

Bach, Johann Sebastian

Kompositionen für die Laute

für Laute (in Gitarrenstimmung mit Basssaiten)



Zur Einführung (siehe unter «K»)

Vorwort zur 3. Auflage (siehe unter «K»)

1 **Präludium [BWV 999]**

Kontrasaiten in *Dis, C, H.*

KONKORDANZEN

2 **Suite I [BWV 996]**

a **Präludium –**

Kontrasaiten in *Dis, D, C.*

J. S. Bach 1925: Kompositionen für die Laute (2a)

KONKORDANZEN

b **Allemande –**

Kontrasaiten in *Dis, D.*

KONKORDANZEN

c **Courante –**

KONKORDANZEN

d **Sarabande –**

Kontrasaiten *H.*



KONKORDANZEN

e **Bourrée –**

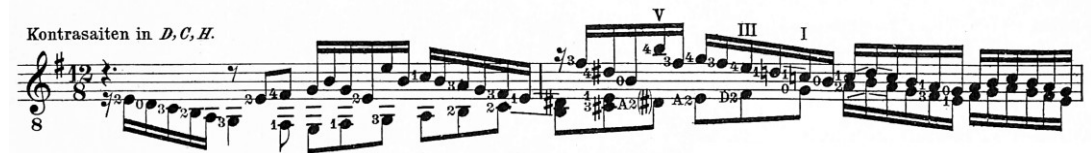
Kontrasaiten *D.*



KONKORDANZEN

f **Gigue**

Kontrasaiten in *D, C, H.*




KONKORDANZEN

3 **Suite II [BWV 997]**

a **Präludium (Fantasia)–**

Kontrasaiten in *D, C, H, A.*



KONKORDANZEN

b **Fuge –**

Kontrasaiten in *D, C, H, A*.
G - Saite. -

Musical notation for Sarabande - Kontrasaiten in D, C, H, A. G - Saite. - The notation is on a single staff in 3/4 time, featuring a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It includes various fingerings (1-4), slurs, and a final measure with a fermata and a '5' above it. Roman numerals III and II are placed above the staff.

KONKORDANZEN

c **Sarabande -**

Kontrasaiten in *D, C, H, A*.

Musical notation for Sarabande - Kontrasaiten in D, C, H, A. The notation is on a single staff in 3/4 time, featuring a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It includes various fingerings (1-4), slurs, and a final measure with a fermata and a '5' above it. Roman numerals V, II, III, IV, and II are placed above the staff.

KONKORDANZEN

d **Gigue -**

Kontrasaiten in *D, C, H, A*.

Musical notation for Gigue - Kontrasaiten in D, C, H, A. The notation is on a single staff in 3/4 time, featuring a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It includes various fingerings (1-4), slurs, and a final measure with a fermata and a '5' above it. Roman numerals III and II are placed above the staff.

KONKORDANZEN

e **Double**

Kontrasaiten in *D, C, A*.

Musical notation for Double - Kontrasaiten in D, C, A. The notation is on a single staff in 3/4 time, featuring a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It includes various fingerings (1-4), slurs, and a final measure with a fermata and a '5' above it. Roman numerals III and I are placed above the staff.

KONKORDANZEN

4 **Präludium mit Fuge [sic, BWV 998]**

a **Präludium -**

Kontrasaiten in *D, H, A*.

KONKORDANZEN

c **Courante –**

Kontrasaiten in *D, C, H, A*.

KONKORDANZEN

d **Sarabande –**

Kontrasaiten in *D, C, H, A*.

KONKORDANZEN

e **Gavotte I –**

Kontrasaiten in *D, C, H, A*.

KONKORDANZEN

f **Gavotte II –**

Kontrasaiten in *D, C, H, A*.

KONKORDANZEN

g **Gigue**

Kontrasaiten in *D, C, H, A.*



KONKORDANZEN

6 **Suite IV [BWV 1006a]**

a **Präludium –**

Kontrasaiten in *Dis, Cis, H, A.*



KONKORDANZEN

b **Loure –**

Kontrasaiten in *Dis, Cis, H.*



KONKORDANZEN

c **Gavotte en Rondeau –**

Kontrasaiten in *Cis, H.*



KONKORDANZEN

d **Menuett I –**

Kontrasaiten in *Cis, H.*

KONKORDANZEN

e **Menuett II –**

Kontrasaiten in *Dis, Cis, H.*

KONKORDANZEN

f **Bourrée –**

Kontrasaiten in *Dis, Cis, H.*

KONKORDANZEN

g **Gigue**

Kontrasaiten in *D, Dis, Cis, H.*

KONKORDANZEN

7 **Fuge [BWV 1000]**

Kontrasaiten in *D, C, H, A.*

KONKORDANZEN

Anhang

- a Erläuterungen der vorkommenden Spielzeichen
 - b Revisionsbericht
 - c Faksimile der ersten Seite des Praeludiums aus der Lautensuite in G-MII (Suite III) nach Joh. Seb. Bachs Autograph
- W Fritz Jöde in Dankbarkeit zugeeignet
- V 1) Wolfenbüttel: Julius Zwisslers Verlag (Inh. Georg Kallmeyer), 1925, Dritte, wesentlich ergänzte und verbesserte Auflage; Erste vollständige und kritisch durchgesehene Ausgabe. Nach altem Quellenmaterial für die heutige Laute übertragen und herausgegeben von Brugger, Hans Dagobert; Reihe: Denkmäler alter Lautenkunst für den praktischen Gebrauch herausgegeben von Jöde, Fritz; Band 1.
- 2) Wolfenbüttel und Zürich: Möseler Verlag (Unveränderter Nachdruck der 1925 in Zwisslers verlag erschienen dritten Auflage), [1967]
- BIBL Basel: Musik-Akademie (2) / bern: Hochschule der Künste (2) / Turbenthal: Privatsammlung Christoph Jäggin (1 und 2) / Zürich: Musikwissenschaftliches Institut (1, 2. Aufl.)
- K

Der vorliegende Band, mit dem die Reihe der Denkmäler-Publikationen alter Lautenkunst eröffnet wird, steht im Zeichen Joh. Seb. Bachs. Es wird hiermit zum ersten Mal seit Bachs Zeiten der Versuch gemacht, die vielfältig zerstreuten Lautenkompositionen des Meisters zu sammeln und in einer nach unsrer heutigen Kenntnis vollständigen Ausgabe zu vereinigen. Schuld an dem mysteriösen Nebel, der bis in unsere Tage die Bachschen Lautenkompositionen umhüllte, trägt zu einem Teil die Bach-Gesellschaft selbst, indem sie in ihrer Gesamtausgabe die Existenz dieser Stücke für die Laute größtenteils leugnete oder sie unter die Klavierstücke Bachs einreihete — ein sehr bequemes, aber wenig zu billigendes Verfahren. Ihre Berufung darauf, daß wir von Bachs Hand keine Tabulaturen, sondern nur auf gewöhnliche Notierungsart geschriebene Lautenkompositionen besitzen, beweist nichts. Wir stehen mit diesen Stücken schon nahe der Mitte des 18. Jahrhunderts, also in einer Zeit, in der die Lautenkunst mehr und mehr ihrem Ende entgegengeht, in der daher auch in der Notierungsart Abweichungen von der Norm vorkommen konnten; Lauten und Theorben in ihrer Eigenschaft als Generalbassinstrumente des Orchesters wurden ja seit langem im Baßschlüssel in den Partituren notiert (z. B. von alten Heinrich Schütz (1619), Johann Jos. Fux, ferner von Händel u. a.). Hervorgehoben sei vor allem, daß uns von anderer Hand geschriebene Lautentabulaturen Bachscher Stücke erhalten sind; es wäre sehr wohl denkbar, daß diese Tabulaturen Abschriften von Bachschen Lautentabulaturen darstellen und letztere nur, wie so vieles andere auch, im Laufe der Jahrhunderte verlorengegangen sind. Die Aufgabe dieses Bandes mußte daher sein, das offenbare Versäumnis der Bachgesellschaft nachzuholen, zweitens aber auch, die Lautenkompositionen Bachs denjenigen, die in erster Linie ein berechtigtes Interesse an ihnen haben, nämlich den Lautenspielern unserer Zeit, in neuen Übertragungen wieder zugänglich zu machen.

Was uns nun von diesen wertvollen, heute aber — wie erwiesen — fast gänzlich unbekanntem Solostücken noch erhalten ist, beschränkt sich auf ein Präludium, ein Präludium mit Fuge, eine Fuge und vier vollständige Partiten (Suiten). Von den vielumstrittenen Quellen dieser Lautenstücke möchte ich folgende als wichtig anführen: Für das Präludium (*Originaltonart: C-moll*) ein Manuskript Joh. Peter Kellners, des Zeitgenossen und Freundes Seb. Bachs, das den Titel führt: „Prælude in C-moll pur la Lute di J. S. Bach“¹⁾; für die **Suite I**²⁾ (*Originaltonart: E-moll*) im Sammelband von J. L. Krebs, eines Schülers Bachs, die als unbedingt zuverlässig geltende Angabe: „Præudio con la Svite [da] Gio: Bast. Bach. [auf] Lauten Werk.“³⁾; für die **Suite II** (*Originaltonart: C-moll*) ein handschriftliches Exemplar [kein Autograph], in französischer Lautentabulatur notiert, das das Präludium, die Sarabande und Orgue aus ihr enthält und betitelt ist: „Partita al Liuto, C-moll Composta dal Sigre [J. S.] Bach“ (im Thematischen Verzeichnis der Bachwerke [Jahrg. 46] für Laute oder Klavier“ erwähnt); für das Präludium mit Fuge (*Originaltonart: Es-dur*) endlich die eigenhändig niedergeschriebene Bezeichnung Bachs: „Prélude pour la Luth o Cembal“⁴⁾.

¹⁾ auch in der alten Ausgabe Peters (Nr 200) mit „Pour le Luth“ angegeben; seine Bezeichnung als Nr 3 der „Zwölf kleinen Präludien“ für Klavier durch Fingerringler geschah fälschlicherweise, da alle übrigen auf Präludien für Klavier und nur dieses eine von Bach für Laute bestimmt waren.

²⁾ Die Nummerierung der Suiten findet sich in den Urschriften nicht, sie schien mir aber der besseren Unterscheidung wegen geboten.

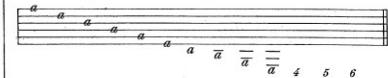
³⁾ Näheres über die bisher angeführten Quellen findet man im „Revisionsbericht“ des Anhangs. Dasselbe sagt Ergänzendes über die im folgenden behandelten Quellen.

Die übrigen Lautenkompositionen Bachs, nämlich die Suiten III und IV und die Fuge, machen die Entscheidung der Frage schwieriger, für welches Instrument sie ursprünglich gedacht sein mochten. Wir besitzen nämlich Autographe, die auf verschiedenartige instrumentale Wiedergabe des gleichen Stückes hinweisen; die Vorschritten lauten einmal auf Violine, dann auf Orgel, dann wieder auf Violoncell und schließlich auch [Suite III] auf Laute. Welche mag da wohl die älteste Fassung gewesen sein? Auf jeden Fall scheint mir — und hier muß ich Wilhelm Tappert in seiner sonst ausgezeichneten, sehr lesenswerten Schrift: „Sebastian Bachs Kompositionen für die Laute“ (Sonderabdruck aus den „Redenden Künstlern“ VI. Jahrgang, Heft 36–40) widersprechen — das Problem nicht ohne weiteres zugunsten einer überall originalen Lautenkomposition zu entscheiden sein, sondern es muß gerade dieser Punkt zum mindesten noch als zweifelhaft und ungeklärt bezeichnet werden. Tappert übersieht, daß der Stil an manchen Stellen dieser Stücke in seiner Fignuration stark an den der Streichinstrumente erinnert. Wenn ich also auch dazu neige, die Originale dieser Stücke aus guten Gründen nicht für Lauten-Originale zu halten, so glaube ich doch, daß ihre Bearbeitung für die Laute von Bach selbst vorgenommen wurden; das mag ihre Aufnahme in diesen Band hinreichend gerechtfertigt erscheinen lassen. Mit großer Sicherheit dürfen wir in den Suiten III und IV eigene Lautenbearbeitungen Bachs erblicken. Von der **Suite III** (*Originaltonart in den Lautenhandschriften: G-moll*) berichtet Tappert in seiner oben genannten Schrift, daß sich auf der Bibliothek in Brüssel ein Autograph in gewöhnlicher Notierungsart befinde, dessen Intention laute: „Suite pour la Luth par J. S. Bach“, merkwürdigerweise ist dieses Autograph der Bachgesellschaft völlig entgangen. Mir selbst war dieses Autograph nicht zugänglich, dagegen konnte ich (für d. A. u. 2. Aufl.) eine Lautentabulatur [Leipz. Stadtbibl.] aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts benutzen, die die Suite ebenfalls vollständig wiedergibt. Tappert führt die ersten drei Takte des Brüsseler Autographs wegen einer Abweichung von den ersten drei Takten der Leipziger Tabulatur im Notenbeispiel an; es war mir daher in diesen Anfangstakten möglich, mich an das Brüsseler Autograph zu halten. Weitere Abweichungen von Bedeutung werden wohl nicht vorgelegen haben, wenigstens erwähnt Tappert keine. Diesen beiden genannten Lautenübertragungen der Suite III liegt als Original eine Fassung für ein Streichinstrument zugrunde: nämlich die Suite V in C-moll für Violoncell allein, auch „Suite discordable“ genannt (Bachausgabe: 27. Jahrg., 1. Lief.). Die Anerkennung der Violoncell-Suite als die Originalfassung läßt uns nur um so mehr die Kunst bewundern, mit der Bach diese Soli zu wohlklingenden Lautenstücken ergänzt und erweitert hat; es ist lehrreich, einmal daraufhin die Violoncell-Suite mit der späteren Lautenbearbeitung zu vergleichen. Ähnlich liegt der Fall bei der **Suite IV** (*Originaltonart: Es-dur*). Auch hier besitzen wir zwei Autographe Bachs: eins für Violine allein als Partita III (Bachausgabe: 27. Jahrg.), das das ältere zu sein scheint, und eins mit Notierung auf zwei Systemen ohne Angabe des Instruments. Man hat diese letztere später ohne weiteres für das Cembalo in Anspruch genommen, und doch ist die Wahrscheinlichkeit viel größer, daß es für die Laute von Bach bearbeitet gewesen ist. Ich möchte an dieser Stelle E. Naumann, dem Herausgeber des 42. Jahrgangs der Bachausgabe, das Wort geben; er macht den — freilich mißlungenen — Versuch, seine Bedenken wegen der Zuteilung des zweiten Autographs an die Laute und nicht an das Cembalo aus der alten Lautentechnik zu rechtfertigen. Naumann führt an: „Die tiefe Lage [die Bearbeitung steht eine Oktave tiefer als das Original für Violine] könnte auf L a u t e anstatt Klavier schließen lassen,

jedoch paßt für die damals übliche Stimmung der Laute im D-moll-Akkord die Tonart E-dur zu wenig.“ Waren die Lautenkomponisten jener Zeit tatsächlich in der Frage der Tonart so ängstlich? Gewiß nicht. Man schaue sich nur ein wenig in der damaligen Lautenliteratur um — ein Blick in die Werke von E. Reuser oder S. L. Weiß wird uns sofort etwas Besseres beibringen. Am wenigsten aber wäre die Unbequemlichkeit einer bestimmten Tonart für Bach ein Hindernisgrund gewesen, da Bach bekanntlich technische Schwierigkeiten eher zu gering als zu hoch einschätzte. Aber es kommt noch etwas anderes hinzu. Das Cembalo reichte zu Bachs Zeiten nur bis C hinab; das Kontra A, das die Bearbeitung zu verschiedenen Malen vorschreibt, wäre also auf dem Klavier garnicht ausführbar gewesen. Wohl aber besaß die Laute diesen Ton, und geradezu auffällig ist es, wie genau in dieser Suite der übliche Lautenumfang (Kontra A bis e⁺) innegehalten ist. Die Hinfalligkeit der Bedenken Naumanns leuchtet darum ohne weiteres ein. Weniger klar ist die Sachlage nur bei der Fuge (*Originaltonart: G-moll*), jenem wundervollen Einzelatz, mit dem der vorliegende Band abschließt. Die Originalfassung wird jedenfalls für Violine gewesen sein; man findet sie als 2. Satz in der Sonate I (G-moll) für Violine allein (Bachausgabe: 27. Jhr.). Von der Lautenbearbeitung besitzen wir lediglich ein Tabulaturexemplar aus der nachbachschen Zeit (Leipz. Stadtbibl.), Autographe dagegen nicht. Daß die Violin-Ausgabe die ältere Fassung sein muß, geht aus daraus hervor, daß sie die kürzere und einfachere von beiden ist; die Violinfuge besitzt 94 Takte, Lautenfuge 96 Takte. Der Unterschied in der Taktzahl kommt daher, daß in dem Lautenexemplar nach den ersten beiden Takten, die in der Violin- in der Lautenfuge gleich sind, noch 1½ Takte mehr eingeschoben werden, bevor die Laute die thematische Vorarbeit des Taktes 3 der Violinfassung wieder aufnimmt. Der siebente Takt der Lautenbearbeitung weist eine neue Einschubung von ¼ Takt auf, und erst vom achten Takt an folgt das Lautenexemplar der Violinfassung ohne Unterbrechung bis Schluß. Der Bearbeiter ist dieser Tabulatur ohnewenig wie in den anderen Bach-Tabulaturen genannt. Wenn wir aber stilkritisch beide Werke, das Violinoriginal und die Lautenbearbeitung, miteinander vergleichen, wenn wir namentlich die zahlreichen polyphonen Ergänzungen im Baß und in den Mittelstimmen, die Umstellungen, Herausarbeitungen und klanglichen Verbesserungen genau verfolgen, dann erscheint der Gedanke naheliegend, daß kein anderer als Bach selbst der Urheber dieser Lautenbearbeitung war und daß unser Tabulaturexemplar nur die Abschrift einer Bachschen Vorlage darstellt. Ich bin mir wohl bewußt, beweisen läßt sich das bei dem geringen, heute noch vorhandenen Quellenbestand nicht; aber das hindert nicht, daß dennoch vielen das für Orgel [in D-moll] bearbeitet hat (Bachausgabe: 45. Jhr.); auch hier kommt durch Erweiterungen eine erhöhte Taktzahl, nämlich 96 Takte, zustande. Die „Lautenfuge“ — noch Wasielewski spricht in seiner „Geschichte der Instrumentalmusik im XVI. Jahrhundert“ (S. 116) nur mit bedenkenlichem Kopfschütteln von ihr — bildet den würdigen Schlüsselstein in der Reihe der Bachschen Lautenkompositionen, und wir haben allen Grund uns ihrer zu freuen; man darf sie ein wahres Meisterwerk der Bearbeitung nennen, so völlig ist sie dem Charakter des Instrumentes angepaßt, und man geht nicht fehl, wenn man in ihr die lautenmäßigste der drei Fugen dieses Bandes erblickt.

Zum Schluß noch einige Worte über das Einrichten dieser alten Lautenstücke für die moderne Laute. Die Verschiedenartigkeit der Stimmung der alten doppelchörigen Laute Bachs von der unsrer neuen einchörigen ergab bei der Übertragung manchmal nicht geringe Schwierigkeiten. Die Lautentabulaturen ermöglichen es uns, ein genaues Bild von der Stimmung desjenigen Instrumentes, für das Bach seine Stücke schrieb, zu gewinnen. Bachs Laute ist 13-chörig bezw. 24-saitig

gewesen und hat sich für die ersten sechs Chöre der französischen D-moll-stimmung, für die tieferen sieben Chöre der einfachen diatonischen Tonleiter bedient. Die Stimmung war a) in Tabulatur ausgedrückt (der Buchstabe a bezw. die Ziffern unter der sechsten Linie bedeuten immer die leeren Saiten):



b) entsprechend in moderner Lautennotierung (wirklicher Klang eine Oktave tiefer):



I. II. III. IV. V. VI. VII. VIII. IX. X. XI. XII. XIII. Saitenchor.

Vergleichen wir hiermit die heute übliche Lautenstimmung:



so ergibt sich daraus ohne weiteres, daß zwischen den Griff-typen, die beide Stimmungen bedingen, erhebliche Unterschiede bestehen müssen, Unterschiede, die namentlich der Übertragung des mehrstimmigen Spielatzes mancherlei Hindernisse in den Weg legen. Hinzu kommt, daß Bach bei den sieben tiefsten Chören seiner Laute von der Scordatura (Umstimmung) häufigen Gebrauch macht. Es war darum bei allen Stücken mit Ausnahme der Suiten I und IV aus technischen Gründen nötig, Übertragungen aus den Be-Tonarten in die leichter spielbaren Kreuz-tonarten vorzunehmen (im „Präludium mit Fuge“ [Es-dur] sogar nach drei verschiedenen Tonarten); ohne dieses Hilfsmittel hätten uns gerade die schwereren Stücke (wie z. B. die Fugen) völlig verschlossen bleiben müssen. Schließlich sei noch bemerkt, daß die vorliegenden Fassungen der Bachschen Lautenkompositionen meistens die zehnsaitige Baßlaute oder die mit entsprechender Saitenzahl und Stimmung ausgestattete doppelchörige Laute bezw. Theorbe voraussetzen.

Ich habe nach Möglichkeit darauf verzichtet, Bachs herrliche Polyphonie zugunsten einer leichteren Spielbarkeit zu beschneiden. Bachs Solostücke setzen zwar vielfach jene gepflegte Technik voraus, wie sie dem guten Durchschnittslautenisten seiner Zeit eignete, aber es findet sich auch technisch minder Anspruchsvolles von großer Schönheit darunter (z. B. in den Suiten I und III), sodaß man ganz nach eigenem Ermessen vom Leichterem zum Schwereren fortschreiten kann. Man muß sich Bach auf jedem Gebiete, und nicht zum wenigsten auf dem der Lautenmusik, erst erobert. Aber ich bin der Ansicht, daß sich dieses Erkämpfen in jedem Falle reichlich belohnt und daß es später einmal als allgemeine Pflicht eines jeden Lautenisten, der die Kunst seines Instruments nicht (wie gegenwärtig) nur zum vierten Teil, sondern ganz erlernen möchte, anerkannt werden wird, sich eingehend mit Bachs Lautenkompositionen zu beschäftigen. Denn es kann schon heute kein Zweifel mehr darüber bestehen, daß Bach für den Lautenspieler der Zukunft das werden muß, was er für den Klavier- und Geigenpieler seit langem bedeutet: die hohe Schule der Technik und der Weg zu letzter Meisterschaft.

Leipzig, im Februar 1921.

Hans Dagobert Brugger.

Vorwort zur 3. Auflage.

Als ich vor vier Jahren die 1. Auflage meiner Neuausgabe von J. S. Bachs Lautenkompositionen zum Abschluß brachte, war ich mir bewußt, daß diese Veröffentlichung den ersten Schritt zu etwas Größerem bedeuten mußte. Es galt festzustellen, ob und inwieweit die Lautenspieler unserer Zeit reif wären, den Weg zu Bach von ihm (noch viel geschmähten) Instrument aus zu finden. Ich rechnete mit einer zahlenmäßig bescheidenen Schar, die hinreichend Lust und Liebe zur Sache besäße, sich der Mühe einer intensiven Durcharbeitung dieser Lautenstücke zu unterziehen. Nun ist die kleine Gemeinde, die sich Bach von der Laute her erobert will, von Jahr zu Jahr gewachsen. Und wenn auch manch einer dabei sein mag, der Bachs Lautenstücke nur aus äußeren (dekorativen) Gründen seiner Notenbibliothek einreicht – ohne zu ahnen, welche Fülle von Schönheit in ihnen verborgen ist –, so glaube ich auf Grund persönlicher Erfahrung mit vielen Lautenisten doch, daß dies die Minderzahl ist. Wir sind in den letzten Jahren gerade was die Geschmacksveredelung der sich von der üblichen Gitaristik lossagenden Lautenspieler anbelangt, ein großes Stück weitergekommen.

Die dritte Auflage dieses Buches hat eine erneute Durcharbeitung und zahlreiche wichtige Ergänzungen erfahren. Es gelang mir, das Autograph der *Lautensuite in g moll* (Suite III) zur Einsichtnahme zu erhalten; infolgedessen kam die weniger wertvolle Quelle der 1. und 2. Auflage – eine Tabulaturbearbeitung dieser Suite aus nachbachscher Zeit – in der 3. Auflage in Wegfall und wurde durch unmittelbares Zurückgehen auf das Autograph als die beste Vorlage ersetzt. Von Verbesserungen und Umänderungen innerhalb der übrigen Stücke erwähne ich nur eine: aus Gründen der Einheitlichkeit wurde die Sarabande der Suite II, die in der 1. und 2. Auflage als einziger Satz dieser Suite in e moll statt in a moll stand, ebenfalls nach a moll transponiert.

Dem Notenteil des Heftes habe ich einen reichhaltigen Anhang angegliedert. Die „Erläuterung der vorkommenden Spielzeichen“ lese man vor dem Spielen der Stücke durch; sie gibt dem Lautenisten über den Rahmen einer bloßen Aufzählung hinaus einige beachtenswerte Winke für die technische Ausführung. In dem (absichtlich mit besonderer Ausführlichkeit behandelten) „Revisionsbericht“ findet der Spieler alle benutzten Quellen und die Abweichungen meiner Bearbeitung von den Originalfassungen angegeben; es ist ihm auf diese Weise möglich, sich die ursprüngliche Lesart genau zu rekonstruieren. Hinsichtlich der Quellenfrage vergleiche man zur Ergänzung des Revisionsberichtes die schon der 1. und 2. Auflage beigegebene „Einführung“ zu Anfang des Heftes. Den Abschluß des Bandes bildet das *Faksimile* der ersten Seite des Autographs der Suite III.

Die vorliegende Neuausgabe hat sich von Anfang an auf die Solostücke Bachs für Laute beschränkt; auch für die 3. Auflage kam eine Erweiterung des Notenteils durch Einbeziehung der wenigen Kompositionen für Gesang mit Lautenbegleitung nicht in Betracht. Es handelt sich bei diesen Lautenbegleitungen um zwei Bruchstücke aus

größeren Werken: um das Baß-Arioso „Betrachte, meine Seele“ (*Johannespassion*, 1723), ferner um das Altrezitativ „Der Glocken bebendes Getöse“ und einige Generalbaßstellen (*Traverode*, 1727). Die *Johannespassion* und *Traverode* sind durch die Gesamtausgabe der Bachgesellschaft (Jahrgang XII und XIII) leicht zugänglich, das Baß-Arioso außerdem durch meine Bearbeitung für moderne Laute in dem Sammelwerk: „Alte Lautenkunst aus drei Jahrhunderten“, Heft II (Verlag N. Simrock, Berlin).

Es wird für den Spieler von Vorteil sein, wenn er ein gewisses System in seine Durcharbeitung der Lautenstücke hineinbringt. Nicht selten erlebt man es, daß sich der ungeübte Lautenist als erstes auf die Fugen stürzt und enttäuscht den Band wegstellt, wenn ihm das Experiment nicht gleich gelingen will. Ich möchte ihm im folgenden einen Fingerzeig geben, wie man sich unter Berücksichtigung des Schwierigkeitsgrades der Stücke Schritt für Schritt den Weg in Bachs Lautenmusik bahnen kann. I. Stufe (mittelschwer): Bourrée (S. 11), Gavotte II (S. 36), Sarabande (S. 34), Courante (S. 34), Præludium (S. 7), Gavotte I (S. 35), Courante (S. 10), Menuett II (S. 44), Menuett I (S. 43), Gigue (S. 19). – II. Stufe (schwer): Allegro-Schlußsatz (S. 27), Præludium (S. 13), Præludium (S. 22), Præludium (S. 38), Presto (S. 8), Gigue (S. 12), Fuge (S. 24). – III. Stufe (sehr schwer): Fuge (S. 46), Fuge (S. 15). In ähnlicher Weise kann sich der Spieler auch die übrigen, hier nicht angeführten Stücke selbst registrieren. Man mache sich die alte erprobte Regel zum Prinzip, erst dann ein weiteres Stück in Angriff zu nehmen, wenn man das begonnene restlos beherrscht; anders sind Fortschritte in der Bewältigung von Bachs Lautenkompositionen nur schwer zu erreichen.

Zum Schlusse sei noch allen denen, die meine Arbeit an der Neuausgabe förderten, mein verbindlichster Dank ausgesprochen. In diesem Sinne nenne ich besonders die Herren Professoren Dr. Johannes Wolf und Dr. Wilhelm Altmann, durch deren Entgegenkommen mir die Zusammenstellung des auf der Staatsbibliothek Berlin vorhandenen Quellenmaterials der Lautenkompositionen J. S. Bachs wesentlich erleichtert wurde. Zu Dank verpflichtet bin ich ferner der Direktion der kgl. Bibliothek Brüssel, die mir das wertvolle Autograph der Lautensuite in g moll (Suite III) nach Deutschland übersandte und mir die freundliche Erlaubnis zur Herstellung einer photographischen Reproduktion der ersten Manuskriptseite gab. Uneingeschränktes Lob verdient endlich das Verlagshaus Julius Zwieler, dessen Inhaber, Herr Georg Kallmeyer, meinen Wünschen bezüglich der Umarbeitung und Erweiterung dieses Heftes in opferwilliger Weise Rechnung getragen hat.

Möge meine Bachausgabe auch in ihrer neuen Gestalt dazu beitragen, der modernen Lautenbewegung große und ihrer alten herrlichen Tradition würdige Ziele zu weisen!

Berlin, im Februar 1925.

Dr. Hans Dagobert Bruger.