenklang. Bach muss das besonders stark empfunden haben, da er die Investition in zwei Lautenklaviere nicht scheute. Konnte man mit diesen Instrumenten jedoch wirklich „beinahe einen Lautenisten von Profession“ betrogen?

Der Bezug eines Lautenklaviers bestand zwar hauptsächlich aus Darmsaiten, diese wurden jedoch – ebenso wie beim Cembalo – durch Federkiele angerissen. Mit dem kultivierten Anschlag einer Lautensaite durch den Finger des Spielers hat das nur wenig zu tun.⁹⁷ Die zu Beginn des 20. Jahrhunderts in Gebrauch gekommene, unselige Klassifizierung von Laute, Gitarre etc. als „Zupfinstrumente“ vermittelt einen vollkommen falschen Eindruck von deren Spielart, die in früherer Zeit weit treffender als „Lautenschlagen“ beschrieben wurde. Eine Einordnung als „Zupfinstrument“ wäre für das Cembalo aufgrund seiner Tonerzeugung nicht unangebracht, wohingegen Lauten und Gitarren eher die Bezeichnung „Anschlaginstrumente“ gebührt.⁹⁸

Der früheste Beleg für ein Lautenklavier findet sich in einem Manuskript aus dem Jahre 1713. Darin offeriert der Augsburger Orgelbauer Anton Berger (vor 1694–1738) ein „Würlich allhier sich befindliches rares Muster von einem vor diesem noch niemahlen erfundenen Neuen Werck“, bei dem „der Lauten-thon vermittels Darmsayten in das Clavier gebracht“ wurde und das „vor mich als den Erfinder redet“.⁹⁹

⁹⁷ Siehe das Kapitel „Über die Spielweise von Johann Sebastian Bach und Silvius Leopold Weiß“.

⁹⁸ Selbst beim Cembalo suchte man das harte Anreißen der Saite durch den Federkiel zu mildern, indem die Springer nicht straff durch den Rechen geführt wurden, sondern man ihnen etwas Spiel ließ. Dadurch konnten sie sich bei der Berührung des Federkiels mit der Saite ein wenig nach hinten neigen, wodurch es zu einem sanfteren Abgleiten des Kiels von der Saite kam. Frühere Restauratoren, die dieses bautechnische Detail an historischen Instrumenten als Resultat eines Verschleißes durch häufiges Spielen interpretierten und die vertikale Beweglichkeit der Springer durch nachträgliche Verengung der Öffnungen im Rechen wieder einzuengen suchten, stellten als Folge eine deutliche Verschlechterung des Klanges fest.

⁹⁹ Stadtarchiv Augsburg, Besizaufnahmen 1712–16, Fasc. 11. Zitiert nach Uta Henning und Rudolf Richter, „Die Laute auf dem Claviere“, in: Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis, XII Jg. (1988),

Bach kam spätestens 1715 mit einem solchen Instrument in Berührung, als ein „Lautenwerck“ seines Jenaer Veters Johann Nikolaus Bach (1669–1753) für die Weimarer Hofhaltung angeschafft wurde.¹⁰⁰ Das Instrument hatte einen Umfang von vier Oktaven, und vermutlich wurde die überlieferte Klavierfassung der Lautensuite e-Moll BWV 996 darauf gespielt. Da in der Urfassung dieses Werkes in d-Moll der Umfang bis zum Kontra A hinabreichte, mussten die in den Takten 14–15 des Präludiums und 5–8 der Sarabande vorkommenden Kontratöne A und H aufgrund des in der Tiefe auf C beschränkten Umfanges dieses Lautenklaviers nach oben oktaviert werden, woraus die auffälligen Brüche der Stimmführung an diesen Stellen der Klavierfassung resultieren. Das später entstandene, nach Vorgaben Bachs gebaute „Lauten-Clavicimbalo“ von Zacharias Hildebrandt, das Jakob Adlung „ungefähr im Jahr 1740“ in Leipzig sehen und hören konnte, hatte einen Umfang von fünf Oktaven. Es war mit zwei Chören Darmsaiten sowie einem 4-Fuß-Register aus Messing bezogen und klang „mehr der Theorbe, als der Laute ähnlich.“¹⁰¹ Rudolf Bunge (1836–1907) wiederum schreibt, Bach habe sich bereits in seiner Köthener Zeit ein Lautenklavier nach eigenen Angaben bauen lassen.¹⁰²

Der Gedanke, den scharfen Ton der Metallsaiten des Cembalos durch die Verwendung von Darmsaiten zu mildern, ist leicht nachvollziehbar und führte offenbar auch zum erwünschten Resultat. Um dem Lautenton jedoch wirklich näher zu kommen, wäre anstelle des Anreißens bzw. Zupfens dieser Saiten mit Federkielen ein Anschlag durch die Hämmer des Pianoforte bei weitem vorteilhafter gewesen, da diese den menschlichen Finger imitieren. Es ist erstaunlich, das bei allen heutigen Versuchen der Rekonstruktion von Lautenklavieren noch niemand auf diesen Gedanken gekommen ist. Vielleicht wäre er sogar von Bach verwirklicht worden, sofern er einige Jahre länger gelebt und ein Hammerklavier in seinem Hause gehabt hätte.¹⁰³

Die beim direkten Vergleich zwischen Lautenklavier und Laute kaum aufrecht zu erhaltende Behauptung Jakob Adlungs dass „Hr. J.(ohann) N.(icolaus) Bach den besten Lautenisten betrogen hat, wenn er gespielet, und sein Lautenwerk nicht sehen lassen, daß man geschworen hätte, es sey eine ordentliche Laute“,¹⁰⁴ sollte aus den genann-

S. 109–122. In diesem wichtigen Beitrag werden alle erhaltenen historischen Quellen zu Lautenklavier und Theorbenflügel aufgelistet und ausführlich kommentiert sowie die bautechnischen Besonderheiten der unterschiedlichen Modelle erläutert.

¹⁰⁰ Reinhold Jauernig, „J. S. Bach in Thüringen“, Weimar 1950, S. 99, Anm. 14.

¹⁰¹ Adlung, „Musica Mechanica Organoedi“, Bd. 2, S. 133–139, hier 139. Adlung geht in diesem Kapitel sehr ausführlich auf die unterschiedlichen Bauweisen und den Klang dieser Instrumente ein. Der Preis für ein Lautenwerk von Johann Nikolaus Bach wird dort mit 60 Reichstalern angegeben. Gottfried Silbermann verkaufte seine Hammerklaviere zu noch deutlich höheren Preisen, die Bachs Mittel bei weitem überstiegen.

¹⁰² Rudolf Bunge, „Johann Sebastian Bachs Kapelle zu Köthen“, Bach-Jahrbuch 2 (1905), S. 29.

¹⁰³ Der größere Reiz des „Glockentons“ von Instrumenten, deren Saiten nicht angerissen sondern angeschlagen werden, scheint in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts immer deutlicher empfunden worden zu sein und führte schließlich zur vollständigen Verdrängung des Cembalos durch das Pianoforte. Das von Pantaleon Hebenstreit (1668–1750) nach ihm benannte „Pantal(e)on“, ein großes, laut Adlung „mit Darmsaiten bezogenes und mancherley Klöppeln“ gespieltes Hackbrett, nahm den Klang des Pianoforte vorweg und versetzte alle Zuhörer in Entzücken. Wie bei der Laute konnte der Spieler die Anschlagstelle variieren und dadurch nach Belieben hellere oder dunklere Klangfarben erzeugen. Dem Instrument wurde später sogar noch eine überschlägige Mechanik hinzugefügt, bevor die Hammerklaviere es gänzlich außer Kurs setzten.

¹⁰⁴ Adlung, „Musica Mechanica Organoedi“, Bd. 2, S. 137.

ten Gründen eher Adlung starker, persönlicher Präferenz für Tasteninstrumente zugeschrieben werden. Zu berücksichtigen ist darüber hinaus die teils ins Bizarre gesteigerte Vorliebe des 18. Jahrhunderts für mechanische Erfindungen aller Art, bei deren Beurteilung Begeisterung und Wunschenken nicht selten die nüchterne Einschätzung überwogen. Egon Friedell bezeichnet in seiner „Kulturgeschichte der Neuzeit“ die Mechanik sogar als „die eigentliche Religion des Barock“.¹⁰⁵

Die größere Lautstärke des Lautenklaviers gegenüber einer Laute bleibt allerdings unbestritten. Ernst Gottlieb Barons stellenweise wüste Replik auf Matthesons Kritik an der Tonschwäche des chörigen Instruments zeigt, das der streitbare Hamburger einen wunden Punkt getroffen hatte. Unverhofften Beistand erhielt Mattheson von einem anonymen Autor, der sich über Baron in folgender Weise ausließ:

*„Was ich aber am meisten bewundern müssen, ist die grobe Chartecke des Herrn B... mit dem sonst hier auf dem Gymnasio und in Leipzig gar wohl bekannt gewesen; so viel mir bewusst und ich im Umgange mit ihm wahrgenommen, hat er allemahl einen Sparren zuviel gehabt. Die von ihm so ungeschickt-defendirte Laute ist das eintzige, was er kann; denn auf hiesigem Gymnasio Elisabethano, hat er, quod sancte contestor, nichts gelernt; als eine unzeitige, und von Hoffart aufgeblehete Creatur ging er auf Universitäten, keine großen Mittel hat er eben zu leben, und also musste er unter Stutzern, zu ihrem Zeitvertreib, sich burschenmäßig halten; ob er dabey Collegia frequentieren können, ist leicht zu schliessen. Hernach ist er lange Zeit bald in Jena, bald in Halle, gewesen; welche Pegnitz-Schäfer aber, die ohne dem immer in der Music und Poesie was besonderes affectieren, ihn nach Nürnberg eine Vocation, im Namen ihrer Mit-Hirten zugeschicket, als Affter-Orpheus, die Felder und Wälder zu beleben, und durch der Lauten Klang manchem die Euridice bey Abend aus Plutonis Armen in die seinige zu liefern, weiß ich nicht. Herr Vogler aus Leipzig, der sich meines Wissens, itzt als Violiniste zu Würzburg aufhält, lehrte ihn etliche Monath die Comosition (wie er mir selbst vormahls berichtetete) da accompagnierte er einsten in der Opera auf der Laute; doch kann ich E.H. versichern, daß ich im Parterre nicht einen Ton vernehmen können. Vielleicht that er es nur, seine Fähigkeit zu zeigen, aber nicht hören zu lassen.“*¹⁰⁶

¹⁰⁵ Egon Friedell „Kulturgeschichte der Neuzeit. Die Krisis der europäischen Seele von der schwarzen Pest bis zum Weltkrieg.“ 3 Bde., München 1927–1931, Bd. 2.

¹⁰⁶ Zitiert nach: Hans-Joachim Schulze, „Lautenisten im Umkreis Johann Sebastian Bachs“, unveröffentlichtes Referat anlässlich des Kongresses „Silvius Leopold Weiß und seine Zeit – Europäische Lautenkunst“, Freiburg im Breisgau 1992. Als Autor dieses am 17.7.1727 verfassten, mit „Sch.“ unterzeichneten Briefes, den Mattheson in seinem 1728 veröffentlichten „Musicalischen Patriot“ publizierte, nennt Schulze Gottfried Ephraim Schaibel aus Breslau, der den Protagonisten der „Neukirchenmusik“ angehörte. Es ist mir vor einiger Zeit gelungen, das Dienstinstrument Barons während seiner Anstellung am Gothaer Hof (1728–1737) zu identifizieren. Dabei handelt es sich um eine theorbierte Laute mit Brandstempel von Wendelin Tieffenbrucker im Händelhaus Halle (Sign.: MS-168), die einen stark verblassten, gefälschten Zettel des 18. Jahrhunderts mit der Herstellerangabe „Laux Maller 1415“ sowie einen „zugericht“-Zettel Sebastian Schelles (Nürnberg) aus dem Jahr 1730 enthält. Einer Gothaer Kammerrechnung zufolge wurde die Laute Johann Georg Friedrich Meusels (1688–1728) - des Amtsvorgängers Barons - 1730 in Nürnberg „repariert“ (siehe die überaus informative und lesenswerte Studie „Zu Gotha ist eine gute Kapelle“ von Christian Ahrens, Stuttgart 2009, S.148). Baron gibt – in Unkenntnis der wirklichen Lebensdaten Laux Malers – auf Seite 92 seiner „Untersuchung“ die offensichtlich in diesem Instrument gesehenen, falsche Jahreszahl wieder. Nach dendrochronologischer Untersuchung kann dessen Decke jedoch frühestens ab 1542, also lange nach dem Tod Laux Malers entstanden sein. Es wäre aufgrund seines guten Erhaltungszustandes sogar noch spielbar und daher durchaus geeignet, sich einen klingenden Eindruck von Barons Ansichten

Wesentlich zurückhaltender war Silvius Leopold Weiß in seiner Antwort auf Matthesons Angriffe auf sein Instrument:

„Im Orchestre aber zu accompagnieren mit der Laute, das wäre zu schwach und unansehnlich; ob ich zwar bey hiesigen Beilagers-Festins eine Aria con Liuto Solo, in der Opera, mit den bekannten Berselli hatte, die soll aber, wie man sagt, guten effect gethan haben. Erstlich hatte ich eine treffliche Laute. Zweitens war die Aria sehr brillant für das Instrument. Drittens ging nichts mit, als das Clavier und der Contra-Baß. Und diese schlugen nichts als die Hauptnoten im Baß an. Sonsten habe nun, im Orchester und Kirche zu accompagnieren, ein eigenes Instrument accomodirt. Es hat Größe, Länge, Stärke und resonance der veritablen Tiorba; thut eben den effect; ausser daß die Stimmung differiret. Desselben bediene ich mich bey der gleichen Gelegenheit. Was aber in Camera betrifft, so versichere ich, daß eine Cantate Voce sola, nebst dem Clavier, mit der Laute accompagnirt einen viel bessern effect thut, als mit dem Arciliuto oder auch der Tiorba: denn diese beiden letzteren werden ordinairement mit den Nägeln gespielt, geben also in der Nähe einen aspern, ruden Klang von sich.“¹⁰⁷

Die Sonderkonditionen, die Weiß hier für Aufführungen mit der chörigen Laute vor einem größeren Auditorium beschrieb, ließen nichts Gutes für die Zukunft des Instrumentes ahnen. Ich selbst habe mehrere barocke Lautenkonzertere mit obligater Laute und Streichern auf einem historischen Instrument (Sebastian Schelle 1744) gespielt, und in jedem von ihnen waren Dämpfer für die Streicher vorgeschrieben. In einem von Johann David Heinichen (1683–1729) für Silvius Leopold Weiß komponierten Concerto in D-Dur für obligate Theorbe und Kammerorchester, bei dem das von Weiß beschriebene große Generalbassinstrument zum Einsatz kam, wird die Art der verlangten Dämpfer sogar mit „con piombi“ angegeben, was auf eine mehr als nur einfache Besetzung der Streicher bei der Ausführung dieses Werkes schließen lässt.

Aufschlussreich ist auch, dass die Rezitative der Opern in Weiß' Dresdner Zeit ausschließlich mit der Theorbe begleitet wurden. Sein Schüler Johann Kropfgans, Lautenist des Grafen Heinrich von Brühl (1700–1763), fand nach dessen Tod ein Auskommen als Theorbist in Leipzig, wo man ihn zu allen Opernaufführungen heranzog. Die Vorliebe des Dresdner und Leipziger Publikums für diese Besetzung wird verständlich, wenn man bedenkt, dass ein Instrument, das stufenlose dynamische Steigerungen wie auf dem Piano forte gestattet, die dramatischen Akzente eines Rezitativs weit wirkungsvoller zu unterstreichen vermag als das Cembalo.¹⁰⁸

über das „fort und faible“ einer Laute zu verschaffen (Abb. 17).

¹⁰⁷ Veröffentlicht in: Johann Mattheson, „Critica musica“, Hamburg 1722, Bd. IV, S. 280. Weiß bezieht sich hier auf die Arie „Lasciate che nel suo viso“ des Adelberto in Antonio Lottis Oper „Teofane“ (Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden, Sign.: Mus. 2159-F-7), die am 13. September 1719 in Dresden zur Uraufführung gelangte. Ich hatte das Vergnügen, diese Arie anlässlich des Freiburger Weiß-Kongresses im Jahre 1992 zusammen mit dem französischen Sopranisten Patrick Husson erstmals wieder aufzuführen. Zu der von Weiß accomodierten Theorbe siehe meinen Beitrag „Die Wiederauffindung der Theorbe von Silvius Leopold Weiß“, in: „Theatrum instrumentorum Dresdense“, Schriften zur mitteldeutschen Musikgeschichte, Bd. 11, Schneverdingen 2003, S. 65–88.

¹⁰⁸ Als Weiß am 16. Oktober 1750 starb war es, als würde auch die Laute mit ihm zu Grabe getragen. Die Popularität des Instrumentes schwand rasch, seine berufsmäßigen Spieler vermochten sich hier und da noch für eine Weile mit der Theorbe über Wasser zu halten, ehe die stärkere Besetzung der Orchester mit Violoncelli und Kontrabässen endgültig zum Ausscheiden von Theorben, Arciliuti und

Über die Spielweise von Johann Sebastian Bach und Silvius Leopold Weiß

Über Bachs Spiel auf Clavichord und Cembalo berichtet Forkel:

„Nach der Seb. Bachischen Art, die Hand auf dem Clavier zu halten, werden die fünf Finger so gebogen, daß die Spitzen derselben in eine gerade Linie kommen, die sodann auf die in einer Fläche neben einander liegenden Tasten so passen, daß kein einziger Finger bey vorkommenden Fällen erst näher herbeygezogen werden muß, sondern das jeder über dem Tasten, den er etwa nieder drücken soll, schon schwebt. Mit dieser Lage der Hand ist nun verbunden: 1) daß kein Finger auf seinen Tasten fallen, oder (wie es ebenfalls oft geschieht) geworfen, sondern nur mit einem gewissen Gefühl der innern Kraft und Herrschaft über die Bewegung getragen werden darf. 2) Die so auf den Tasten getragene Kraft, oder das Maaß des Drucks muß in gleicher Stärke unterhalten werden, und zwar so, daß der Finger nicht gerade aufwärts vom Tasten gehoben wird, sondern durch ein allmähliges Zurückziehen der Fingerspitzen nach der innern Fläche der Hand, auf dem vordern Theil des Tasten abgleitet. 3) Beym Übergange von einem Tasten zum andern wird durch dieses Abgleiten das Maaß von Kraft oder Druck, womit der erste Ton unterhalten worden ist, in der größten Geschwindigkeit auf den nächsten Finger geworfen, so daß nun die beyden Töne weder voneinander gerissen werden, noch ineinander klingen können. Der Anschlag derselben ist also, wie C. Ph. Emanuel sagt, weder zu lang noch zu kurz, sondern genau so wie er seyn muss.

Die Vorteile einer solchen Haltung der Hand sind sehr mannigfaltig, nicht bloß auf dem Clavichord, sondern auch auf dem Pianoforte und auf der Orgel. Ich will nur einige der wichtigsten anführen. 1) Die gebogene Haltung der Finger macht jede ihrer Bewegungen leicht. Das Hacken, Poltern und Stolpern kann also nicht entstehen, welches man so häufig bey Personen findet, die mit ausgestreckten oder nicht genug gebogenen Fingern spielen. 2) Das Einziehen der Fingerspitzen nach sich, und das dadurch bewirkte geschwinde Übertragen der Kraft des einen Fingers auf den zunächst darauf folgenden, bringt den höchsten Grad von Deutlichkeit im Anschlage der einzelnen Töne hervor, so daß jede auf diese Art vorgetragene Passage glänzend, rollend und rund klingt, gleichsam als wenn jeder Ton eine Perle wäre. Es kostet dem Zuhörer nicht die mindeste Aufmerksamkeit, eine so vorgetragene Passage zu verstehen. 3) Durch das Gleiten der Fingerspitze auf dem Tasten in einerley Maß von Druck wird der Saite gehörige Zeit zum Vibriren gelassen; der Ton wird also dadurch nicht nur verschönert, sondern auch verlängert, und wir werden dadurch in den Stand gesetzt, selbst auf einem so Ton-armen Instrument, wie das Clavichord ist, sangbar und zusammenhängend spielen zu können. Alles dieß zusammen genommen hat endlich noch den überaus großen Vorthail, daß alle Verschwendung von Kraft durch unnütze Anstrengung und durch Zwang in den Bewegungen vermieden wird. Auch soll Seb. Bach mit einer so leichten und kleinen Bewegung der Finger gespielt haben, daß man sie kaum bemerken konnte. Nur die vordern Gelenke der Finger waren in Bewegung, die Hand behielt auch bey den schwersten Stellen ihre gerundete Form, die Finger hoben sich nur wenig von den Tasten auf, fast nicht mehr als bey Trillerbewegungen, und wenn der eine zu thun hatte, blieb der andere in seiner ruhigen Lage. Noch weniger nahmen die übrigen Theile seines Körpers Antheil an seinem Spielen, wie es bey vielen geschieht, deren Hand nicht leicht genug gewöhnt ist.“¹⁰⁹

Gallichonen aus der Ensemblesmusik führte.

¹⁰⁹ Forkel, „Ueber Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke“, S. 32–34.

Welcher Lautenist denkt bei dieser Beschreibung einer gerundeten Hand und des Anschlags nur aus den vorderen Fingergliedern heraus nicht an das Spiel des großen Gitarristen Andrés Segovia? Auch Bach wird – wenn er zur Laute griff – deren Saiten wohl auf dieselbe Weise in Schwingung versetzt haben, die ihm von seinen Tasteninstrumenten her vertraut war.

Über Bachs Tempowahl und den maßvollen Gebrauch der ohnehin beschränkten dynamischen Möglichkeiten des Clavichords schreibt Forkel an anderer Stelle:

*„Bey der Ausführung seiner eigenen Stücke nahm er das Tempo gewöhnlich sehr lebhaft, wußte aber außer dieser Lebhaftigkeit noch so viele Mannigfaltigkeit in seinen Vortrag zu bringen, daß jedes Stück unter seiner Hand gleichsam wie eine Rede sprach. Wenn er starke Affekten ausdrücken wollte, that er es nicht wie manche andere durch eine übertriebene Gewalt des Anschlags, sondern durch harmonische und melodische Figuren, daß heißt: durch innere Kunstmittel. Er fühlte hierin gewiß sehr richtig. Wie kann es Ausdruck einer heftigen Leidenschaft seyn, wenn jemand auf einem Instrument so poltert, daß man vor lauter Poltern und Klappern keinen Ton deutlich hören, viel weniger einen von dem andern unterscheiden kann?“*¹¹⁰

Eine vergleichbare Schilderung des Spiels von Silvius Leopold Weiß existiert nur in gereimter Form. Sie ist in einem Huldigungsgedicht des Dresdner Hofpoeten Ulrich von König (1688–1744) auf die Geburt eines Sohnes von August III. (1696–1763) versteckt, worin sich drei offensichtlich den Blasinstrumenten zugeneigte Schäfer namens Seladon, Elban und Hulderich darüber streiten, welches das angemessenste Tonwerkzeug zur Ergötzung der zarten Ohren des kleinen Prinzen ist.¹¹¹ Die arkadischen Landwirte gelangen schließlich zu folgendem Konsens:

*„Die alte Leyer weg! Die Pfeifen weg hiervon!
Hier gilt kein bäurischer, kein Regel-loser Thon!
Es soll nur Silvius darzu die Laute spielen, (u)
Der so spielt, wann er spielt, daß es die Herzen fühlen.
Er ist an Aendrunge ganz unerschöpflich reich,
Und sich in seiner Kunst nur einzig selber gleich.
Wann er nachlässig seine Saiten
Mit leichter Hand nur obenhin berührt,
Und, nach unzähligen Annehmlichkeiten
Als denn verstärkt durch ein hellklingend streiten,
Den Wohllaut und die Kunst in solchen Lustkampf führt,*

¹¹⁰ Forkel, „Ueber Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke“, S. 39–40.

¹¹¹ Ein Schäfer-Gedicht auf die hohe Geburt eines Chur.-Sächs. Printzen [...], 1720, in: „Des Herrn von Königs Gedichte aus seinem von ihm selbst verbesserten Manuscripten gesammelt und herausgegeben“, Dresden 1745, S. 39–73. – Da ich schon immer vermutete, das es sich bei dem Zusatz „Es soll nur Sylvius die Laute spielen. v. Koenig“ unter dem Porträtstich von Bartolomeo Folin um ein Zitat handelt, durchforschte ich 1982 in der Leipziger Universitätsbibliothek die Schriften v. Königs und wurde rasch fündig. Ich habe diese Entdeckung damals nicht veröffentlicht, sondern nach meiner 1985 erfolgten Übersiedlung in die Bundesrepublik Deutschland nur Kopien des Gedichts an einige Kollegen verteilt. Es wurde 1987 von Kenneth Sparr, der durch eigene Recherchen darauf gestoßen war, in der Zeitschrift „Gitarre & Laute“ publiziert: Kenneth Sparr, „Die Kunst von Silvius Leopold Weiß im Spiegel der zeitgenössischen Literatur,“ in: Gitarre & Laute 9 (1987), Heft 6, S. 15–17; hier S. 15–16.

Daß selbst sein thönend Holz davon sich muss erschüttern,
 So bebt das Herz vor Lust, wie seine Saiten zittern.
 Wann aber denn der Thon ersterbend sich verliehrt,
 Er auch, durch klägliche, verliebte Schmeicheleyen,
 Durch immer wechselnde stets fremde Zaubereyen,
 Durch manchen falschen Gang des Hörers Ohr betrügt,
 Und selbst durch den Betrug noch künstlicher vergnügt,
 Bald seufzend bebt, bald schwebend stille liegt;
 Und oft den Klang erst schärft, indem er scheint zu schweigen,
 So hält man bey sich selbst den Athem ängstlich an,
 Damit den Ohren ja kein Thon entzwischen kan.
 Oft überrascht er uns durch unverhofften Fall,
 Oft überfällt er uns durch wunderschnelles Steigen,
 Antwortet oft sich selbst mit nachgeahmtem Schall,
 Und macht durch sanftern Griff den schönsten Wiederhall.
 Will aber er den Klang verdoppeln und vermehren,
 So weiß, wie ihm geschieht, der Hörer nicht:
 So mißtraut man selbst dem Gesicht,
 Und glaubt hier mehr als einem zuzuhören.
 Kurz: Zwischen Lust, Verwunderung und Ruh,
 Vergißt man sich, und hört ihm zu.
 So sagte Hulderich, und von den andern beyden
 Sprach jeder: ja! Und brach sein Rohr entzwey mit Freuden.
 Weg! rieffen sie: mit Pfeiffen und mit Rohr,
 Nur Silvius spielt recht für ein so zartes Ohr. [...]

(u) Silvius ist der Taufnahme des Königl. Cammer-Musici und berühmten Lautenisten,
 Mons. Weisens. ¹¹²

Weitere Anmerkungen zur Spielart von Weiß sowie eines Enkelschülers finden sich bei Louise Gottsched und Johann Friedrich Reichardt. Frau Gottsched schreibt im 1760 von ihrem Gatten in Leipzig veröffentlichten „Handlexicon oder kurzgefaßtes Wörterbuch der schönen Künste und Wissenschaften“ u. a. über Weiß:

„Sein Anschlag war sehr sanft, man hörte ihn, und wußte nicht, wo die Töne herkamen. Im Fantasieren war er unvergleichlich; das Piano und Forte hatte er vollkommen in seiner Gewalt. Kurz er war Herr seines Instrumentes, und konnte damit alles machen, was er wollte.“

Reichardt wiederum erinnert sich seiner Mutter Catharina Dorothea und des Vaters Johann, der den Unterricht des Weiß-Schülers Bellagratzky genossen hatte, wie folgt:

„Für ihren Mann nahm sie seine unbefangene Heiterkeit und hohe Gutmütigkeit ein, auch hörte sie ihn gerne stundenlang die Laute spielen, die er mit ganz ausnehmender Delikatesse spielte. Es war nicht bloß der gute, zarte und doch volle Anschlag der rechten Hand, wobei ihm eine runde, fleischige Hand sehr zu statten kam, es lag besonders in der kräftigen Ausübung der linken Hand, mit welcher er durch den bestimmten festen Einsatz und Abzug eine Folge von zehn bis zwölf Tönen ohne allen Anschlag der rechten Hand deutlich und schön verbunden hervorbrachte.“

¹¹² Von König, Schäfer-Gedicht, S. 65–66.

Sein ganzer Vortrag zeugte von zartem Gefühl und hatte etwas so innig Melancholisches, wovon sein ganzes übrige Wesen durchaus nichts verriet.“¹¹³

An der Schilderung Forkels und den Reimen v. Königs ist Vieles interessant. Zunächst einmal der schier unerschöpfliche Reichtum an Veränderungen im Spiel von Bach und Weiß. Damit sind sowohl freie Auszierungen, harmonische Zusätze oder Abwandlungen sowie dynamische Abstufungen gemeint. Letztere waren auf dem Clavichord ebenso stufenlos wie auf der Laute zu haben, wenn auch in wesentlich bescheideneren Grenzen. Das zweimanualige Cembalo gestattete einen klaren, jedoch übergangslosen Wechsel zwischen forte und piano, wobei das Piano eher die Funktion eines Echos hatte. Die von König beschriebene „Vermehrung des Klanges“ auf der Laute wurde beim Cembalo durch die Koppelung von 4- und 8-Fuß- bzw. 16-Fuß-Register erreicht, farbliche Wechsel mit Hilfe eines Lauten- oder Cornettzuges. Gleichwohl spricht aus v. Königs Versen über das Spiel von Silvius Leopold Weiß etwas, das in Forkels Schilderung der Spielart Bachs nicht zu finden ist. Man könnte einwenden, dass zwischen Forkels Nüchternheit und dem barocken Überschwang v. Königs mehr als ein halbes Jahrhundert und die Aufklärung liegen, doch würde das den Kern der Sache verfehlen. Eine Erklärung ist wohl eher im Unterschied der von diesen beiden Meistern verwendeten Tonwerkzeuge zu suchen. Die Laute war schon immer von einer gewissen Magie umgeben, die nicht selten zu Überschätzung führte. Die Unmittelbarkeit ihres Klanges berührte das Herz der Hörer weit mehr als der eines Instrumentes, dessen Saiten durch eine Mechanik in Schwingung versetzt werden. Mir sind auch keine poetischen, Liebeserklärungen ähnelnden Lobpreisungen von Tasteninstrumenten bekannt, die jenen vergleichbar wären, die vom 16. bis zum 20. Jahrhundert auf die Laute verfasst worden sind.¹¹⁴

¹¹³ Reichardt, Selbstbiographie, S. 217. – Der „gute, zarte und doch volle Anschlag der rechten Hand“, den Reichardt hier beschreibt, ist nichts, was allein durch den Verzicht auf den Gebrauch von Nägeln zugunsten der „weichen Fingerkuppe“ zu erzielen ist. Ich kann aus eigener Erfahrung bestätigen, dass es – sofern man zuvor Nagelspieler war – Jahre des Spielens erfordert, bis die Kuppen eine Form annehmen, die einen leichten, doch vollen Anschlag nur aus den Fingerspitzen heraus gestattet. Diese Anpassung der Fingerkuppen ist eine unabdingbare Voraussetzung, um dem Instrument – wie auf Bildern des 18. Jahrhunderts zu sehen – auch in Stegnähe noch einen sanften Klang zu entlocken. Bei damaligen Lautenisten, die wie S. L. Weiß schon im zarten Kindesalter zu spielen begannen, passten sich die Fingerkuppen des Heranwachsenden auf ganz natürliche Weise der von ihnen praktizierten, steileren Handhaltung an und bildeten eine Form aus, die der einer Kuppe mit kurzem Nagel ähnelte. Heutige Spieler der d-Moll-Laute halten ihre rechte Hand meistens in einem ähnlich flachen Winkel zu den Saiten, wie er bei Renaissanceinstrumenten mit deutlich weniger Baßchören gebräuchlich ist. Dadurch verändern sich ihre Fingerkuppen auch nach langer Praxis niemals in der oben beschriebenen Weise. Diese ist jedoch Voraussetzung für ein Forte im Diskant, während die tiefen Bässe nur in der Handhaltung der Spieler des 18. Jahrhunderts mit dem nötigen Nachdruck angeschlagen werden können.

¹¹⁴ Im 19. und 20. Jahrhundert wären hier insbesondere Joseph von Eichendorff (1788–1857) und Rainer Maria Rilke (1875–1926) zu nennen.

Für wen wurden Johann Sebastian Bachs Lautenkompositionen geschrieben?

Diese Frage ist bis heute ungeklärt. Eine in der Hoffnung nach verborgenen Hinweisen auf mögliche Auftraggeber und Empfänger unternommene gematrische Untersuchung der Präludien und Fugen von BWV 997 und 998 erbrachte leider keine Ergebnisse. Die offensichtlich geringe Resonanz auf Bachs Lautenwerke bei den Spielern seiner Zeit deutet darauf hin, dass nur wenige auf einem Instrument praktizierten, das in seiner Weise gestimmt und besaitet war. In Barons „Untersuchung“ von 1727 wird Bach als Lautenkomponist nicht erwähnt. Dafür gäbe es verschiedene Gründe:

Der erste wäre, dass es sich bei diesen Kompositionen um Auftragswerke von Bestellern in gehobener Position handelte, die Exklusivität beanspruchten und mit etwas besonders Ausgefallenem zu glänzen suchten. Im Falle von Bachs Frühwerk BWV 996 wäre dabei am ehesten an die Laute spielenden Weimarer Herzöge zu denken.¹¹⁵ Ernst August I. von Sachsen-Weimar (1688–1748), der Bach „in herzlicher Liebe“ zugetan war, ließ – als Erweiterung seines ohnehin schon beachtlichen Zupfinstrumentenbestandes – noch im Jahre 1737 eine nicht näher spezifizierte, von ihm bestellte Laute bei Johann Christian Hoffmann in Leipzig abholen. Er hatte das Talent zur Musik, insbesondere zum Violin- und Lautenspiel von seinem Vater Johann Ernst III. (1683–1707) geerbt und dürfte bis zu seinem Tode 1748 ausübend gewesen sein.¹¹⁶ Johann Pfeiffer (1697–1761) – seit 1726 Konzertmeister der herzoglichen Kapelle – widmete ihm ein Lautenkonzert.¹¹⁷

Von einer besonderen Neigung des Fürsten Leopold von Anhalt-Köthen (1694–1728) zur Laute ist nichts bekannt. In Inventaren der Köthener Hofkapelle aus dem 18. Jahrhundert sind allerdings sowohl Laute als auch Theorben zu finden. Das kleine Präludium c-Moll BWV 999, dessen Dominantschluss eine nicht überlieferte oder nicht mehr zustande gekommene Fortsetzung mit einem fugierten Satz nahelegt, könnte durchaus in Köthen entstanden sein.

¹¹⁵ Reinhold Krause, „Kleine Kulturgeschichte der Laute und Gitarre“, Weimar-Tiefurt 2008 (im Selbstverlag), S. 12, 16, 25–26, 44. – Es ist auch nicht auszuschließen, dass Bachs erster Dienstherr in Weimar, der experimentierfreudige, des Lautenspiels kundige Johann Ernst III., Urheber der hier beschriebenen Modifikation an einem Instrument in d-Moll-Stimmung war. In diesem Fall hätte Bach dessen Disposition lediglich für sein eigenes Instrument übernommen und später beibehalten, nachdem er sich beim Schreiben der Suite e-Moll BWV 996 – seiner ersten Komposition für Laute – von den klanglichen und satztechnischen Vorteilen einer solchen Einrichtung überzeugen konnte.

¹¹⁶ Spitta, „Johann Sebastian Bach“, Bd. 2, S. 709. Ernst August I. von Sachsen-Weimar-Eisenach (1688–1748) ist nicht zu verwechseln mit seinem Onkel Wilhelm Ernst (1662–1728), der Bachs Überführung ins Gefängnis anordnete. Ernst August scheint – neben seinem Violinspiel – eine besondere Vorliebe für Lautenmusik und Lautenisten gehegt zu haben. Vielleicht war Bachs Bearbeitung der Violinpartita in E-Dur für ihn bestimmt. Einige der namhaftesten Spieler dieser Zeit frequentierten seinen Hof und Ernst Gottlieb Baron widmet ihm seine „Untersuchung“, worin er ihn als Liebhaber und Förderer der Lautenkunst beschreibt, vor dem er sich bereits des Öfteren habe hören lassen. Für die Bevölkerung seines Landes war die Regentschaft Ernst Augusts aufgrund dessen zügelloser Verschwendungssucht weniger erfreulich. Eine ausführliche Lebensbeschreibung findet sich bei Carl Freiherr von Beaulieu Marconnay „Ernst August, Herzog von Sachsen-Weimar-Eisenach“, Leipzig 1872.

¹¹⁷ „Concerto per il Liuto col due Violini Viola e Basso“ B-Dur, Staats- und Stadtbibliothek Augsburg, Tonkunst 2° Faszikel III.

In Leipzig wäre bezüglich hochgestellter Personen in Bachs Umkreis am ehesten an Carl Heinrich von Dieskau (1706–1782), den ersten Dienstherrn Adam Falkenhagens (1697–1754), zu denken. Bach widmete ihm die Kantate BWV 212 und Rudolf Straube (1717–nach 1780) seine beiden gedruckten Lautensonaten. Dieskau wird in der Zueignung des Druckes von Straube als Kenner der Laute apostrophiert.

Die exklusive Dedikation eines Stückes an hochgestellte oder prominente Personen ist für die damalige Zeit keineswegs unüblich, zumal wenn eine angemessene Vergütung damit verbunden war. Ein Komponist hatte daher gewisse Rücksichten bei der Verbreitung seiner Stücke zu wahren. In einem Brief vom 18. September 1741 an Luise Adelgunde Victorie Gottsched teilt beispielsweise Silvius Leopold Weiß der Laute spielenden Dame mit, dass er die Weitergabe der beiliegenden, nur für sie geschriebenen Galanterie-Partie unter keinen Umständen wünsche. Sie wisse, dass diese nur dann lange schön und neu bliebe, wenn man sie für sich selbst behielte und versichert gleichzeitig, dass er damit ebenso verfahren würde.¹¹⁸

Vorstellbar ist allerdings auch, dass Bach, der offenbar ein Freund des Lautenklanges war, die beschriebenen Modifikationen an einem vorhandenen Instrument aus eigenem Antrieb vornahm und danach aus freien Stücken Werke dafür schrieb, die dessen Vorzüge für jedermann hörbar zur Geltung brachten. In diesem Fall ist anzunehmen, dass er an all seinen Wohnorten den Kontakt zu Spielern suchte, die Interesse dafür zeigten und im besten Fall bereit waren, seinem Beispiel zu folgen. Diese Hoffnung hat sich offensichtlich in nur sehr geringem Ausmaß erfüllt.

Leipzig wurde in Bachs Amtszeit von so bedeutenden Lautenisten wie Silvius Leopold Weiß, Johann Kropfgans, Ernst Gottlieb Baron und Adam Falkenhagen frequentiert. Vor Ort befanden sich qualifizierte Ausübende wie Johann Christian Weyrauch, Luise Gottsched, Christian Rother, Johann Caspar Gleditsch, Maximilian Nagel, Johann Ludwig Krebs oder Rudolf Straube.¹¹⁹

Unter diesen gebührt ohne Zweifel Johann Christian Weyrauch, der Bach auch persönlich nahestand, besondere Aufmerksamkeit. Die im Faksimile der Leipziger Handschrift nicht zu erkennenden, im Original jedoch deutlich sichtbaren Korrekturen in dessen Bearbeitung dreier Sätze aus BWV 997 für das chörige Standardinstrument zeigen unmissverständlich, dass er mit der ursprünglicher Fassung dieser Komposition vertraut und sich der Grenzen seines Unterfangens bewusst war. Es ist durchaus möglich, dass Weyrauch – neben den üblichen Modellen seiner Zeit – auch ein für die Aufführung dieser und anderer Bachscher Lautenkompositionen eingerichtetes Instrument besaß.

¹¹⁸ Hans-Joachim Schulze „Ein unbekannter Brief von Sylvius Leopold Weiß“, in: „Die Musikforschung“, 21. Jg. (1968), Heft 2, S. 203–204.

¹¹⁹ Johann Caspar Gleditsch erteilte Lautenunterricht und hinterließ „12 Parthien à Liuto solo“ (siehe: Ernst Ludwig Gerber „Historisch=Biographisches Lexicon der Tonkünstler“, Erster Theil, Leipzig 1790, sowie Schulze „Lautenisten im Umkreis Johann Sebastian Bachs“). Zu erwähnen wäre an dieser Stelle auch der in freundschaftlichem Verhältnis zu Bach stehende Georg Balthasar Schott (1686 - 1737), von 1720 bis 1729 Musikdirektor der Leipziger Neukirche. Er hinterließ u.a. sechs Konzerte für Laute und Streicher, die sich in der Sammlung Werner Wolffheims befanden und 1929 in Berlin durch Liepmannssohn an einen unbekannt Bieter versteigert wurden. Sie sind heute nur noch in einer Abschrift von Erich Schütze nachweisbar.

Weitere Beachtung sollte dem von Bach selbst genannten Empfänger der Suite g-Moll BWV 995, einem gewissen „Monsieur Schouster“ geschenkt werden, der im bereits zitierten Brief von Silvius Leopold Weiß an Frau Gottsched Erwähnung findet. Hans-Joachim Schulze nimmt an, dass es sich dabei um den Leipziger Buchhändler Jacob Schuster (1683–1751) handelt. Dieser muss – sofern er das ihm zugeeignete Werk notengetreu ausführen wollte – eine Angélique in der Stimmung G' A' B' C D Es F G A c d f a d' f' oder E G' A' B' C D Es F G A c d f a d' f' besessen haben, bei der die zehnte, in Es gestimmte Saite noch auf dem Griffbrett lag und stellenweise auf dem ersten Bund als E gegriffen wurde.¹²⁰

Mein Favorit als Spieler eines in Bachs Weise eingerichteten Instrumentes wäre neben „Monsieur Schouster“ jedoch fraglos Johann Christian Weyrauch, der sich 1729 um den Posten des Organisten und Musikdirektors an der Neuen Kirche in Leipzig bewarb. Er „machte seine Kirchen Music mit einer Laute und anderen Instrumenten gar devot“, erhielt die Stelle aber nicht und widmete sich nach 1730 vermutlich verstärkt der juristischen Laufbahn.¹²¹ Vielleicht sollte auch Gottlob Siegmund Jacobi, der sich offensichtlich der von Bach modifizierten d-Moll-Stimmung mit einer zusätzlichen freien B-Saite bediente, in die engere Wahl einbezogen werden.¹²² Johann Ludwig Krebs, seit 1726 Schüler und Notenkopist von Bach, stand wie Johann Christian Weyrauch zwar ebenfalls in engerem persönlichen Verhältnis zu Bach, ist durch seine beiden hinterlassenen Lautenkonzerterte bislang jedoch nur als Praktiker auf dem Instrument in herkömmlicher Stimmung ausgewiesen.

Die Frage, für wen Johann Sebastian Bach seine Lautenkompositionen schrieb, kann vielleicht so beantwortet werden, dass diese musikalisch und spieltechnisch vollkommenen, zu den Kronjuwelen der europäischen Lautenmusik zählenden Werke für Spieler bestimmt sind, die – damals wie heute – keine Scheu davor haben, neue Wege zu beschreiten und offen für Alles sind, was die Grenzen und Einsatzmöglichkeiten ihres schönen Instrumentes erweitert. Vielleicht war es Bachs ursprüngliche Absicht, auch für die ihn offensichtlich faszinierende Laute eine Sammlung von sechs Werken zu hinterlassen, ähnlich den sechs Sonaten und Partiten für Violine, den sechs Klavierpartiten, sechs englischen und französischen Suiten oder den sechs Suiten für Violoncello. Dass es letztendlich – sofern man nicht von weiteren, verschollenen Kompositionen ausgehen will – zu nur vier originalen Werken für die Laute kam, ist wohl dem Umstand zuzuschreiben, dass er mit diesem Instrument spielpraktisch weniger vertraut war als mit Tasten- und Streichinstrumenten und ihm das Komponieren dafür deutlich mehr Zeit und Mühe abverlangte. Vielleicht erlahmte sein Ehrgeiz in Laufe der Zeit auch aufgrund mangelnden Widerhalls seitens der Lautenisten auf das von ihm in Stimmung und Besaitung modifizierte Instrument und die dafür geschriebenen Werke.

Sollten Bachs Lautenkompositionen in seiner Leipziger Zeit jemals öffentlich zu Gehör gebracht worden sein, dann wäre insbesondere an den 1723 eröffneten literarisch-musikalischen Salon Christiana Mariana von Zieglers (1695–1760) oder das „Collegium Musicum“ als Aufführungsort zu denken. Letzteres wurde von Bach in den Jahren

¹²⁰ Hans-Joachim Schulze, „Monsieur Schouster – ein vergessener Zeitgenosse Johann Sebastian Bachs“, in: „Bachiana et alia musicologica“, Festschrift Alfred Dürr zum 65. Geburtstag, Kassel 1983, S. 243–250.

¹²¹ „Johann Sebastian Bach, Drei Lautenkompositionen in zeitgenössischer Tabulatur“, mit einer Einführung von Hans-Joachim Schulze, Leipzig 1975, S. VI.

¹²² Siehe Fußnote 78.

1729–1737 und von 1739 bis zu einem nicht bekannten Zeitpunkt geleitet, ein großer Teil seiner Kammermusik und weltlichen Kantaten gelangte dort zur Aufführung.¹²³ Als Spieler käme im genannten Zeitraum am ehesten der als professioneller Lautenist ausgewiesene Johann Christian Weyrauch in Frage, da es zu „Monsieur Schousters“ Qualifikation im Lautenspiel keinerlei Aussagen gibt.

Über das „Collegium Musicum“ ist im ersten Teil der im Oktober 1736 erschienenen „Mizlerschen Musikalischen Bibliothek“ auf S. 63 f. zu lesen:

„Die beyden öffentlichen Musikalischen Concerten, oder Zusammenkünffte so hier wöchentlich gehalten werden, sind noch in beständigen Flor. Eines dirigiert der Hochfürstl. Weissenfelsische Capell-Meister und Musik-Director in der Thomas- und Nikels-Kirchen allhier, Herr Johann Sebastian Bach, und wird ausser der Messe alle Wochen einmahl, auf dem Zimmermannshen Caffee_Haus in der Cather-Strasse Freytag Abends von 8 biß 10 Uhr, in der Messe aber die Woche zweymal, Dienstags und Freytags zu eben der Zeit gehalten. [...] Die Glieder, so diese musikalischen Concerten ausmachen, bestehen mehrentheils aus den allhier Studirenden und sind immer gute Musici unter ihnen, so daß öfters wie bekandt, nach der Zeit berühmte Virtuosen aus ihnen erwachsen. Es ist jedem Musico vergönnt, sich in diesen Musikalischen Concerten öffentlich hören zu lassen, und sind auch mehrentheils solche Zuhörer vorhanden, die den Wert eines geschickten Musici zu beurteilen wissen.“

Mariana von Zieglers Salon wurde von Bach schon kurz nach seiner Ankunft in Leipzig frequentiert. Frau von Ziegler war vielseitig begabt, spielte Laute, Flöte und Klavier und lieferte Bach Texte zu einer Serie von neun Kantaten, die er bereits im Frühjahr 1725 vertonte. Ihr Haus bot durchreisenden und ortsansässigen Künstlern Gelegenheit zu Auftritten und Erstaufführungen neu komponierter Werke. Johann Christoph und Luise Gottsched waren häufige Gäste des Salons, und es ist sehr wahrscheinlich, dass Mariana von Ziegler bis zu ihrem Fortzug aus Leipzig im Jahre 1741 auch mit Frau Gottsched musizierte.

Ein weiteren Raum für die öffentliche Aufführung weltlicher Instrumentalmusik waren die Kirchen. Forkel schreibt dazu:

*„Es gibt wenige Instrumente, für welche Bach nicht etwas componirt 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.“*¹²⁴

Über die genannten Orte hinaus boten natürlich auch die Wohnungen anderer wohlhabender Bürger der Kaufmannsstadt Gelegenheit für Aufführungen in kleinerem Kreis. Wer sich ergänzend dazu ein Bild vom weit weniger erfreulichen Zustand der Leipziger Ratsmusik zu Bachs Zeit verschaffen möchte, dem sei die überaus farbige Schilderung Arnold Scherings empfohlen.¹²⁵ Bachs im Februar 1727 erstmals aufgeführte Kantate „Ich habe genug“ (BWV 82) wird nach dieser Lektüre noch ergreifender, als sie schon ist.

¹²³ Das Collegium Musicum wird ausführlich erwähnt in „Das jetzt lebende und florierende Leipzig“, Leipzig 1723.

¹²⁴ Forkel, „Ueber Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke“, S. 112.

¹²⁵ Arnold Schering, „Die Leipziger Ratsmusik von 1650–1775“, in: Archiv für Musikwissenschaft, 3. Jg., Heft 1, Januar 1921, S. 17–53.

Schlussbetrachtung

Das Schicksal der von Bach „accomodierten“ Laute weist Parallelen zum Schicksal einer anderen seiner instrumentalen Neuerungen auf: der Viola pomposa. Mit dieser Innovation, die eher von musikalischen Erwägungen und Funktionalität als der isolierten Betrachtung des Wohlklanges eines einzelnen Tonwerkzeuges bestimmt war, folgte er – ebenso wie bei der Laute – seiner eigenen Einsicht. Forkel kommentiert dieses neue Instrument – für das möglicherweise Bachs sechste Cellosuite BWV 1012 konzipiert ist ¹²⁶ – wie folgt:

„Wenn der Violinist ein Violinsolo spielte, so wußte der Kenner der Musik lange nicht recht, womit er begleitet werden müsse. Der Flügel, oder das Pianoforte wären freylich am geschicktesten hierzu gewesen; der Violinspieler aber glaubte, sein Solo werde durch die harmonische, volle Begleitung zu sehr verdunkelt. Er wollte also lieber mit einem bloßen Violoncell begleitet seyn, oder gar seinen Baß auf einer zweyten Violine spielen lassen. Das erste Instrument, nemlich das Violoncell, stand gegen die Violin in einer allzu weiten Entfernung, und ließ zuviel Zwischenraum, als daß die Begleitung desselben vorteilhaft für den Violinspieler, und für den Kenner der Harmonie, harmonisch genug hätte seyn können. Das zweyte Instrument stand dem Hauptinstrument allzu nahe, und überstieg es bisweilen sogar. Hierin ein Mittel zu finden, und beyde Extremen zu vermeiden, erfand der ehemalige Kapellmeister in Leipzig, Hr. Joh. Seb. Bach, ein Instrument, welches er Viola pomposa nennt. Es wird wie ein Violoncell gestimmt, hat aber in der Höhe eine Saite mehr, ist etwas größer als eine Bratsche, und wird mit einem Bande so befestigt, daß man es vor der Brust und auf dem Arme halten kann.“ ¹²⁷

Im Falle der von Bach modifizierten Laute ist deren unzureichende Beachtung durch die Spieler dieser Zeit jedoch nicht nur der Dominanz des von Weiß präferierten Modells zuzuschreiben, sondern ebenso dem Mangel an einer ausreichenden Anzahl von Kompositionen. Die Einführung neuer Lautenmodelle wie des Arciliuto, des Liuto attiorbato oder der Theorbe um 1600 wurde vom Entstehen einer Vielzahl neuer Werke für diese Instrumente begleitet, die deren Vorzüge überzeugend zur Geltung brachten. Alessandro Piccinini, Bernardo Gianoncelli oder Hieronymus Kapsberger, die gleichzeitig Ausführende waren, seien hier nur stellvertretend genannt. Auch im Falle von Jacques Gaultier (um 1600–nach 1652) und Silvius Leopold Weiß dürfte es hauptsächlich die Personalunion von Spieler und Komponist gewesen sein, die den von ihnen eingeführten Modellen rasch zu allgemeiner Anerkennung verhalf.

Bach war als Lautenkomponist ein Außenseiter. Saaten für Zukünftiges werden jedoch selten von Vollendern alter Traditionen gelegt, sondern eher von abseits Stehenden. Seine wenigen Werke für dieses Instrument enthalten Anregungen, die – wären sie aufgenommen und fortgeführt worden – es möglicherweise vor seinem Verschwinden bewahrt hätten. Die geniale Verknüpfung der größeren satztechnischen Flexibilität und

¹²⁶ Über die tatsächliche Beschaffenheit von Bachs Viola pomposa gibt es eine lebhafte Diskussion, die in gewisser Weise jener ähnelt, die 1900 um seine Lautenkompositionen entbrannte. Die Suite BWV 1012 wird heute gewöhnlich auf dem Violoncello wiedergegeben, so wie Bachs Lautenwerke auf einem 13-chörigen Instrument oder sogar auf 6-saitigen Gitarren. Letzteres kommt – bei allem Respekt vor den Spielern dieses Instrumentes – einer Amputation gleich.

¹²⁷ Bach-Dokumente Bd. III, S. 856.

Lautstärke eines mit Einzelsaiten bezogenen Instrumentes mit den Vorzügen einer um ein bis drei Baßsaiten erweiterten Stimmung im d-Moll-Akkord ließ einen Lautentypus entstehen, der seiner Zeit weit voraus war und – in Verbindung mit einer modifizierten Innenkonstruktion – wahrscheinlich sogar imstande gewesen wäre, den musikalischen Anforderungen der klassischen und romantischen Periode zu genügen. Hier setzt – nach langer Ruhepause des Instrumentes – die Entwicklung des Liuto forte, einer Laute für das 21. Jahrhundert, an.¹²⁸

Das von Silvius Leopold Weiß herbeigeführte letzte große Aufleuchten der alten Lautenkunst beruhte auf seiner Fähigkeit, alle lebensfähigen Potenzen dieser Tradition noch einmal zu bündeln und in den Dienst des musikalischen Ausdrucks seiner Zeit zu stellen. Gleiches als Antwort auf die Herausforderungen der Sprache Mozarts zu vollbringen, hätte es jedoch nicht eines in Resignation versinkenden Epigonen wie Johann Adolph Faustinus Weiß (1740–1814), sondern schöpferischer Kräfte wie Nicolas Lupot (1758–1824) und Giovanni Battista Viotti (1755–1824) bedurft, die die Violine ins 19. Jahrhundert führten.

Die gegen Ende des 18. Jahrhunderts zunehmend in Mode kommende Gitarre hat die Laute weder verdrängt noch beerbt. Sie verdankt ihren Aufstieg lediglich einem Vakuum, das durch das Verschwinden von Laute, Arciliuto und Theorbe entstanden war, ohne diese Instrumente auch nur annähernd in ihren vielfältigen musikalischen Funktionen ersetzen zu können, geschweige denn ihren Rang in der musikalischen Hierarchie zu erlangen. Was sie ihnen allerdings voraus hatte, waren länger nachklingende, „singende“ Diskantsaiten, die dem ästhetischen Empfinden dieser Zeit offenbar mehr entsprachen als der trockenere und kürzere Klang der aristokratischen Laute. Dieser Vorteil der frühklassischen Gitarre gegenüber Barockgitarre und Laute wurde allein durch eine Veränderung der Innenkonstruktion erzielt. Auch im Lautenbau zur Zeit Johann Sebastian Bachs gab es dazu bereits Ansätze. Da man diese in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts jedoch nicht konsequent weiterverfolgte, geriet das Instrument letztendlich selbst in seiner stark vereinfachten Version als Mandora gegenüber der preiswerteren, einfacher zu handhabenden und wärmer klingenden Gitarre ins Hintertreffen.¹²⁹

Die Laute hat – als ein wahres Dornröschen der Musikgeschichte – zwei Jahrhunderte instrumentaler Entwicklung verschlafen. Von den Prinzen der historischen Aufführungspraxis wachgeküsst, wandelt sie – noch immer etwas schlaftrunken – durch die Gegenwart und vollführt im alten Kleid die alten Tänze. Wenn wir über der romantischen Lust am Klang vergangener Zeiten jedoch den musikalischen Pragmatismus Bachscher Prägung nicht vernachlässigen, besteht Hoffnung, dass dieses schöne Instrument wieder freies Fahrwasser gewinnt und ihm eine Wiederholung seines traurigen Schicksals im 18. Jahrhundert erspart bleibt.

¹²⁸ Weitere Informationen zu dieser Neuerung finden Sie hier: www.liuto-forte.com

¹²⁹ Weit mehr als die Gitarre trugen die sich rasant entwickelnden Hammerklaviere nach 1750 zum Verschwinden der Laute bei. Der Einfallsreichtum und die Dynamik, die deren Hersteller in den darauffolgenden Jahrzehnten entwickelten, hatten im Lautenbau nur um 1600 ihresgleichen.

Anhang

Lebensstationen Johann Sebastian Bachs

21. März 1685	geboren in Eisenach
1696–1700	Besuch des Lyceums in Ohrdruf
1700–1702	Mettenschüler am Michaeliskloster in Lüneburg
März–Sept. 1703	Hofmusiker des Herzogs Johann Ernst III. von Sachsen-Weimar in Weimar
1703–1707	Organist der Neuen Kirche zu Arnstadt
1707–1708	Organist in Mühlhausen
1708–1717	Organist und Kammermusiker der Herzöge Wilhelm Ernst und Ernst August von Sachsen-Weimar in Weimar
1717–1723	Hofkapellmeister des Fürsten Leopold von Anhalt-Köthen in Köthen
1723–1750	Thomaskantor in Leipzig
28. Juli 1750	gestorben in Leipzig

Entstehungsorte der einzelnen Werke

Suite e-Moll BWV 996: zwischen 1703 und 1715 in Weimar oder Arnstadt

Präludium c-Moll BWV 999: zwischen 1703 und 1723 in Weimar, Arnstadt oder Köthen

Fuge g-Moll BWV 1000: zwischen 1717 und 1727 in Köthen oder Leipzig

Suite E-Dur BWV 1006a: zwischen 1717 und 1727 in Köthen oder Leipzig

Suite c-Moll BWV 997: Prelude, Sarabande und Gigue in Leipzig vor 1727

Italienisches Concert BWV 971 (Erstfassung für Violine und obligate Laute): zwischen 1724 und vor 1735 in Leipzig

Aria Nr. 30 „Betrachte meine Seel“, Johannespassion BWV 245: Köthen oder Leipzig (Erstaufführung Karfreitag 1724 in Leipzig)

Aria Nr. 57 „Komm, süßes Kreuz“, Matthäuspassion BWV 244: Leipzig (Erstaufführung Karfreitag 1727 in Leipzig)

Suite g-Moll BWV 995: Leipzig zwischen Herbst 1727 und Winter 1731 (Datierung nach Wasserzeichen des Manuskriptes und Schriftform)

Präludium, Fuge und Allegro Es-Dur BWV 998: um 1735 in Leipzig

Suite c-Moll BWV 997: Fuge und Double zwischen 1738 und 1741 in Leipzig (möglicher Zeitraum der Abschrift durch Johann Friedrich Agricola)

Musikinstrumente im Nachlass Johann Sebastian Bachs

Erbteilungsakte – Leipzig, Herbst 1750 ¹³⁰

Cap. VI. An Instrumenten

	(Taler)	(Groschen)	
1. furnirt Claveçin, welches bey der Familie, so viel möglich bleiben soll	80	-	-
1. Clavesin	50	-	-
1. dito	50	-	-
1. dito	50	-	-
1. dito kleiner	20	-	-
1. Lauten Werck	30	-	-
1. dito	30	-	-
1. Stainerische Violine	8	-	-
1. schlechtere Violine	2	-	-
1. dito Piccolo	1	8	-
1. Braccie	5	-	-
1. dito	5	-	-
1. dito	-	16	-
1. Bassettgen	6	-	-
1. Violoncello	6	-	-
1. dito	-	16	-
1. Viola da Gamba	3	-	-
1. Laute	21	-	-
1. Spinettgen	3	-	-
facit.	371	16	-

In dieser Aufstellung sind nicht alle Instrumente enthalten, die sich zu Bachs Lebzeiten in dessen Hause befanden, da er nachweislich ein Cembalo an seinen Sohn Carl Philipp Emanuel und vermutlich auch eines an Wilhelm Friedemann weitergab. Heutige Lautenbauer wird insbesondere das Preisgefälle zwischen der „Stainerischen Violine“ und der noch nicht zu den Hochpreisinstrumenten ihrer Art zählenden Laute Bachs mit Wehmut erfüllen.

¹³⁰ Zitiert nach: „Bach-Dokumente“, Bd. II, S. 627.

Stimmton, Besaitung und Temperierung der Laute Johann Sebastian Bachs

Der Stimmton eines Ortes richtete sich auch zu Bachs Zeit noch vornehmlich nach dem Ton der Orgel, die im hohen oder tiefen Chorton stand. Ein Beispiel für den hohen Chorton (auch als Cornett-Ton bezeichnet) ist die Orgel im Dom zu Freiberg (Sachsen) mit $a' = 476$ Hz. Da jedes deutsche Land sein eigenes Fußmaß hatte, nach dem der Orgelbauer die Länge der Pfeifen berechnete, gab es starke Schwankungen in den resultierenden Stimmtonhöhen. Der hohe Chor- oder Cornett-Ton konnte bis auf 490 Hz steigen, die tiefen Chortöne schwankten im Leipziger Umfeld zwischen 454 und 466 Hz. Gottfried Silbermann scheint eine Standardisierung angestrebt zu haben, seine chortönigen Instrumente weisen überwiegend Stimmöne um 466 Hz auf, was mit Kammertönen bei 415 und 392 Hz korrespondiert.¹³¹ Die regionalen Schwankungen des hohen und tiefen Chortones spiegeln sich nicht nur in den Mittelstücken der Traversflöten dieser Zeit, sondern auch in den Messuren erhaltener d-Moll-Lauten wider. Saitenlängen zwischen ca. 69 und 74 cm sind der Bandbreite des höheren Kammertons (422–404 Hz) zuzuordnen, Messuren zwischen ca. 75 und 79 cm der des tieferen (396–380 Hz). Für Lauten Johann Christian Hoffmanns mit Saitenlängen von 71,4 cm (30 sächsische Zoll à 2,38 cm) ist eine Stimmtonhöhe um 415 Hz, für solche mit 75,5 cm (32 sächsische Zoll à 2,36 cm) eine um 392 Hz anzunehmen. Bei einigen der erhaltenen Lauten Hoffmanns vorkommende Abweichungen von diesen Saitenlängen weisen auf höhere oder tiefere Chor – bzw. Kammertöne am Wohnort des jeweiligen Bestellers hin.

Besaitete Instrumente wurden in der Regel einen Ganzton tiefer als im Chorton stehende Orgeln gestimmt, die beim Zusammenspiel mit kammertönigen Instrumenten transponieren mussten. Unter denen, die noch einen Halbton tiefer standen, sind insbesondere französische Blasinstrumente oder größer mensurierte Lauten Johann Christian Hoffmanns mit Längen der Griffbrettsaiten zwischen 75 und 78 cm zu nennen.¹³² Zur Diskussion um den exakten Stimmton der Thomaskirchenorgel im 18. Jahrhundert kann ich einen zweifelsfreien Beleg beisteuern. Während der Reparaturarbeiten 1772/73 diente ein um 1770 von Johann Christian Schweinefleisch (1721–1771) für die Thomasschule gebautes, kammertöniges Positiv als Interimsorgel. Es wurde zwischen 1806 und 1807 von der Gemeinde Böhlitz (bei Wurzen) in Sachsen angekauft und um ein Pedal erweitert. 85% seiner Pfeifen sind original, die Stimmtonhöhe ist $a' = 413$ Hz (bei 15°C), als Stimmungsart konnte Neidhardt III festgestellt werden.¹³³ Daraus lässt

¹³¹ Silbermann baute auch Orgeln im Kammerton $a' = 415$ Hz, so z. B. für die Dresdner Sophienkirche (1713–1720), die Frauenkirche (1732–1736) und die katholische Hofkirche (1750–1755). Kammertönige Orgeln blieben während des ganzen 18. Jahrhunderts jedoch eher eine Ausnahme.

¹³² Die größten mir bekannten Messuren historischer d-Moll Lauten mit 13 Chören betragen etwa 82 cm. Solche Instrumente konnten nur in d'amour-Lage, d.h. im Bereich einer kleinen Terz unter 440 Hz bzw. eines Ganztones unter 415 Hz gestimmt werden. Daraus ergibt sich die Frage, ob d-Moll-Lauten mit derartigen Saitenlängen solistisch gebraucht worden sind oder überwiegend beim Continuospiel zum Einsatz kamen. Schon die Erweiterung der üblichen, um 70 cm liegenden Messuren in Bereiche zwischen 75 und 79 cm erweckt den Eindruck von Hypertrophie im Zuge eines Endstadiums. Vermutlich erhoffte man sich von den größeren Korpora eine Steigerung der zunehmend als unzulänglich empfundenen Lautstärke dieser Instrumente. Die bessere Durchsetzungsfähigkeit gegenüber Streichern wird bei einem Zupfinstrument allerdings wirkungsvoller durch Erhöhung seines Eigentons als durch Vergrößerung des Luftvolumens erreicht.

¹³³ Für diese Auskünfte danke ich Herrn Jiří Kocourek von der Orgelbaufirma Eule in Bautzen, die das Instrument im Jahre 1999 restaurierte. Aufgrund des Anstiegens der Schallgeschwindigkeit in wärme-

sich eine Stimmtonhöhe der Thomaskirchenorgel bei 464 Hz ableiten, während für die Stimmung der kammertönigen Instrumente ein Bereich zwischen 413 und 418 Hz angenommen werden darf. BWV 997 und 998 erklangen auf Bachs Laute wegen der bei diesen Werken angewandten Scordatur noch einen Halbton tiefer.¹³⁴

Was die Besaitung von Lauteninstrumente in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts betrifft, konnte Hans Neemann bei einem Besuch auf Schloss Raudnitz, dem Stammsitz derer von Lobkowitz, noch eine Reihe von Lauten inspizieren, die „seit Weiß Tagen ungenutzt lagen und die alten Saiten aufwiesen“. Er führt dazu aus: „Das Saitenmaterial war nicht durchgehend von Darm sondern nur für die oberen Chöre und Bassoktaven, während man zu den Bässen (vom 5. oder 6. Chor abwärts) umspinnene Saiten nahm.“ Er präzisiert: „Man verwendete weit- und engumspinnene Saiten mit Darm- oder Metallkern.“¹³⁵ Neemanns Beobachtungen kann ich aus eigener Erfahrung und Versuchen mit derartigen Saiten auf einem historischen Instrument bestätigen.

Wenn eine Saite bei gleicher Spannung eine Oktave tiefer klingen soll, muss sie entweder den doppelten Durchmesser, das vierfache Gewicht oder die doppelte Länge haben. Aus diesem Grund ist leicht zu verstehen, warum der Erweiterung des Bassregisters eines Instrumentes bei gleichbleibender Saitenlänge aufgrund des Materials natürliche Grenzen gesetzt waren. Hatte beispielsweise die aus Darm gefertigte Chanterelle einer auf 440 Hz gestimmten, sechschörigen Altlaute des 16. Jahrhunderts einen Durchmesser von 0,38 mm, so maß die zwei Oktaven tiefer stehende Saite ihres sechsten Chores bereits 1,52 mm oder weniger, da die tieferen Saiten durch stärkeres Verdrillen etwas komprimiert werden konnten. Weil der Klang blanker Saiten bei Mensuren um 60–70 cm jedoch bereits ab einem Durchmesser von etwa 0,80 mm deutlich an Helligkeit und Obertonreichtum verliert, fügte man in dieser Zeit nicht nur der sechsten sondern auch schon der vierten und fünften Saite dünne Oktavsaiten bei.

rer Luft erhöht sich der Ton einer Orgel durch einen Temperaturanstieg von 1°C um 0,8 Hz. Bei einer Raumtemperatur von 18°C lag der Stimmton dieses Instrumentes also im Bereich zwischen 415 und 416 Hz. Das korrespondiert mit meinen eigenen Untersuchungen an Leipziger Oboen aus Bachs Zeit von Johann Gottfried Bauer (1666–1721, Johann Cornelius Sattler (1718–1745) und Carl Sattler (ca. 1738–1788), für die Stimmtonhöhen im Bereich zwischen 414 und 418 Hz ermittelt werden konnten.

¹³⁴ Siehe die Erläuterungen dazu im Kapitel „Die einzelnen Werke und ihre Stimmungen“. Vom „tiefen französischen Ton“ profitierten insbesondere die Blasinstrumente, während sich bei den Streichern stets eine Tendenz zum Höherstimmen feststellen lässt. Der Stimmton war auch an den musikalischen Zeitgeschmack gebunden. Bis etwa 1730 dominierte das Gravitätisch-Prächtige, danach zunehmend der leichtfüßigere „galante“ Stil. Zu Ersterem passte der tiefe Stimmton besser, Vertreter der galanten Richtung neigten höheren Stimmtonen zu. Johann Joachim Quantz (1697–1773), seit 1741 Hofkomponist Friedrich des Großen, musizierte mit dem dortigen Orchester im tiefen französischen Ton und baute auch seine Flöten danach, die zunächst für ihren „vollen“ Ton gerühmt wurden. In einer 1782 erschienenen Schrift J. J. H. Ribocks mit dem Titel „Bemerkungen über die Flöte und Versuch einer kurzen Anleitung zur besseren Einrichtung und Behandlung derselben“ wird der Klang der großkalibrigen Quantzschen Flöten jedoch bereits als „sehr hohl und waldhornisierend“ (S. 32) geschmäht.

¹³⁵ Hans Neemann (Hrsg.), „Lautenmusik des 17./18. Jahrhunderts. Ausgewählte Werke von Esaias Reusner (1636–1679) und Silvius Leopold Weiß (1686–1750), Braunschweig 1939 (= Das Erbe Deutscher Musik. Erste Reihe Reichsdenkmale Bd. 12, 2. Bd. der Abteilung Orgel, Klavier, Laute), S. 119. – Weit umspinnene Saiten mit Metallkern fanden im 18. Jahrhundert vor allem auf Clavichorden und später noch bei Hammerflügeln und Tafelklavieren Verwendung. Bei der Laute dürfte deren Einsatz auf die tiefsten Chöre beschränkt gewesen sein, um durch den schlankeren Kern deren Biegesteifigkeit herabzusetzen.

Um die daraus resultierende Beschränkung bei der Erweiterung des Tonumfangs in die Tiefe zu umgehen, wurde erstmals um 1600 das Prinzip der Verlängerung der tiefsten Baßsaiten angewandt, das die Verwendung dünnerer Saiten für tiefe Töne gestattete. Zwischen 1660 und 1670 kam es dann schließlich zur Anwendung der Erhöhung des Gewichtes durch Umwinden von Darmsaiten mit Kupfer- oder Silberdraht. Dabei handelte es sich in der Regel um offene Umspinnungen, bei denen die Windungen des Drahtes einander nicht berührten.¹³⁶

Ich habe bereits in den 1990er Jahren die originalen Wirbel mehrerer d-Moll-Lauten des 18. Jahrhunderts in verschiedenen Museen untersucht, um anhand der Abdrücke, die der Umspinnendraht darauf hinterlassen hatte, den Abstand zwischen dessen Windungen festzustellen. Dies geschah in der Absicht, sowohl die möglichen Abmessungen dieser Saiten wie auch das Verfahren, nach dem sie hergestellt wurden, zu rekonstruieren. Die Untersuchung ergab erstaunliche Übereinstimmungen zwischen den auf verschiedenen Instrumenten ermittelten Parametern und gestatte es letztendlich, Saiten nach den auf diese Weise ermittelten Vorgaben anzufertigen. Sie wurden auf der damals in meinem Besitz befindlichen Laute von Sebastian Schelle (1744) über einen langen Zeitraum hinweg praktisch erprobt und über mehrere Jahre hinweg verfeinert. Genauere Angaben dazu würden den Rahmen des Beitrages sprengen. Ich möchte vor dem Hintergrund dieser Erfahrungen jedoch auf die wesentlichsten Klangunterschiede zwischen Lautensaiten in Bachs Zeit und jenen eingehen, die Spieler der Gegenwart gewöhnlich verwenden.

Die heute überwiegend auf Lauten zu findenden Saitenbezüge bestehen im Diskant aus monofilem Polyamid (PA, z.B. Nylon), PVDF (Fluorcarbon) oder PET (Polyester). Im Bass kommen Multifilamente (Faserbündel) aus PA oder PET zum Einsatz, die mit blankem oder versilbertem Kupferdraht eng umspunnen sind. Beim gleichzeitigen Anschlag einer hohen Saite und einer Baßsaite dieser Machart klingt die Diskantsaite wesentlich schneller aus als der Bass, was im idealen Fall eher umgekehrt sein sollte.¹³⁷ Ein weiteres Charakteristikum dieser Besaitung ist, dass beim gleichzeitigen Anschlag von Bass und Diskant die Baßsaite ihre erste Resonanzspitze wesentlich später erreicht als die hohe Saite. Das führt zu einer gewissen Unvollkommenheit in der akustischen Verschmelzung von Tönen, die zur selben Zeit auf blanken und engumspunnenen Saiten mit multifilem Kern angeschlagen werden. Hinzu kommt, dass der Klang einer Baßsaite deutlich dunkler wird, sobald sich – wie bei eng umspunnenen Saiten – die Windungen des Drahtes berühren. Dies trägt dann noch einmal deutlich zu einer unvorteilhaften Verstärkung des Kontrastes zwischen dem Bass und der ihm beigefügten Oktavsaiten sowie den Bass- und Diskantsaiten bei.

Meine Erfahrung mit der rekonstruierten Besaitung des 18. Jahrhunderts ist, dass offen umspunnenen Baßsaiten mit einem festen Kern (Darm oder Metall) einen kürzeren, helleren und „punktuellem“ Ton erzeugen, als jene mit einem weichen, multifilen Kern.

¹³⁶ Dieser Abstand kann meinen Beobachtungen zufolge insbesondere auf den höchsten umspunnenen Saiten so gering sein, dass er im entspannten Zustand der Saite mit dem bloßen Auge kaum noch wahrnehmbar ist. Das ließ Hans Neemann bei seiner Besichtigung der Lauten in Raudnitz vermutlich annehmen, dass darauf auch eng umspunnenen Saiten vorhanden waren.

¹³⁷ Letzteres ist gut bei Altlauten der Renaissance zu hören, deren Bässe durchweg mit blanken Saiten bezogen sind. Allerdings neigt deren Klang zum anderen Extrem einer zu starken Verkürzung der Klangdauer tiefer Töne.

Dieser vermischt sich weit besser mit dem Klang der Diskant- und Oktavsaiten und ist insbesondere bei der Ausführung rascher Passagen auf diesen Saiten, wie sie in BWV 996 und 997 gelegentlich vorkommen, von großem Vorteil, da das zwangsläufige Ineinanderklingen ungedämpfter Saiten dadurch auf ein erträgliches Maß reduziert wird. Spieler, die ihre Zweifel an der Bestimmung von BWV 996 für die Laute an diesen Passagen festmachen, gehen gewöhnlich von einem Eindruck aus, den sie bei der Wiedergabe dieser Werke auf ihren eigenen großmensurierten, chörigen und mit modernem Saitenmaterial bezogenen Instrumenten gewonnen haben. Dies führt jedoch zwangsläufig zu falschen Schlüssen.

Die Diskantsaiten auf Streich- und Zupfinstrumenten bestanden zu Bachs Zeit hauptsächlich aus Schafsdarm. Solche Saiten klingen ebenfalls heller als Saiten aus Polyamid (Nylon) und haben eine wesentlich bessere Elastizität als die von heutigen Lautenspielern gern als Ersatz verwendeten, recht trocken klingenden Diskantsaiten aus Polyester („Nylgut“), die aufgrund des ähnlichen spezifischen Gewichts dieses Materials als preisgünstige Alternative zur Naturdarmsaite angeboten werden. Bei den besten der damals verwendeten Diskantsaiten aus Darm handelte es sich um sogenannte „römische Quinten“, die allerdings in Neapel hergestellt wurden. Die dort ansässige Firma von Angelo Angelucci (gest. 1765) beherrschte mit diesem Produkt für lange Zeit den europäischen Markt. Das Besondere an diesen Saiten war, dass sie nicht aus den Därmen erwachsener Tiere, sondern aus denen von Milchlämmern zusammengedreht wurden, wobei drei dieser Därme eine Violin- oder Gitarrenchanterelle ergaben, während die jeweils erste Saite für Laute oder Mandolinen aus nur zwei ungespaltenen Lammdärmen bestand.¹³⁸ Diese Chanterellen wurden – lange nach dem Aussterben der Laute – noch bis etwa 1900 für Violinen und Mandolinen gefertigt, bevor die durch zunehmende Industrialisierung verursachte Umweltbelastung sich so negativ auf deren Reißfestigkeit auswirkte, dass ihre Herstellung aufgegeben werden musste.¹³⁹

Klanglich scheinen die „römischen“ oder „romanischen Quinten“ über einen Zeitraum von mehr als zweihundert Jahren hinweg unübertroffen gewesen zu sein. Der Weimarer Geigen- und Gitarrenmacher Jacob August Otto beschreibt sie 1828 wie folgt:

„Die Saiten werden aus Schafs- oder Lammdärmen gemacht; die Letzteren geben bessere Saiten ab als jene. Sie müssen vor der Verarbeitung mit größter Sorgfalt gereinigt, und von allen schleimigen Substanzen befreit werden. Weil man in Italien wahrscheinlich mehr um die Därme von Lämmern bemüht ist, und bei der Reinigung genauer zu Werke geht, mögen von dort her die vorzüglichsten geliefert werden. Echte italienische Saiten zeigen sich, wenn sie aufgezogen sind, ganz durchsichtig und glasartig. Sie sind daran erkennbar, daß sie mit Kraft in ihre Lage zurückspringen, wenn man sie mit den Fingern zusammengedrückt hatte. Nach einem zweiten Kennzeichen, darf sich ein Ende derselben nicht leicht durch einen Fingerdruck umbiegen lassen. Viele Saiten werden jedoch auch als romanische verkauft und gekauft, die nachfabriziert sind in Tyrol, Böhmen und Neukirchen im Vögtlande.“¹⁴⁰

¹³⁸ Eine genauere Beschreibung des höchst komplexen Herstellungsverfahrens solcher Saiten aus dem Jahre 1780 finden Sie im Anschluss an dieses Kapitel.

¹³⁹ Dies kann aufgrund der gewiss nicht freiwilligen Aufgabe eines lukrativen Geschäftes als frühes Zeugnis für die zunehmende Umweltbelastung durch Schwermetalle, Feinstaub und chemische Produkte gelten.

¹⁴⁰ Jacob August Otto, „Ueber den Bau der Bogeninstrumente und über die Arbeiten der vorzüglichsten Instrumentenmacher zur Belehrung für Musiker“, Weimar 1828.

Ein weiteres, allerdings weniger angenehmes Kennzeichen dieser Saiten war ihr übler Geruch, den man Fälschungen, die aus gewöhnlichem Schafsdarm bestanden, mit Hilfe eines glücklicherweise nicht näher beschriebenen Verfahrens nachträglich beifügte. Lamm-darmsaiten werden heute nicht mehr hergestellt. Sie dürften aufgrund des verwendeten Materials nicht nur elastischer, sondern auch wärmer im Klang als eine gewöhnliche Darmsaite gewesen sein. Da sie darüber hinaus nicht nachträglich maschinell geschliffen, sondern nur per Hand mit Bimsstaub, Schachtelhalm oder Rosshaar poliert wurden, hielten Sie – im Gegensatz zu heutigen Darmsaiten – der Beanspruchung durch Finger oder Bogen deutlich länger stand.¹⁴¹

Aus den hier gemachten, allgemeinen Angaben lassen sich in gewissem Umfang Rückschlüsse auf die Besaitung der Laute Johann Sebastian Bachs ziehen. Sie könnte – unter Voraussetzung eines Stimmtones um 415 Hz und einer Mensur der Griffbrettsaiten um 58 cm – etwa wie folgt ausgesehen haben und wurde auf dem Nachbau eines in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts zur Schwanenhalslaute umgebauten Liuto attiorbato, der möglicherweise in Verbindung zu Bach oder einem Lautenisten seines näheren Umkreises steht, praktisch erprobt:

1. f': dritte Saite a einer d-Moll-Laute in Tenorgröße (ca. 0,56–0,58 mm) oder dünne Violin-e"-Saite¹⁴²
2. d': vierte Saite in f einer d-Moll-Laute in Tenorgröße (ca. 0,66–0,68 mm)
3. a: fünfte Lautensaite in d (ca. 0,84 mm) oder zweite Saite a' einer Violine
4. f: sechste Lautensaite in A (umspinnen, äquivalenter Durchmesser ca. 1,08 mm)¹⁴³

¹⁴¹ Das nachträgliche Schleifen von Darmseiten mit Hilfe sogenannter „centerless“-Schleifmaschinen kam um 1900 in England in Gebrauch und ist bis heute üblich. Ungeschliffene Darmsaiten wiesen immer Schwankungen des Durchmessers auf, die bei Überschreitung einer gewissen Toleranz jedoch dazu führen konnten, das ein Teil der im Bündel erworbenen Saiten wegen der daraus resultierenden Unreinheit des Klanges nicht auf dem Instrument verwendbar war und aussortiert werden musste. Der Vorteil des nachträglichen Schleifens ist ein durchweg gleichmäßiger Durchmesser, der Nachteil eine deutlich geringere Haltbarkeit sowie Verschlechterung des Klanges. Beide Nachteile wurden schon kurz nach Einführung dieser Technologie bemerkt und entsprechend kommentiert. Aus eigener Erfahrung kann ich sagen, dass eine moderne Lautenchanterelle aus Darm etwa drei bis vier Tage lang mehrstündiger Beanspruchung standhält, ehe sie zu fasn beginnt, aufraut und schließlich reißt. Ernst Gottlieb Baron gibt auf S. 116 seiner „Untersuchung“ von 1727 hingegen an, „daß man so gar Exempel anführen kann, wie eine Romanische Quinte öftters vier Wochen gehalten“ und nennt auf S. 115 zwei Gulden, einen Thaler oder – in Nürnberg – einen Gulden als Preis für ein Bündel dieser Saiten. Ein „Bündel“ oder „mazzo“ der in Italien als „tirata forestiera“ bezeichneten Lamm-darm-Chanterellen bestand aus dreißig Saiten, die je drei Ellen (ca. 170 cm) lang waren. Beim Kauf solcher Saiten im Herstellungsland betrug der Preis etwa die Hälfte der von Baron angegeben Kosten für die Importware. Das seltsame Phänomen, dass alte, ungeschliffene Darmsaiten selbst bei größeren Durchmessertoleranzen noch rein klingen konnten, ist meines Erachtens darauf zurückzuführen, dass diese Schwankungen auf Unregelmäßigkeiten beim Verdrillen der Därme zurückzuführen sind, wovon die Masse an den entsprechenden Stellen jedoch unberührt blieb. Das würde auch erklären, weshalb bei synthetischen Saiten bereits geringere Abweichungen eine Veränderung der Masse und damit Unreinheit bewirken.

¹⁴² Die Stärken der auf Zupf- und Streichinstrumenten verwendeten blanken Darmsaiten waren teilweise kompatibel, explizite Hinweise darauf finden sich in Besaitungsangaben für Lauten und Gitarren dieser Zeit. Die kleinere Mensur von Violinen oder Bratschen wurde dabei nicht zum Problem, weil man Darmsaiten damals nicht als Einzelstücke verkaufte, sondern im Bündel oder „Büschel“ lieferte, aus denen der Spieler dann die quintenreinen Segmente zog.

¹⁴³ Darmsaiten können heute aufgrund des maschinellen Nachschleifens im Stärkenabstand von

Die Griffbrettsaiten 4–10 und die Bordunsaiten 13 und 14 hatten in der ersten Einrichtung von Bachs Laute mit 12 Griffbrett- und zwei Bordunsaiten sehr wahrscheinlich einen Kern aus Darm, während für die mensurbedingt recht dicken Saiten 11 und 12 ein Bezug mit den von Hans Neemann erwähnten Baßsaiten mit Metallkern in Erwägung zu ziehen ist, die dadurch schlanker und weniger biegesteif waren. Sie entfielen dann beim späteren Umbau des Instrumentes zur neuen Disposition mit nur 10 Griffbrettsaiten und sechs Bordunen. Die Stärken der verlängerten Baßsaiten des 16-saitigen Modells sind dabei identisch mit denen der jeweils um eine Quinte höher liegenden Baßsaiten auf dem Griffbrett, sofern die Längenrelation zwischen ihnen – wie bei Angéliques üblich – etwa 3:2 beträgt. Die durchschnittliche Saitenspannung liegt bei 40 N pro Saite (im Diskant etwas mehr), wodurch sich eine Gesamtbelastung der Decke des Instrumentes von etwa 640 N ergibt. Dies entspricht sowohl dem zeitüblichen Saitenzug eines 13-chörigen Instrumentes wie auch den bei Theorben und Arciliuti verwendeten Saitenspannungen. Der Klang des auf diese Weise besaiteten, von uns nachgebauten historischen Liuto attiorbato ist erwartungsgemäß deutlich kräftiger und durchdringender im Diskant sowie kontrollierter in den Bässen als bei wesentlich größeren, chörigen Instrumenten.

Zur von Johann Sebastian Bach präferierten Temperierung seiner Tasteninstrumente und der Orgeln gibt es zahlreiche Untersuchungen. Es ist jedoch bis heute nicht gelungen, das von ihm angewandte Stimmverfahren sowie die genaue Beschaffenheit seiner Wohltemperatur zuverlässig zu entschlüsseln. Als sicher kann lediglich gelten, dass diese Temperatur weder reine noch pythagoreische Terzen enthielt. Dazu teilt Friedrich Wilhelm Marpurg mit:

„Man komme mir hier mit keiner Auctorität aus den vorigen Jahrhunderten, wo man drey Tonarten häßlich machte, um eine einzige recht schöne zu erhalten; oder man erzähle mir nicht, daß dieser oder jener Musiker oder Liebhaber eine um 81 : 80 veränderte Terz approbiret hat. [...] Ich kann diesen zweideutigen Auctoritäten eine etwas gewichtigere entgegensetzen, wenn mit Autoritäten gestritten werden soll. Der Hr. Kirnberger selbst hat mir und andern mehrmal erzählt, wie der berühmte Joh. Seb. Bach ihm, während der Zeit seines von demselben genoßnen musikalischen Unterrichts, die Stimmung seines Claviers übertragen, und wie dieser Meister ausdrücklich von ihm verlanget, alle große Terzen scharf zu machen. In einer Temperatur, wo alle große Terzen etwas scharf, d. i. wo sie alle über sich schweben sollen, kann unmöglich eine reine große Terz statt finden, und sobald keine reine große Terz statt findet, so ist auch keine um 81 : 80 erhöhte große Terz möglich. Der Hr. Capellmeister Joh. Seb. Bach, welcher nicht ein durch einen bösen Calcul verdorbnes Ohr hatte, mußte also empfunden haben, daß eine um 81 : 80 erhöhte große Terz ein abscheuliches Intervall ist. Warum hatte derselbe wohl seine aus allen 24 Tönen gesetzte Präludien und Fugen die Kunst der Temperatur betitelt?“¹⁴⁴

Marpurg geht in diesem Text auf verschiedene Temperaturvorschläge des Bachschülers Johann Philipp Kirnberger (1721–1783) ein, die eine gewisse Anzahl reiner Terzen beinhalten. Sie fanden in der Praxis durchaus Wiederhall und wurden bis in die erste Hälfte des 19. Jahrhunderts hinein, vermutlich auch von Beethoven verwendet. Die nie wirklich

0,02 mm angeboten werden, Metalldrähte im Abstand von 0,01 mm. Zu Bachs Zeit und davor lagen sowohl zwischen zwei Darm- wie auch zwei Drahtsaitenstärken Sprünge von 0,04–0,05 mm.

¹⁴⁴ Friedrich Wilhelm Marpurg, „Versuch über die musikalische Temperatur“, Breslau 1776, S. 213.

beigelegten Meinungsverschiedenheiten zwischen Bach und dem Orgelbauer Gottfried Silbermann (1683–1753) hatten vor allem etwas mit dem Umstand zu tun, das selbst geringfügige Unreinheiten von Intervallen auf einem „polyphonen Blasinstrument“ wie der Orgel stärker ins Gehör fallen als bei besaiteten Tasteninstrumenten oder Lauten, deren Ton nach dem Anschlag rasch verklingt. Bach mochte auf die neu gewonnene Freiheit uneingeschränkter Modulation durch alle Tonarten nicht verzichten, für Silbermann stand die Reinheit des Klanges seiner Instrumente im Vordergrund. Johann Georg Neidhardt (1680–1739) hatte in seiner 1724 veröffentlichten Schrift „Sectio Canonis Harmonici“ bereits einen Kompromiss vorgeschlagen, der Rücksicht auf das soziale Umfeld und die musikalischen Voraussetzungen von Spielern und Hörern am jeweiligen Standort der Orgel nahm. Die drei von ihm präsentierten Temperierungen sind seiner Ansicht nach entweder für ein Dorf, eine kleine Stadt oder eine große Stadt geeignet.¹⁴⁵

Dass Bach sich beim Stimmen seiner Tasteninstrumente, wofür er einer Äußerung Forkels zufolge nie mehr als eine viertel Stunde brauchte, keines Monochordes bediente sondern ausschließlich dem Gehör vertraute und nach Schwebungen stimmte, geht aus einer Flügel (Cembali) und Clavichorde betreffenden Äußerung seines Sohnes Philipp Emanuel (1714–1788) hervor:¹⁴⁶

*„Beyde Arten von Instrumenten müssen gut temperiert seyn, indem man durch die Stimmung der Quinten, Quarten, Probirung der kleinen und großen Tertien und gantzer Accordes, den meisten Quinten besonders so viel von ihrer größten Reinigkeit abnimmt, daß es das Gehör kaum mercket und man alle vier und zwantzig Tonarten gut brauchen kan. Durch Probirung der Quarten hat man den Vortheil, daß man die nöthige Schwebung der Quinten deutlicher hören kann, weil die Quarten ihrem Grund-Tone näher liegen als die Quinten. Sind die Claviere so gestimmt, so kann man sie wegen der Ausübung mit Recht für die reinsten Instrumente unter allen ausgeben, indem zwar einige reiner gestimmt aber nicht gespielt werden.“*¹⁴⁷

Das den Reigen von 24 Präludien und Fugen eröffnende Präludium C-Dur im ersten Band des „Wohltemperierten Klaviers“ fällt formal so stark aus dem Rahmen der Präludien dieser beiden Bände dass ich schon immer den Verdacht hegte, seine Positionierung an dieser Stelle und die ungewöhnliche Form könnte in besonderem Zusammenhang mit dem Titel dieses Werkes stehen. Hört man beim Spielen besonders auf die Figuren der Baßstimme so weckt das Erinnerungen an die Art von Tonwiederholungen, die ein Klavierstimmer während seiner Arbeit produziert. Ich will damit nicht sagen, dass

¹⁴⁵ Johann Georg Neidhardt, „Sectio Canonis Harmonici“, Königsberg 1724.

¹⁴⁶ „Seine Flügel konnte ihm Niemand zu Dank bekielen; er that es stets selbst. Auch stimmte er sowohl den Flügel als auch sein Clavichord selbst, und war so geübt in dieser Arbeit, daß sie ihn nie mehr als eine Viertelstunde kostete. Dann waren aber auch, wenn er fantasirte, alle 24 Tonarten sein; er machte mit ihnen was er wollte.“ (Forkel, „Ueber Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke“, S. 39.)

¹⁴⁷ Carl Philipp Emanuel Bach „Versuch über die wahre Art, das Clavier zu spielen“, Berlin 1753. Diesen Äußerungen eines Familienmitgliedes, das mit Bachs Stimmethode zweifellos vertraut war, lässt sich leider nicht viel mehr entnehmen, als dass Bach zunächst nach Quinten stimmte, von denen die Mehrzahl etwas verkleinert wurde, einige jedoch rein blieben. Welche der Quinten rein sind und wie er beim Stimmen nach Gehör vorging teilt Philipp Emanuel bedauerlicherweise nicht mit. Es ist anzunehmen, dass das Resultat dieses Verfahrens drei oder vier Gruppen unterschiedlicher großer Terzen waren, unter denen sich jedoch weder reine noch pythagoreische befanden. Die besten Großterzen waren vermutlich c-e, f-a und g-h, die schlechtesten e-gis, fis-ais, h-dis und cis-eis.

sich in diesem Präludium Bachs Temperaturmethode verbirgt, es könnte jedoch – wenn man Philipp Emanuels Hinweise berücksichtigt – dazu geeignet sein, eine zuvor gelegte Stimmung zu überprüfen, ohne dafür in allzu weit entfernte Tonarten ausweichen zu müssen. Besonders auffällig ist das Vorkommen aller drei verminderten Septakkorde, die sich zum Vergleich der kleinen Terzen anbieten.

Interessant ist nun, dass Bachs kleines Präludium in c-Moll BWV 999 einen ganz ähnlichen formalen Aufbau hat und daher möglicherweise demselben Zweck der Überprüfung einer zuvor nach Gehör gelegten Temperatur der Leersaiten sowie der daraus resultierenden Positionierung der Bündel diene. Auch in diesem Präludium kommen die alterierten Töne nur als cis, es, fis, as und b vor, ebenso wie alle drei verminderten Septakkorde. Da das Stimmen der Laute Johann Christian Beyer zufolge von der fünften Saite in d seinen Ausgang nahm vermute ich, dass das Verfahren des Positionierens der Bündel darauf beruhte, zunächst die Quinte d – a zwischen der fünften und dritten Saite leicht unter sich schweben zu lassen und danach die vierte Saite in f ebenfalls unterschwebend dazwischen einzupassen.¹⁴⁸ Daraufhin konnten durch Unisoni zwischen der fünften und vierten Saite die Position des dritten Bundes, zwischen der vierten und dritten die des vierten Bundes und zwischen der dritten und zweiten die Position des fünften Bundes ermittelt werden. Die Lage des zweiten Bundes ergab sich aus dem Einklang auf zwischen dem schon positionierten fünften Bund auf der d-Saite mit dem zweiten auf der f-Saite und die des ersten Bundes aus dem Einklang des fünften Bundes der f-Saite mit dem ersten der a-Saite. Von dort aus war es dann möglich, über Oktaven auf der dritten Saite die Position auch der restlichen Bündel festzulegen und dann mithilfe eines Stückes wie z.B. BWV 999 die Erträglichkeit einer Stimmung zu überprüfen, die sich aus der anfangs gewählten Temperierung der Leersaiten ergab.¹⁴⁹

Über die Möglichkeit der ungleichstufigen Bundeinteilung auf einer d-Moll-Laute sollte man sich keine Illusionen machen, sofern man keine zusätzlichen „Hilfsbünde“ – für die es im 18. Jahrhundert keinerlei Beleg gibt – akzeptiert. Ein Instrument, das im Gegensatz zum Cembalo nicht über eine separate Saite für jeden einzelnen Ton verfügt, sondern bei dem z.B. die Töne b, es' und fis' auf demselben Bund miteinander auskommen müssen, setzt solchen Ambitionen naturgemäß Grenzen. Die nachfolgenden Takte aus zwei Stücken Adam Falkenhagens sind hervorragend geeignet, diesbezügliche Hoffnungen zu reduzieren, sofern man keine Reibungen zwischen den dort notierten Unisoni in Kauf nehmen will:

¹⁴⁸ Johann Christian Beyer, „Herrn Professor Gellerts Oden, Lieder und Fabeln, nebst verschiedenen Französischen und Italiänischen Liedern, für die Laute übersetzt, und mit gehörigem Gebrauche der Finger bemerkt; samt einer Anweisung dieses Instrument auf eine leichte Art stimmen zu lernen...“, Leipzig 1760, S. III.

¹⁴⁹ Die bislang umfassendste Studie zum Thema der Temperierung von Bundinstrumenten hat Werner von Strauch publiziert: „Handbuch der Stimmungen und Temperaturen“ Berlin, 2009. Das Werk ist leider vergriffen, der Autor kann jedoch von Interessierten zu Rate gezogen werden.

Adam Falkenhagen, Opera Prima, Sonata VI, d-Moll, zweiter Satz, Takte 35–42

Adam Falkenhagen, Opera Prima, Sonata V, F-Dur, zweiter Satz, Takte 37–43

Weitere Einschränkungen liegen im damals verfügbaren Saitenmaterial selbst, über das Louis Spohr (1784–1859) im Vorwort zu seiner „Violinschule“ schreibt:

„Eine Saite ist mit der benachbarten quintenrein, wenn beyde, mit demselben Finger niedergedrückt, in allen Lagen die reine Quinte geben. Nun kann eine Saite an sich rein und mit einer anderen, ebenfalls reinen, doch quintenfalsch seyn. Diess erklärt sich folgendermassen: Fast alle Saiten (und folglich auch die meisten einzelnen Züge,) sind an einem Ende etwas dünner wie am anderen. Ist dieses Dünnerwerden in der ganzen Länge des Zuges gleichmässig, so wird die Saite demohngeachtet regelmässige Schwingungen machen und rein klingen. Nur ist die Oktave dann nicht ganz im Mittelpunkt und die Intervalle liegen am starken Ende verhältnismässig näher zusammen als am schwachen. Zwei Saiten, so aufgezogen, dass sich ihre dünneren Enden gegenüber stehen, werden daher, wenn auch an sich rein, doch stets quintenfalsch seyn. Will es also nicht gelingen, für alle vier Saiten der Geige, Züge aufzufinden, die an beyden Enden von völlig gleicher Stärke sind, so ziehe man die dünnen Enden derselben nur alle nach einer Richtung, so wir man ebenfalls einen quintenreinen Bezug erhalten. Am besten ist es, diese dünnen Enden nach der Seite des Stags, unter den Bogenstrich zu bringen, weil dann die Saiten um so leichter ansprechen.“¹⁵⁰

Die hier beschriebenen Kalamitäten mit Darmsaiten waren auch Musikern vorhergehender Jahrhunderte bekannt. Marin Mersenne (1588–1648) zum Beispiel führt die Bevorzugung beweglicher Bündel bei der Laute allein auf die Unvollkommenheit des verfügbaren Saitenmaterials zurück:

¹⁵⁰ Louis Spohr, „Violinschule“, Wien 1833, S. 15.

„Was die Bünde betrifft, so kann man sie fest oder beweglich machen. Die ersten können aus Holz, Elfenbein oder Kupfer sein, wie sie auf der Cister sind [...]. Dennoch ist es besser, wenn sie beweglich sind, damit man sie bald zur einen Seite, bald zur anderen höher oder tiefer legen kann, um die Fehler und anderen Mängel auszugleichen, die sich stets in den Saiten befinden, deren untere Hälfte oft anders ist als die obere, und wobei einer der Bünde richtig sein kann und die anderen falsch und schlecht.“¹⁵¹

Sofern es sich nicht um eine mitteltönige Bundeinteilung handelt, ist die Einrichtung reiner Terzen um den Preis der Akzeptanz grenzwertiger Intervalle bei einem mit Darmsaiten bezogenen Instrument auch insofern riskant, als die durch das Wetter oder Publikum verursachten Schwankungen der Luftfeuchtigkeit ein grenzwertiges Intervall sehr rasch in ein falsch klingendes verwandeln können. Eine gleichstufige Bundeinteilung auf der Laute führt wiederum nicht zwangsläufig zur Monotonie, da das Niederdrücken oder Auslenken der Saiten durch die Finger der linken Hand ein Spielen in vollkommen gleichstufiger Temperatur wie auf dem Tasteninstrument von vornherein zur Illusion macht. Zudem bleiben bei Griffbrettinstrumenten selbst im Fall gleichstufiger Temperierung allein schon aufgrund des unterschiedlichen Anteils freier und gegriffener Saiten deutlich wahrnehmbare Unterschiede zwischen den verschiedenen Tonarten erhalten.

Darmsaiten im 18. Jahrhundert

Quelle: „Neueste Mannigfaltigkeiten. Eine gemeinnützige Wochenschrift mit Kupfern.“ Dritter Jahrgang. Berlin bey Johann Carl Franz Eisfeld, Buchdrucker in der Wilhelmsstraße, 1780

[202]

Von der Verfertigung der Darmsaiten.

Mit den Violinsaiten treiben die Italiäner fast den Handel allein und versorgen ganz Europa damit. Man nennt die guten Saiten auswärts zwar insgemein römische, es wird aber eine weit geringere Anzahl zu Rom als zu Neapel gemacht, und die letzten übertreffen jene. Man verfährt bey Fabricirung der Saiten an beyden Orten sehr geheim, damit die Ausländer nicht zu klug werden sollen. *) Herr Angelo Angelucci bey der Schlangenfontaine hat die stärkste Fabrik in dießer Art zu Neapel, und unterhält an verschiedenen Orten des Königreichs, wo die erste Materie zu den Saiten[,] nämlich die Gedärme, am leichtesten zu bekommen sind, über hundert Menschen, die für ihn arbeiten. Dieser hat dem Herrn la Lande folgende Nachricht von der Verfertigung der so berühmten römischen Saiten mitgetheilt.

*Man kann den Artikel Boyaudier im Dictionnaire encyclopedique nachsehen. Es giebt auch Saitenmacher in Paris, welche ebenfalls mit ihrer Kunst geheim sind. Sie machen aber keine Saiten für die Violinen, sondern nur die starken für die grossen Uhren, für die Raketen [= Tennisschläger] zum Ballschlagen und für die Hutmacher.

[203] Die besten Saiten werden von den Gedärmen junger Lämmer von sieben bis acht Monaten gemacht; über ein Jahr dürfen sie nicht alt seyn. Die im August oder September geschlachteten sind die besten, nicht nur, weil sie das gehörige Alter haben, sondern

¹⁵¹ Marin Mersenne, „Harmonie universelle. Contenant la théorie et la pratique de la musique“, Paris 1636, Reprint Paris, Centre national de la recherche scientifique, 1975.

auch weil die heissen Monate zu Verfertigung der Saiten die besten sind. Der Darm dehnt sich besser, wird biegsamer, trockener und wohlklingender. Man darf sich nicht wundern[,] daß in andern Ländern nicht so viel Saiten gemacht werden. Die Einwohner sind wirthschaftlicher, und schlachten nicht so viel tausend junge Lämmer von sieben Monaten, als in Italien, sondern lassen sie, wegen der Wollnutzung, grösser werden. Die Därme von Kälbern sind zu stark, und weder so zart noch so harmonisch. Dasselbe gilt auch von den Schöpsen [= Hammel], die nur zu groben Saiten gebraucht werden.

Angelucci hält vier Leute, die täglich in der Stadt bey allen Capretari, welche die Ziegen und Lämmer schlachten, herum gehen, und alle Eingeweide, ein jedes ohngefähr für einen Groschen, aufkaufen. Weil sie leicht zerreißen, so gehen viele in der Arbeit verloren. Die Eingeweide werden in neun Sorten eingetheilt, die nach ihrer verschiedenen Güte und Stärke auch verschiedene Arten Saiten geben. Sie sind ohngefähr funfzig Fuß lang, das stärkste Stük wird abgeschnitten, und zu schlechten Saiten genommen, weil es sich nicht so glatt, als das übrige Stük des Darmes, machen läßt.

Die Därme, werden vier und zwanzig Stunden in frischem Wasser eingeweicht, mit einem Stücke Rohr vom Schilf gereinigt, damit nichts von Unreinigkeiten, Fett, und unnützen Membranen daran bleibt, und darauf in eine [204] Lauge (acqua forte in der Fabrik genannt) gelegt, wozu ungefähr zwey hundert Kannen Wasser und zwanzig Pfund Weinhefen genommen werden[.] Dieses ist die stärkste Lauge. Anfangs nimmt man eine schwächere, da nur vier Pfund Hefen unter obige Quantität Wasser kommen. Man merkt den alkalischen Geschmack dieser Lauge kaum auf der Zunge.

Zehn Stük Därme werden in eine mit der schwächsten Lauge angefüllte Schale gelegt, und bekommen des Tages viermahl eine frische, wobey sie jedesmal recht durcheinander geschüttelt und eine kurze Zeit aufs Trockene gebracht werden. Alle Tage wird die Lauge verstärkt, indem man von der schärfern Lauge zu der vorigen zugießt. Auf diese Art liegen sie acht Tage in der Lauge, damit sie alles Fett verlieren, und recht zart werden. Darauf dreht man sie zusammen. Zu den klaren Mandolinsaiten nimmt man zwey Därme, zu den feinsten Violinsaiten drey, und zu den stärksten sieben Därme, zu den gröbsten Baßgeigen auf hundert und zwanzig Därme. Zu anderm Gebrauch, als zu musikalischen Instrumenten, werden zuweilen auf dreyhundert Därme zusammen gedreht, wozu man die allerschlechtesten aussucht. Das Drehen geschieht vermittelst eines Rades, welches ohngefähr zehnmal herum laufen muß.

Nummehro spannt man sie in einen Rahmen (telaro) [= telaio] woran viele Häkgen sind, um die Saiten von einer Seite zur andern zu ziehen, und bringt sie in eine geheizte Kammer zum Trocknen. Diese Kammer hält ohngefähr sechs Ellen ins Gevierte, und muß dichte, und mäßig geheizt seyn, so daß die Saiten in vier und zwanzig Stunden trocknen. Anfangs läßt man sie blos in der warmen Kammer liegen, nachher zündet man zwey und ein halb Pfund Schwefel [205] an, welcher ohngefähr sechs Stunden brennt, und der dadurch verursachte und nachbleibende Dampf ist hinlänglich, um die jedesmahl auf vier und zwanzig Stunden hineingebrachte Saiten, so, wie sie nach und nach trocknen, auch zu gleicher Zeit zu bleichen, oder ihnen eine weißliche Farbe zu geben.

Ehe sie aus der Kammer genommen werden, und völlig trocken sind, dreht man sie noch einmahl feste zusammen. Nachher reibt man sie mit Schnüren von Pferdeharen, die um die Saiten gewickelt werden, auf und nieder. Durch das ungleiche Berühren dieser Schnüre werden die Saiten vollend geglättet und getrocknet. Die starken Saiten

dreht man zum letztenmal zusammen, und läßt sie vollends trocknen, wozu noch fünf bis sechs Stunden bey schönem Wetter gehören. Wenn sie aus dem Rahmen genommen werden, schneidet man sie in Stücken von drey bis vier Ellen, bestreicht sie etwas mit Oel, wodurch sie geschmeidiger werden, und wikkelt sie über einen hölzernen Cylinder, um kleine Pakete daraus zu machen, welche nach den verschiedenen Formen ihre eigene Namen bekommen.

Die beste Zeit für den Saitenmacher (Cordaro) ist von Ostern bis zu Ende des Oktobers. Die Arbeit erfordert Wärme, und kann die Abwechselung der kalten, feuchten und warmen Luft nicht gut leiden. Die Lauge muß alsdenn stärker gemacht werden. Die Stärke derselben ist der größte Kunstgriff bey dem Darmsaitenmachen. Es gehört eine lange praktische Uebung dazu, um aus dem Ansehen und Fühlen der Lauge zu urtheilen, ob sie den rechten Grad der Schärfe habe, und um zu wissen, wie viel schärfer sie von einem Tage zum andern gemacht werden muß. Es wird fast [206] dazu erfordert, daß man von Jugend auf damit umgegangen. Die meisten, welche in Neapel dabey arbeiten, sind aus Sale einem kleinen Ort in Abruzzo. Sie bekommen ohngefähr sechs Thaler des Monats, nebst Essen und Trinken. *) Der Preis der Saiten ist verschieden. Die nach Frankreich und England gehen, sind theurer, weil man sie dort stärker gebraucht. Die nach Deutschland gesendet werden, sind feiner und wohlfeiler. Ein Mazzo von der sogenannten tirata forestiera, welcher aus dreyßig Saiten, jede drey Ellen lang und aus drey Därmen zusammen gedrehet, besteht, kostet fünf Carlini, **) und die stärkern nach Proportion.

*) Der obgedachte berühmte Cordaro Angelucci, starb im Jahre 1765. Er errichtete auf eine Zeitlang mit den römischen Saitenmachern eine Kompagnie. Dieser Gesellschaftshandel hatte aber nicht lange Bestand. Es entspann sich ein weitläufiger Proceß, bey welcher Gelegenheit merkwürdige Schriften in Ansehung dieser Kunst gewechselt wurden.

***) Den Carlini beynahe drittelhalb Groschen gerechnet.

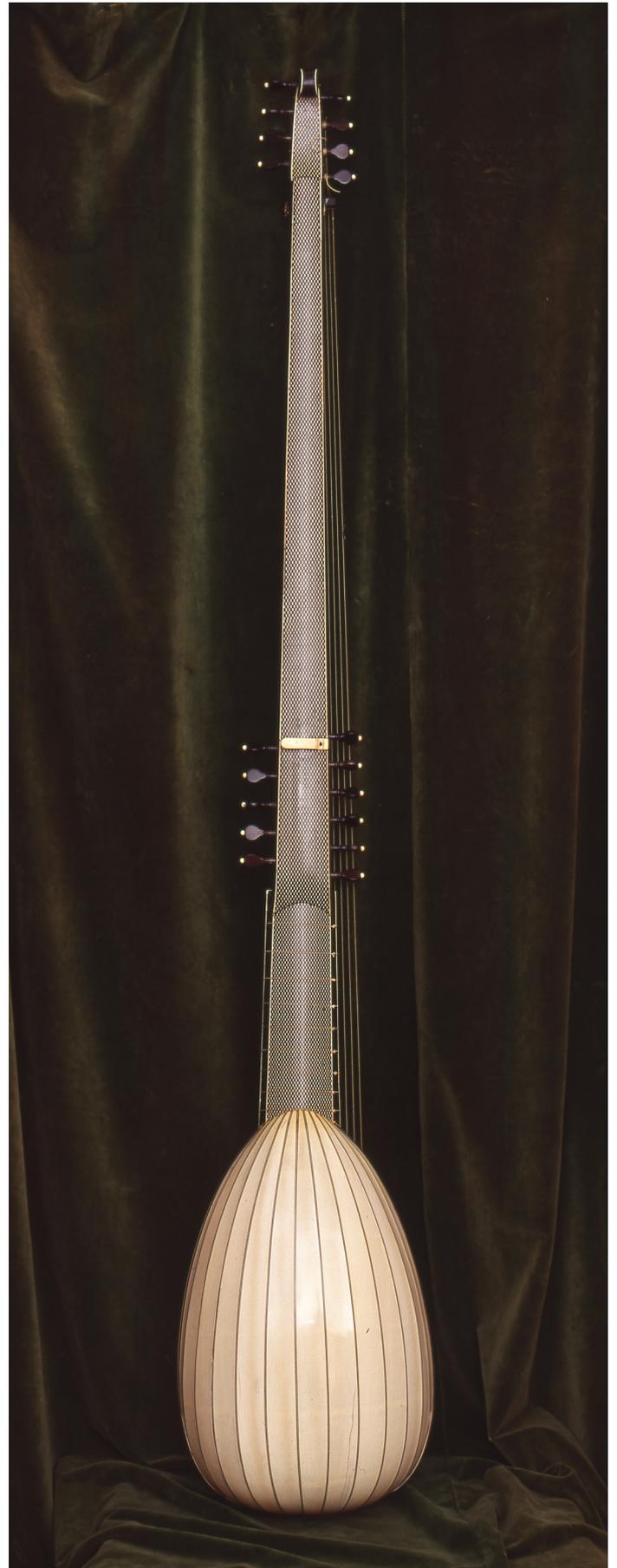


Abb. 1 Arciliuto von Tomas Spilman, Venetia um 1600
Deutschland, Privatbesitz

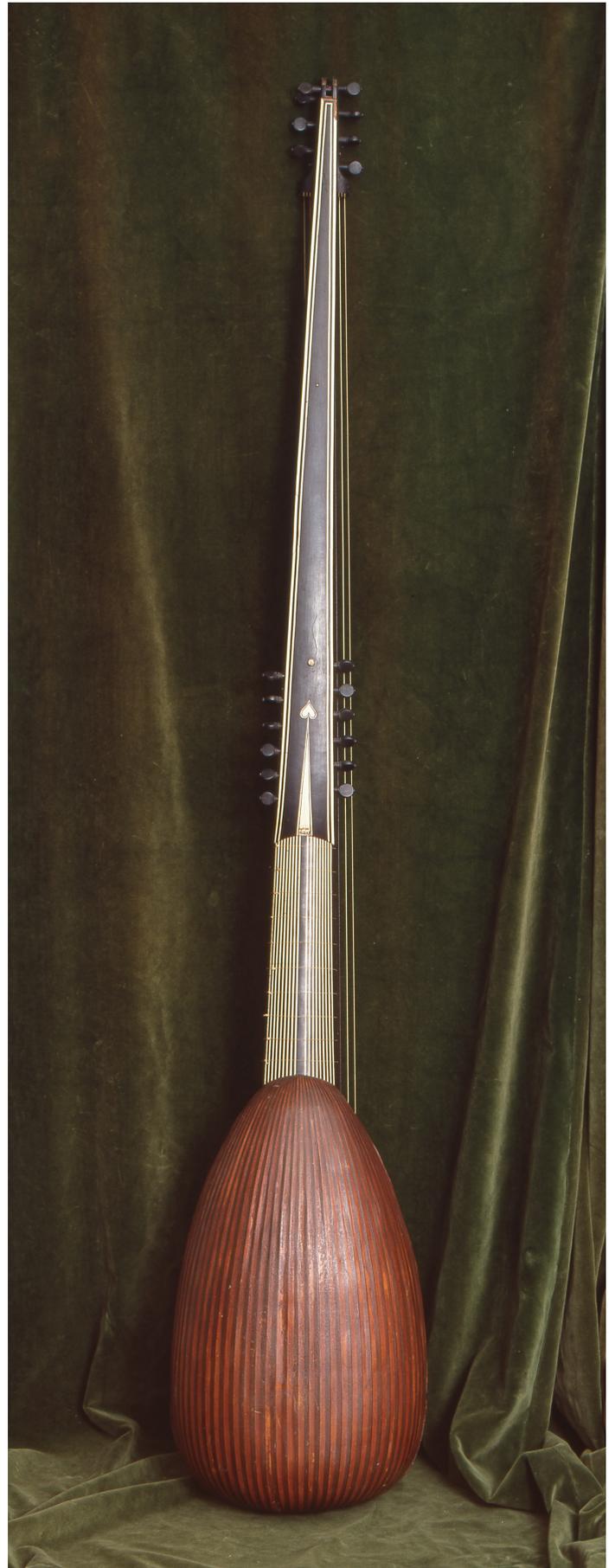


Abb. 2 Theorbe von Pietro Raillich, Venetia 1655
Hessisches Landesmuseum Darmstadt

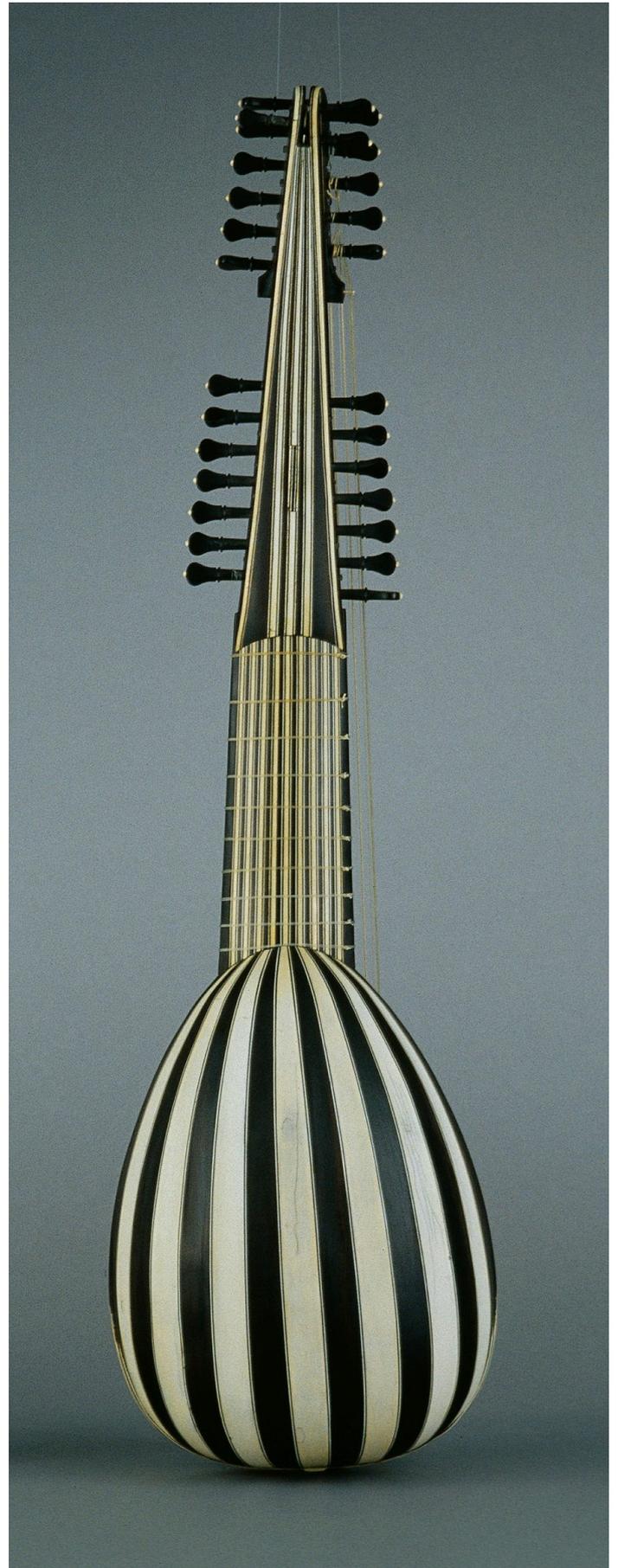
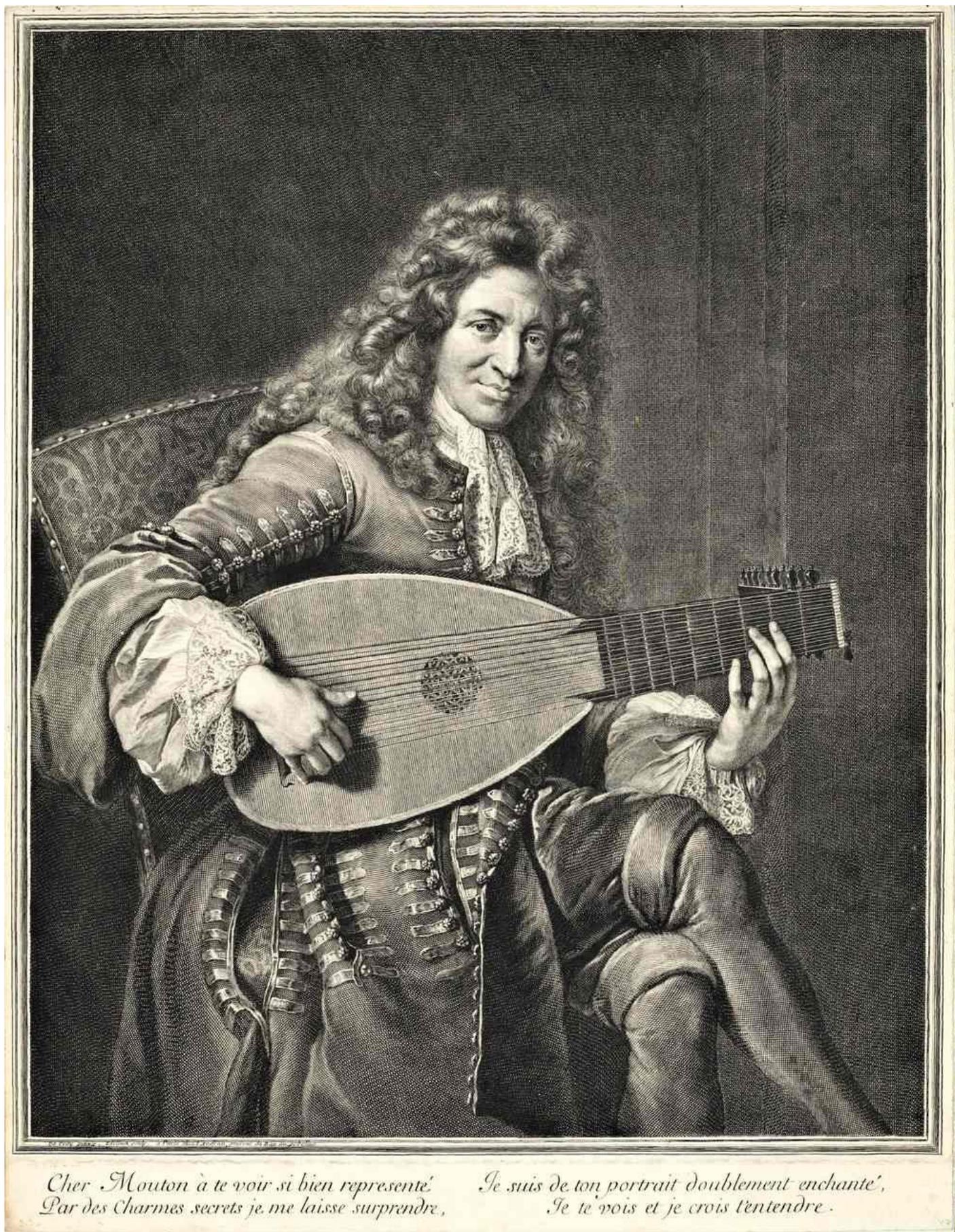


Abb. 3 Liuto attiorbato von Matteo Sellas, Venetia 1638 (Originalzustand)
Paris, Musée de La Musique



*Cher Mouton à te voir si bien représenté
Par des Charmes secrets je me laisse surprendre.*

*Je suis de ton portrait doublement enchanté,
Je te vois et je crois t'entendre.*

Abb. 4 Charles Mouton (1626–1710)
Stich von Gérard Edelinck nach dem Gemälde von François de Troy



Abb. 5 Laute von Joachim Tielke, Hamburg o.J., 11-chörig
Historisches Museum Frankfurt/M.



Abb. 6 Jacques Gaultier (um 1600, nach 1652)



Abb. 7 Zur "double headed lute" umgebaute Laute von Vendelio Venere, Padua 1603
Hessisches Landesmuseum Darmstadt



Abb. 8 Ernst Gottlieb Baron (1696–1760)



Abb. 9 Laute mit zwei abgewinkelten Wirbelkästen von Sixtus Rauwolf, Augsburg 1599
Musikhistorisches Museum Kopenhagen



Abb. 10 Angélique von Johann Christoph Fleischer, Hamburg um 1700
Landesbibliothek Mecklenburg-Vorpommern, Schwerin



Abb. 11 Liuto attiorbato von Matteo Sellas, Venetia 1640,
im 18. Jhd. zur Schwanenhalslaute umgebaut, Paris, Musée de La Musique



Abb. 12 Schwanenhalslaute von Sebastian Schelle, Nürnberg 1744,
früher im Besitz des Verfassers, heute im Germanischen Nationalmuseum Nürnberg



Abb. 13 Schwanenhalslaute mit drei Wirbelkästen von Jonas Elg, Stockholm 1729
Musikhistorisches Museum Stockholm



Abb. 14 Adam Falkenhagen (1697–1754) mit zur Schwanenhalslaute umgebauter Angélique



Abb. 15a 13-chörige Laute mit Bassreiter von Thomas Edlinger, Prag (nach 1721), mit Monogramm des Weiß-Schülers und Mäzens Phillip Hyazinth von Lobkowitz (1680–1737), Musikinstrumentenmuseum der Universität Leipzig



Abb. 15b 13-chörige Laute mit Bassreiter von Thomas Edlinger, Prag (nach 1721),
Wirbelkasten mit Monogramm

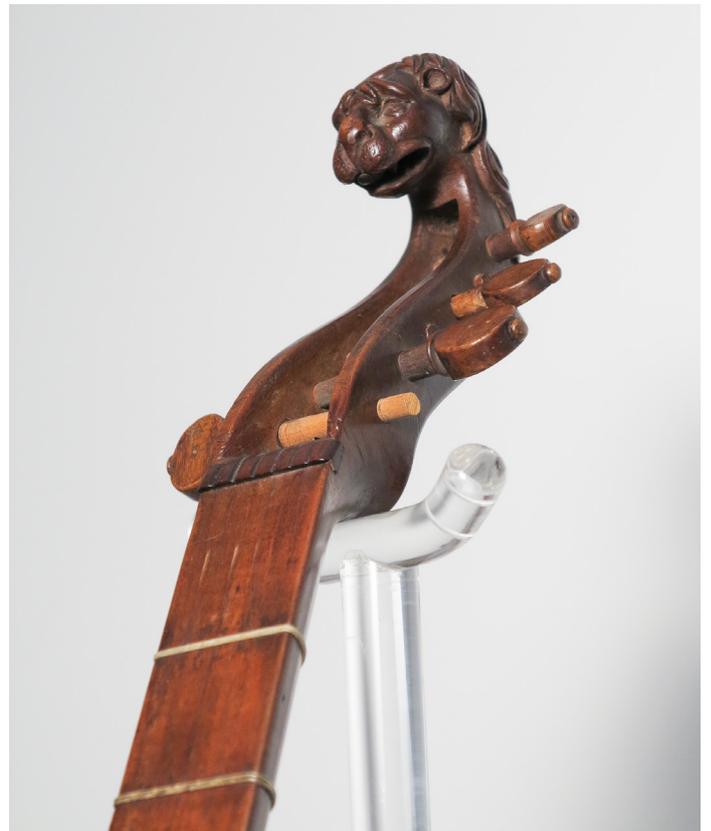


Abb. 16 Gallichon von Johannes Schorn, Salzburg 1688
Salzburg Museum



Abb. 17 Laute von Wendelin Tieffenbrucker o.J., im 18. Jh. zur Schwanenhalslaute umgebaut, Dienstinstrument Ernst Gottlieb Barons in Gotha (1728–1737)
Händel-Haus Halle/Saale

Bildnachweis

Abb. Seite 4: Axel Schneider, Frankfurt/M.

Abb. 1, 2, 5, 7, 12, 15b: Fritz Barthel, Hamburg

Abb 3, 11: Jean-Marc Anglès, Paris

Abb 4: Stich von Gérard Edelinck nach François de Troy, Repro Archiv des Verfassers

Abb. 6: Radierung von Jan Lievens (1607–1674), Repro Archiv des Verfassers

Abb. 8: Stich von Johann Wilhelm Stör (1727– nach 1755), Repro Archiv des Verfassers

Abb. 9: The Danish Music Museum – Musikhistorisk Museum & The Carl Claudius Collection, Photo: Pernille Klemp

Abb. 10: Fotodesign Klose, Ludwigslust

Abb. 13: Kenneth Sparr, Stockholm

Abb. 14: Stich von Johann Wilhelm Stör (1727– nach 1755), Repro Archiv des Verfassers

Abb. 15a: Musikinstrumentenmuseum der Universität Leipzig

Abb. 16: Salzburg Museum

Abb. 17: Händel-Haus Halle/Saale

Verlag und Verfasser danken den genannten Museen und Privatpersonen für ihre Einwilligung zur Veröffentlichung der Instrumentenaufnahmen. Der Verfasser hat sich nach besten Kräften bemüht, die erforderlichen Reproduktionsrechte für alle Aufnahmen einzuholen. Sollte etwas übersehen worden sein, wird um entsprechende Hinweise gebeten.

Über den Autor

André Burguete ist spanisch-deutscher Abstammung und wurde 1951 in St. Petersburg geboren. Er wuchs in Dresden auf, studierte Laute und Gitarre bei Roland Zimmer in Weimar, Kontrapunkt bei Walter Heinz Bernstein in Leipzig und war Gasthörer der musikwissenschaftlichen Vorlesungen von Hans Größ. Von 1989–1997 leitete er das „Institut für Lautenmusikforschung – Akademie Weiß“ im Parc de Schoppenwihir nahe Colmar (Frankreich). André Burguete ist vorwiegend solistisch tätig und zählt zu den bekannten Interpreten seines Fachs. Er wurde 1991 in Basel mit dem Regio-Musikpreis, 1995 in Oxford mit dem „European Prize for outstanding cultural Achievement“ und 1999 in Paris mit dem „Prix Européen de l’innovation pour les Instruments de musique“ für die Entwicklung des Liuto forte, einer Laute für das 21. Jahrhundert geehrt.

Seit seinem zwanzigsten Lebensjahr widmete sich André Burguete dem Spiel der chörigen Lauten, der Erforschung ihrer Geschichte und Erschließung ihres Repertoires. Langjährige praktische Erfahrungen mit originalen Instrumenten des 18. Jahrhunderts machten ihn sowohl mit deren Vorzügen als auch Grenzen vertraut. Die Beschränkungen, die sie einem auch am 19. und 20. Jahrhundert geschulten musikalischen Gestaltungswillen auferlegen wurden im Laufe der Jahre immer drückender. Vor die Wahl gestellt, das Lautenspiel aufzugeben oder dem Beispiel der großen Lautenisten der Vergangenheit zu folgen und das Instrument seiner Zeit anzupassen, entschied sich André Burguete für letzteres. Ein wesentlicher Impuls war dabei seine Beschäftigung mit einzelbesaiteten Lauten des 18. Jahrhunderts, insbesondere dem mutmaßlichen Instrument Johann Sebastian Bachs. Er wurde damit zum Initiator der Entwicklung der „Neuen Laute“ (Liuto forte), die sich wachsender Beliebtheit bei Spielern der ganzen Welt erfreut.

Danksagung

Für tatkräftige und geduldige Unterstützung bei der Publikation dieses Werkes bin ich meiner Lebensgefährtin Claudia Schnitzer, meinem Freund und Verleger Frank Hill und Michael Kaden zu außerordentlichem Dank verpflichtet. Dank gebührt auch meinen beiden langjährigen Mentoren Prof. Hans-Joachim Schulze (Leipzig) und Dr. Wolfgang Reich (Dresden), der Ständigen Konferenz Mitteldeutscher Barockmusik in Sachsen, Sachsen-Anhalt und Thüringen e.V., den Unterstützern Dr. Ernst Seidel (Freiburg/Br.), Dr. Peter Reidemeister (Oberwil, Schweiz), Dr. Christof Müller-Wirth (Karlsruhe), Jan Güldemann (Dresden) sowie meinen wunderbaren Eltern, denen ich diese Arbeit widme.

Förderung dieses Publikationsprojektes durch Ihre finanzielle Unterstützung

Die hier publizierte Lösung des Rätsels der Lautenkompositionen Johann Sebastian Bachs ist das Ergebnis langjähriger praktischer und theoretischer Forschungen. Den für die sorgfältige Rekonstruktion der nicht überlieferten Tabulaturfassungen dieser Werke erbrachten Arbeitsaufwand werden sachkundige Spielerinnen und Spieler ermessen können.

Es handelt sich um ein musikwissenschaftliches Lebenswerk, das mit großem Idealismus und ohne wirtschaftliche Ambitionen verfolgt wurde. Obwohl im Rahmen der Forschungen wie auch bei der Erarbeitung der Ihnen vorliegenden Publikation nicht unbedeutende Kosten entstanden, stelle ich es hier dennoch unentgeltlich zur Verfügung.

Wenn diese Publikation Sie überzeugt und Sie meine Arbeit honorieren möchten, freue ich mich über Ihre Unterstützung mit einem finanziellen Beitrag Ihrer Wahl. Das würde helfen, die im Zusammenhang der Publikation entstandenen Unkosten zu reduzieren.

Sie können dies auf folgende Weise tun:

com@liuto-forte.com ist bei PayPal registriert, an diese Mailadresse können Zuwendungen überwiesen werden. Sofern Sie es wünschen, teile ich Ihnen auf Anfrage auch gern eine klassische Bankverbindung mit.

Impressum

© 2021 Musica Longa Berlin

www.musica-longa.de

© 2021 André Burguete, Dresden

www.bach-lautenwerke.de

www.liuto-forte.com

Heft 1: ISMN 979-0-700120-80-1

Notensatz und Tabulatur: Frank Hill, Zühlsdorf

Satz, Layout und Bildretusche: Michael Kaden, Dresden

André Burguete

Johann Sebastian Bachs Kompositionen und Bearbeitungen für Laute

Rekonstruktion der nicht überlieferten Tabulaturfassungen

Heft 1	Johann Sebastian Bachs Kompositionen und Bearbeitungen für Laute Textband (106 Seiten)	ISMN 979-0-700120-80-1	Edition A4
Heft 2	• Suite e-Moll, BWV 996 • Präludium c-Moll, BWV 999 <i>Werkeinführung, Klavierpartitur mit Lautenstimme</i>	ISMN 979-0-700120-82-5	Edition A3
Heft 2a	• Suite e-Moll, BWV 996 • Präludium c-Moll, BWV 999 <i>Lautenstimme für das Notenpult</i>	ISMN 979-0-700120-83-2	Edition A3
Heft 3	• Suite c-Moll, BWV 997 <i>Werkeinführung, Klavierpartitur mit Lautenstimme</i>	ISMN 979-0-700120-84-9	Edition A3
Heft 3a	• Suite c-Moll, BWV 997 <i>Lautenstimme für das Notenpult</i>	ISMN 979-0-700120-85-6	Edition A3
Heft 4	• Präludium, Fuge und Allegro Es-Dur, BWV 998 <i>Werkeinführung, Klavierpartitur mit Lautenstimme</i>	ISMN 979-0-700120-86-3	Edition A3
Heft 4a	• Präludium, Fuge und Allegro Es-Dur, BWV 998 <i>Lautenstimme für das Notenpult</i>	ISMN 979-0-700120-87-0	Edition A3
Heft 5	• Suite g-Moll, BWV 995 <i>Werkeinführung, Klavierpartitur mit Lautenstimme</i>	ISMN 979-0-700120-88-7	Edition A3
Heft 5a	• Suite g-Moll, BWV 995 <i>Lautenstimme für das Notenpult</i>	ISMN 979-0-700120-89-4	Edition A3
Heft 6	• Fuge g-Moll, BWV 1000 • Suite E-Dur, 1006a <i>Werkeinführung, Klavierpartitur mit Lautenstimme</i>	ISMN 979-0-700120-90-0	Edition A3
Heft 6a	• Fuge g-Moll, BWV 1000 • Suite E-Dur, BWV 1006a <i>Lautenstimme für das Notenpult</i>	ISMN 979-0-700120-91-7	Edition A3
Heft 7	Ensemblewerke mit Laute • Italienisches Konzert, BWV 971 (rekonstruierte Urfassung für Violine und Laute) • Johannes-Passion, BWV 245, Arioso Nr. 31: „Betrachte, meine Seel“ • Matthäus-Passion, BWV 244, Aria Nr. 57: „Komm, süßes Kreuz“ <i>Werkeinführung, Klavierpartitur mit Lautenstimme</i>	ISMN 979-0-700120-92-4	Edition A3
Heft 7a	Ensemblewerke mit Laute, BWV 971, 245, 244 <i>Lautenstimme für das Notenpult</i>	ISMN 979-0-700120-93-1	Edition A3
Heft 8	Ungesicherte Lautenkompositionen <i>Tabulatur und Übertragung</i>	ISMN 979-0-700120-94-8	Edition A3