

## Einführung

Ebenso wie der Vater Johann Sebastian, hat auch der Sohn Carl Philipp Emanuel Bach drei Sonaten für Bassgambe geschrieben. Alle drei entstanden in der Berliner Zeit des Komponisten, den 28 Jahren, in denen er die Tasteninstrumente für Friedrich den Großen spielte. Die Sonaten C-Dur und D-Dur (Helm-Katalog Nr. 558 und 559), die 1745 bzw. 1746 entstanden, sind für Viola da Gamba und Basso continuo<sup>1</sup>. Diese Sonate, die dritte, stammt aus dem Jahr 1759 und ist für Gambe und obligates Cembalo. Bachs Autograph (Q1 – siehe „Unsere Ausgabe“) verwendet die Viola da Gamba, aber eine zeitgenössische Kopie (Q2), die von Bachs Chefkopisten Michel angefertigt wurde, verlangt die Viola. Zu dieser Zeit erfuhr die Viola zunehmende Beachtung als Soloinstrument, während die Gambe an den meisten Stätten unmodern wurde. Es gab zwar noch Amateurspieler unter Bürgern und Adligen, professionelle Spieler in den höfischen Orchestern aber waren selten. Bach scheint durch seinen Kollegen in der königlichen Kapelle, den großen virtuosen Gambisten Ludwig Christian Hesse (1716-1772) zur Komposition dieser drei Gambensonaten angeregt worden zu sein. Für Friedrichs Gambisten, der für sein feuriges Spiel bekannt war, sind auch verschiedene Konzerte und viele andere Werke geschrieben worden. Obwohl Bachs Originalpartitur für Viola da Gamba ist, sind die anderen zeitgenössischen Quellen für Viola (Q2) und Violine (Q3) ebenso legitime Zeugnisse für die Aufführungspraxis der Zeit, und das Werk kann auf allen drei Instrumenten mit gleichem Erfolg gespielt werden.<sup>2</sup>

Dieses Stück ist mit den drei Sonaten für Gambe und obligates Cembalo von J. S. Bach vergleichbar. Sonaten dieses Typs entstanden ursprünglich aus Trios italienischer Art für zwei Melodieinstrumente (häufig Violinen oder Flöten) und Bass, und es gibt viele, die in beiden Formen existieren.<sup>3</sup> C. P. E. Bach hat diese Praxis ausdrücklich im Vorwort zu seinen 1751 veröffentlichten Sonaten (Helm 578 und 579) autorisiert:

Zwey Trio; das erste für zwo Violinen und Bass, das zweyte für 1 Querflöte, 1 Violine und Bass, bey welchen beyden aber die eine von den Oberstimmen auch auf dem Flügel gespielt werden kann, . . .<sup>4</sup>

Diese obligate Sonate könnte leicht in ein Trio umgewandelt werden, aber eine solche Variante wurde nicht gefunden. In ihrer kompositorischen Struktur folgt sie dem traditionellen Trio-Modell, dessen Wegbereiter italienische Komponisten wie Legrenzi und Corelli waren: die beiden Oberstimmen enthalten durchweg das gleiche melodische Material, was imitierende Einsätze und kontrapunktische Verarbeitung erlaubt, ein Instrument-spezifisches Schreiben für die Oberstimmen aber erschwert. Die ausführliche Verwendung des reinen, altmodischen Kontrapunktes macht es unverzichtbar, dass alle Stimmen bei der Ausführung deutlich gehört werden können. In der äußeren Form hat sich Bach allerdings für die modernere dreisätzigige Folge schnell-langsam-schnell entschieden, welche schließlich zur Norm für Sonaten wurde – im Gegensatz zur Satzfolge langsam-schell-schnell, die in Berlin üblich war, und die er in seinen anderen Gambensonaten benutzt hatte.

Bach war der Hohepriester der *Empfindsamkeit*, dieses typisch norddeutschen sensiblen, unmittelbar gefühlsbetonten und ausgeprägt rhetorischen Stils. Dies zeigt sich am deutlichsten im *Larghetto*, das ein zeitgenössisches Publikum wahrscheinlich zu Tränen gerührt hat. Das Thema ist eine der ergreifendsten Aussagen Bachs mit seinen expressiven Intervallen (der verminderte Quarte zwischen den ersten beiden Noten der Takte 1 und 2, und den unerwarteten Sechsten in Takt 4), seinen Dissonanzen (zwischen b und h in Takt 1) und seiner starken melodischen Linie.

<sup>1</sup> Siehe z.B. Edition Güntersberg G050 und G046

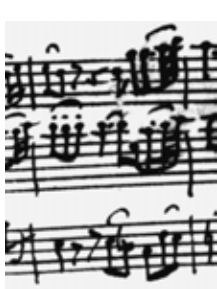
<sup>2</sup> Diese Sonate erscheint in einer separaten Ausgabe für Violine und Cembalo, Edition Güntersberg G081.

<sup>3</sup> Zum Beispiel, J. S. Bachs Sonate G-Dur, BWV 1027, oder J. G. Grauns Sonate F-Dur, Wendt 107 (Edition Güntersberg G057).

<sup>4</sup> Alfred Wotquenne, *Thematisches Verzeichnis der Werke von Carl Philipp Emanuel Bach* (Leipzig, 1905; rep., 1964) 58.

Ein anderes Charakteristikum des *empfindsamen Stils* ist der häufige und wirkungsvolle Gebrauch von expressiven *Appoggiaturen*. Diese sind normalerweise dissonant und können entweder als kleine „Vorschlagsnoten“ geschrieben sein wie in Takt 4, oder als normale Noten wie in Takt 3, wo die erste, vierte und siebente Note der Gamenstimme ausgeschrieben *Appoggiaturen* sind. Bach selbst erläutert uns die Ausführung der ersten, üblicheren Kategorie von *Appoggiaturen*: Unabhängig von ihrem aufgeschriebenen Wert, sollte die Vorschlagsnote auf dem Schlag gespielt werden und die halbe Länge der Hauptnote, vor der sie steht, einnehmen. Wenn die Hauptnote punktiert ist (wie in Takt 4), erstreckt sich die Vorschlagsnote über zwei Drittel der Hauptnote<sup>1</sup>. *Appoggiaturen* finden sich auch in den *Allegro*-Sätzen. Im ersten Satz sind sie ein häufiger und bedeutender Teil von Bachs „singendem *Allegro*“-Stil, während sie im letzten Satz zusammen mit anderen Ornamenten vorkommen, um gelegentliche lyrische Passagen von dem sonst frischen und lebhaften *Allegro assai* abzusetzen. Bach lehrt uns auch, dass alle *Appoggiaturen* an die Hauptnote gebunden zu spielen sind, unabhängig davon, ob das durch einen Bogen angezeigt ist oder nicht.<sup>2</sup>

Es gehört zu Bachs Genie, dass er oft überraschend und unvorhersagbar ist. Während frühere Herausgeber einige Stellen „korrigiert“ haben, entschieden wir uns deshalb dafür, den Notentext so wiederzugeben, wie er in Bachs Autograph steht. Diese Entscheidung wird durch die Tatsache unterstützt, dass weder Bachs vertrauter Kopist, noch der Kopist von Q3 diese Stellen geändert hat. Die problematischste dieser Stellen ist das letzte punktierte Viertel in Takt 10 im *Larghetto* (vgl. die folgenden Detailabbildungen). Q1 und Q2 sind an dieser Stelle identisch, aber während Michels Absicht in Q2 völlig klar und präzise ist, wurde das Autograph Q1 geändert, um so auszusehen, wie es jetzt ist. Es ist nicht möglich, den originalen Notentext zu entziffern. Darüber hinaus scheint Q3 früher mit Q2 identisch gewesen zu sein, wurde offenbar aber nachträglich geändert.



Q1



Q2



Q3

Tatsächlich stellt die Stelle aufführungspraktisch kein Problem dar, denn der Rhythmus ist unabhängig davon, wie er notiert ist, einfach die Auflösung einer häufig vorkommenden Verzierung, welche Bach in die Kategorie der *Schleifer* einordnet.<sup>3</sup> Eine exakte Wiedergabe der unterschiedlichen Rhythmen in den beiden Oberstimmen wurde wahrscheinlich nicht beabsichtigt. Wie bei allen Fragen der Aufführungspraxis können die Spieler auch hier entscheiden, wie sie diese Passage spielen möchten, wenn sie den originalen Notentext und die zugehörigen Informationen haben.

Die anderen Stellen finden sich auch im *Larghetto*: die letzte Note der Gamenstimme in Takt 41, und, in der rechten Hand des Tasteninstrumentes, die letzte Note in Takt 50 und die erste Note in Takt 51. In der Schott-Ausgabe von 1969 steht b anstelle von h im ersten Fall und es anstelle von e im zweiten. Der Notentext, wie wir ihn hier wiedergeben, ist jedoch klar und gleichlautend in allen Quellen.

Carl Philipp Emanuel Bach gehört zu den am meisten bewunderten und am besten erforschten Komponisten seiner Zeit. Neben vielen hervorragenden Werken über ihn und seine Musik seien Spieler auf folgende spezifische Artikel hingewiesen:

<sup>1</sup> C. P. E. Bach, *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*. Teil 1 (Berlin, 1753; Faks. rep. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 1992) 65.

<sup>2</sup> Bach, *Versuch*, Teil 1, 64.

<sup>3</sup> Bach, *Versuch*, Teil 1, 110 und Tab. VI, Abb. XCIII.

- Boer, Johannes. “The Viola da Gamba Sonatas by Carl Philipp Emanuel Bach in the Context of Late German Viol Masters and the ‘Galant’ Style.” Johannes Boer and Guido van Oorschot, Herausgeber. A Viola da Gamba Miscellany. Proceedings of the International Viola da Gamba Symposium, Utrecht 1991. Utrecht: STIMU, 1994. 115-131.
- O’Loughlin, Michael. “Ludwig Christian Hesse and the Berlin Virtuoso Style.” *JVdGSA* 35 (1998): 35-73.
- Otterstedt, Annette. “Zwei Sonaten für die Diskantgambe von Carl Philipp Emanuel Bach: zur Geschichte der Viola da gamba in Preußen.” Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preussischer Kultur, Herausgeber G. Wagner. Stuttgart: Metzler, 1994. 247–277.

## Unsere Ausgabe

Von dieser Sonate lagen uns drei Quellen vor:

**Q1 – D-B Mus. m. autogr. Bach P 357**, Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv. „Trio No. 24 / Viola da Gamba / Cembalo“, **Autograph**, Partitur.

**Q2 – B-Bc 5635**, Bibliothèque du Conservatoire Royal de Bruxelles. „Sonata. / per il / Cembalo. / Viola“, Stimmen.

**Q3 – D-B SA 3627/1**, Archiv der Sing-Akademie zu Berlin (Depositum in der Musikabteilung der Staatsbibliothek zu Berlin). „Sonata / Violino / Cembalo“, Partitur.

Ein Abdruck des Autographs Q1 ist Teil dieser Ausgabe (G080B). Für die Abdruckgenehmigung danken wir dem Bildarchiv Preußischer Kulturbesitz.

Unsere Ausgabe folgt dem Autograph Q1 sehr weitgehend. Q2 und Q3 wurden nur zur Klärung von Zweifelsfragen herangezogen. Vorzeichenwiederholungen und Balkensetzungen des Autographs wurden beibehalten. Gelegentlich haben wir jedoch ein zusätzliches Warnungsvorzeichen hinzugefügt. Bach folgt im allgemeinen der Konvention, dass Vorzeichen nur für die Note gelten, vor der sie stehen, bzw. für unmittelbare Wiederholungen dieser Note, aber nicht notwendigerweise für den ganzen Takt. Wir haben den Notentext der modernen Konvention angepasst, indem wir gelegentlich Vorzeichen in Klammern hinzugefügt haben. Vorzeichen, die wir in Abweichung von der Vorlage vorschlagen, sind in Klammern gesetzt. Die Bindebögen sind in Q1 stellenweise ungenau und in den Vorlagen auch unterschiedlich gesetzt. Wir haben die Bindungen auf Spielbarkeit überprüft und gelegentlich Ergänzungen durch gestrichelte Bögen vorgenommen. Der Sopranschlüssel der oberen Cembalostimme wurde durch den Violinschlüssel ersetzt, die sonstigen Schlüssel beibehalten.

Wir danken Angela Koppenwallner für die Aussetzung des bezifferten Basses.

Michael O’Loughlin  
Brisbane, Australien, November 2005  
Übersetzung: G. u. L. von Zadow

## Introduction

Like his father Johann Sebastian, C. P. E. Bach wrote three sonatas for the bass viol. All three were written during the composer’s Berlin period, the 28 years in which he played the keyboard instruments for Frederick the Great. The sonatas in C and D (Nos. 558 and 559 in the Helm catalogue) were writ-