

Einführung

C. P. E. Bach schrieb mindestens 15 Werke für ein obligates Tasteninstrument und ein Melodieinstrument, über die Hälfte davon für Violine. Sie sind vergleichbar mit den drei Sonaten für Gambe und Cembalo von seinem Vater J. S. Bach. 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. 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, . . .¹

Diese obligate Sonate könnte leicht in ein Trio umgewandelt werden, aber eine solche Variante wurde nicht gefunden. In ihrer kompositorischen Struktur folgt sie eher dem traditionellen Corellischen Trio-Modell als die obligaten Sonaten J. S. Bachs: 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 dreisätzige Folge schnell-langsam-schnell entschieden, welche schließlich zur Norm für Sonaten wurde – im Gegensatz zur üblichen Berliner Satzfolge langsam-schnell-schnell und dem eher altertümlichen Modell der Kirchensonate langsam-schnell-langsam-schnell, welches von der Generation seines Vaters bevorzugt worden war.

Diese Sonate stammt aus dem Jahr 1759. Obwohl Bachs Originalpartitur für Viola da Gamba ist, sind die anderen zeitgenössischen Quellen für Viola und Violine ebenso legitime Zeugnisse für die Aufführungspraxis der Zeit, und das Werk kann auf allen drei Instrumenten mit gleichem Erfolg gespielt werden.²

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.

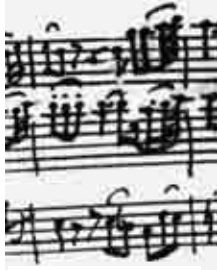
Ein anderes Charakteristikum des *empfindsamen Stils* ist der häufige und wirkungsvolle Gebrauch von expressiven *Appoggiaturen*. Diese sind normalerweise dissonant und können entweder als kleine „Vorschlagsnoten“ geschrieben sein wie in Takt 4, oder als normale Noten wie in Takt 3, wo die erste, vierte und siebente Note der Violinstimme ausgeschriebene *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. *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.

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,

¹ Alfred Wotquenne, *Thematisches Verzeichnis der Werke von Carl Philipp Emanuel Bach* (Leipzig, 1905; rep., 1964) 58.

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

dass weder Bachs vertrauter Kopist von Q2 (s.u.), Michel, 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. 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.

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.

Die Quellen Q1 und Q3 unterscheiden sich nur sehr wenig. Fast alle Unterschiede lassen sich als Schreibfehler oder als Nachlässigkeiten des Kopisten von Q3 einordnen. Es gibt in der Violinstimme nur eine einzige Oktavversetzung gegenüber der Gambenstimme (I, Takt 29: die letzte Note ist wegen des Tonumfangs der Violine eine Oktave nach oben transponiert). Die Existenz von Q3 rechtfertigt, diese Sonate auch für Violine zu veröffentlichen, unsere Ausgabe folgt jedoch dem Autograph Q1. Q2 und Q3 wurden 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. 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 Violine wird wie in Q3 im Violinschlüssel notiert.

Wir danken Angela Koppenwallner für die Aussetzung des bezifferten Basses.

Michael O’Loughlin
Brisbane, Australien, November 2005

Übersetzung: G. u. L. von Zadow