



André Burguete

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

Rekonstruktion der nicht überlieferten Tabulaturfassungen

Heft 3

Suite c-Moll, BWV 997

Klavierpartitur mit Lautenstimme, Kritischer Bericht
und historische Quellen



Edition A3

Edition A 3

In der Edition A3 werden Werkausgaben nicht als Broschüren in Papierform veröffentlicht, sondern sind digital als PDF unter www.musica-longa.de frei verfügbar. Ausgaben der Edition A3 sind in der Deutschen Nationalbibliothek gespeichert und im Katalog gelistet. Für digitale Ausgaben der Edition A3 gilt das Verlagsrecht in vollem Umfang.

Im Unterschied zu Printausgaben sind Vervielfältigungen und Ausdruck der Edition A3-Ausgaben in vollständiger und unveränderter Form erlaubt und erwünscht. Damit Sie die Umwandlung in Papierform bestmöglich selbst vornehmen können, wurde der Notensatz in das Format DIN A3 eingepasst. Das traditionelle Notenformat bleibt aus technischen Gründen der Druckerei vorbehalten.

Tests haben ergeben, dass sowohl eine gute Lesbarkeit wie auch eine praktikable Größe für das Notenpult dann gegeben sind, wenn dieses PDF auf 70% verkleinert im Format A 3 ausgedruckt und die Ränder beschnitten werden.

Musica Longa Berlin

Förderung dieses Publikationsprojektes durch Ihre finanzielle Unterstützung

Die hier veröffentlichte Lösung des Rätsels der Lautenkompositionen Johann Sebastian Bachs ist das Ergebnis langjähriger praktischer und theoretischer Forschung. Kenner der Materie werden den zeitlichen Aufwand ermessen können, den die sorgfältige Rekonstruktion der nicht erhaltenen Tabulaturversionen dieser Werke erforderte.

Es handelt sich um ein musikwissenschaftliches Lebenswerk, das mit großem Idealismus und ohne wirtschaftliche Ambitionen betrieben wurde. Obwohl bei der Recherche und der Publikation nicht unerhebliche Kosten entstanden, stelle ich das Ergebnis meiner Forschungen unentgeltlich zur Verfügung. Wenn diese Ausgabe Sie überzeugt und Sie meine Arbeit honorieren möchten, würde ich mich über Ihre Unterstützung mit einem finanziellen Beitrag Ihrer Wahl freuen. Es würde helfen, die im Zusammenhang mit der Veröffentlichung entstehenden Kosten zu reduzieren.

Sie können das auf folgende Weise tun:

com@liuto-forte.com ist bei PayPal registriert. Spenden können an diese E-Mail Adresse überwiesen werden. Sofern Sie es wünschen, teile ich Ihnen auf Anfrage gerne auch eine herkömmliche Bankverbindung mit.

Danksagung

Ich bin meiner Lebensgefährtin Claudia Schnitzer, meinem Freund und Verleger Frank Hill, sowie Markus Uschner, Reinhold Hubner und Michael Kaden überaus dankbar für ihre tatkräftige und geduldige Unterstützung bei der Veröffentlichung dieses Werkes. 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 G. Seidel (Freiburg/Br.), Dr. Peter Reidemeister (Oberwil, Schweiz), Dr. Christof Müller-Wirth (Karlsruhe), Jan Güldemann (Dresden) und meinen wunderbaren Eltern, denen ich diese Arbeit widme.

André Burguete

Dresden, den 10. April 2026

Edition A3

In Edition A3, editions of works are not published as brochures in paper form, but are freely available digitally as PDFs at www.musica-longa.de. Editions of Edition A3 are stored in the German National Library and listed in the catalogue. The publishing rights apply in full to digital editions of Edition A3.

In contrast to print editions, reproduction and printing of Edition A3 editions in complete and unaltered form is permitted and desired. In order to enable you to take care of the conversion to paper form yourself in the best possible way, the musical notation has been fitted into the DIN A3 format. For technical reasons, the traditional sheet music format is reserved for the printer.

Tests have shown that both good readability and a practicable size for the music stand are given when this PDF is printed out reduced to 70% in A3 format and the margins are trimmed.

Musica Longa Berlin

Supporting this publication project with your financial assistance

The solution to the riddle of Johann Sebastian Bach's lute compositions published here is the result of many years of practical and theoretical research. Knowledgeable players will be able to appreciate the amount of work that has gone into the careful reconstruction of the tablature versions of these works that have not survived.

This life's work in musicology has been pursued with great idealism and without economic ambitions. Although not insignificant costs were incurred in the course of the research as well as in the preparation of this publication, I am making it available here free of charge. If this publication convinces you and you would like to honour my work, I would be pleased to receive your support with a financial contribution of your choice. This would help to reduce the expenses incurred in connection with the publication.

You can do this in the following way:

com@liuto-forte.com is registered with PayPal. Donations can be transferred to this email address. If you wish, I will be happy to provide you with traditional bank details on request.

Acknowledgement

I am extremely grateful to my partner Claudia Schnitzer, my friend and publisher Frank Hill, as well as Markus Uschner, Reinhold Hubner and Michael Kaden for their energetic and patient support in bringing this work to publication. Thanks are also due to my two long-time mentors Prof. Hans-Joachim Schulze (Leipzig) and Dr. Wolfgang Reich (Dresden), the Ständige Konferenz Mitteldeutscher Barockmusik in Sachsen, Sachsen-Anhalt und Thüringen e.V., my supporters Dr. Ernst G. Seidel (Freiburg/Br.), Dr. Peter Reidemeister (Oberwil, Switzerland), Dr. Christof Müller-Wirth (Karlsruhe), Jan Güldemann (Dresden) and my wonderful parents, to whom I dedicate this work.

André Burguete

Dresden, April 10, 2026

32

\flat r \flat a \flat e_4 d_2 r d | d f_4 d f_3 d | d d d e_4 r_1 d_3 h_3 i_4 | r_3 \flat r_2 d_4 \flat a \flat

35

f_1 g_2 f \grave{a} \flat_1 a d_4 r_2 d a d_3 r_1 | \grave{a} \flat a \flat r_3 r_2 a r d_4 r_2 d | f r d_2 f d_2 | \flat a d_4 \grave{a} | \flat d \flat \flat d_3 r_2 d d \grave{a} \flat

38

\grave{a} d_4 \flat d \grave{a} \flat \grave{a} d_3 r_2 a r r r | d_4 \flat d_3 d_4 d r_2 | \flat \flat \flat \grave{a} \flat d_4 | r_2 d_4 r_3 \grave{a} k_4 g_1 f_1 \grave{a} d_4 r \grave{a} k_4 g_1 f_1 \grave{a}

41

r e_4 d_3 \flat e d \flat e_4 d_3 \flat e d \flat | \grave{a} k_4 i_3 g_1 k i g \grave{a} k i g k i g | \grave{a} g_4 f_3 d g f d \grave{a} g f d g f d

44

h_4 g_3 e f_2 h_4 g_3 e h g e f_2 h g e | d_3 \flat d r \grave{a} d_4 d_3 r_2 \grave{a} d_4 \flat b_2 | d_4 r_2 \grave{a} \grave{a} r_3 d_4 \grave{a} r_1 d_3 d_4 r_2 \grave{a}

47

\dot{b}_2 \dot{r}_2 \dot{d}_3 \dot{d}_3 \dot{r}_2 \dot{d}_3 \dot{b}_2 \dot{r}_2 \dot{r}_3 \dot{a} \dot{d}_4 \dot{a} \dot{r}_2 \dot{d}_3 \dot{b}_2 \dot{r}_2 \dot{d}_4 \dot{b} \dot{a} \dot{b} \dot{r}_2 \dot{d}_3 \dot{b}_2 \dot{r}_2 \dot{a} \dot{a} \dot{d}_3 \dot{r}_2 \dot{a} \dot{b} \dot{r}_2 \dot{l}_3 \dot{k}_2 \dot{l}_4 \dot{k}_2 \dot{l}_3 \dot{i}_1 \dot{h}_1 \dot{f}_3 \dot{g}_4 \dot{f}_3

50

\dot{g} \dot{e}_1 \dot{d}_1 \dot{b}_1 \dot{d}_4 \dot{r}_3 \dot{d} \dot{d}_3 \dot{r}_2 \dot{d}_3 \dot{r}_2 \dot{a} \dot{b} \dot{d}_3 \dot{b} \dot{a} \dot{b} \dot{d}_3 \dot{r}_2 \dot{b} \dot{r} \dot{d}_3 \dot{r} \dot{b} \dot{r} \dot{e}_4 \dot{d}_4 \dot{r}_3 \dot{d}_4 \dot{r}_2 \dot{a} \dot{b} \dot{a} \dot{d}_4 \dot{d} \dot{a} \dot{b} \dot{d} \dot{b} \dot{a} \dot{d} \dot{b}

53

\dot{a} \dot{b}_2 \dot{d}_4 \dot{a} \dot{d} \dot{b}_1 \dot{a} \dot{r}_2 \dot{d}_4 \dot{r}_3 \dot{a} \dot{r}_3 \dot{d}_4 \dot{a} \dot{b} \dot{a} \dot{r}_3 \dot{a} \dot{d}_4 \dot{r}_3 \dot{a} \dot{b} \dot{a} \dot{d}_4 \dot{r}_3 \dot{d}_4 \dot{r}_2 \dot{a} \dot{b} \dot{a} \dot{a} \dot{a} \dot{a} \dot{h}_4 \dot{g}_3 \dot{h}_4 \dot{g}_2 \dot{a} \dot{a} \dot{a} \dot{a} $\dot{5}$

2. Fuga



Sheet music for the 2nd Fuga, consisting of five systems of piano accompaniment and vocal line.

System 1: Piano accompaniment (measures 1-3) and vocal line (measures 1-3). The vocal line begins with notes h_3 , a , g_2 , f_1 .

System 2: Piano accompaniment (measures 4-6) and vocal line (measures 4-6). The vocal line continues with notes d_4 , r , d , r , a , r , b , r_2 , d_4 , a , b , a , f_4 .

System 3: Piano accompaniment (measures 7-9) and vocal line (measures 7-9). The vocal line includes notes f , h_4 , f , h_4 , k_4 , g_1 , a , h_2 , h_2^4 , e , f_2^4 , a , b , a , e^4 , d , b , a .

System 4: Piano accompaniment (measures 10-12) and vocal line (measures 10-12). The vocal line includes notes r , a , r , b , r , b , f_4 , e_4 , k_4 , g_3 , f , h_4 , f , f , g_2 , f .

System 5: Piano accompaniment (measures 13-15) and vocal line (measures 13-15). The vocal line includes notes h_4 , h_3 , g_2 , f_2 , g_3 , f_1 , g , a , d_3 , a , b_3 , a , d , a , f_4 , b , d^4 , a , d_3 , a .

16

[a] r³ a r² d₄ [d] r² a r b₄ b a b a₄ r³ d₄ r² a b a a

19

[a] a b₂ a a d₄ r₃ a b₂ a b₁ d₄ r₂ d a b a b d₃ f₄ a f₂

22

d d g₄ d f₃ g₃ f g₃ f i₄ f h₄ i₄ f₁ k₄ h₃ f h₃ f h₂ g₂ f

25

h₁ l₄ k₃ g h₃ i₄ h₂ h i₂ k₃ l₄ h k₃ h k f f g₂ f h₄ i₄

28

h₂ i₃ h₃ d f₄ d f₄ h₄ a d₃ b b d₄ r₂ a

49

d_4 b_2 a b_2 \grave{a} d_4 r a b a d_4 r_2 d r_2 \grave{a} d_3 r_2 a b a d_3 b r_2 a b a a a a a

52

r_3 a b_2 a b b d_4 b a d b d_4 d r_2 a b f_4 e_2 d f_3 d_1 d_3 b a d_3 b a d_3 b a d_3 h_4

55

h f_2 e h_4 f h_4 f i_4 g_2 f k_4 h_4 f h_4 f l_4 k_4 h i_3 h e e e f h_3 f f f f f f g_2 f g f g h i_2 h i h i h h h h

58

f h_4 f_4 e_2 f f_3 a r_2 a d_4 r_3 b r a d_4 b a r_2 b b f_4 d_2 r_2 d_4 a a d_4 r_2 a r

61

r_1 d f_4 e_3 f_4 d_4 r_3 b_1 a a r_3 a d_4 d_3 a b a a b a b a a b_2 d_4 a a a a

(5) (6) (7)

*Siehe kritischer Bericht Seite 29

64

\ddot{d}_4 \ddot{r}_3 \ddot{a} \ddot{r}_3 \ddot{a} \ddot{r}_3 \ddot{a} \ddot{r}_3 \ddot{a} \ddot{r} \ddot{a} \ddot{a} \ddot{r}_2 \ddot{a} \ddot{r}_2 \ddot{a} \ddot{a} \ddot{r}_2 \ddot{d}_3 \ddot{a} \ddot{r}_3 \ddot{d}_4 \ddot{b} \ddot{r}_2

67

\ddot{a} \ddot{b} \ddot{d} \ddot{r}_2 \ddot{d} \ddot{d}_4 \ddot{b} \ddot{d}_3 \ddot{r}_1 \ddot{d}_3 \ddot{d}_4 \ddot{a} \ddot{b}_2 \ddot{a} \ddot{r}_2 \ddot{a} \ddot{d}_4 \ddot{b} \ddot{a} \ddot{r}_2 \ddot{a} \ddot{d}_4 \ddot{a} \ddot{b} \ddot{a} \ddot{d}_4 \ddot{a} \ddot{a} \ddot{f}_1 \ddot{g}_2 \ddot{a} \ddot{d}_1 \ddot{a} \ddot{a}

70

\ddot{b} \ddot{b} \ddot{a} \ddot{d}_3 \ddot{a} \ddot{a} \ddot{d}_4 \ddot{b} \ddot{a} \ddot{d}_3 \ddot{a} \ddot{a} \ddot{d}_4 \ddot{r}_2 \ddot{d}_3 \ddot{r} \ddot{f}_2 \ddot{l}_2 \ddot{k}_1 \ddot{l}_3 \ddot{k}_1 \ddot{l}_3 \ddot{l}_4 \ddot{a} \ddot{f}_1 \ddot{a} \ddot{a} \ddot{g}_3 \ddot{g}_1 \ddot{k}_4 \ddot{h}_2 \ddot{i}_3 \ddot{g}_1 \ddot{i}_3 \ddot{k}_4

73

\ddot{a} \ddot{a} \ddot{g} \ddot{a} \ddot{g} \ddot{f} \ddot{h}_4 \ddot{f} \ddot{g}_2 \ddot{f} \ddot{g}_2 \ddot{h} \ddot{a} \ddot{g}_2 \ddot{a} \ddot{a} \ddot{a} \ddot{d}_3 \ddot{a} \ddot{g}_2 \ddot{h}_3 \ddot{a} \ddot{a} \ddot{d}_2 \ddot{r}_1 \ddot{a} \ddot{r} \ddot{a} \ddot{r} \ddot{e}_4 \ddot{g}_4 \ddot{h}_4 \ddot{k}_4

76

\ddot{b} \ddot{d}_3 \ddot{b} \ddot{e}_4 \ddot{d}_3 \ddot{d}_4 \ddot{r}_3 \ddot{b} \ddot{d}_4 \ddot{r}_2 \ddot{a} \ddot{a} \ddot{d}_4 \ddot{b}_1 \ddot{b}_1 \ddot{a} \ddot{b} \ddot{d}_3 \ddot{b} \ddot{e}_4 \ddot{a} \ddot{a} \ddot{e}_4 \ddot{r}_1 \ddot{a} \ddot{r} \ddot{e}_3 \ddot{r} \ddot{e}_4 \ddot{e}

79

f_4 e_4 a e_4 r_2 b r a d_3 r_2 a b a d b a b_2 a b b a d_3 a e

\hat{a} \hat{a} \hat{a} 5 4 5 6 α d_3 b a 4 \hat{a} a \hat{a} d_2 α

82

a r_3 a b a d f_4 e_2 f_4 e_3 f e_4 f_4 h_4 h_3 g_2 f_2 f_4 h_4 k_4 i_2 e_2 f_2

\hat{a} \hat{a}

85

h_4 a f_4 e_2 f e_4 d r d r d r r r r r r r b e_4 b e b e a g_4 a g a g

\hat{a} \hat{a}

88

h_4 f f f f g_2 i_4 h_3 d d d d a b d_4 a d r_2 b r r b r r

\hat{a} \hat{a}

91

a a a a a a a b d_4 r_2 b d_4 d_3 r_2 a d_3 d_4 b a a g_4 h_4 k_4 g f

\hat{a} \hat{a}

*Siehe kritischer Bericht Seite 28

3. Sarabande

The score is written in 3/4 time with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). It consists of five systems, each with a piano accompaniment and a vocal line. The piano part features intricate arpeggiated patterns and sustained chords. The vocal line includes German lyrics and detailed fingerings for both hands.

System 1 (Measures 1-3):
 Piano: Treble clef, 8va. Bass clef, 8va.
 Lyrics: *h⁴ k₃ l₄ k₃ h₃ g₃ h₄ a a d₄ r₂ a k₄ h₂ g₂ g₁ f₁ a*
 Fingerings: *a 5 5 a r₁ d₂ r a b a b 5 5*

System 2 (Measures 4-6):
 Piano: Treble clef, 8va. Bass clef, 8va.
 Lyrics: *g₂ f g f h₃ f₁ h f₁ g₂ ä f₁ g₂ f f h₃ i₄ h₃ f h f g₂ f g₂ h₄ ä g₃ h₄ ä g₃*
 Fingerings: *a a 5 5 g₂ f a f g₂*

System 3 (Measures 7-10):
 Piano: Treble clef, 8va. Bass clef, 8va.
 Lyrics: *h₄ a f₁ e₃ r e e₄ d₃ b a r₁ d₂ ä b d₃ r₂ r₁ r d₂ f₄ f₁ f h₃ i₄ i f f f f₃ g₄ g₃ e₂ e d e f₄*
 Fingerings: *a 5 5 a a | a | a | a | a | d f₃*

System 4 (Measures 11-13):
 Piano: Treble clef, 8va. Bass clef, 8va.
 Lyrics: *d₄ e₂ g₄ g g d f₄ f f d f₄ f f₄ r r r r₃ d₄ d b b d₄ b r₃ d₃ r a r d b d₄ a b a d b*
 Fingerings: *a a a a a a a a a a a a*

System 5 (Measures 14-16):
 Piano: Treble clef, 8va. Bass clef, 8va.
 Lyrics: *a d b d a b d₃ r₂ d₄ r d₃ d f f₄ g₃ h₄ f₂ a b d₄ r₂ d₄ b b b r₂ b b a a a*
 Fingerings: *a a a a a 6 a a a a a*

4. Gigue

1 2 3 4 5

*r*₂ *d*₃ *b* *r* *b* *a* *r* | *a* *r*₁ *d*₂ *h*₄ *f*₁ | *f* *g* *i* *g*₂ *f*₁ *a* *d*₄ *b* *a* | *a* *b* *d*₄ *b* *a* *d*₄ *d* *r*₃ | *d*₄ *r*₂ *a* *d*₄ *r*₃

a | *a* | *a* | *a* | *a* | *a* | 5 4 *a* 4 5 *a* | *b*----

6 7 8 9 10 11

*b*₂ *a* *r*₃ *a* *b*₁ *r*₃ | *h*₃ *g*₂ *h* *k*₃ *l*₄ *h*₁ | *h*₄ *g*₃ | *a* *f*₁ *k*₂ | *a* *a* *f*₁ | *f* *g*₂ *h*₃ *h* *i*₄ | *h* *h* *k*₃ | *e* *e* *f*₂ *e*

b---- *a* | *a* | *a* | *a* *e*₁ | *a* *f*₁ *k*₂ | *a* *a* *f*₁ | *g*₂ *f* *f* *g*₂ | *h* *a* *a* *a*

12 13 14 15 16

e *f*₂ *f*₁ *f* *g*₂ | *g*₃ | *g* *h*₄ *r*₃ *r* *d*₄ *k*₃ | *k*₄ *l*₄ *r*₃ | *r* *b* *h*₁ *k*₃ *l*₄ | *k*₃ | *e*₁ *f*₂ *e*₁ *f* *h*₄ *f* *e* | *e*₄ *r*₃ | *a* *r*₁

a *a* *a* *a* *a* | *b*---- | *b*---- | *a* | *b*---- | *a* *a* | 4 *a* *b*₁

17 18 19 20 21 22

*k*₄ *h*₂ *g* *k* *d*₄ *r*₃ *k*₄ | *d*₂ *r* *f*₄ | *f*₁ *h*₃ *i*₄ | *h* *r*₁ *a* *r*₁ *d*₄ *r* | *f*₁ *d*₁ *f*₃ *d*₃ *d*₄ | *b* *a* *d*₄ | *d*₄ *d* *r*₃ *i*₄ *i* *h*₃ | *g*₂

a | *b*---- | *a* | *a* | *d*₂ *a* | *a* | *a* *a* *a* *a* *a* | *a* | *b*---- | *g*₁ *f*₁

23 24 25 26 27 28

a *b* *a* *r*₃ *d*₄ | *r*₃ *a* *b*₂ *e*₄ | *e* *f*₄ | *d*₄ *b* *r*₂ *a* | *d*₄ *r*₂ | *f*₄ *d*₂ | *f*₄ *d*₁ *f*₄ *d* *f* | *e*₂ *d* | *k*₄ *h*₂ *k*₄ *h* *k* | *i*₄

a | *a* *b*---- | *a* | *a* | *a* *d*₂ *r* *d*₃ | *r*₂---- | *a* | *b*---- | *b*₁ *a* | *b*₁ | *f*₃---- | *d* *d* | *g*---- | *h*₂ *g*

5. Double

17

Musical notation for measures 17-19, piano part. Treble and bass clefs, key signature of two flats, 8/8 time signature. The piano part features a complex rhythmic pattern with many eighth notes and rests.

17

Vocal part for measures 17-19. The lyrics are: *l₄ k₃ h₁ | k₃ k₄ k l₄ k₃ l | g k₄ g ä | g₂ f | h₄ f₁ h h₃ g₂ h | i₄ f i f g₂ f | h₄ f₁ g₂ f₁ ä | i₄ h₃ i₄ g₂ f*

20

Musical notation for measures 20-22, piano part. Treble and bass clefs, key signature of two flats, 8/8 time signature. The piano part continues with a complex rhythmic pattern.

20

Vocal part for measures 20-22. The lyrics are: *g f ä ä | h₄ d₄ d₃ ä d₃ d₄ b | a r₂ d₃ d₂ b₁ d₄ r₂ d₃ d₂ d₄ | f₄ d₁ e₂ f₃ | d f₄ d e₂ f₃ e*

23

Musical notation for measures 23-25, piano part. Treble and bass clefs, key signature of two flats, 8/8 time signature. The piano part continues with a complex rhythmic pattern.

23

Vocal part for measures 23-25. The lyrics are: *d₃ b d₃ r₂ d₄ a d r₂ d₃ b f₄ e₂ | f₄ | ä ä d₄ b ä d | r₃ b₂ b₁ a b b ä r₃ d₄ b | f g₂ f g f g₃ g f h₄ g*

27

Musical notation for measures 27-29, piano part. Treble and bass clefs, key signature of two flats, 8/8 time signature. The piano part continues with a complex rhythmic pattern.

27

Vocal part for measures 27-29. The lyrics are: *f ä | h₄ | k ä | f₁ | h₃ f₁ h₄ h₃ e₃ ä b₂ ä b₃ b ä d₄*

30

Musical notation for measures 30-32, piano part. Treble and bass clefs, key signature of two flats, 8/8 time signature. The piano part continues with a complex rhythmic pattern.

30

Vocal part for measures 30-32. The lyrics are: *ä b ä a r₂ b d₃ b r₂ d r₂ a | b₂ d₄ a b r f₃ f₄ f g₄ a | b b r₂ b | l₄ k₃ h₁*

33

k_3 g_2 f_1 \grave{a} f g_2 h_4 f_1 g_2 f_1 \grave{a} r_1 e_4 d_3 b d r_2 d_4 b a d_4 r_3 a d_4 b_2 a \grave{a} b_1 r_2 a d_4 r \grave{a} b

4 \grave{a} \grave{a} \grave{a} 8 \grave{a} \acute{a} a α a \acute{a} \acute{a} b b_1 a a \grave{a} \acute{a}

36

\grave{a} d_3 r_2 a r_2 b r d_4 r_2 a b_1 r_2 b d_3 r_1 d b r b d_3 r_1 d b r b d_3 r_1 d h_4 \grave{a} f_1 h_3 g_2 f_1

\acute{a} b \acute{a} a α a \grave{a} \acute{a}

39

g_3 f \grave{a} \grave{a} d_4 r_2 d_4 r_3 a b a b a d_4 r_2 d_2 r_1 f_4 e_3 r r d_2 f_4 d_2 r d_2 r d d_3 \grave{a} b b \grave{a} b

\grave{a} | \acute{a} | 5 | \grave{a} | a |

42

\grave{a} d_3 b a b \grave{a} \grave{a} f_1 g_3 h_4 f_2 g r_2 a b_1 a b r b d_3 e_4 d_3 b e d_3 b d_3 r_2 d d_4 b a d_3 r_2 b d_4 r_2

α | \grave{a} | \acute{a} | a |

45

r r d_2 r d_3 r r d_2 d_3 r d_3 r_2 d_3 d_4 \grave{a} b \grave{a} \grave{a} r_2 d_4 r_2 a b r_2 a r_3 d_4 r_2 b d_4 r_3 d_4 r_2 b \grave{a} \grave{a} \grave{a} 5

Suite c-Moll, BWV 997

Kritischer Bericht und Quellen (Anhänge 1 und 2)

Einführung

Die Suite c-Moll, BWV 997 ist eine von vier erhaltenen, originären Lautenkompositionen Johann Sebastian Bachs, zu denen auch die Suite BWV 996, das Präludium BWV 999 sowie Präludium, Fuge und Allegro Es-Dur, BWV 998 zählen. Das Werk – ein Kronjuwel der barocken Lautenmusik – galt bislang als nicht notengetreu ausführbar. Diese Einschätzung beruhte auf der nie in Zweifel gezogenen Annahme, dass Bachs Lautenmusik für ein Instrument in derselben Stimmung und Besaitung konzipiert sei, wie es Sylvius Leopold Weiß und die Mehrzahl seiner Zeitgenossen benutzten. Dies ist – im Hinblick auf die Vielfalt des noch im 18. Jahrhundert verwendeten lautenistischen Instrumentariums – jedoch eine stark vereinfachte und nicht länger aufrecht zu erhaltende Sicht. Ebenso wie alle anderen Lautenwerke Bachs wurde die Suite BWV 997 für ein etwas abweichend gestimmtes und besaitetes Lautenmodell im d-Moll-Akkord komponiert. Jedes dieser Werke respektiert nicht nur vom ersten bis zum letzten Takt die Grenzen des praktisch Machbaren, sondern gestattet auch eine überaus elegante und flüssige Ausführung.

Die Sätze 1, 3 und 4 setzen 14 Saiten in der Stimmung **B' C D Es F G As B c dfa d' f'** voraus. Dabei handelt es sich – wie auch bei der Suite E-Dur BWV 1006a – um eine Scordatur der Grundstimmung **A' B' C D E F G A B dfa d' f'**, die Bach für die Suite BWV 996, das Präludium BWV 999, die Fuge BWV 1000 sowie die beiden Passionsarien und den Lautenpart des „Italienischen Konzerts“ benutzte. Die zur notengetreuen Wiedergabe der genannten Werke erforderlichen Stimmungen seien nachfolgend noch einmal im Überblick wiedergegeben:

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 dfa d' f' (12 Griffbrettsaiten, 2 Bordunsaiten)

Präludium c-Moll BWV 999:

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

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

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

Aria Nr. 57 „Komm, süßes Kreuz“, Matthäuspassion BWV 244:

B' C D Es E F G A B dfa 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)

Die zur Ausführung der Suite E-Dur erforderliche Stimmung **A' H' Cis Dis E Fis Gis A H cis e a cis' e'** lautet im „tief Cammerthon“ **B' C D E F G A B c dfa d' f'** und ist als **B' C D Es F G As B c dfa d' f'** für die Ausführung der Frühfassung von Präludium, Sarabande und Gigue BWV 997 erforderlich.

Das für die Wiedergabe vorstehender Kompositionen benutzte, ursprünglich mit 12 Griffbrett- und zwei Bordunsaiten ausgestattete, kleinemensurierte Instrument – vermutlich ein Liuto attiorbato – wurde spätestens 1727 mit einem Schwanenhals versehen und auf 16 Saiten mit der Disposition 10x1 und 6x1 (Angélique) in der folgenden Stimmung erweitert:¹

E (oder Des/Cis) As' B' C D Es / F G As B c dfa d' f'

Präludium, Fuge und Allegro Es-Dur, BWV 998, die vermutlich letzte Lautenkomposition J. S. Bachs, erfordern ein Umstimmen der 16. Saite nach **Des**.

Fuge und Double der Suite BWV 997 setzen diese erweiterte Stimmung mit zwei zusätzlichen, nach **Kontra As** und E gestimmten Saiten bereits voraus und können somit erst nach Umbau und Erweiterung des Instrumentes von 14 auf 16 Saiten entstanden sein.

Es lässt sich nicht mit völliger Bestimmtheit sagen, ob die zur Ausführung von BWV 997 und 998 erforderliche Stimmung mit einer zusätzlichen B- und c-Saite ein Resultat der Scordatur für die Suite E-Dur BWV 1006a war und diese Werke dadurch im „tief Cammerthon“ erklangen, oder ob Bach vier Baßsaiten seiner Laute um einen ganzen und fünf Saiten um einen halben Ton höher stimmte, um das Werk im selben Kammerton wie die vorherigen Kompositionen ausführen zu können. Bei Verwendung des aus der Scordatur für BWV 1006a resultierenden tieferen Kammertones mussten lediglich sechs Baßsaiten um nur einen Halbton höher gestimmt werden, zwecks Beibehaltung des höheren Kammertones acht Saiten, vier davon um einen ganzen Ton. In Anbetracht der damals für das Baßregister einer Laute verwendeten Saiten, die aus einem Darmkern mit offener Umspinnung bestanden, neige ich zu der Annahme, dass Bach der tieferen Stimmung mit weniger und nur um einen Halbton verstimmt Baßsaiten nicht nur aus Gründen der Bequemlichkeit den Vorzug gab. Darmsaiten sind Witterungseinflüssen bekanntlich stark ausgesetzt und das Schrumpfen des Kernes einer umspinnenen Saite durch Trockenheit kann beispielsweise dazu führen, dass sich der Draht lockert und beim Spielen störende Geräusche verursacht. Dasselbe tritt ein, wenn solche Saiten einer zu hohen Spannung ausgesetzt werden, was ebenfalls zu einer Verringerung ihres Kerndurchmessers führt. Das Problem war Spielern von Streich- und Zupfinstrumenten seinerzeit bestens bekannt.

¹ Nähere Angaben zu diesem Instrument finden Sie im Kapitel „Johann Sebastian Bachs Laute“ auf den Seiten 16–23 im Textband dieser Edition.

Quellenlage

Die Suite BWV 997 ist nicht als Autograph, sondern nur in Abschriften des 18. und 19. Jahrhunderts überliefert. Sie werden im „Kritischen Bericht“ der Neuen Bach-Ausgabe im Einzelnen aufgeführt und hinsichtlich ihrer gegenseitigen Abhängigkeit sowie der darin vorkommenden Übereinstimmungen oder Abweichungen referiert.¹ Spielern, die ihr Wissen zur Quellenlage dieses Werkes vertiefen möchten, sei die Lektüre dieses Textes nachdrücklich empfohlen.

Von besonderem Interesse unter den in der Neuen Bachausgabe gelisteten Quellen von BWV 997 sind eine Abschrift des Bachschülers Johann Friedrich Agricola (1720–1774), die in dessen Leipziger Zeit zwischen 1738 und 1741 entstand, eine Intavolierung dreier Sätze dieses Werkes für 13-chörige Laute durch Johann Christian Weyrauch (1694–1771) sowie eine Kopie Johann Philipp Kirnbergers (1721–1783), der ebenfalls Bachs Unterricht genoß. Agricolas Abschrift enthält keine Besetzungsangabe von seiner Hand, trägt auf dem Titelblatt jedoch den sehr viel später und eher flüchtig von Carl Philipp Emanuel Bach hinzugefügten Vermerk „C moll / Praeludium, Fuge, Sarabande/ und Gigue/(Suite) fürs Clavier,/ von J. S. Bach.“

Agricolas Abschrift ist die früheste überlieferte Quelle, die das Werk vollständig enthält. Es ist möglich, dass die nachträgliche Komposition der Fuge und des Doubles durch den längeren Besuch der Lautenisten Weiß und Kropfgans im Jahr 1739 angeregt wurde, von dem Johann Elias Bach in seinem Brief vom 11. August 1739 spricht. Thomas Kohlhase nimmt aufgrund eines Schriftvergleiches an, dass Agricolas Kopie auf die Zeit um 1740/41 zu datieren sei. Dies würde die Vermutung eines Zusammenhanges zwischen dem Aufenthalt der beiden Lautenisten in Bachs Haus und dem Zeitpunkt der Entstehung dieser Sätze stützen.

Sieben weitere Abschriften weisen BWV 997 ebenfalls einem Tasteninstrument zu, obschon diese Komposition Stellen enthält, die darauf unspielbar sind. Eine Ausnahme hiervon ist die bei der Versteigerung der Musiksammlung von Erich Prieger im Jahr 1924 zum Verkauf gelangte Nummer 170 der Bachiana, deren erste Handschrift im Katalog wie folgt verzeichnet wird: „Suite in C-Moll für Klavier (oder Laute!). Abschrift aus dem 18. Jahrhundert. 11 S. in Hochformat.“ Der Standort des Manuskriptes ist heute unbekannt.² Da es sich bei der Besetzungsangabe jedoch um einen Vermerk des 20. Jahrhunderts handelt, der vermutlich auf Hans Dagobert Brugers 1921 veröffentlichte Bearbeitung des Werkes für eine zehnsaitige Basslaute zurückzuführen ist, sollte ihr nicht zu viel Gewicht beigemessen werden.

In den meisten der in Klavierpartitur überlieferten Abschriften von BWV 997 ist die Oberstimmen dieser Komposition im oktavierenden Violinschlüssel notiert, während der Bass in seiner originalen Lage wiedergegeben wird. Diese Notationsform war im 18. Jahrhundert insbesondere bei Stücken für Arciliuto keineswegs unüblich. Auch Johann Friedrich Fasch (1688–1758) macht in seinem „Concerto per il Liuto“ von ihr Gebrauch, verwendet im oberen System jedoch statt des Violinschlüssels einen oktavierenden Sopranschlüssel.³ Da Bachs Autograph nicht überliefert wurde, kann nur angenommen werden, dass die darin verwendeten Schlüssel dieselben waren, wie in der Kopie seines Schülers. Der Grund für die Verwendung des Violinschlüssels anstelle des seinerzeit üblichen Sopranschlüssels dürfte die hohe Lage sein, in die die Oberstimme dieses Werkes bei Verwendung des Sopranschlüssels im Falle einer Oktavtransposition gerät. Der Violinschlüssel lässt die Noten im oberen System um eine Terz nach unten rücken, was zur Ersparnis von Hilfslinien führt. Der durch die Oktavierung entstehende, zusätzliche Raum zwischen Ober- und Unterstimmen gestattet zudem eine wechselnde Kaudierungen von Mittelstimmen und führt somit zu einer übersichtlicheren Notationsweise. Davon können Sie sich beim Vergleich der Notation des Werkes in der Neuen Bachausgabe mit der in Agricolas Manuskript überzeugen. Bitte vergleichen Sie die beiden Versionen auch mit der für diese Ausgabe gewählten, alternativen Notationsform im oktavierenden Bass- und Diskantschlüssel, und urteilen Sie selbst, welche Ihnen am praktischsten erscheint.

Die frühere Annahme, dass die Suite BWV 997 tatsächlich für Klavier vorgesehen und die Stimmen im oberen System wie notiert zu lesen seien, hat zu erheblicher Verwirrung geführt. Insbesondere der Schlußsatz (Double) zog lebhaftige Spekulationen hinsichtlich der ursprünglich für dieses Werk vorgesehene Besetzung nach sich, wobei sogar eine Ausführung der Oberstimme mit Flöte in Betracht gezogen wurde. Darauf wird in den Anmerkungen zu den einzelnen Sätzen noch ausführlicher eingegangen sein.

Die Intavolierung dreier Sätze dieser Suite für eine 13-chörige Laute durch Johann Christian Weyrauch ist die einzige Quelle aus J. S. Bachs unmittelbarem Umkreis, in der BWV 997 explizit der Laute zugeschrieben wird. Sie enthält jedoch nicht nur mehrere Abweichungen von dem durch Johann Friedrich Agricola überlieferten Text, sondern auch spieltechnische Widrigkeiten, die erhebliche Zweifel an der Bestimmung dieser Komposition für ein Instrument in traditioneller d-Moll-Stimmung wecken. Darüber hinaus sind sowohl die Fuge wie auch das Double in Weyrauchs Arrangement nicht enthalten.

Ich möchte daher mit einer genaueren Untersuchung dieser zeitgenössischen Intavolierung für eine 13-chörige Laute in der üblichen d-moll-Stimmung beginnen und im Anschluss daran auf die überlieferten Bearbeitungen des Werkes für ein Tasteninstrument eingehen.

Intavolierung dreier Sätze der Suite c-Moll BWV 997 durch Johann Christian Weyrauch

Das Faksimile der Handschrift finden Sie im **Anhang 2**.

Die aus der Sammlung Carl Ferdinand Beckers (1804–1877) stammende Handschrift wird in der Musikbibliothek der Stadt Leipzig aufbewahrt (Signatur: Sammlung Becker III.11.5.). Faksimileausgaben erschienen 1975 und 1976 im Zentralantiquariat Leipzig.⁴

Als Entstehungszeit des Werkes nimmt Hans-Joachim Schulze aufgrund eines Schriftvergleiches die Zeit „um 1730“ an. Die in Weyrauchs Intavolierung enthaltenen Sätze 1, 3 und 4 scheinen aufgrund Ihres Tonumfanges in der Tiefe zunächst klar für ein 13-chöriges Instrument bestimmt, wie es spätestens seit 1719 von S. L. Weiß benutzt wurde. Der vergleichende Blick auf die Bassführung im Manuskript von Agricola führt jedoch zu einem ganz anderen Schluß:

Der tiefste Ton des Prelude und der Sarabande ist dort das Kontra B, während die Gigue bereits bei C endet. In Takt 45 des Präludiums kommt in Agricolas Abschrift zwar ein Kontra A vor, doch ist der dadurch entstehende Bruch in der Stimmführung des Basses an dieser Stelle so offensichtlich, dass die in Weyrauchs Manuskript eine Oktave höher notierten ersten drei Bassnoten dieses Taktes wohl eher deren ursprünglich von Bach vorgesehene Position entsprechen. Wären sie in Weyrauchs Vorlage wie bei Agricola notiert gewesen, hätte er sie angesichts des Vorhandenseins eines in Kontra As gestimmten Chores

¹ „Johann Sebastian Bach. Neue Ausgabe sämtlicher Werke“, Serie V, Band 10, einzeln überlieferte Klavierwerke II und Kompositionen für Lauteninstrumente. Kritischer Bericht von Hartwig Eichberg und Thomas Kohlhase. VEB Deutscher Verlag für Musik Leipzig, 1982.

² Thomas Kohlhase vermutet, dass es sich bei dieser Abschrift um die in seinem „Kritischen Bericht“ als „Quelle N“ bezeichnete, anonyme Kopie aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts handeln könnte, die sich heute in Privatbesitz befindet.

³ Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden, Signatur Mus.2423-V-1.

⁴ „Johann Sebastian Bach. Drei Lautenkompositionen in zeitgenössischer Tabulatur (BWV 995, 997, 1000)“, Faksimiledruck nach den in der Musikbibliothek der Stadt Leipzig aufbewahrten handschriftlichen Originalen. Mit einer Einführung von Hans-Joachim Schulze. Zentralantiquariat der Deutschen Demokratischen Republik, Leipzig 1975/76.

auf seinem Instrument problemlos in der tieferen Lage wiedergeben können, zumal das Oktavieren von Baßnoten zwecks Erleichterung der Spielbarkeit an vielen anderen Stellen recht exzessiv von ihm gehandhabt wird. So findet sich – abweichend von Agricola – das Kontra A bei Weyrauch beispielsweise auch im jeweils zweiten Takt des Prelude und der Gigue.

Es ist wenig wahrscheinlich, dass Johann Christian Weyrauch, der Johann Sebastian Bach persönlich nahestand, das Lautenmodell, für das diese Komposition tatsächlich bestimmt war und dessen Stimmung nicht kannte. Dies könnte die Ursache einer gewissen Lustlosigkeit sein, mit der er sich – in Kenntnis der weit unproblematischeren Ausführung auf dem dafür vorgesehenen Instrument – dieser vermutlich von einem Spieler oder einer Spielerin der traditionellen d-Moll-Laute in Auftrag gegebenen, recht oberflächlich ausgeführten Arbeit entledigte. Derselbe Mangel an Sorgfalt ist – mutmaßlich aus demselben Grund – auch in seiner deutlich späteren Intavolierung der Fuge BWV 1000 für ein 13-chöriges Instrument in Standardstimmung zu bemerken.

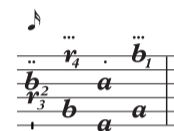
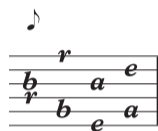
Weyrauch verwendet anstelle der für die korrekte Wiedergabe dieser drei Sätze erforderlichen Stimmung *B' C D Es F G As B c dfa d'f'* die Stimmung *As' B' C D Es F G As dfa d'f'*. Diese kann das Fehlen einer freien c- und B-Saite jedoch nicht einmal annähernd kompensieren, sondern macht Oktavierungen erforderlich, die zu sehr unschönen Brüchen in Bachs makelloser Baßstimme führen. Ebenso auffällig sind die durch das Fehlen dieser Saiten verursachten, unnatürlichen Griffe, von denen nachfolgend einige Beispiele angeführt werden:

Fassung Weyrauch:

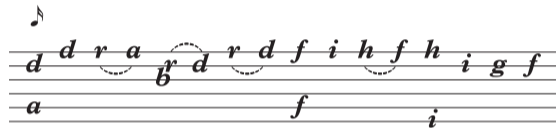
Tabulaturfassung mit freier c- und B-Saite:

Präludium (Fantasia)

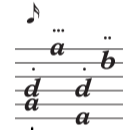
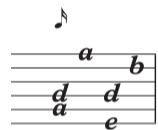
Takt 16



Takt 24



Takt 37



Takt 47

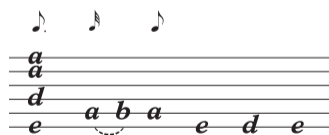


Takt 48



Sarabande

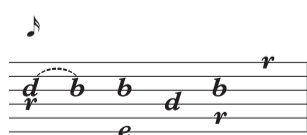
Takt 2



Takt 7



Takt 12



Gigue

Takt 35



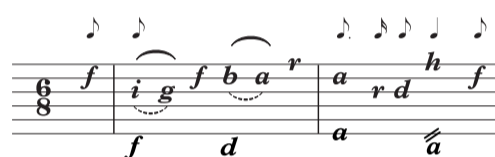
Weyrauchs Manuskript enthält in allen drei Sätzen Korrekturen in Form von Rasuren, die im hier wiedergegebenen Faksimile nicht erkennbar sind. Sie werden im „Kritischen Bericht“ der Neuen Bachausgabe detailliert verzeichnet und gestatten den Schluss, dass es sich bei der Vorlage seiner Bearbeitung nicht um eine Tabulatur handelte, die er für die von ihm benutzte Standardstimmung umgestaltete, sondern um ein Manuskript in Notenschrift, dessen Bässe durch häufige Oktavierung den grifftechnischen Möglichkeiten des traditionell gestimmten Instrumentes angepasst wurden.

Besonders aussagekräftig in diesem Zusammenhang sind die Korrekturen und Oktavierungen in den Takten 1 bis 3 des Präludiums („Fantasia“) sowie in den Takten 1 und 2 der Gigue („Giga“):

Präludium (Fantasia), ursprüngliche Fassung, Takte 1-3



Gigue, ursprüngliche Fassung, Takte 1 und 2



Inhaltliche Abweichungen in Weyrauch Manuskript gegenüber Agricolas Fassung unterstützen die Vermutung, dass es sich bei der von ihm benutzten Quelle um eine frühere Fassung von Präludium (Fantasia), Sarabande und Gigue handelt, die von J. S. Bach später noch einmal überarbeitet wurden. Zweifel an dessen Autorschaft sind lediglich an der etwas bizarr wirkenden und mit Schreibfehlern behafteten Version der Takte 29 und 30 in Weyrauchs Fassung angebracht. Vielleicht war seine Vorlage an dieser Stelle nicht völlig klar und wurde von ihm nach eigenem Gutdünken interpretiert:

Weyrauch:

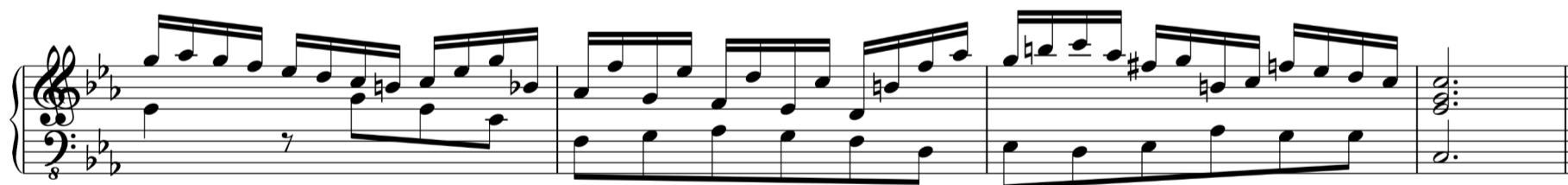
Notenbeispiel Sarabande Takte 29–32



(die drei Schreibfehler im Baß der Takte 30 und 31 sind stillschweigend korrigiert)

Agricola:

Notenbeispiel Sarabande Takte 29–32 (aus unserer Edition)



Die Textabweichung der letzten Baßnote in Takt 20 (*F* statt *B*) bei Weyrauch ist hingegen keine Variante, sondern eine Notlösung, da bei der von ihm benutzten Stimmung keine freie *B*-Saite zur Verfügung steht und dieser Ton in Verbindung mit der Terz *b'*-*d'* in siebten Lage nicht gegriffen werden kann.

Aufmerksamkeit verdient auch das Wiederanschlagen von Noten der Oberstimme in Weyrauchs Fassung, die bei Agricola durch einen Haltebogen miteinander verbunden sind. Beispiele dafür finden sich in den Takten 9 und 45 des Präludiums sowie in den Takten 24 und 25 der Sarabande. Ob sie auf Bachs Urfassung dieser Stücke zurückgehen oder es sich um Zutaten Weyrauchs handelt, die dem kurzen Klang der Diskantsaiten einer historischen Laute Rechnung tragen, lässt sich nicht mit völliger Sicherheit sagen. Für Letzteres sprechen Weyrauchs Rasuren in den Takten 8, 16 und 24 der Gigue, wo die jeweils zu haltende Note der Oberstimme zunächst als wiederanzuschlagende Note notiert, dann jedoch nachträglich entfernt wurde. Von diesem Wiederanschlagen übergebundener Noten sind in seiner Fassung auch einige Mittelstimmen betroffen. Die nicht in Weyrauchs Manuskript enthaltene Fuge weist indessen einige Stellen auf, an denen das Wiederanschlagen übergebundener Noten akustisch durchaus sinnvoll ist. Darauf wird im folgenden Kapitel eingegangen.

Betonungsstriche über Noten der Oberstimme finden sich bei Weyrauch in den Takten 29-31, 36 sowie 41-45 der Fantasia. Sie kommen in den im „Kritischen Bericht“ der Neuen Bachausgabe unter den Kürzeln K, M, P, N und O subsummierten Quellen auch in Takt 25 des Präludiums über der jeweils letzten Note der vier Sechzehntel der Oberstimme sowie in Takt 45 über den beiden Achtelnoten auf der zweiten Zählzeit vor. In der Gigue sind sie über der jeweils letzten Note der beiden Dreiergruppen in Takt 2 und der jeweils letzten Note der ersten Dreiergruppe in den Takten 17 und 25 zu finden. Ob diese in Agricolas Manuskript nicht enthaltenen Akzentuierungen auch in Bachs Urschrift vorhanden waren, lässt sich nicht mit Sicherheit beantworten. Musikalisch und spieltechnisch ergeben sie durchaus Sinn.

Die Angaben piano und forte in den Takten 2, 3, 18 19, 30, 31, 40, 41, 44 und 45 in Weyrauchs Handschrift weisen – sofern er sich einer Notenvorlage von J. S. Bach bediente – meiner Ansicht nach eher auf die Laute als auf ein zweimanualiges Cembalo hin. Diese Angaben sind auch im Allegro des zweifelsfrei für die Laute bestimmten Bachwerkes 998 zu finden.

Die Abschrift Johann Friedrich Agricolas

Das Faksimile der Handschrift finden Sie im **Anhang 1**.

Die Abschrift Johann Friedrich Agricolas wurde – wie alle anderen überlieferten Quellen mit Ausnahme der Tabulaturfassung Weyrauchs – in Klavierpartitur notiert. Die Oberstimme der Sätze 1–4 ist als oktavierender Violinschlüssel zu lesen. Ausgenommen davon sind die Mittelstimmen in den Takten 23, 71f. und 98f. der Fuge, die aus notationstechnischen Gründen im oberen System platziert wurden, sowie das Double, in dem die Stimmensätze der Lautenfassung zwecks besserer Ausnutzung des Tonumfangs des Tasteninstrumentes versetzt und daher wie notiert zu spielen sind. Die Gründe dieses Eingriffes werden in den nachfolgenden Anmerkungen zu den einzelnen Sätzen dieser Komposition besprochen.

Prelude

Die Ursachen der Abweichungen von der Baßführung Agricolas in Weyrauchs Manuskript sind in erster Linie auf die von ihm verwendete Stimmung zurückzuführen, in der weder eine freie c- noch eine freie B-Saite vorhanden ist. Agricolas Abschrift dürfte – mit Ausnahme des bei Weyrauch in korrekter Lage notierten Taktes 45 – damit dem ursprünglichen Text dieses Werkes am nächsten kommen. Eine interessante Abweichung in Weyrauchs Tabulatur ist die Note *b* anstelle von *b* beim letzten Sechzehntel der Oberstimme in Takt 21:



In Takt 36 vereinfacht Weyrauch aufgrund der vermutlich deutlich größeren Mensur des traditionell gestimmten Instrumentes die Ausführung wie folgt:

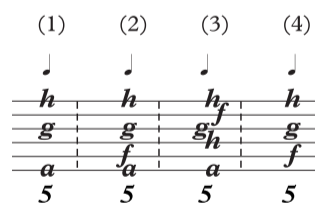


Über die Oktavierung der ersten drei Baßnoten des Taktes 45 in Agricolas Manuskript wurde bereits gesprochen. Sie stellt einen für Bach untypischen Bruch in der Stimmführung dar und ist möglicherweise eine Eigenmächtigkeit des Kopisten:



Eine weitere Besonderheit in der Tabulaturfassung des Prelude sind die in den Takten 28 und 47 vorkommenden Aufschlagbindungen von einer höheren zu einer tieferen Saite. Bindungen dieser Art sind in der Lautenmusik des 18. Jahrhunderts nicht ungewöhnlich, sie finden sich beispielsweise auch in den Takten 15 und 16 einer Bourrée der dritten Suite C-Dur von Sylvius Leopold Weiß im zweiten Band der Dresdner Sammlung.

Der Schlussakkord in Takt 56 kommt in den verschiedenen Abschriften von BWV 997 in folgenden Varianten vor:



Beispiel 1 ist die vermutlich originale, 4-stimmige Version der ursprünglichen Lautenfassung. Beispiel 4 eine Kompromisslösung Weyrauchs, da sich aus Gründen der Stimmführung unverzichtbare c der ursprünglichen Fassung in der von ihm verwendeten Stimmung kaum ausführen lässt. Beispiel 2 ist die für ein Tasteninstrument bestimmte, 5-stimmige Version Agricolas und Beispiel 3 die ebenfalls für ein Tasteninstrument bestimmte, 6-stimmige Fassung in einer anonymen Abschrift aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts.

Spieltechnischer Hinweis: Lassen Sie ab Takt 4 den zweiten Finger der linken Hand auf dem Ton h auf der dritten Saite bis zu seiner erneuten Verwendung im darauffolgenden Takt liegen.

Fuge

Die Unverzichtbarkeit des zur korrekten Ausführung dieses Satzes erforderlichen **Kontra As** ist in Takt 73 zu sehen.

Bei den in der Ober- und Mittelstimme der Intavolierung dieses Satzes in eckige Klammern gesetzten, übergebundenen Noten in den Takten 14, 15, 16, 32, 33, 37, 38 und 42 kann nicht mit Sicherheit gesagt werden, ob sie in der ursprünglichen Tabulaturfassung ebenfalls mit einem Haltebogen versehen waren, oder erneut angeschlagen wurden. Die Entscheidung darüber wird dem Ermessen des Spielers anheimgestellt. Das Wiederanschlagen übergebundener Noten ist insbesondere in Lautenkompositionen des 17. Jahrhunderts wie z.B. der Suitensammlung „Erfreuliche Lautenlust“ von Elias Reusner anzutreffen. Es dient dort meist der akustischen Verstärkung einer antizipierten dissonanten Note im nachfolgenden Akkord:

E. Reusner „Erfreuliche Lautenlust“, Leipzig, 1697, dort: Paduana d-Moll, S.2, Takte 9/10



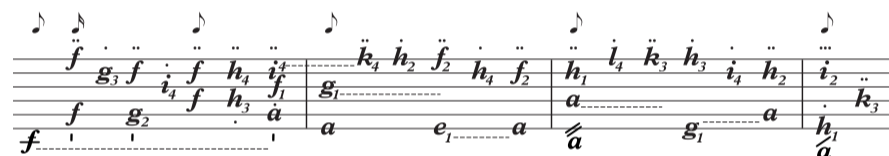
In Takt 15 findet sich in Kirnbergers Abschrift sowie der anonymen Kopie aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts die folgende Variante:



Die Takte 23–26 präsentieren das Fugenthema mit seinem charakteristischen Septsprung in der Mittelstimme, wobei dieser Septsprung auf der Laute zu einer spieltechnisch sehr anspruchsvollen Umsetzung führt:



Dies wirft die Frage auf, ob Bach das Thema an dieser Stelle der Lautenfassung tatsächlich wörtlich zitierte, oder es nur anklingen ließ und notgedrungen den aus einer Oktavversetzung resultierenden Querstand der Mittelstimme akzeptierte, der eine erheblich bequemere Ausführung der betreffenden Takte gestattet:

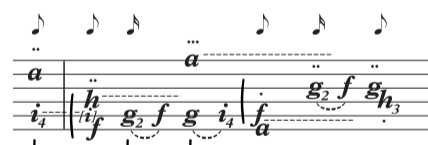


Eine ganz ähnliche Situation findet sich in Takt 88. Dort ist die erste Note der Mittelstimme als Folge des vorherigen Stimmenverlaufs in Agricolas Fassung ein **es** und damit auf der Laute kaum ausführbar:

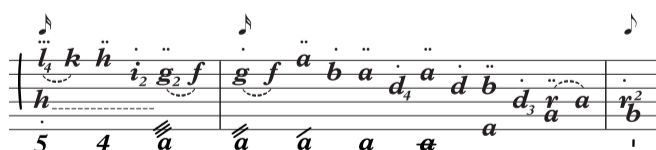


Die bereits erwähnte anonyme Handschrift aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts überliefert diese Note in der höheren Oktave, was ihre Ausführung auf der Laute sehr erleichtert. Allerdings wird dort schon ab Takt 86 die Mittelstimme höher notiert und damit ein Bruch der Stimmführung in Takt 88 vermieden. Der Grund für die Oktavierung ist die Unspielbarkeit dieser Takte in der von Agricola überlieferten Version auf dem Tasteninstrument. Dieser spieltechnisch unvermeidbare, klanglich jedoch eher unbefriedigende Eingriff findet sich auch in Kirnbergers Manuskript.

In Takt 32 ersetzt der Herausgeber der Neuen Bachausgabe aus eigenem Ermessen Agricolas Fassung durch folgende, in einigen anderen Handschriften vorkommende Version:



In Takt 33 und der ersten Hälfte des Taktes 34 wurden alle Noten der Baßstimme um eine Oktave nach oben versetzt, um die ansonsten auf einem Tasteninstrument unspielbaren Mittelstimmen ausführen zu können. Einige Quellen überliefern in diesen Takten eine alternative Version, bei der die Bässe des Taktes 33 und der ersten Hälfte von Takt 34 aus demselben Grund um eine Oktave versetzt worden sind. Dabei könnte es sich sehr wohl um eine frühere Fassung handeln:



Thomas Kohlhasse führt in seinem „Kritischen Bericht“ eine Kopie von BWV 997 aus dem Jahr 1836 an, die einem Konvolut der Sammlung Hauser entstammt (Hessische Landes- und Hochschulbibliothek Darmstadt, Signatur: Mus.ms.1322) und von ihm als Abschrift des Manuskriptes von Agricola apostrophiert wird. Die Abweichungen zwischen beiden Handschriften sind in der Tat geringfügig. Allerdings könnte die Pausensetzung in Takt 35 (Achtel- und Viertelpause nach Achtelnote anstelle von Achtelpause nach Viertelnote) ein Hinweis darauf sein, dass die Vorlage dieser Quelle die ursprüngliche Lautenfassung präziser wiedergab als derselbe Takt in Agricolas Abschrift, in der die erste Note auf einer Laute nicht als Viertelnote ausgehalten werden kann. In der hier veröffentlichten Fassung wird daher die Pausierung aus der Abschrift von 1836 übernommen.

Soll in der zweiten Hälfte von Takt 38 der Baßton *as* bis zum fünften Achtel ausgehalten werden, ist der dort notierte, etwas gewöhnungsbedürftige Fingersatz unumgänglich. In Agricolas Manuskript wurde das *b* der Mittelstimme auf dem vierten Achtel zunächst als punktierte Note geschrieben, dann jedoch der Punkt durchgestrichen und eine Achtelpause hinzugefügt, was den Übergang zum nächsten Takt grifftechnisch erleichtert. Diese scheinbar geringfügige, in Bezug auf das zur Ausführung von BWV 997 vorgesehene Instrument jedoch recht aussagekräftige Korrektur wurde in der Neuen Bachausgabe leider nicht berücksichtigt.

Takt 60 ist – neben zahlreichen anderen – ein klarer Hinweis auf die kleine Mensur des von Bach benutzten Instrumentes. In Anbetracht der geringen Klangdauer des Tones einer historischen Laute und im Interesse bequemerer Spielbarkeit könnte er jedoch auch die folgende Umsetzung dieser Stelle im Sinn gehabt haben:



Für die letzten drei Baßnoten in Takt 63 der Fuge gilt dasselbe wie für die ersten drei Baßnoten in Takt 45 des Prelude: Sie stellen einen für Bach untypischen Bruch in der Stimmführung dar und könnten die eigenmächtige Zutat des Kopisten sein. In der anonymen Abschrift aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts sind sie eine Oktave höher notiert. Wer sie dennoch in tiefer Lage ausführen möchte, spiele die in Klammern angegebenen Ziffern der Tabulatur.

In den Takten 106 und 107 weicht der Herausgeber der „Neuen Bachausgabe“ von Agricolas Text ab und übernimmt die in einigen anderen Handschriften überlieferte, vereinfachte Lesart der Baßstimme:

Neue Bachausgabe:



Agricola:



Agricolas Version ergibt beim Spielen auf der Laute allerdings weit mehr Sinn als die in der Neuen Bachausgabe wiedergegebene Repetition der jeweils ersten Note der Oberstimme. Spielern eines Tasteninstrumentes mögen solche Repetitionen vertrauter sein, als die offenbar mit Rücksicht auf die Laute gewählte Fassung in Agricolas Handschrift. Bitte probieren Sie beides selbst aus, um sich einen Eindruck davon zu verschaffen.

Bezüglich der in den Takten 14, 75 und 101 vorkommenden, für die Angélique typischen Griffe auf der 10. Saite verweise ich auf den nachfolgenden Kommentar zum Double.

Sarabande

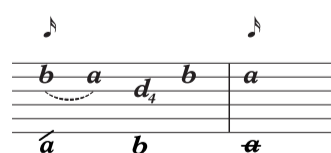
Über die alternative Fassung der Takte 29 und 30 in Weyrauchs Intavolierung wurde bereits gesprochen. Dabei könnte es sich sowohl um eine frühere Fassung Bachs als auch um eine aus unbekanntenen Gründen vorgenommene, freie Abwandlung dieser Stelle durch den Intavolator handeln. Ich tendiere aus stilistischen Gründen zu letzterer Ansicht.

Weitere interessante Abweichungen von Agricolas Text finden sich in Takten 5, 13 und 23 – 25:

Sarabande Takt 5



Sarabande Takte 13



Sarabande Takte 23–25

Beachten Sie in den Takten 24 und 25 bitte auch das zweimalige erneute Anschlagen des Tones **b'** der Oberstimme. Dieser Ton ist in Agricolas Abschrift als halbe Note mit Haltebogen notiert und muss bis zum Folgetakt ausgehalten werden.

Belege für die sich aus dem Fehlen einer freien c- und B-Saite ergebenden spieltechnischen Unannehmlichkeiten in Weyrauchs Fassung (siehe Anhang 2) sind auch in diesem Satz in großer Anzahl anzutreffen. Die Takte 7 und 12 seien hier nur stellvertretend für viele andere angeführt:

Sarabande Takt 7

Sarabande Takt 12

In Takt 18 wurde in der Neuen Bachausgabe das Auflösungszeichen vor der ersten Note der Oberstimme vergessen. Dieser Ton ist sowohl in Weyrauchs Intavolierung wie auch in Agricolas Abschrift kein **as'** sondern ein **a'**.

Der fünfstimmige Akkord auf der ersten Zählzeit von Takt 19 ist nur einer von mehreren Belegen für die kleine Mensur des von Bach benutzten Lauteninstrumentes.

In Takt 32 fehlen bei Agricola die Bindebögen auf dem dritten und fünften Achtel der Baßstimme.

Gigue

In Takt 28 sind die Bässe **b** und **c'** in Agricolas Manuskript eine Oktave nach unten versetzt, um auf dem Tasteninstrument an dieser Stelle ein besseres Gegengewicht zum Diskant zu erzielen. Agricolas **H** wäre in Verbindung mit den Tönen der Oberstimme auf der Laute allerdings nur schwer ausführbar. In Weyrauchs Fassung, der in diesem Fall mehr Vertrauen zu schenken ist, stehen diese beiden Töne in der höheren Oktave und sind damit problemlos zu spielen.

Bei den Schleifern in den Takten 14, 18, 30 und 46 handelt es um sogenannte „unbetonte“ oder „antizipierte“ Schleifer. Diese liegen – abweichend von der üblichen Exekution des „coulé sur une tierce“ – gewöhnlich auf einem unbetonten Taktteil und sind etwas schwächer als der Schleifer auf einem betonten Taktteil auszuführen. Sie dienen dem Ausfüllen eines Intervalls zwischen zwei Noten (meist einer Terz) und haben eine rein melodieverbindende Funktion. Heutige Spieler geben diese Figur gewöhnlich als betonten Schleifer in Gestalt einer aus drei Sechzehnteln bestehenden, nur mit der linken Hand ausgeführten Triole wieder, was jedoch der Intention des Komponisten widerspricht. In Weyrauchs Intavolierung dieser Takte weisen die Bindebögen der linken Hand allerdings ganz unmissverständlich auf die korrekte Art der Ausführung dieser Verzierung hin, über die Johann Gottfried Walther in seiner unveröffentlichten Kompositionslehre aus dem Jahr 1708 schreibt: „Von vorgedachten Schleiffarten ist wohl zu mercken, dass allzeit von derjenigen note, hinter welcher der Schleifer befindlich, etwas von ihrer Geltung abgenommen werde, damit die folgende in richtiger mensur-Abtheilung klar eintrete.“¹

Am Ende von Takt 42 findet sich bei Weyrauch die nachstehende Variante. Sie könnte in Bachs Frühfassung des Werkes enthalten gewesen sein::

Double

Das Double ist der einzige Satz dieser Suite, dessen Oberstimme nicht durchweg eine Oktave höher notiert, sondern durch Änderung der Stimmeinsätze der ursprünglichen Lautenfassung dem Tonumfang eines Tasteninstrumentes angepasst wurde. Die originäre Lautenversion ist gleichwohl unschwer zu rekonstruieren, da das Double kein thematisch eigenständiger Satz ist, sondern die vorhergehende Gigue diminuiert. Seine Stimmeinsätze müssen sich folglich nach den Stimmeinsätzen der Gigue richten. Eine Ausnahme davon könnte lediglich Takt 11 sein. Hier muss der Spieler selbst entscheiden, ob er der in dieser Rekonstruktion veröffentlichten Fassung folgen will, oder der aus dem Stimmeinsatz der Gigue abgeleiteten Version den Vorzug gibt:

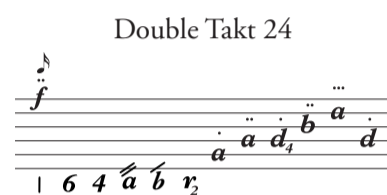
Double Takt 11

¹ Johann Gottfried Walther, „Praecepta der musicalischen Composition“, Weimar 1708, neu hrsg. von Peter Benary, in: Jenaer Beiträge zur Musikforschung, Band 2, Breitkopf & Härtel, Leipzig 1955.

Die Gründe für das in der Klavierfassung praktizierte Versetzen einiger Takte in die tiefere Oktave sind leicht zu erkennen: Spielt man die rekonstruierte Lautenfassung auf einem Tasteninstrument wie in der Klavierversion ebenfalls eine Oktave höher, ergeben sich am Ende des ersten und zweiten Teils dieses Satzes Probleme mit den Takten 11–16 und 41–48. Sie bleiben „in der Luft hängen“ und haben somit keine abschließende Wirkung mehr. Ebenso unbefriedigend klingen die Bässe der Takte 17–20, 24/25–28 und 30–32 der Lautenfassung, sofern man sie in der höheren Oktave wiedergibt. Dieses Dilemma dürfte hauptsächlich für das Tiefersetzen jener Töne in der Klavierfassung sein. In Takt 19 führt dieses Verfahren allerdings zu einem extremen Bruch in der Oberstimme, der mich daran zweifeln lässt, dass dieses Arrangement tatsächlich aus der Feder des Komponisten von BWV 997 stammt. Der in Takt 8 vorkommende, höchste Ton *f*⁴ überschreitet zudem den bislang bekannten Umfang der Tasteninstrumente Johann Sebastian Bachs um einen Halbton, was einige Forscher vermuten ließ, dass die Oberstimme des Double von einer Flöte oder Violine auszuführen sei. Naheliegender wäre jedoch die Annahme, dass zumindest eines der Cembali J. S. Bachs über diesen Ton verfügte. Seine mit Darmsaiten bezogenen Lautenklaviere oder Theorbenflügel kommen dafür ganz gewiss nicht in Betracht.

Aus meiner Sicht ist die von Agricola übermittelte Bearbeitung dieses Satzes für ein Cembalo klanglich unbefriedigend, während die Lautenversion – selbst in ihrer tiefen Stimmlage – darauf überzeugender und natürlicher klingt und auch auf einem Lautenklavier oder Theorbenflügel ausführbar wäre.

Schnelle Passagen auf tiefen Saiten wie in Takt 24 finden sich auch in der 1746 gedruckten „Sonata a Liuto Solo“ in C-Dur des Bach-Schülers Rudolf Straube (1717–1780), dessen Instrument – einigen Besonderheiten in seinen Stücken nach zu urteilen – vermutlich ebenfalls mit einzelnen Saiten bezogen war. Bei sehr raschem Tempo könnte die folgende Ausführung von Takt 24 des Double bequemer erscheinen:



Das Greifen des Tones H im großen Barré auf dem sechsten Bund der zehnten Saite in Takt 17 dürften Spieler mit kleinen Händen als grenzwertig empfinden. Bedenken Sie jedoch bitte, dass die Abstände zwischen den einzelnen Saiten der Angélique deutlich geringer waren, als die zwischen dem ersten und zehnten Chor eines mit doppelten Saiten bezogenen Instrumentes. Bei der Angélique von Johann Christoph Fleischer (Hamburg, um 1700) in der Landesbibliothek Mecklenburg-Vorpommern, Schwerin, betragen sie am Steg durchschnittlich 10,5mm und am Sattel 7,5mm. Hinzu kommen eine leichte Wölbung des Griffbrettes, die alle Barrégriffe vereinfacht, sowie Bachs Hand, die der des russischen Pianisten Sergei Rachmaninoff geglichen haben muss und deren Beschaffenheit Christian Friedrich Daniel Schubart (1739–1791) so beschreibt: „Seine Faust war gigantisch. Er grif z.B. eine Duodezime mit der linken Hand, und kolorierte mit den mittleren Fingern dazwischen.“¹ Die zehnte Saite wurde in Verbindung mit gleichzeitig angeschlagenen Noten der Oberstimme auf der Angélique ganz selbstverständlich gegriffen, wie Sie an den Beispielen auf Seite 83 des Textbandes dieser Ausgabe feststellen können. In der Fuge BWV 997 finden sich in den Takten 14, 75 und 101 Griffe auf dem vierten, sechsten und siebten Bund dieser Saite.

Auf die aus Takt 27 zu erschießende Unverzichtbarkeit des *Kontra As* bei der korrekten Wiedergabe dieses Satzes wurde bereits hingewiesen. Der Ton *E*, die 16. Saite des Instruments, wird in den Takten 18 und 33 benötigt. Er ist sowohl im Hinblick auf die Stimmführung wie auch wegen des klanglichen „Überraschungseffektes“ kaum durch den Ton in der jeweils höheren Oktave zu ersetzen. Wer dies dennoch tun möchte, spiele ihn als *e* auf dem 6. Bund der siebten Saite. In Präludium Fuge und Allegro Es-Dur, BWV 998 hingegen wird die 16. Saite auf *Des* gestimmt und kommt nur einmal, in Takt 47 des Allegro vor. Sie ist dort allerdings von ebenso frappanter Wirkung wie das *E* in den Takten 18 und 33 des Double der c-Moll-Suite. In der Aria „Betrachte, meine Seel“ der Johannespassion wird – wie in BWV 997 – sowohl ein *Es* wie auch ein *E* im Baß verlangt. Dort liegt der Ton *E* jedoch nicht außerhalb der diatonischen Reihe, sondern wird als 10. Saite eingestimmt, auf die dann vier höher gestimmte Baßsaiten einschließlich des *Es* folgen:

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

Dieselbe Stimmung mit einer freien *E*- und *Es*-Saite im Baß ist für eine korrekte Ausführung der Aria „Komm, süßes Kreuz“ der Matthäuspassion erforderlich.

Die in Klammern gesetzten Noten *As* und *F* in Takt 20 wurden nachträglich von Philipp Emanuel Bach in Agricolas Manuskript eingefügt. Der Herausgeber der Neuen Bachausgabe lässt sie weg, obwohl sie auch in anderen Abschriften aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts zu finden sind, und trägt eigenmächtig Pausenzeichen ein. Für die Authentizität dieser beiden Noten spricht allerdings nicht nur die Autorität des Bach-Sohnes sondern auch das Fehlen jeglicher Spur der Tilgung ursprünglich notierter Pausen in Agricolas Kopie, die andernfalls dort zwangsläufig zu finden sein müssten. Ganz offenbar hat der Kopist diese beiden Noten beim Abschreiben einfach übersehen.

Das zweite Sechzehntel in Takt 14 ist bei Agricola ein wenig nach unten verrutscht und wurde vom Herausgeber der Neuen Bachausgabe daher irrtümlich als *a* interpretiert. Es handelt sich jedoch – wie auch aus dem analogen Takt 46 zu schließen ist – zweifelsfrei um den Ton *b*. Als letzter Ton der Oberstimme in Takt 24 findet sich in der Neuen Bachausgabe versehentlich ein *c*⁴ statt des *d*⁴, und in Takt 16 wurde in Agricolas Abschrift im Baß der Ton *g* am Anfang des Taktes vergessen.

Spieltechnischer Hinweis: Lassen Sie in Takt 13 den dritten Finger auf der letzten Note *g*⁴ der Oberstimme liegen, bis er im Folgetakt wieder für die Note *a*⁴ benötigt wird.

Bindebögen für die linke Hand

Die in den verschiedenen Klavierfassungen von BWV 997 enthaltenen Artikulationsbögen lassen selbstverständlich nicht zwangsläufig auf in der ursprünglichen Lautenfassung enthaltene Abzugs- oder Aufschlagsbindungen schließen, da diese von der jeweiligen spieltechnischen Konstellation auf dem Griffbrett abhängig sind. Aus eben diesem Grund können auch die in Weyrauchs Handschrift notierten Bindungen nicht ohne Weiteres übernommen werden. Seine Intavolierung trägt einer anderen Stimmung Rechnung und führt daher zu spieltechnischen Strukturen, die nur in Teilen mit denen der ursprünglich intendierten praktischen Ausführung dieses Werkes identisch sind. Weyrauchs Bindungen wirken an einigen Stellen willkürlich und sind insgesamt inkonsistent. Bemerkenswert ist die in

¹ Christian Friedrich Daniel Schubart, „Ästhetik der Tonkunst“, Hohenasperg, 1784/85.

Eine unterhaltsame Parodie auf die Spannweite von Rachmaninoffs Händen finden Sie hier: <https://www.youtube.com/watch?v=ifKKlhYF53w> Es steht den Lautenisten frei, vergleichbare Lösungen für ihr Instrument zu erfinden.

Takt 52 auf der zweiten Zählzeit vorkommende Abzugsbindung von einer unbetonten zu einer betonten Note mit Baß.

Bei den in dieser Ausgabe notierten Bindebögen für die linke Hand handelt es sich um Vorschläge, die auf einer gewissen Vertrautheit mit Bachs Artikulationsweise und meiner Kenntnis der Lautenpraxis des 18. Jahrhunderts beruhen. Es steht dem Spieler jedoch frei, andere Bindevarianten zu wählen bzw. weitere Bindungen hinzuzufügen. Berücksichtigen Sie in diesem Fall jedoch bitte, dass solche Änderungen stets mit einer Änderung des Fingersatzes der rechten Hand verbunden sind.

Unspielbare Stellen in Agricolas Klavierfassung

Die für barocke Lautensätze typischen weiten Lagen führen insbesondere in der Fuge zu unspielbaren Stellen. Daran ändert auch die in den Sätzen 1–4 eine Oktave tiefer zu lesende Oberstimme nichts. Bereits der Schlußtakt des Prelude ist sowohl in Agricolas Version als auch in den beiden anderen hier wiedergegebenen Varianten auf dem Tasteninstrument nur in arpeggierter Form spielbar. Weyrauch präsentiert zwar ebenfalls eine vierstimmige, an die Lautenfassung angelehnte Version dieses Akkordes, ist aufgrund des Fehlens einer freien c-Saite jedoch gezwungen, diesen Ton durch *g* zu ersetzen, was zu einem klaren Bruch in der Führung dieser Mittelstimme führt. Auch seine Version kann auf dem Tasteninstrument nur in arpeggierter Form gespielt werden.

In der Fuge sind es die Takte 63, 79, 86–87, 96–97 und 101–102 die bei Kennern von Bachs Werken für das Cembalo Erstaunen darüber wecken, dass diese Komposition bereits im 18. Jahrhundert einem Tasteninstrument zugeordnet wurde, da die genannten Takte auf darauf auch für eine große Hand nahezu unausführbar sind. Besonders rätselhaft ist die scheinbar ohne Not vorgenommene Versetzung der Baßöne *c*, *B* und *As* in Takt 63 in die tiefere Oktave. Sie bewirkt an dieser Stelle nicht nur einen Bruch in der Stimmführung, sondern auch die Umwandlung des mit größter Wahrscheinlichkeit ursprünglichen Terzabstandes zwischen Baß und Mittelstimme der Lautenfassung in Dezimen, wobei der obere Ton der großen Dezime *As*–*Es* am Ende dieses Taktes nicht mehr von der rechten Hand übernommen werden kann. Die Beibehaltung der auf dem Tasteninstrument sehr unbequemen, tiefen Lage dieser Töne in Agricolas Abschrift könnte allerdings auch als Hinweis interpretiert werden, dass sie bereits in seiner Vorlage so notiert waren. Klanglich sind sie dort fraglos effektvoller. Der Spieler möge selbst entscheiden, ob er einer korrekteren Stimmführung dieser Töne in höherer Lage oder deren imposanterem Klang in der tieferen Oktave den Vorzug gibt.

In Takt 3 der Sarabande ist es der Akkord *C b f d*“ auf dem zweiten Viertel, der die Ausführung einer Dezime mit der rechten Hand verlangt. Philipp Jacob Milchmeyers (um 1749–1830) Kompromissvorschlag in seiner Schule von 1797 „Kann man im Accorde nicht alle Noten greifen, so läßt man im Diskant die tiefsten, im Basse die höchsten weg“ kann in diesem Fall leider nicht zur Anwendung gebracht werden.¹ Dezimgriffe sind in Bachs Kompositionen für Klavier grundsätzlich unüblich. Ihr häufigeres Vorkommen in der Fuge BWV 997 ist weder mit der außergewöhnlichen Spannweite seiner Hand noch den Schlußtakt der a-Moll-Fuge im ersten Band des „Wohltemperierten Klaviers“ zu erklären, die sich nur auf einem Pedalclavichord- bzw. Cembalo notengetreu ausführen lassen.²

Agricolas Abschrift der Suite BWV 997 enthielt zunächst keine Angabe zum Instrument. Die auf dem Titelblatt nachträglich hinzugefügte, offenbar recht flüchtig vorgenommene Zuschreibung „Praeludium, Fuge, Sarabande und Gigue für Clavier“ stammt von Philipp Emanuel Bachs Hand und erfolgte in dessen späterer Hamburger Zeit (1768–1788). Sie ist kein Einwand gegen das für die Ausführung dieser Komposition vorgesehene Instrument, sondern nur ein Vermerk, dass es sich bei dieser Abschrift samt ihrem arrangierten Double um eine Bearbeitung des Werkes für ein Tasteninstrument handelt. Andere Handschriften, die es ebenfalls dem Klavier zuordnen, stammen durchweg aus der zweiten Hälfte des 18. oder ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, sind also wesentlich jüngeren Datums und tradieren hinsichtlich des zur Ausführung dieser Komposition erforderlichen Instrumentes ein Missverständnis, das sich ungeachtet der hier genannten Unstimmigkeiten und mangels besseren Wissens erst nach J. S. Bachs Tod allmählich zu verfestigen begann. Den Versuchen, das Werk „klaviergerechter“ zu machen, sind aufgrund gewisser Besonderheiten des Lautensatzes von vornherein Grenzen gesetzt, die nicht überschritten werden können, ohne in die Struktur der Komposition einzugreifen. Die überlieferten Arrangements der Suite BWV 997 für ein Tasteninstrument enthalten daher sowohl vertretbare Oktavierungen der Baßstimme zwecks Entlastung der linken Hand als auch Stellen, in denen Dezimgriffe notgedrungen beibehalten werden müssen, um den ursprünglichen Text nicht zu entstellen. Letzteres hätte allerdings bereits in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts bei mit Bachs Cembalomusik vertrauten Spielern Zweifel an einer Bestimmung dieses Werkes „für Clavier“ wecken müssen.

Stilistische Anmerkungen

Prelude

Der Beginn des Prelude hat Ähnlichkeit mit dem Beginn des Presto der dritten Sonate in c-Moll von Sylvius Leopold Weiß im fünften Band des Dresdner Manuskriptes. Die Courante dieses Werkes wiederum macht von der in den ersten drei Takten der Bachschen Komposition vorkommenden Bariolage der c-Moll-Tonleiter in fünfter Lage bis hinab zum fünften Chor hinab Gebrauch:

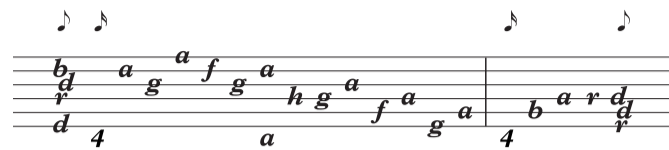
S.L. Weiß Presto c-Moll

S.L. Weiß Courante c-Moll

¹ Philipp Jacob Milchmeyer, „Die wahre Art das Pianoforte zu spielen“, Dresden 1797, S. 35.

² Es wird vermutet, dass dieses Werk ursprünglich für die Orgel konzipiert und erst später in Bachs Sammlung von Präludien und Fugen durch alle Tonarten aufgenommen wurde.

Nach meiner Kenntnis findet sich diese Art der Ausführung einer c-Moll-Skala auf einer d-Moll-Laute erstmals in Takt 22 der „Allemande tombeau de Mgr. Le Prince de condé“ von Jacques Gallot (Vieux Gallot de Paris). Bach könnte dieser klanglich sehr effektvollen Umsetzung einer c-Moll-Tonleiter also sowohl nach 1718 in den Kompositionen von S. L. Weiß oder auch vielleicht schon vorher in den Tabulaturhandschriften und Drucken des lautenbegeisterten Weimarer Hofes begegnet sein:



Große Sprünge der Oberstimme wie am Ende von Takt 55 des Prelude finden sich auch in der Ober- und Unterstimme des „Capriccio“ der Partita Nr. II in c-Moll, BWV 826 seiner „Klavierübung“. Sie überschreiten dort allerdings nie den Umfang einer Dezime, während in Takt 55 der Lautensuite zwei Tredezimen vorkommen, die jeweils auf der fünften und ersten Saite auszuführen sind.

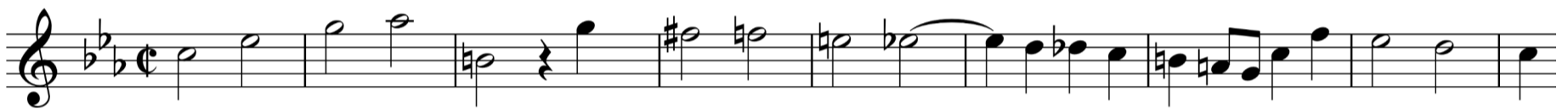
Fuge

Das vier Takte umfassende Thema oder „Subjectum“ der Fuge BWV 997 besteht aus dem bereits in den ersten Takten des Prelude angelegten, auch in anderen Kompositionen Bachs anzutreffenden Sogetto *c' d' es' f' g'* sowie der daran angefügten, chromatisch aufsteigenden Tonfolge *as a b h c'*. Wird das *as* noch als Bestandteil des Sogetto angesehen, sind alle Töne eines Septakkordes in As-Dur darin enthalten: *as c' d' es' f' g'*.

Eine wie auch immer geartete, verborgene Information konnte ich im Thema der Fuge BWV 997 weder bei dessen Examination nach Prinzipien der Gematrie noch nach denen des sogetto vocale entdecken.

Erstaunlich ist, dass die enge Verwandtschaft des Subjekts dieser Fuge mit dem „Thema Regium“ des „Musikalischen Opfers“ BWV 1079 bislang noch nie Gegenstand näherer Untersuchungen war. Das von Friedrich II. anlässlich Bachs Besuch im Jahr 1747 vorgelegte, ebenfalls aus einem Sogetto und einer chromatischen Tonleiter gebildete Thema, wirkt wie eine Abwandlung des Subjekts der Lautenfuge, die aus denselben Elementen besteht:

Thema Regium:



Fuge BWV 997:



Als äußerst raffiniert muß die Wahl einer gespiegelten Form des Sogetto als sequenzierendes Kontrasubjekt in der Lautenfuge bezeichnet werden:



Es wurde verschiedentlich darüber spekuliert, ob das von Friedrich II. vorgegebene Thema tatsächlich von ihm selbst oder einem seiner damaligen Hofmusiker stammte, unter denen insbesondere Bachs Sohn Philipp Emanuel, Johann Joachim Quantz oder Johann Christoph Nichelmann zu nennen wären. Einen sehr interessanten Beitrag dazu veröffentlichte Christoph Wolf im Bach-Jahrbuch 1973.¹ Auch Johann Friedrich Agricola, dem wir die früheste erhaltene Notenabschrift von BWV 997 verdanken, befand sich seit 1741 in Berlin, wurde 1751 Mitglied der Hofkapelle und war sowohl Quantz als auch Philipp Emanuel freundschaftlich verbunden. Da er bereits um 1774 verstarb und Philipp Emanuel ihn um vierzehn Jahre überlebte, ist anzunehmen, dass Agricolas Abschrift von BWV 997 nach seinem Tod zusammen mit anderen Kopien Bachscher Werke in den Besitz des Sohnes gelangte.

Festzuhalten ist, dass das von Friedrich II. vorgegebene Thema aufgrund seiner unübersehbaren, strukturellen Verwandtschaft mit dem der Fuge BWV 997 für Bach nicht vollkommen überraschend gewesen sein kann. Mit den kompositorischen Schwierigkeiten, die sich aus dem chromatischen zweiten Teil beider Themen für eine Engführung ergaben, war er durch die Arbeit an der Lautenfuge bereits hinreichend vertraut. Ob Friedrich II. sein Thema selbst ersann, oder es sich um die Abwandlung von zuvor Gehörtem handelte, werden wir wohl nie erfahren. Sollte Letzteres der Fall gewesen sein, wäre am ehesten an die Klavierbearbeitung der Lautenfuge BWV 997 zu denken, die sich aufgrund der Anwesenheit von Philipp Emanuel Bach und Agricola zu dieser Zeit bereits in königlicher Reichweite befand. Wer sich das hier zuvor Gesagte über die natürlichen Grenzen der Laute bei der Behandlung eines Fugenthemas verdeutlichen möchte, kann dies am besten anhand eines Vergleiches der Fuge BWV 997 mit den kontrapunktischen Variationen des „Thema Regium“ im „Musikalischen Opfer“ tun.

Was die kompositorische Struktur der Fuge BWV 997 betrifft, möchte ich an dieser Stelle den Kommentar aus meinem 1977 im Bach-Jahrbuch veröffentlichten Beitrag über J. S. Bachs Lautenkompositionen wiederholen, der an dieser Stelle nur geringfügige sprachliche Abwandlungen enthält:²

„Unter den mir bekannten Lautenfugen hat diese Fuge nicht ihresgleichen. Sie wird hinsichtlich der Eleganz ihrer praktischen Durchführung und der aus dem Instrument erwachsenen Schönheit der Erfindung selbst von der Fuge BWV 998 nicht übertroffen. Leider ist es nahezu unmöglich, Lesern, die nicht mit dem

¹ Christoph Wolf, „Überlegungen zum ‚Thema Regium‘“, Bach-Jahrbuch 59. Jahrgang 1973, S. 33–38, online: <https://bjb.publia.org/bjb/article/view/1601/1527>

² André Burguete, „Die Lautenkompositionen Johann Sebastian Bachs. Ein Beitrag zur kritischen Wertung aus spielpraktischer Sicht“, in: Bach-Jahrbuch 63. Jahrgang 1977, S. 26–54.

Lautenspiel und den satztechnischen Beschränkungen dieses Instrumentes vertraut sind, das eigentlich Große dieser scheinbar mühelos auf einer dünnen Lautendecke errichteten Architektur zu verdeutlichen. Eine knappe Analyse mag zumindest andeuten, worin deren „unerhörte Delicatesse“ besteht:

Die für eine strenge Behandlung von Fugenthemata zur Verfügung stehenden, spieltechnischen Möglichkeiten der Laute sind – verglichen mit denen des Tasteninstrumentes – überraschend gering. Ihre aus einem nur eingeschränkt chromatisch verwendbaren Baßregister resultierenden Schwierigkeiten bei harmonischen Ausweichungen waren den Zeitgenossen bestens bekannt und spiegeln sich noch in Johann Friedrich Reichardts Verwunderung über Berichte zu Fugenwettstreiten zwischen Johann Sebastian Bach und Sylvius Leopold Weiß wider. Auch bei Verzicht auf obligate Behandlung stellen drei Stimmen in der Regel das Maximum des auf einer barocken Laute Realisierbaren dar. Die anspruchsvolle Durchführung eines Themas innerhalb dieses eingeschränkten Bewegungskreises setzt eine hinreichende Beherrschung aller kontrapunktischen Kunstgriffe voraus. Nicht ohne Grund nannte Ernst Gottlieb Baron die Laute eines der „scharfsinnigsten“ Instrumente. Dass Schwierigkeiten solchen Ausmaßes Johann Sebastian Bach reizten und herausforderten, ist sowohl aus seinen Fugen für Violine allein, als auch aus den beiden Lautenfugen zu schließen.

Der Septimensprung des Themas der Fuge BWV 997 samt darauffolgender, chromatischer Tonleiter, das spiegelbildlich komplementärrhythmisch angelegte Kontrasubjekt und die beiden Tritoni auf betonten Takteilen sind Würzen, die auch verwöhnte Hörer den nachfolgenden, einhundertachtundfünfzig Takte währenden Mangel an tonaler Abwechslung kaum spüren lassen.

Die Takte 1–26 führen das Thema zunächst in vier Stimmlagen durch. Darauf folgt ein die Töne des Sogetto kontrapunktisch variierendes Zwischenspiel mit deutlicher Orientierung auf Sexten und Dezimen – ein Zugeständnis an die *d-f-a-d'-f'*-Stimmung des Instrumentes. Die Takte 40 und 41 leiten zum Erscheinen des Themas ohne Septsprung in der Dominante über, und münden – im Hinblick auf die Da-capo-Absicht – in einem vollständigen Schluss. Damit scheint das aufgebotene harmonische Material im Hinblick auf die praktischen Möglichkeiten der Laute bereits erschöpft.

Nachfolgenden Durchführungen müssen ihre Abwechslung notwendigerweise in linearen Kunstgriffen finden. Die Takte 49–54 leiten sie in Form eines Zwischenspiels figurativ ein. In den Takten 55–58 klingt das Thema mit einem diminuierten chromatischen Teil erneut im Baß an. In den Takten 59–62 erscheint es in der Oberstimme gespiegelt, den Takten 63–66 in der Mittelstimme desgleichen und in Takt 75 bis 78 der Oberstimme erneut im Quintabstand und seiner ursprünglichen Form. In den Takten 85–88 begegnet es uns im Krebs und wiederum diminuiert. Im Baß der Takte 95–98 erneut in Krebsbewegung und in Takt 105 bis 108 abermals in ursprünglicher Form, jedoch ohne Septimensprung.

Der Grund für die Wiederholung des ersten Teils dürfte – wie auch bei der Fuge BWV 998 – hauptsächlich im Wunsch nach einem harmonisch gesteigerten Abschluss liegen. Dieser war nach den vorangegangenen 108 Takten der Laute jedoch um keinen Preis mehr abzugewinnen. Parallelen könnten zur Violinfuge C-Dur BWV 1005 gezogen werden, für die Bach vermutlich aus ähnlichen Erwägungen die da-capo-Form wählte. Ein Vergleich der in diesem Satz und den beiden anderen Violinfugen angewandten kontrapunktischen Techniken mit der Lautenfuge BWV 997 wäre lohnend, überschreitet jedoch die Zielsetzung dieser Arbeit.“ (Zitatende)

Die ausführliche Beschreibung aller in dieser Fuge angewandten kontrapunktischen Techniken sowie der Art Ihrer Anwendung würde nicht nur den Umfang meines kritischen Berichtes verdoppeln, sondern Leser, die nicht hinreichend mit dieser Materie vertraut sind, ermüden und überfordern.¹ Es genügt darauf hinzuweisen, dass die Fuge BWV 997 auch kompositionstechnisch eine Sonderstellung in Bachs Spätwerk einnimmt. Dies gilt umso mehr, wenn man bedenkt, welche Einschränkungen die natürlichen Grenzen des Instrumentes dem Schöpfer dieses in jeder Hinsicht außergewöhnlichen Werkes auferlegten.

Es ist keine Übertreibung, diesen Satz im Hinblick auf seine perfekte Synthese zwischen struktureller Vollkommenheit und der Rücksicht auf die natürlichen spieltechnischen Grenzen des Instrumentes als eines der größten Wunder der Lautenmusik zu bezeichnen.

Spielern wird geraten, sich das Vorkommen des Fugenthemas sowohl im Ganzen wie auch in seinen getrennten Bestandteilen (Sogetto und chromatische Leiter) zu markieren und deren kontrapunktische Abwandlungen (Spiegel, Krebs, Augmentation) aufzuspüren, um sie in ihrer Interpretation herausarbeiten zu können

Sarabande

Für die Sarabande ist mir keine Parallele aus der Lautenmusik dieser Epoche bekannt. Stilistisch scheint sie mir dem langsamen Satz des „Italienischen Konzerts“ am nächsten zu stehen. Auch zur Gigue mit ihren kühnen Sprüngen konnte ich bislang kein Pendant im Lautenrepertoire des 18. Jahrhunderts finden. Spieler der Renaissancelaute werden bei diesem Stück vermutlich am ehesten an John Dowlands „Galliarde für Christian den Vierten, König von Dänemark“ denken.

Double

Der Beginn des Double erinnert an den Anfang zweier Couranten von Sylvius Leopold Weiß im ersten Band der Dresdner Sammlung:

Courante d-Moll, Suite Nr. 6

Courante F-Dur, Suite Nr. 4

¹ Einen Eindruck von der Komplexität dieses Themas können Sie sich anhand von Tilman Hoppstocks Arbeit „Die Polyphonie in den Lautenfugen Bachs“ verschaffen, die 2014 im Prim-Musikverlag Darmstadt erschienen ist.

Vielleicht gelangten beide oder eines dieser Stücke anlässlich des Besuches der Lautenisten Weiß und Kropfgans im Jahr 1739 in Bachs Haus zur Aufführung und gaben den Impuls für die zusätzliche, überaus effektvolle Parodie der bereits zuvor komponierten Gigue.

Spieltechnische Hinweise

Die Fingersätze der linken und rechten Hand bedingen einander und bilden eine geschlossene Einheit. Ihre Nähe zu Bachs spieltechnischer Intention würde ich für die linke Hand mit einer Wahrscheinlichkeit von 90% und für die rechte Hand von 80% bewerten. Bezüglich der linken Hand lässt sich feststellen, dass Bachs Fingersatz eher auf einer etwas schrägen Handstellung beruht, die typisch für Spieler von Streichinstrumenten ist. Ich halte es für sehr wahrscheinlich, dass die ursprüngliche Niederschrift seiner Lautenkompositionen in Tabulatur zumindest stellenweise Fingersätze enthielt. Dem Gebrauch der rechten Hand wiederum liegt insbesondere bei BWV 998 und 997 eine von Sylvius Leopold Weiß entwickelte Spieltechnik zugrunde. Ihre Hauptmerkmale bei der Ausführung von Passagen sind das Streifen über zwei Saiten mit dem ersten Finger und dessen Liegenbleiben nach dem Anschlag auf der nächsttieferen Saite, bis er wieder benutzt wird. Das erfordert zunächst Gewöhnung, ist aber nicht nur unabdinglich für eine flüssige Ausführung der Lautenkompositionen Johann Sebastian Bachs, sondern ebenso für jene von Sylvius Leopold Weiß. Mit dieser hocheffizienten, ein besonders flüssiges und elegantes Spiel ermöglichenden Technik sind leider noch immer nur wenige der heute Praktizierenden auf der d-Moll-Laute vertraut.

Der häufigere Gebrauch des Ringfingers der rechten Hand in Bachs Lautenkompositionen dürfte für ihn selbst – als Spieler von Tasteninstrumenten – nicht ungewöhnlich gewesen sein. Dieser Finger wurde aufgrund der im Repertoire der Angélique ständig vorkommenden Gabelgriffe auch von deren Spielern ausgiebig benutzt. Einige der sehr weiten Griffe legen nahe, dass der kleine Finger sich dabei keineswegs ständig auf der Decke des Instrumentes befand.

Bitte ändern sie die für alle Lautenkompositionen Johann Sebastian Bachs rekonstruierten Fingersätze nicht leichtfertig. Sie sind das Ergebnis eines langjährigen Reife- und Ausleseprozesses, bei dem alle nur denkbaren Kombinationen durchgespielt und praktisch erprobt wurden. Versuchen Sie daher zunächst, sie sowohl im musikalischen als auch im spielpraktischen Kontext zu verstehen und studieren Sie das Werk anfangs anhand der Partitur, um seine kompositorische Struktur zu verinnerlichen.

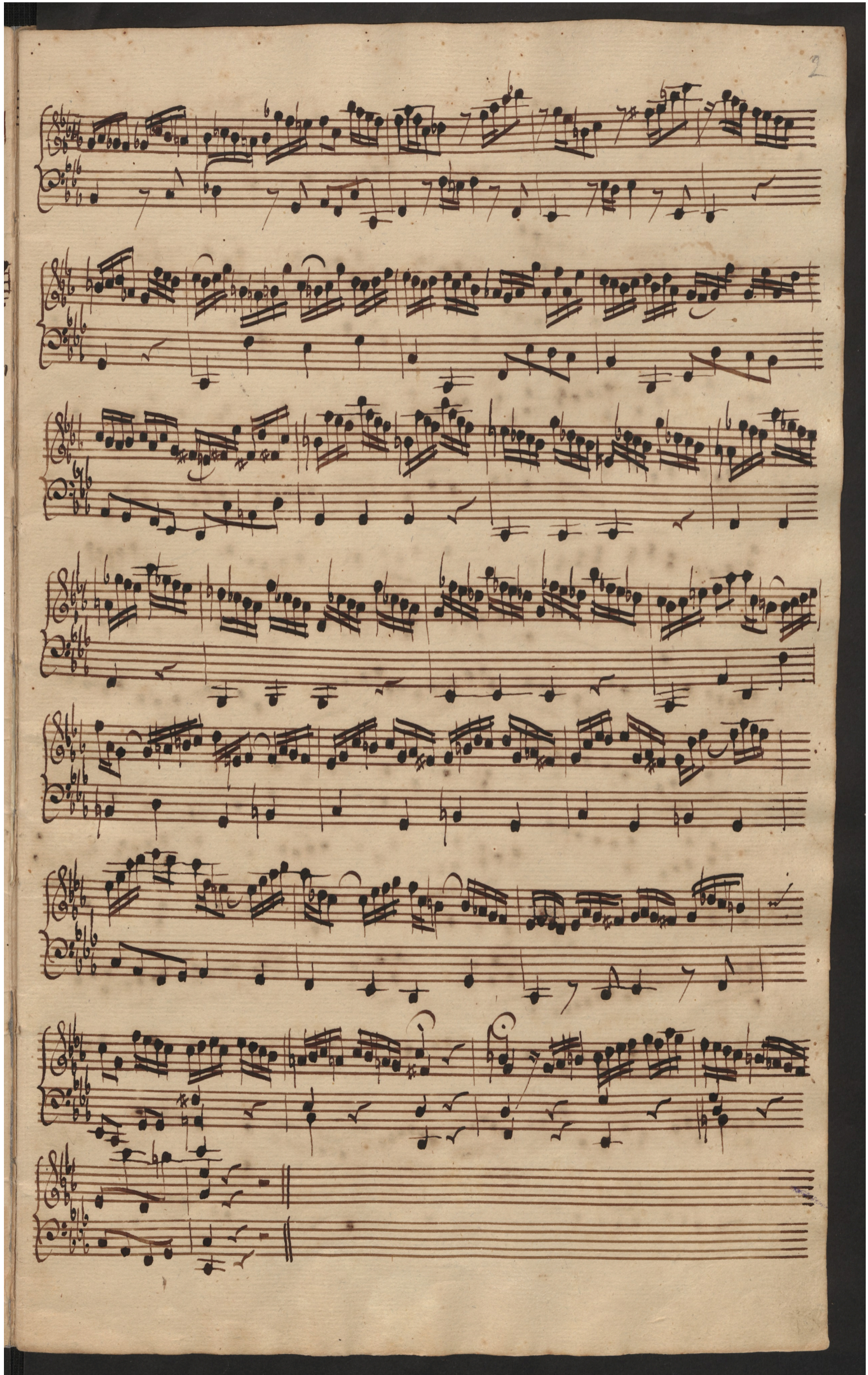
Die in der Tabulatur enthaltenen, mit durchgezogenem Strich notierten Artikulationsbögen entstammen ausnahmslos der Originalhandschrift. Sie dienen der Verdeutlichung musikalischer Zusammenhänge und dürfen keinesfalls als Abzugsbindungen der linken Hand verstanden werden. Gestrichelte Bögen hingegen sind Abzugsbindungen. Sie finden sich begrifflicherweise nicht in der für die Wiedergabe auf einem Tasteninstrument bestimmten Notenübertragung dieses Werkes, sondern wurden von mir an Stellen eingefügt, an denen ich ihr Vorhandensein in der ursprünglichen Tabulaturfassung für wahrscheinlich halte. Der Spieler kann sie nach eigenem Gutdünken ausführen oder ignorieren. Zu bedenken ist grundsätzlich, dass die Ausführung mehrerer aufeinanderfolgender Noten allein durch die linke Hand auf Instrumenten mit kleinerer Mensur klanglich weniger befriedigend ist als auf solchen mit größeren Saitenlängen. In Johann Sebastian Bachs Lautenkompositionen spielen Abzugs- oder Aufschlagsbindungen daher eine weit geringere Rolle als beispielsweise in den Werken von Sylvius Leopold Weiß, der sich deutlich größer mensurierter Instrumente bediente.

Kurze Striche unter einem Tabulaturbuchstaben markieren den Daumenanschlag, längere bedeuten eine Dämpfung der zuvor angeschlagenen Saite durch die rechte oder linke Hand. Solche Dämpfungszeichen finden sich auch in Stücken von Sylvius Leopold Weiß, die als Unterrichtsmaterial dienten, sowie in den Tabaturen für Angélique. Baßsaiten zu dämpfen scheint insbesondere nach Einführung metallumspannener Saiten mit längerem Sustain ein fester Bestandteil kultivierten Lautenspiels geworden zu sein.

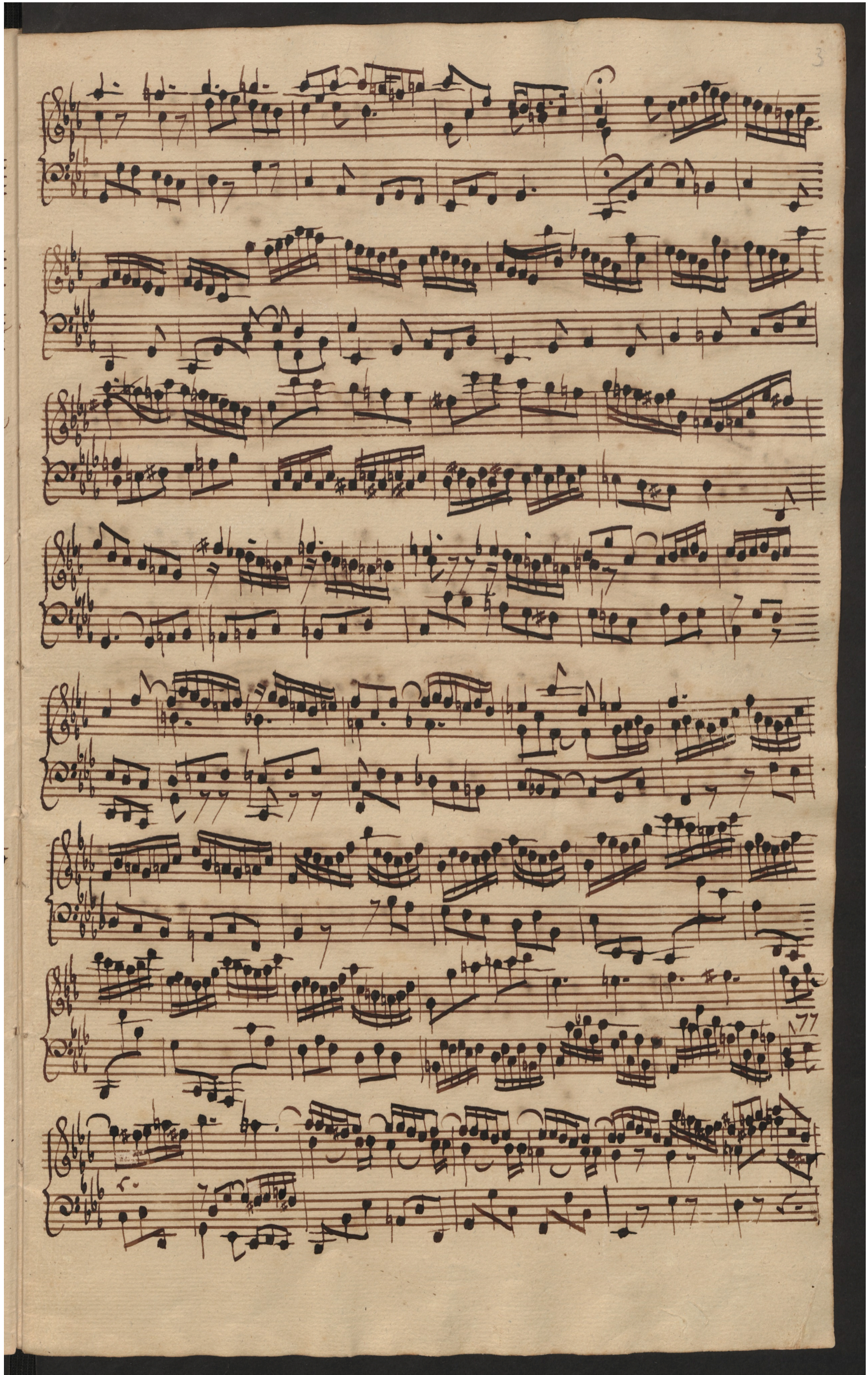
Anhang 1, Suite c-Moll. BWV 997, Abschrift von Johann Friedrich Agricola (um 1740/41)

https://digital.staatsbibliothek-berlin.de/werkansicht?PPN=PPN818084340&PHYSID=PHYS_0002&DMDID=

The image shows a page of handwritten musical notation for the Prelude of Suite in C minor, BWV 997 by Johann Sebastian Bach. The score is written on ten systems of two staves each. The word "Prelude" is written in cursive at the beginning of the first system. The notation includes treble and bass clefs, a key signature of two flats (C minor), and a common time signature. The music features intricate sixteenth-note patterns in the right hand and a steady bass line in the left hand.



The image shows a page of handwritten musical notation for a fugue. The word "Fuga" is written in a large, decorative script at the beginning of the first system. The notation is arranged in ten systems, each consisting of two staves. The first staff of each system is in the treble clef, and the second is in the bass clef. The key signature is three flats (c-Moll), and the time signature is 8/8. The music is highly detailed, with many sixteenth and thirty-second notes, and various rests and ornaments. The paper is aged and shows some staining and wear.

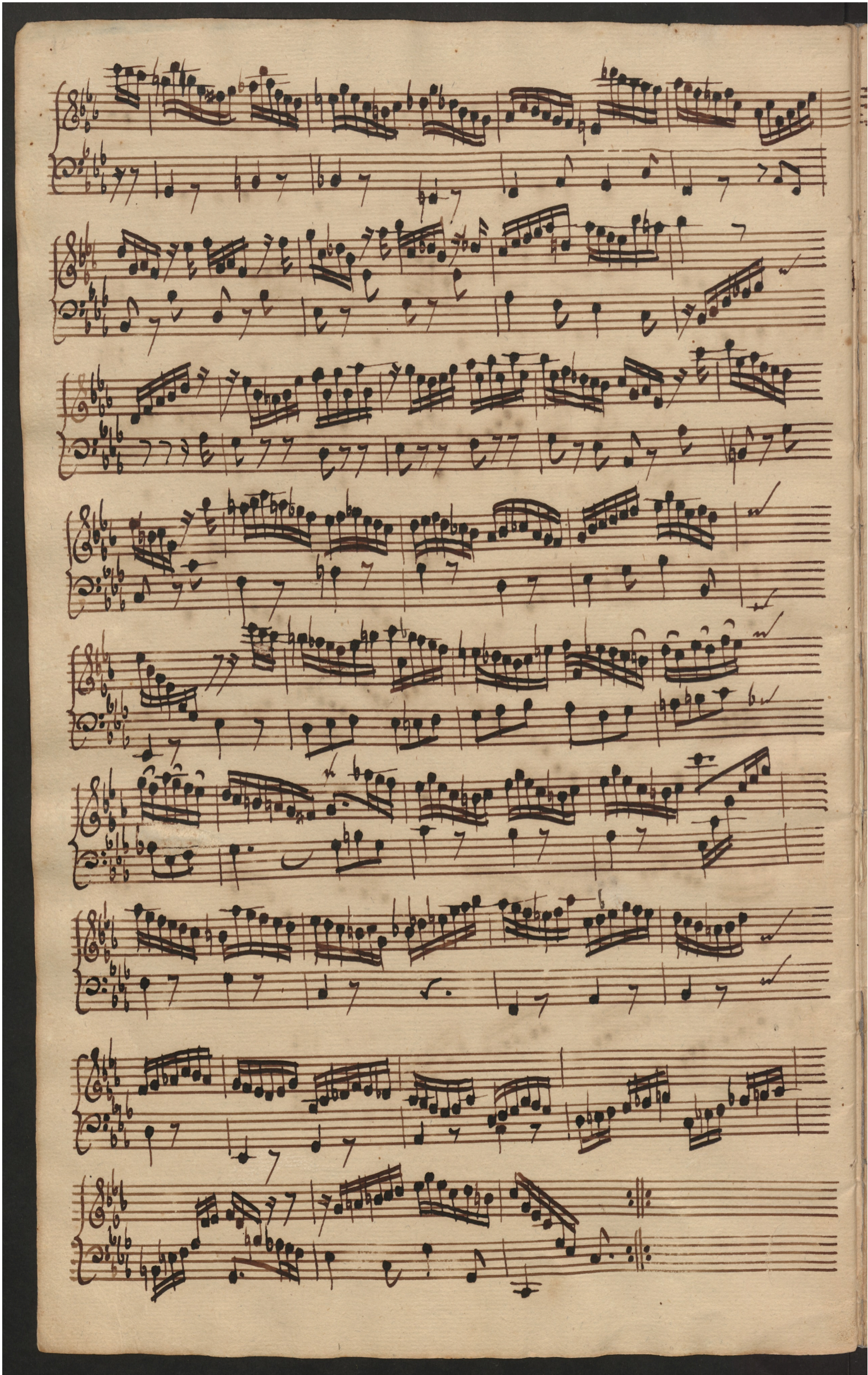


The image shows a page of handwritten musical notation for a cello, BWV 997, page 6. The page is divided into eight systems, each consisting of a treble staff and a bass staff. The notation is dense and characteristic of the Baroque period. The word "Da capo." is written in cursive at the end of the eighth system. Below the eighth system are four empty staves.

The image shows a page of handwritten musical notation for a Sarabande in C minor, BWV 997, by Johann Sebastian Bach. The title "Sarabande." is written in a large, elegant cursive hand at the top left. The music is written in two staves, treble and bass clef, with a 3/4 time signature. The notation is dense and characteristic of the Baroque period, featuring intricate melodic lines and complex rhythmic patterns. The paper is aged and yellowed, with some foxing and wear visible. The score consists of approximately 10 systems of music, each with two staves. The piece concludes with a double bar line and repeat signs.

The image displays a page of handwritten musical notation for a piece titled "Figue". The notation is arranged in ten systems, each consisting of two staves (treble and bass clefs). The music is written in c-Moll (three flats) and 8/8 time. The piece is characterized by a complex, rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, often grouped in pairs or fours. The word "Figue" is written in a cursive hand at the beginning of the first system. The manuscript shows signs of age, including some staining and ink bleed-through from the reverse side.

This image shows a page of handwritten musical notation for Johann Sebastian Bach's Suite for Cello and Double Bass, BWV 997, page 9. The score is written in cello and double bass clefs with a key signature of one flat (C minor). The notation is arranged in pairs of staves, with the upper staff of each pair representing the cello part and the lower staff representing the double bass part. The music features intricate melodic lines, often with slurs and ornaments, and a steady bass line. A section of the score is marked 'Double' in a large, decorative script. The paper is aged and shows some staining and wear. At the top right of the page, there is a small handwritten number '5'. The bottom of the page contains several empty staves.



Anhang 2, Suite c-Moll. BWV 997, Abschrift von Johann Christian Weyrauch (um 1730)

Anhang 2: J. S. Bach, Suite in c-moll, Städtische Bibliotheken Leipzig, Becker III.11.5, Fantasia, <http://digital.slub-dresden.de/id454513690>, Seite 4

The image shows a handwritten musical score for the 'Fantasia' in C minor, BWV 997 by Johann Sebastian Bach, transcribed by Johann Christian Weyrauch. The score is written on ten staves. The title 'Fantasia' is written in a large, decorative cursive script at the top left. The key signature is C minor (three flats) and the time signature is 4/4. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'piano' and 'forte'. The notation is dense and characteristic of 18th-century manuscript notation. The paper shows signs of age, including some staining and wear.

The image shows a page of handwritten musical notation for J.S. Bach's Suite in c-moll, Fantasia, page 5. The page contains ten staves of music. The notation is in a cursive hand, typical of 18th-century manuscripts. The music is written in a single system, with each staff containing a line of notes and rests. The notes are often decorated with ornaments or slurs. The dynamic markings 'piano' and 'forte' are used throughout the piece. The page is numbered '5' in the top right corner. The music is in a minor key, as indicated by the key signature of one flat (B-flat) and the overall mood of the piece. The notation includes various rhythmic values, such as eighth and sixteenth notes, and rests. The piece concludes with a double bar line and a decorative flourish.

The image shows a page of handwritten musical notation for a Sarabande in C minor. The title "Sarabande" is written in a large, decorative cursive script at the top left. The music is written on ten staves, each with a treble clef and a 4/4 time signature. The notation includes various rhythmic values (quarter, eighth, and sixteenth notes), rests, and dynamic markings such as "f" (forte) and "r" (ritardando). The notes are often written in a shorthand style, with letters like 'a', 'g', 'h', 'k', 'l', 'i', 'e', 'b', 'r', 'v' representing specific pitches. The piece concludes with a double bar line and repeat signs on the seventh staff.

5

Seq: Jiga.

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 (104 Seiten)	ISMN 979-0-700120-80-1
Heft 2	<ul style="list-style-type: none">• Suite e-Moll, BWV 996• Präludium c-Moll, BWV 999 <i>Werkeinführung, Klavierpartitur mit Lautenstimme</i>	ISMN 979-0-700120-82-5
Heft 2a	<ul style="list-style-type: none">• Suite e-Moll, BWV 996• Präludium c-Moll, BWV 999 Lautenstimme für das Notenpult <i>Lautenstimme für das Notenpult</i>	ISMN 979-0-700120-83-2
Heft 3	<ul style="list-style-type: none">• Suite c-Moll, BWV 997 <i>Werkeinführung, Klavierpartitur mit Lautenstimme</i>	ISMN 979-0-700120-84-9
Heft 3a	<ul style="list-style-type: none">• Suite c-Moll, BWV 997 <i>Lautenstimme für das Notenpult</i>	ISMN 979-0-700120-85-6
Heft 4	<ul style="list-style-type: none">• Präludium, Fuge und Allegro Es-Dur, BWV 998 <i>Werkeinführung, Klavierpartitur mit Lautenstimme</i>	ISMN 979-0-700120-86-3
Heft 4a	<ul style="list-style-type: none">• Präludium, Fuge und Allegro Es-Dur, BWV 998 <i>Lautenstimme für das Notenpult</i>	ISMN 979-0-700120-87-0
Heft 5	<ul style="list-style-type: none">• Suite g-Moll, BWV 995 <i>Werkeinführung, Klavierpartitur mit Lautenstimme</i>	ISMN 979-0-700120-88-7
Heft 5a	<ul style="list-style-type: none">• Suite g-Moll, BWV 995• <i>Lautenstimme für das Notenpult</i>	• ISMN 979-0-700120-89-4
Heft 6	<ul style="list-style-type: none">• Fuge g-Moll, BWV 1000• Suite E-Dur, 1006a <i>Werkeinführung, Klavierpartitur mit Lautenstimme</i>	ISMN 979-0-700120-90-0
Heft 6a	<ul style="list-style-type: none">• Fuge g-Moll, BWV 1000• Suite E-Dur, BWV 1006a <i>Lautenstimme für das Notenpult</i>	ISMN 979-0-700120-91-7
Heft 7	Ensemblewerke mit Laute <ul style="list-style-type: none">• 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:W „Komm, süßes Kreuz“ <i>Werkeinführung, Klavierpartitur mit Lautenstimme</i>	ISMN 979-0-700120-92-4
Heft 7a	Ensemblewerke mit Laute, BWV 971, 245, 244 <i>Lautenstimme für das Notenpult</i>	ISMN 979-0-700120-93-1
Heft 8	Ungesicherte Lautenkompositionen <i>Tabulatur und Übertragung</i>	ISMN 979-0-700120-94-8

<https://www.musica-longa.de/Bach.htm>