Das Trio A-Dur BWV 1025: Eine Lautensonate von Silvius Leopold Weiss bearbeitet und erweitert von Johann Sebastian Bach

Von Christoph Wolff (Cambridge/MA)

Bachs Kammermusik im allgemeinen und die Sonaten für zwei bis drei Instrumente im besonderen gelten seit jeher als Stiefkind der Bach-Forschung. Die Diskrepanz, wie sie etwa im Vergleich mit der wissenschaftlichen Diskussion des Vokalschaffens oder der Clavier- und Orgelwerke Bachs zutage tritt, läßt sich schlechterdings nicht übersehen. Gewiß hängt dies zum Teil damit zusammen, daß es sich – gemessen am überlieferten Gesamtœuvre Bachs – bei dem betreffenden Repertoire um relativ bescheidene Quantitäten handelt. Ebenso aber spielt eine Rolle, daß von seiten der Praxis wie der Wissenschaft diejenige Kammermusik auf bevorzugtes Interesse stößt, in der sich Bachs Stärke manifestiert, indem sich seine Beiträge der zeitgenössischen Produktion gegenüber besonders auszeichnen oder gar ohne Beispiel sind. Hierzu zählen die Solowerke für Violine und Violoncello „senza Basso accompagnato" sowie die Werke für obligates Cembalo mit Flöte, Violine oder Viola da gamba. Demgegenüber stehen nicht nur die wenigen überlieferten Sonaten mit Continuo-Begleitung deutlich im Hintergrund, sondern vor allem auch diejenigen Werke, denen seit langem das Stigma des Zweifelhaften oder gar Unechten anhaftet, obgleich sie großenteils seinerzeit in die Gesamtausgabe der Bachgesellschaft (BG) aufgenommen worden waren. Die in den 1950er Jahren ins Leben gerufene Neue Bach-Ausgabe (NBA) hat sich dem Trend der weitgehend ungeprüften Ausgliederung sogenannter Incerta nicht widersetzt und dementsprechend nahezu alle Werke, die im 1950 erschienenen Bach-Werke-Verzeichnis (BWV) Wolfgang Schmieders mit dem Vermerk „Echtheit angezweifelt" versehen worden waren, ausgeklammert oder für das Supplement vorgesehen. Nur so erklärt sich, warum gerade eine Reihe von ausschließlich unter Johann Sebastian Bachs Namen überlieferten Kammermusikwerken nicht in die entsprechenden NBA-Bände aufgenommen wurden. Auch unterblieb bedauerlicherweise eine wissenschaftliche Diskussion der als unecht oder zweifelhaft geltenden Kompositionen in den einschlägigen Kritischen Berichten der NBA.

Gegenwärtig sieht sich die in ihre Endphase eintretende NBA mit dem Problem der inhaltlichen Definition der Supplementbände konfrontiert. Dabei hat sich das Incerta-Problem auf die ohne eindeutige Autorenzuschreibung überlieferten Kompositionen konzentriert[1], ohne die Frage der unter Bachs Namen überlieferten, in ihrer Authentizität jedoch angezweifelten Werke systematisch aufzurollen. Bemerkenswerterweise hat sich die Echtheitsdiskussion bis in die jüngste

---

[1] Vgl. K. Hofmann, *Bach oder nicht Bach? Die Neue Bach-Ausgabe und das Echtheitsproblem. Mit einem Beitrag von Yoshitake Kobayashi über „Diplomatische Mittel der Echtheitskritik"*, in: Opera Incerta. Echtheitsfragen als Problem musikwissenschaftlicher Gesamtausgaben. Kolloquium Mainz 1988, hrsg. von H. Bennwitz u. a., Stuttgart 1991, S. 9–48.

Zeit vorzugsweise auf musikalisch-stilistische Argumente gestützt und die Quellenüberlieferung unterbewertet, weitgehend gar unerwähnt gelassen[2]. Nur ausnahmsweise trifft man auf ein ausgewogenes Verhältnis musikalischer und quellenmäßiger Kriterien. Zumal im Bereich der Kammermusik fehlt es weitgehend an detaillierten Vorarbeiten, insbesondere im Blick auf drei vordringliche, nachfolgend kurz skizzierte Fragenkreise:

1. Überlieferungsgeschichtliche Situation des Bach zugeschriebenen Repertoires. Im Unterschied zu den Vokal- oder Tastenwerken ist der ursprüngliche Umfang von Bachs kammermusikalischem Schaffen kaum abzuschätzen. So vage die betreffenden Angaben des ältesten summarischen Werkverzeichnisses im Nekrolog von 1750/54 auch sind[3], gibt der Hinweis auf „fünf Jahrgänge von Kirchenstücken" immerhin einen groben quantitativen Anhaltspunkt. Hingegen findet sich bei der Kammermusik neben der Erwähnung von je sechs Soli für Violine und Violoncello sowie den Konzerten für ein bis vier Cembali nur ein Pauschalvermerk: „Endlich eine Menge anderer Instrumentalsachen, von allerley Art, und für allerley Instrumente" – ohne eine nähere Quantifizierung, geschweige denn jegliche Art von Identifizierung zu ermöglichen. Die Verlustquote zumal im meistgefragten Bereich der Kammermusik, nämlich Stücken für zwei bis vier Instrumente, dürfte wohl kaum hoch genug angesetzt werden. Eine Einschätzung wird weiterhin erschwert durch die geringe Anzahl der erhaltenen autographen Quellen. So ist keines der Trios für Cembalo und Violine, keine der Triosonaten mit Generalbaß autograph überliefert. Sekundäre Abschriften (meist aus der Zeit nach 1750) herrschen vor. Angesichts dieser Quellensituation und mangels „kritischer Masse" ergeben sich denn auch gravierende Probleme bei der stilistischen Bewertung im allgemeinen und der Echtheitsdiskussion im besonderen.

2. Chronologische Einordnung. Neben der hohen Verlustquote erschwert das weitgehende Fehlen datierbarer Originalquellen eine kompositionsgeschichtliche Eingliederung der Kammermusik in Bachs Gesamtschaffen. Die vorherrschende und weitgehend schematisch konzipierte Anschauung, daß der weitaus überwiegende Teil von Bachs Kammermusik in die Köthener Kapellmeisterzeit gehört, läßt sich nicht aufrechterhalten. Im Gegenteil, der überlieferte Bestand scheint zum geringeren Teil (darunter vornehmlich die Brandenburgischen Konzerte und die Violin-Soli) in Köthen entstanden zu sein. Darüber hinaus müssen die Weimarer Jahre mit einbezogen werden[4], vor allem jedoch die Leipziger Zeit. Jüngere Forschungen haben teilweise

---

[2] Zur Diskussion der Echtheitsargumente in den einflußreichen Arbeiten von Johannes Schreyer (vor allem: *Beiträge zur Bachkritik I,* Dresden 1910; *II,* Leipzig 1913) und Werner Danckert (*Beiträge zur Bachkritik,* Kassel 1934) vgl. R. Hill, *Echtheit angezweifelt: Style and authenticity in two suites attributed to Bach,* in: Early Music 13, 1985, S. 248 ff., sowie C. Wolff, *Chronology and Style in the Early Works: A Background for the Orgel-Büchlein,* in: C. Wolff, Bach. Essays on His Life and Music, Cambridge 1991, S. 297–304.

[3] Dok III, S. 86.

[4] Neben der auf um 1712 anzusetzenden Violin-Fuge BWV 1026 lassen sich – abgesehen von Kantaten-Sinfonien – freilich keine weiteren Werke quellenmäßig für Weimar

erwiesen, teilweise glaubhaft gemacht, daß die Mehrzahl der erhaltenen kammermusikalischen Werke Bachs tatsächlich in Leipzig entstanden ist[5], wobei die 1730er Jahre, also die Zeit von Bachs Engagement mit dem Collegium Musicum, offenbar einen gewissen Schwerpunkt bilden. Doch sind sowohl die 1720er Jahre (etwa mit den um 1726 fertiggestellten Cembalo/Violin-Sonaten BWV 1014–1019) wie auch die 1740er Jahre (mindestens bis zum 1747 datierten Musikalischen Opfer) mit einzubeziehen.

3. Vergleichende gattungs- und stilgeschichtliche Analysen. Da Bachs Kammermusik weder „en bloc" nach Köthen noch in eine andere zeitlich enger einzubeziehende Periode gehört, muß die stilistische Einordnung sehr viel differenzierter gesehen werden. Bachs Kammermusik kennt keinen größeren, zusammengehörigen und einigermaßen homogenen Werkkomplex, der eine deutlich zu umreißende stilistische Einheit bildete und in dieser Beziehung etwa den Leipziger Kantaten der Jahre nach 1723 oder den Klavierwerken vom Wohltemperierten Clavier I bis zur Clavier-Übung I vergleichbar wäre. In Anbetracht eines über gut vierzig Jahre verstreuten, noch dazu umfangsmäßig schmalen Kammermusik-Repertoires lassen sich darum keine verläßlichen Kriterien für einen Weimarer, Köthener oder frühen Leipziger Stil gewinnen. Selbst die relativ größere Dichte der Überlieferung in den 1730er Jahren erlaubt keine schlüssige Klassifizierung. Doch zeichnen sich gegenüber der ehemals pauschalen Köthener Einordnung des Gesamtrepertoires deutliche Unterschiede ab, wenn man etwa das 5. Brandenburgische Konzert mit der Orchestersuite h-Moll vergleicht. Abgesehen von den gattungsbedingten Unterschieden zeigt sich hier eine höchst unterschiedliche Behandlung der Traversflöte, des Orchestersatzes, der Stimmführung, Melodik und Periodenbildung, oder der harmonischen und rhythmischen Konzeption.

Die h-Moll-Suite gibt sich als ein spätes Werk zu erkennen; um 1739/40 entstanden, muß es als das späteste erhaltene Orchesterwerk Bachs gelten. Dennoch läßt sich ein später Kammermusikstil Bachs keineswegs als geschlossene Einheit fassen. Die einzubeziehenden Werke bieten ein schillerndes Bild, müssen zudem in Beziehung gesetzt werden zum Schaffen eines Komponisten, der auf jahrzehntelange eigenständige Erfahrungen zurückgreifen kann, sich aber zugleich dem zeitgenössischen Kontext einfügt. Denn wie Bach in der Zeit nach 1712 auf das moderne italienische Konzert Vivaldis, Marcellos und Albinonis reagierte, so rückten in den Jahren nach 1730 neben Telemanns Tafelmusik und Pariser Quartetten oder dem Schaffen der Dresdner Altersgenossen vor allem die kompositorischen Aktivitäten der jüngeren Generation ins Bild, darunter seine eigenen Schüler und insbesondere die beiden ältesten Söhne. Dem Weimarer stilistischen Kontext gegenüber erscheint der späte Leipziger erheblich breiter, differenzierter und komplizierter. Die Situation wird denn auch reflektiert in einer heterogenen

---

belegen. Vgl. C. Wolff, *Bach's Leipzig Chamber Music*, in: Bach. Essays (vgl. Fußnote 2), S. 223–238.

[5] Vgl. C. Wolff, Bach's Leipzig Chamber Music, a. a. O.

Gruppe von Werken, der neben der h-Moll-Suite und der Triosonate des Musikalischen Opfers einige der Flöten- und Gambensonaten sowie verschiedene Lautenwerke zugehören[6]. Insgesamt bietet sich eine ungewöhnlich vielschichtige Palette dar, deren Einzelobjekte schwer auf einen gemeinsamen Nenner zu bringen sind und damit die Schwierigkeiten einer stilistischen Klassifizierung, vor allem aber das Risiko jeglicher Echtheitsbestimmung aufgrund vermeintlich typischer stilistischer Merkmale erkennen lassen.

Das Trio A-Dur für obligates Cembalo und Violine (BWV 1025) zählt seit langem weniger unter die zweifelhaften als unter die unechten Werke. Freilich findet sich das Trio in zwei handschriftlichen Quellen – einer Abschrift Carl Philipp Emanuel Bachs und einer weiteren Abschrift unter Beteiligung Johann Sebastian Bachs – unter dem Namen Johann Sebastian Bachs überliefert (Quellendiskussion siehe unten), wurde darum auch ohne Bedenken in BG IX (1860)[7] aufgenommen, aus der NBA jedoch ausgeklammert[8]. BWV[1] (1950) gibt als Entstehungszeit von BWV 1025 noch „Köthen etwa 1720" an[9], freilich mit dem Zusatzvermerk „Echtheit angezweifelt". BWV[2] (1990) verzichtet dann auf jeglichen chronologischen Hinweis und stellt fest: „J. S. Bachs Autorschaft wird bezweifelt, von A. Dürr sogar ausgeschlossen, obwohl an einer erhaltenen Hs. J. S. Bach selbst beteiligt ist." Dürrs Verdikt[10] beruht allerdings ausschließlich auf nicht näher begründeten stilistischen Bedenken. Bereits 1957 hatte Ulrich Siegele[11] ebenfalls ohne eingehendere Prüfung des Sachverhaltes lapidar festgestellt: „Das Werk kann kaum von J. S. Bach stammen." Weder Dürr noch Siegele setzten sich mit quellenkritischen Argumenten auseinander, warfen im Zusammenhang mit dem stilkritischen Urteil auch keine chronologischen oder kompositionstechnischen Fragen auf.
Es mag überraschen, wie leicht, wirksam und nachhaltig das Trio BWV 1025 ohne eigentliche wissenschaftliche Prüfung des Sachverhaltes aus dem Kanon der Bachschen Werke praktisch ausgeschieden werden konnte. Ich selbst habe dies vor rund zehn Jahren im Zusammenhang mit der Vorbereitung einer

---

[6] Vgl. Y. Kobayashi, *Zur Chronologie der Spätwerke Johann Sebastian Bachs,* BJ 1988, S. 7–72.

[7] Hrsg. von Wilhelm Rust, S. 43 ff.; Revisionsbericht, S. XIX f. BG IX liegt die Quelle *St 462* (siehe unten, Quelle B) zugrunde, auf der auch die später erschienene Peters-Ausgabe (1866–67) basiert.

[8] In NBA VI/1 Krit. Bericht (1958) unter Hinweis auf „berechtigte Echtheitszweifel" nur am Rande erwähnt (S. 124).

[9] Die Angabe der Entstehungszeit entspringt der herkömmlichen schematischen Zuweisung der Kammermusik Bachs an die Köthener Zeit. Entsprechend findet sich denn auch der gesamte Werkkomplex BWV 1001–1039 chronologisch auf „etwa 1720" fixiert.

[10] Im Vorwort der Edition von BWV 1033, 1031 und 1020 in der Serie Flötenmusik, Kassel 1975.

[11] *Kompositionsweise und Bearbeitungstechnik in der Instrumentalmusik Johann Sebastian Bachs,* Neuhausen–Stuttgart 1975, S. 89. Vgl. auch G. Rose, *Father and Son: Some attributions to J. S. Bach by C. P. E. Bach,* in: Studies in 18th-century music [Festschrift Karl Geiringer], London 1970, S. 364 ff.

Schallplatteneinspielung der Bachschen Kammermusik[12] als echtes Problem empfunden und darum seinerzeit dafür plädiert, unter den zweifelhaften Werken wenigstens die von der Quellenlage her plausibelsten Stücke bei der Einspielung zu berücksichtigen. Denn schließlich machen diese „uns bewußt, daß unsere Kenntnis des Bachschen Kammermusikschaffens und damit seines Kammermusikstils so lückenhaft ist, daß wir zu vorsichtig abwägendem Urteil gezwungen sind. Zum Abwägen jedoch gehört es, das Ungesicherte und vermeintlich Unechte nicht aus dem Repertoire zu verbannen, in das es Bach und sein Kreis aufgenommen haben."[13] Auch wenn diese Position damals zur ersten und einzigen Einspielung des A-Dur-Trios führte, konnte auch ich stilistische Zweifel nicht verhehlen. So hielt ich – da eine teilautographe Quelle aus dem Nachlaß Johann Christoph Friedrich Bachs stammte – zumindest als Hilfskonstruktion für „denkbar, daß wir hier ein überaus ambitiöses Werk des heranwachsenden zweitjüngsten Bachsohnes vor uns haben. Die korrigierend eingreifende Handschrift des Vaters mag Emanuel dazu veranlaßt haben, die Sonate Johann Sebastian zuzuschreiben."[14]

Das Hauptproblem der stilistischen Einschätzung des Trios BWV 1025 bestand und besteht letztlich darin, daß es unter den übrigen kammermusikalischen Werken Bachs keinerlei Parallele kennt – eine Tatsache, die bei Bach allerdings keineswegs singulär erscheint[15]. Sie konnte daher Philipp Spitta kaum irritieren, veranlaßte ihn vielmehr zu der vorsichtigen und vernünftigen Überlegung, daß hier wohl ein Ausnahmefall vorliegen müsse. So beschreibt er denn auch das Trio als ein Werk, das „weder Sonaten- noch Concertform zeigt, sondern sich frei an die Suite anlehnt. Eine wirkliche Suite in der strengsten Bedeutung des Kunstausdrucks ist diese in A dur stehende Composition für Violine und Clavier nicht, und ist auch nur unter dem Titel ‚Trio' überliefert. Denn sie wahrt freilich die Einheit der Tonart und besteht überwiegend aus Tänzen, aber Zahl und Anordnung ist abnorm ... Die Composition steht unter Bachs Werken ganz allein, eine Ausnahmebildung, wie sie der mit allen Formen frei schaltende Meister sich gestatten durfte ..."[16]

Worauf kann sich eine glaubwürdige Echtheitskritik stützen? Auf der einen Seite überliefern die beiden maßgeblichen, noch dazu dem engsten Bach-Kreis entstammenden Quellen eindeutig den Autorennamen Johann Sebastian Bachs. Andererseits weicht BWV 1025 in Form und musikalischer Faktur ganz erheblich von allen anderen Bachschen Trios mit obligatem Cembalo ab. Angesichts des spärlich erhaltenen Repertoires an Bachscher Kammermusik und den dadurch reduzierten Vergleichsmöglichkeiten sind die stilkritischen Ansatzpunkte jedoch so sehr begrenzt, daß sie – für sich genommen – die im

---

[12] Musica Antiqua Köln, Leitung Reinhard Goebel (Deutsche Grammophon-Gesellschaft Archiv-Produktion 2742007), 1982–83.

[13] Ebd., Begleitheft.

[14] Ebd.; vgl. auch die Bemerkungen über „das Problem der Zuweisung vielleicht absichtlich anonym gehaltener Werke durch den alternden C. Ph. E. Bach (BWV 1025)" in Schulze Bach-Überlieferung, S. 27.

[15] Zum Beispiel die Toccata d-Moll BWV 565.

[16] Spitta I, S. 731f.

Quellen- und Stilbefund sich manifestierende Diskrepanz keineswegs auflösen können.

Den alleinigen Schlüssel zur Lösung des Problems bietet die Beobachtung, daß es sich bei BWV 1025 (mit Ausnahme des ersten Satzes) um die Bearbeitung einer fremden Komposition handelt. Wie der finnische, in Basel lebende Lautenist Eero Palviainen entdeckte[17], entstammt der Cembalopart der Sätze 2–6 des Trios BWV 1025 der Lautensuite A-Dur von Silvius Leopold Weiss. Diese Suite[18] zählt unter die relativ späten Werke des Dresdner Hoflautenisten, entstand jedenfalls deutlich nach 1725[19]. Die Querverbindung von Bach zu Weiss bringt völlig neue Perspektiven ins Spiel, und dies nicht nur für die Interpretation von Quellen, Stil, Authentizität und Chronologie, sondern insgesamt für das Verständnis von BWV 1025 im Rahmen des Bachschen Kammermusik-Repertoires und eines nunmehr konkreten historischen und musikalischen Kontexts.

Nachfolgend soll in einer auf die wesentlichen Punkte konzentrierten Fallstudie dargestellt werden, was es mit Johann Sebastian Bachs Trio A-Dur auf sich hat. Um das Ergebnis knapp zusammenfassend vorwegzunehmen: BWV 1025 stellt eine aus der Zeit um 1740 stammende Bachsche Bearbeitung einer Lautensuite von Silvius Leopold Weiss dar. Für den Cembalopart der Sätze 2–6 hat Bach den Lautensatz von Weiss im wesentlichen unverändert übernommen, den Violinpart jedoch als eine kontrapunktisch selbständige Stimme hinzugefügt und damit die Komposition einschneidend erweitert und umgeprägt. Satz 1 muß als eine der Bearbeitung vorangestellte Neukomposition Bachs gelten.

1. Zur Überlieferungssituation

Das Trio BWV 1025 ist als Werk Johann Sebastians Bachs in fünf Handschriften überliefert, die sich auf zwei voneinander unabhängige Hauptquellen zurückführen lassen: das Partiturkonvolut SBB, *P 226*, S. 33–40 (= Quelle A) sowie den Stimmensatz SBB, *St 462* (= Quelle B)[20].

Quelle A enthält nur die Cembalostimme (Abb. 1); die zugehörige Violinstimme ist verschollen. Die Überschrift „Cembalo" und das erste System

---

[17] Die Mitteilung von der Entdeckung erhielt ich dankenswerterweise im Sommer 1991 über den Harvard-Alumnen und Lehrer Palviainens, Hopkinson Smith (Schola Cantorum Basiliensis und Mitarbeiter der Akademie Weiss). Der vorliegende Aufsatz geht auf ein Referat zurück, das ich im September 1992 auf Einladung der Akademie Weiss (Schoppenwihr/Elsaß) anläßlich des Kongresses „Silvius Leopold Weiss und die europäische Lautenkunst seiner Zeit" in Freiburg i. Br. hielt.

[18] Nr. 47 der in Vorbereitung befindlichen Gesamtausgabe der Lautensonaten von Weiss. Herrn Timothy Crawford, London (Mitarbeiter der Akademie Weiss), dem Betreuer des betreffenden Bandes der Gesamtausgabe, verdanke ich die Überlassung einer Transkription des Stückes.

[19] Freundliche Mitteilung von Douglas A. Smith, München (Mitarbeiter der Akademie Weiss).

[20] Die Abschriften SBB, *St 442*, *St 443* und *St 444* sind sämtlich von Quelle B abhängig.

stammen von der Hand Johann Sebastian Bachs, der übrige Teil wurde von einem unbekannten Kopisten geschrieben. Aufgrund der autographen Eintragung Bachs läßt sich die Quelle in die Zeit 1738/39 beziehungsweise um 1740 datieren[21]. Die seit 1841 in der BB befindliche Handschrift trägt den von Georg Poelchau stammenden Provenienzvermerk „Dieses Sebastian Bachsche Trio habe ich in dem Nachlaß des Capellmeister [JohannChristoph Friedrich] Bach in Bückeburg gefunden, aber ohne die dazu gehörige Violinstimme." Die Stimme selbst unterscheidet sich in zwei wesentlichen Punkten von Quelle B, indem erstens die Cembalooberstimme durchweg die Violinstimme des Trios bietet, zweitens der Anfangssatz eine verkürzte Variante darstellt[22].

Quelle B besteht aus Cembalo- und Violinstimme, beide von Carl Philipp Emanuel Bach wohl Anfang der 1740er Jahre geschrieben (Abb. 2)[23]. Der Titel *„A dur | Trio fürs obligate Clavier und eine Violine | Von J. S. Bach"* zeigt Merkmale der Altersschrift C. P. E. Bachs und wurde wohl sehr viel später nachgetragen (Abb. 3).

Die Bearbeitungsvorlage für das Trio BWV 1025 bildet die Lautensuite A-Dur von Silvius Leopold Weiss. Die einzige bekannte Quelle für dieses Werk ist die Lautentabulatur *Mus. 2841-V-1* der Sächsischen Landesbibliothek Dresden, die auf S. 181–188 das Werk als *„Suonata del Sigre. S. L. Weiß"* verzeichnet (Abb. 4).[24] Der Kopist dieser relativ späten, wahrscheinlich aus der Zeit nach 1725 stammenden Sonate ist unbekannt[25].

Die nachfolgende Übersicht läßt die zwischen den Fassungen von Weiss und Bach, also zwischen Original und Bearbeitung bestehenden Unterschiede im Umfang und in der Satzfolge erkennen. Bei BWV 1025 stimmen die Quellen A und B – abgesehen von den Abweichungen im 1. Satz – inhaltlich prinzipiell überein. Bach nimmt jedoch Weiss gegenüber eine Umstellung der Sätze Courante und Entree vor. Diese ist offensichtlich dadurch bedingt, daß die in BWV 1025 vorangestellte Fantasia die Eröffnungsfunktion des Entree erfüllt, so daß eine unmittelbare Aufeinanderfolge der beiden Sätze musikalisch sinnlos wäre. Im übrigen wurde die Lautensuite in BWV 1025 vollständig und im wesentlichen unverändert übernommen. Die Taktdifferenz im Menuet erklärt sich daraus, daß die Textqualität von Bachs Vorlage der Dresdner Tabulatur offensichtlich überlegen war[26].

---

[21] Kobayashi, a. a. O. (vgl. Fußnote 6), S. 24, deutet auf die Nähe zur autographen Continuo-Stimme der h-Moll-Suite BWV 1067 und modifiziert damit von Dadelsens Datierung auf 1744–49 (TBSt 4/5).

[22] Die Charakterisierung dieser Stimme als „unvollständige Cembalostimme mit gelegentlicher Einbeziehung der Violinstimme" (BWV^2, S. 745) ist unzutreffend.

[23] Quelle B liegt der Peters-Ausgabe (1866–67) und BG IX (1860) zugrunde.

[24] *Silvius Leopold Weiss, 34 Suiten für Laute solo. Faksimiledruck nach der handschriftlichen Tabulatur Mus. 2841-V-1 der Sächsischen Landesbibliothek Dresden. Mit quellenkundlichen Bemerkungen von W. Reich,* Leipzig 1977. Siehe auch oben, Fußnote 18.

[25] Freundliche Mitteilung von Douglas A. Smith (siehe auch ders., *The Late Sonatas of Silvius Leopold Weiss,* Dissertation, Stanford University 1977).

[26] Im Menuet der Dresdner Tabulatur fehlt Takt 65.

Weiss: Sonata [47] in A			Bach: Trio in A [BWV 1025]		
			1. Fantasia	C:	48 [39]* T.
1. Entree	¢:	49 T.	2. Courante	3:	159 T.
2. Courante	3/4:	159 T.	3. Entree	C:	49 T.
3. Rondeau	3:	101 T.	4. Rondeau	3/4:	101 T.
4. Sarabande	3:	55 T.	5. Sarabande	3/4:	55 T.
5. Menuet	3:	98 T.**	6. Menuet	3/4:	99 T.
6. Allegro	¢:	73 T.	7. Allegro	C:	73 T.

* Abweichende Fassung in Quelle A
** Ein fehlender Takt

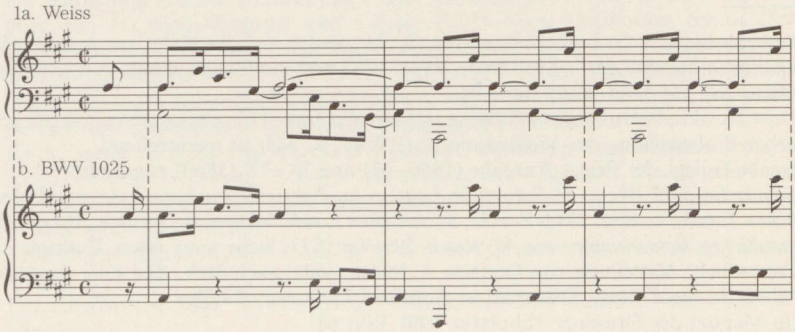
Die Lautensuiten von Weiss tragen in den handschriftlichen Quellen keine einheitlichen Werktitel. Die italienischen Bezeichnungen „Partita" und „Sonata" beziehungsweise „Suonata" herrschen vor (der Begriff Sonata subsumiert im italienischen wie deutschen Sprachgebrauch des 17. und 18. Jahrhunderts die Gattung der Suite). Die Quellen A und B von BWV 1025 überliefern keinen älteren Titel; die Bezeichnung „Trio" erscheint lediglich als Nachtrag Carl Philipp Emanuel Bachs in Quelle B. Auch wenn deren Ursprung unklar ist, trifft diese gattungsneutrale Bezeichnung den kompositorischen Sachverhalt insofern genau, als hier eine Sonata aus einer Solo- in eine Triofassung gebracht wurde.

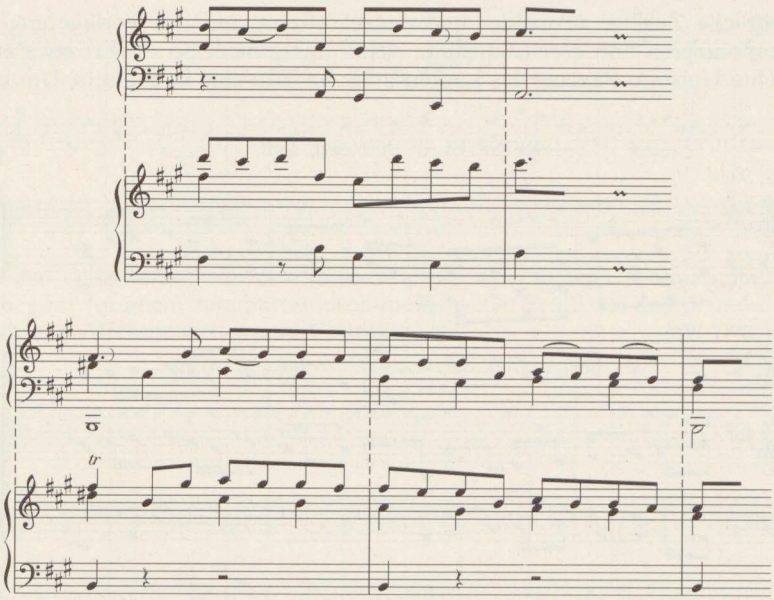
2. Zum satztechnischen Befund

Die Suitensätze BWV 1025/2–6

Die Cembalostimme der Sätze 2–6 stellt eine im großen und ganzen notengetreue Transkription des Lautensolos dar. Wegen des veränderten Klangmediums wurden vom Bearbeiter – ohne Eingriff in die musikalische Substanz des Originals – lediglich zwei Modifikationen vorgenommen: (a) eine Konkretisierung der in einer Lautentabulatur üblicherweise „verschwommenen" Stimmführung durch Präzisierung der rhythmischen Werte sowie durch systematische Trennung von Baß- und Diskantstimmen; (b) die Entfernung der gemischt ein- oder mehrstimmigen Diskantpartie (= Cembalopart, rechte Hand) von der konsequent continuo-gemäß einstimmig geführten Baßlinie (= Cembalopart, linke Hand) durch Versetzung des Diskants um eine Oktave nach oben:

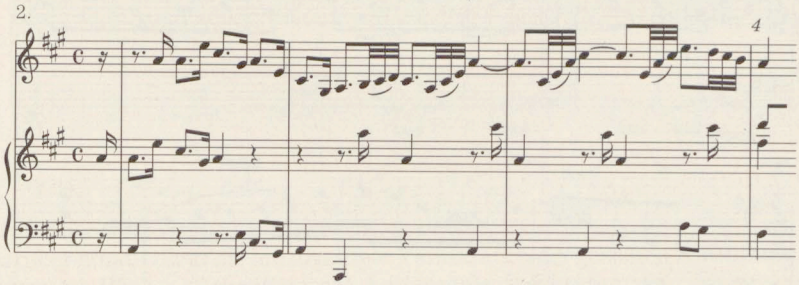
BEISPIEL 1a/b: Entree, T. 1–4, 12f.





Dieser Eingriff schuf die entscheidende Voraussetzung für die Umwandlung eines Solos in ein Trio. Die aus der Trennung von Baß- und Diskant entstandene klangliche Lücke im Mittelstimmenbereich bot denn auch den wichtigsten Ansatzpunkt für den bearbeitenden Eingriff: die Auffüllung des leeren Klangraumes zwischen Cembaloober- und -unterstimme durch einen neu hinzugesetzten Violinpart. Neben dieser vertikalen Ergänzung des Klangbildes wurde aber auch infolge der Aufspaltung des homogenen und dichten Lautensatzes ein gleichsam horizontaler Ausgleich notwendig, den die hinzugesetzte Violinstimme ebenfalls zu erfüllen hatte:

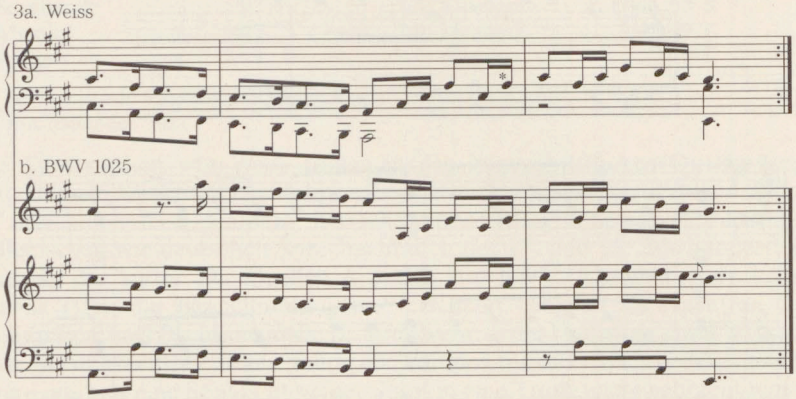
BEISPIEL 2: Entree, T. 1 ff.



Da das Weißsche Lautenstück in außerordentlich differenzierter, frei-polyphoner Manier gearbeitet ist, erforderte der kompositorische Eingriff ein hohes Maß an satztechnischem Geschick. Die hinzugesetzte Violinstimme zeigt denn auch ein frappierendes Raffinement an kontrapunktischer Kunstfertigkeit, die

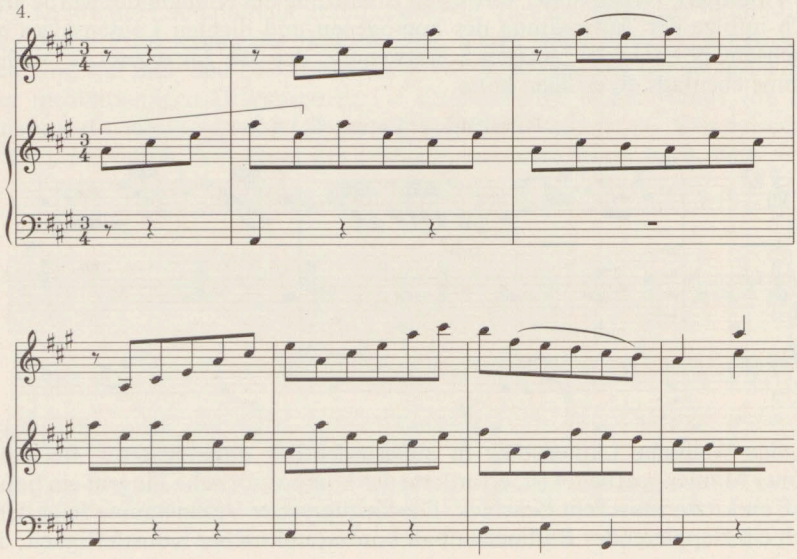
willkürliche Zusätze vermeidet und darauf abzielt, mit der Vorlage eng zu korrespondieren und deren Substanz weiter auszuloten. So erfährt etwa eine schlichte Unisono-Passage des Lautensatzes im Trio eine kanonische Umdeutung:

BEISPIEL 3: Entree, T. 17ff.

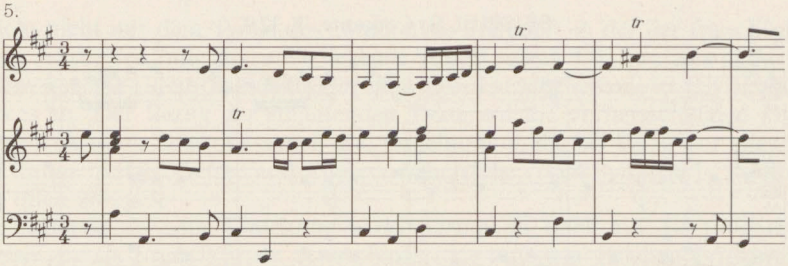


Die Anfänge der traditionellen Tanzsätze zeigen in ihrer bearbeiteten Fassung oftmals eine unmittelbare kontrapunktisch-imitative Zuspitzung als Voraussetzung für die triomäßige Polyphonisierung, die jeweils den gesamten Satz durchdringt:

BEISPIELE 4–5: Courante, Sarabande



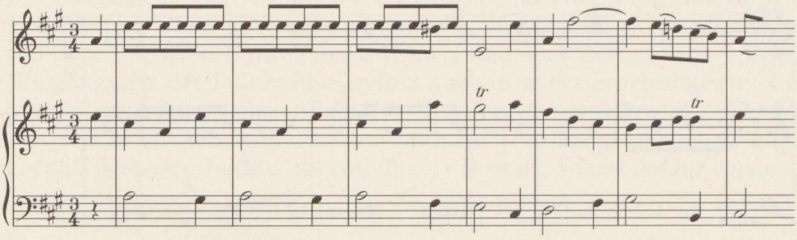
5.



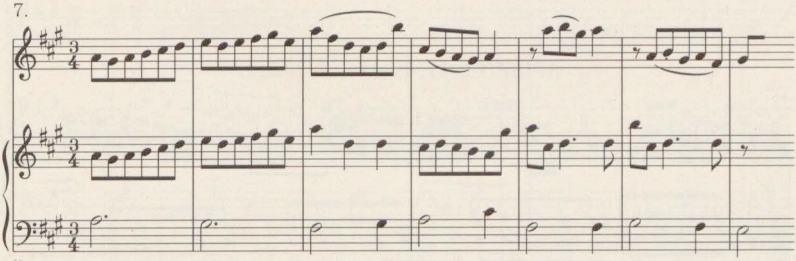
Bei den Galanteriesätzen der Suite trägt die hinzugefügte Violinstimme von Anbeginn vor allem zum harmonisch-melodischen Profil des Satzes und damit zu dessen Affektausdruck und Charakter bei:

BEISPIELE 6–8: Rondeau, Menuet, Allegro

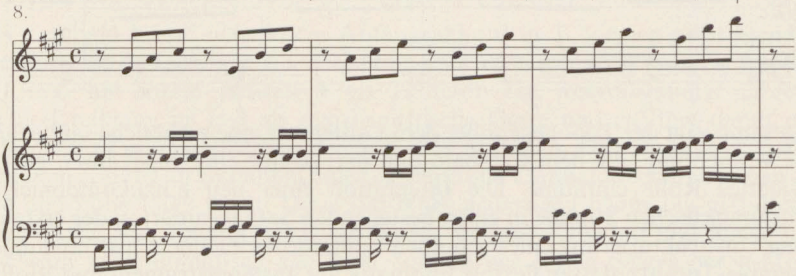
6.



7.

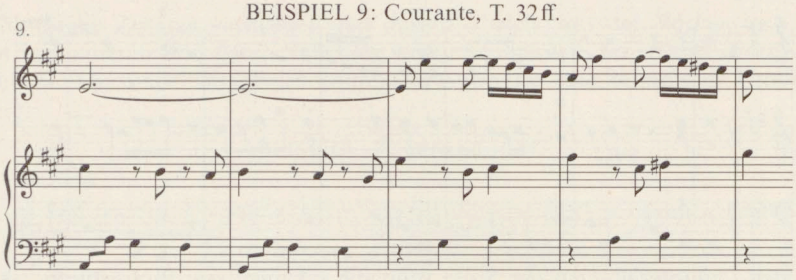


8.

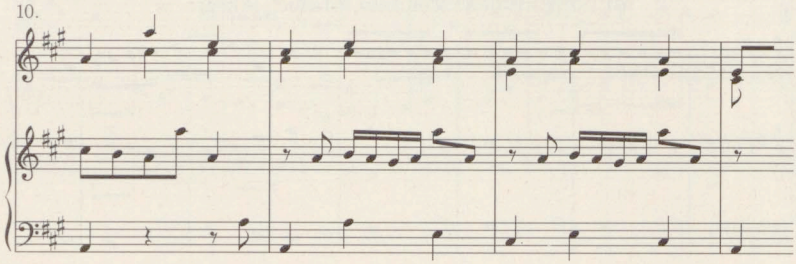


Darüber hinaus dient die hinzugefügte Violine auch der gezielten Auffüllung des Satzes im Blick auf vertikale wie horizontale Strukturen. Die entsprechend flexible Ergänzung dient einerseits der rhythmischen Differenzierung (Beispiel 9: Halteton, Synkopen und Sechzehntelnoten im Lautensatz nicht vorhanden), andererseits der harmonischen Auffüllung (Beispiele 10 und 11: Doppelgriffe der Violine oder Cembalo-Akkorde als Generalbaß-Aussetzung):

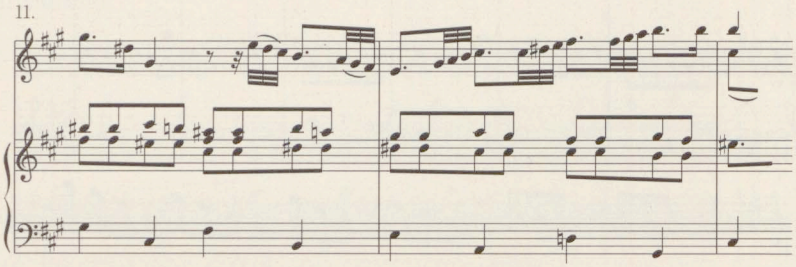
BEISPIEL 9: Courante, T. 32ff.



BEISPIEL 10: Courante, T. 6ff.



BEISPIEL 11: Entree, T. 29ff.



Insgesamt zeigt der Trio- gegenüber dem Lautensatz eine erhebliche satztechnische Verdichtung, die dem Cembalo und der Violine eine musikalisch gleichgewichtige Rolle einräumt. Die Integration einer neu hinzukomponierten kontrapunktischen Stimme in einen bestehenden Satz resultiert in der erstaunlichen Umstrukturierung eines genuinen Lautensolos zu einem instrumentalen Ensemble-Triosatz, dessen flexible Idiomatik auf Tasteninstrument und Violine gleichermaßen zugeschnitten ist.

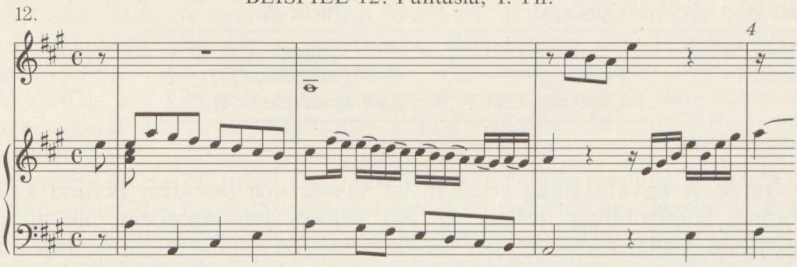
Die Fantasia BWV 1025/1 und die beiden Fassungen des Trios

Die einleitende Fantasia wurde ohne die Benutzung einer Vorlage geschaffen. Daß ihr eher rudimentäre und improvisatorische Elemente zugrunde liegen als eine musikalische Substanz, die sich zu thematischer Entfaltung eignet, ent-

spricht nicht nur dem Typus der „Suite avec Prélude“, in der der freie Einleitungssatz die der Suite zugrunde liegende Tonart fixiert. Die Fantasia paßt sich zudem auch in ihrem Satzcharakter dem musikalischen Kontext des Lautenwerkes an. Der Bezug der einleitenden Takte auf die vorherrschenden Dreiklangstrukturen, Skalenpassagen und Orgelpunkte, die bei Weiss vor allem in den Rahmensätzen Entree und Allegro vorherrschen (vgl. Beispiele 1–3 und 8), tritt offen zutage.

Die Fantasia als neue Einleitung wirkt darum im Blick auf die Folgesätze keineswegs als Fremdkörper. Auch basiert sie auf dem gleichen Prinzip der engen musikalischen Korrespondenz zwischen Cembalo und Violine durch die feste, im wesentlichen kontrapunktische Einbindung der Violinstimme in den freien Cembalosatz. Die Fantasia entspricht damit in ihrer technischen Faktur den Folgesätzen und nimmt inhaltlich Bezug auf diese. Sie definiert und akzentuiert zugleich das Verhältnis von Cembalo und Violine im Sinne obligater Partien, die im Blick auf kontrapunktische, harmonische, melodische und rhythmische Funktionen triomäßig integriert sind. Das Entree, der ursprüngliche Eingangssatz der Lautensuite, zeitigt auch in seiner bearbeiteten Fassung nicht annähernd den gleichen Effekt. Die Erstellung eines neuen und adäquaten Eingangssatzes erscheint damit als musikalische Notwendigkeit, deren Plausibilität bereits die ersten Takte darin enthüllen, wie sie die Tonart A-Dur vorstellen:

BEISPIEL 12: Fantasia, T. 1 ff.

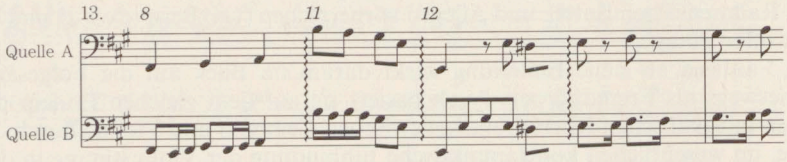


Das Cembalo bringt neben dem Anfangsakkord in T. 1 einen aufsteigenden Dreiklang im Baß sowie in T. 1–2 alternierende absteigende Skalen. Die Violine fügt sich mit ihrem tiefsten a als Halteton ein, vervollständigt „ihren“ A-Dur-Dreiklang in T. 3 als quasi-solistische Geste und eröffnet damit das dynamische Zusammenwirken der obligaten Stimmen. Der Diskant erscheint somit von Anfang an gespalten, indem Violine und Cembalooberstimme sich die tiefe und hohe Lage teilen. Diese Art eines neuartigen triomäßig gestalteten freien Satzes war Johann Sebastian Bachs ureigene Kreation und findet sich gleichsam programmatisch gleich zu Anfang des ersten Satzes der h-Moll-Sonate BWV 1014, also zu Beginn jenes seinerzeit modernen Zyklus von „6 Clavirtrio“, die Carl Philipp Emanuel Bach 1774 unter die „besten Arbeiten des seeligen lieben Vaters“ zählte. „Sie klingen noch jetzt sehr gut, … ohngeacht sie über 50 Jahre alt sind.“[27]

[27] Dok III, Nr. 795.

Die Quellen A und B bieten zwei verschiedene Fassungen der Fantasia, wobei sich aufgrund der zahlreichen (in T. 1–39 befindlichen) Textvarianten Fassung B als die deutlich weiterentwickelte erweist:

BEISPIEL 13: Fantasia



Fassung A, die sich nur als Cembalostimme (= Quelle A) und damit unvollständig erhalten hat, stellt jedoch nicht nur eine um neun Takte kürzere und ältere Fassung der Fantasia dar. Fassung A bietet nämlich in T. 30–35 den Text der Violinstimme im Diskantsystem der Cembalostimme. Der an dieser Stelle der Fantasia erfolgte Austausch der beiden Diskantstimmen weist auf die prinzipielle kontrapunktische Gleichwertigkeit der Stimmen. Quelle A unterstreicht dieses Phänomen insofern, als sie in den Sätzen 2–6 ebenfalls konsequent die Violinstimme im Cembalo-Diskantsystem bringt, so daß Quellen A und B zwei verschiedene Diskant-Kombinationen widerspiegeln:

Satz 2–6	Quelle A	Quelle B
Diskant II	Cembalo, r. H.	Violine
Diskant I	[Violine]*	Cembalo, r. H.
Baß	Cembalo, l. H.	Cembalo, l. H.

* Nicht erhalten

Da Quelle A unvollständig erhalten ist, lassen sich aus dem Befund kaum definitive Rückschlüsse ziehen. Es hat jedoch den Anschein, als ob die prinzipielle Austauschbarkeit der Diskantstimmen kompositionstechnisch begründet ist. Diskant I ist ein Derivat, nämlich der ursprüngliche Diskant der Lautensuite, Diskant II hingegen neu komponiert. Die prinzipielle Austauschbarkeit der neukomponierten und der derivierten Stimme erweist nun die Eigenständigkeit des neuen Diskants. Offenbar diente der Aufzeichnungsmodus der Quelle A vornehmlich der Prüfung und dem praktischen Beweis dieses satztechnischen Befundes[28].

Es hat nicht den Anschein, als ob die Fassungen A und B als gleichberechtigte Aufführungs-Alternativen nebeneinander bestanden haben oder bestehen bleiben sollten. Quelle B überliefert jedenfalls eine revidierte Fassung der Bearbeitung der Sätze 2–6 (= Fassung B), wobei der Lautensatz vollständig in den Cembalosatz und das neukomponierte Material konsequent in den Violinpart eingegangen sind.

---

[28] Vergleichbar sind die Bearbeitungen der Sonate BWV 1021 in den Versionen BWV 1022 und BWV 1038 (Austauschen der Oberstimme bei unverändertem Baß). Das hier angewandte Bearbeitungsverfahren wird von J. P. Kirnberger beschrieben (*Methode, Sonaten aus'm Ermel zu schüddeln*, Berlin 1783).

3. Zur Frage der Autorschaft und der kompositorischen Qualität

Der einzige in den Quellen des A-Dur-Trios BWV 1025 genannte Autor ist Johann Sebastian Bach. Die Zweifel an dessen Autorschaft gründen sich darauf, daß die Komposition deutlich aus dem Rahmen von Bachs kammermusikalischem Œuvre herausfällt und keinerlei Gegen- oder Parallelstück bekannt ist. Jedwede stilkritische Behandlung, die aus naheliegenden Gründen sich auf das Repertoire der Bachschen Violin-, Flöten- und Gambenstücke mit obligatem Cembalo als Vergleichsmaterial beschränkt, führt darum bei BWV 1025 zwangsläufig zu einem Negativkatalog von Merkmalen, die sich in den übrigen entsprechenden Werken Bachs nicht finden. Der entscheidende, wenngleich in der einschlägigen Literatur nie direkt artikulierte Punkt besteht darin, daß die den Sätzen des A-Dur-Trios zugrunde liegende Thematik, Motivik, ja musikalische Substanz schlechthin keine Spuren Bachscher Invention zeigen.

Die Erkenntnis jedoch, daß die Grundsubstanz des Trios nicht Bachscher Provenienz, sondern eine Lautenkomposition von Silvius Leopold Weiss ist, entzieht der auf unzureichendem Vergleichsmaterial basierenden Kritik ihre Grundlage. Die Autorenfrage zielt nunmehr auf den Urheber der Trio-Bearbeitung eines Lautensolos, nicht auf den Erfinder der musikalischen Grundsubstanz des Werkes. Und hier erweist selbst eine oberflächliche Analyse der kompositionstechnischen Anlage der Bearbeitung ein ungewöhnlich hohes Maß an erfinderischem Geschick und kontrapunktischem Können. Jedenfalls gibt die satztechnische Bewältigung der Trio-Bearbeitung (einschließlich der neukomponierten Fantasia) keinerlei Veranlassung, BWV 1025 aus Gründen der Kompositionstechnik sowie der kompositorischen Qualität des hinzuerfundenen und -gefügten Materials Bach abzusprechen.

Die Autorenfrage erfordert auch eine Klärung der Verbindung zwischen dem Komponisten des Lautenwerkes und dem Komponisten der Bearbeitung. Daß Weiß und Bach sich persönlich gekannt und geschätzt haben, steht außer Zweifel und ist bestens dokumentiert. Eine besondere Rolle spielt in dieser Beziehung, daß der Neffe und Privatsekretär des Thomaskantors, Johann Elias Bach, am 1. August 1739 davon berichtet, daß in den vergangenen Wochen

> „etwas extra feines von Music passirte, indem sich mein Herr Vetter von Dreßden [Wilhelm Friedemann Bach], der über 4 Wochen hier zugegen gewesen, nebst den beyden berühmten Lautenisten, Herrn Weisen u. Herrn Kropffgans etliche mal bey uns haben hören laßen".[29]

Da Quelle A aus Gründen des Schriftbefundes in die Zeit um 1739 gehört, liegt der Zusammenhang von Bachs Bearbeitung einer Lautenkomposition von Weiss mit dessen Leipziger Besuch auf der Hand[30].

Es läßt sich vorstellen, daß die Trio-Bearbeitung des Lautensolos ihren Ursprung in einer Art Gesellschaftsspiel unter Berufsmusikern hatte. Dabei war

---

[29] Dok II, Nr. 448.

[30] Der in BWV 1025 (Fantasia, T. 44) verlangte Tastenumfang bis e‴ erscheint bei Bach sonst nur noch in der „Fuga a 2 Clav." (um 1742/46) aus der Kunst der Fuge.

es offenbar gewöhnlich Bachs Beitrag, Kompositionen anderer um zusätzliche Stimmen zu erweitern. Aufschlußreich erscheint hier die Mitteilung Carl Philipp Emanuel Bachs über seinen Vater[31]:

„Vermöge seiner Größe in der Harmonie, hat er mehr als einmahl Trios accompagnirt, und, weil er aufgeräumt war, u. wuste, daß der Componist dieser Trios es nicht übel nehmen würde, aus dem Stegereif u. aus einer elend beziferten ihm vorgelegten Baßstimme ein vollkommenes Qvatuor daraus gemacht, worüber der Componist dieser Trios erstaunte."

Auch wenn die erhaltenen musikalischen Quellen für den erwähnten Fall der improvisierten Quartettbearbeitung eines Trios keine konkreten Belege erbringen, gibt es für die kontrapunktische Erweiterung fremder Kompositionen gerade aus der Spätzeit Bachs repräsentative Beispiele. So wäre die Erweiterung eines vierstimmigen Magnificat-Satzes von Antonio Caldara (BWV 1082) um zwei zusätzliche Kontrapunktstimmen zu erwähnen[32]. Aber auch mit eigenen Kompositionen konnte Bach entsprechend umgehen. Man denke nur an die Umarbeitung des Eingangssatzes der E-Dur-Partita für Solovioline (BWV 1006/1) zu einer Sinfonia mit obligater Orgel und Orchester (BWV 29/1). Weder im einen noch im andern Fall zeigt das Ergebnis der Bearbeitungen Züge von Verfremdung. Im Gegenteil – wie nunmehr auch die Weiss-Bearbeitung BWV 1025 erweist, geht es Bach im Bearbeitungsvorgang nicht um Ablehnung oder Zurückweisung der Identität seiner musikalischen Vorlage, sondern vielmehr um weitere Ausschöpfung der immanenten musikalischen Potenz. So entwickelt er die Substanz der Vorlage und vermeidet, unvereinbare stilistische Ausdrucksweisen miteinander zu vermengen.

Bachs Bearbeitungsdrang – wenn man von einem solchen sprechen kann – oder allgemein sein Interesse, einen musikalischen Satz durch klangliche Erweiterung weiterzuentwickeln, scheint einem fundamentalen musikalischen Bedürfnis zu entsprechen, dem beständigen Mühen um Aufdecken der immanenten Vollstimmigkeit des musikalischen Satzes gleich welcher Provenienz. Carl Philipp Emanuel Bach hat dieses Phänomen im Nekrolog von 1750/54 denn auch treffend beschrieben[33]:

„Hat jemals ein Componist die Vollstimmigkeit in ihrer größten Stärke gezeiget; so war es gewiß unser seeliger Bach ... Er durfte nur irgend einen Hauptsatz gehöret haben, um fast alles, was nur künstliches darüber hervor gebracht werden konnte, gleichsam im Augenblicke gegenwärtig zu haben."

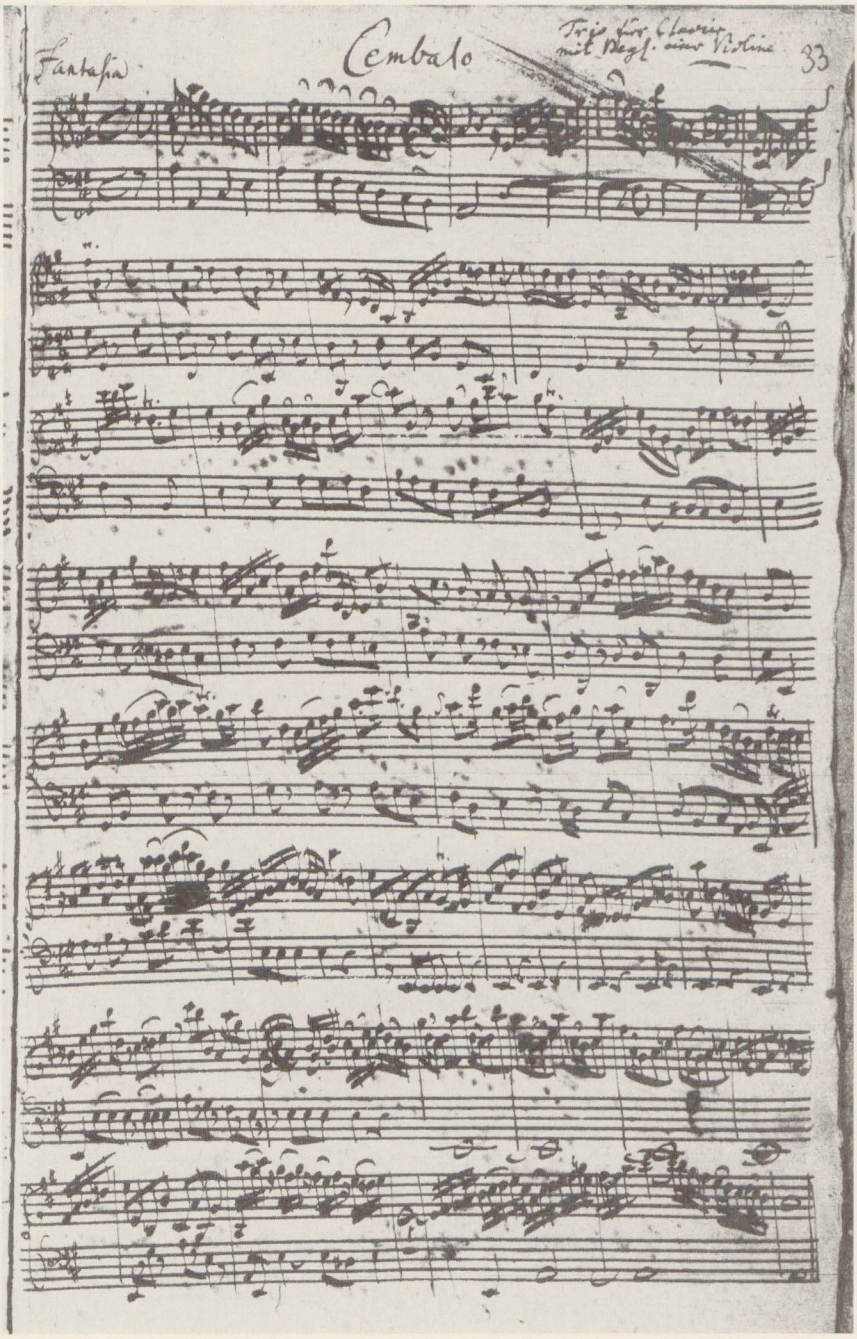
Abbildungen auf den folgenden Seiten:

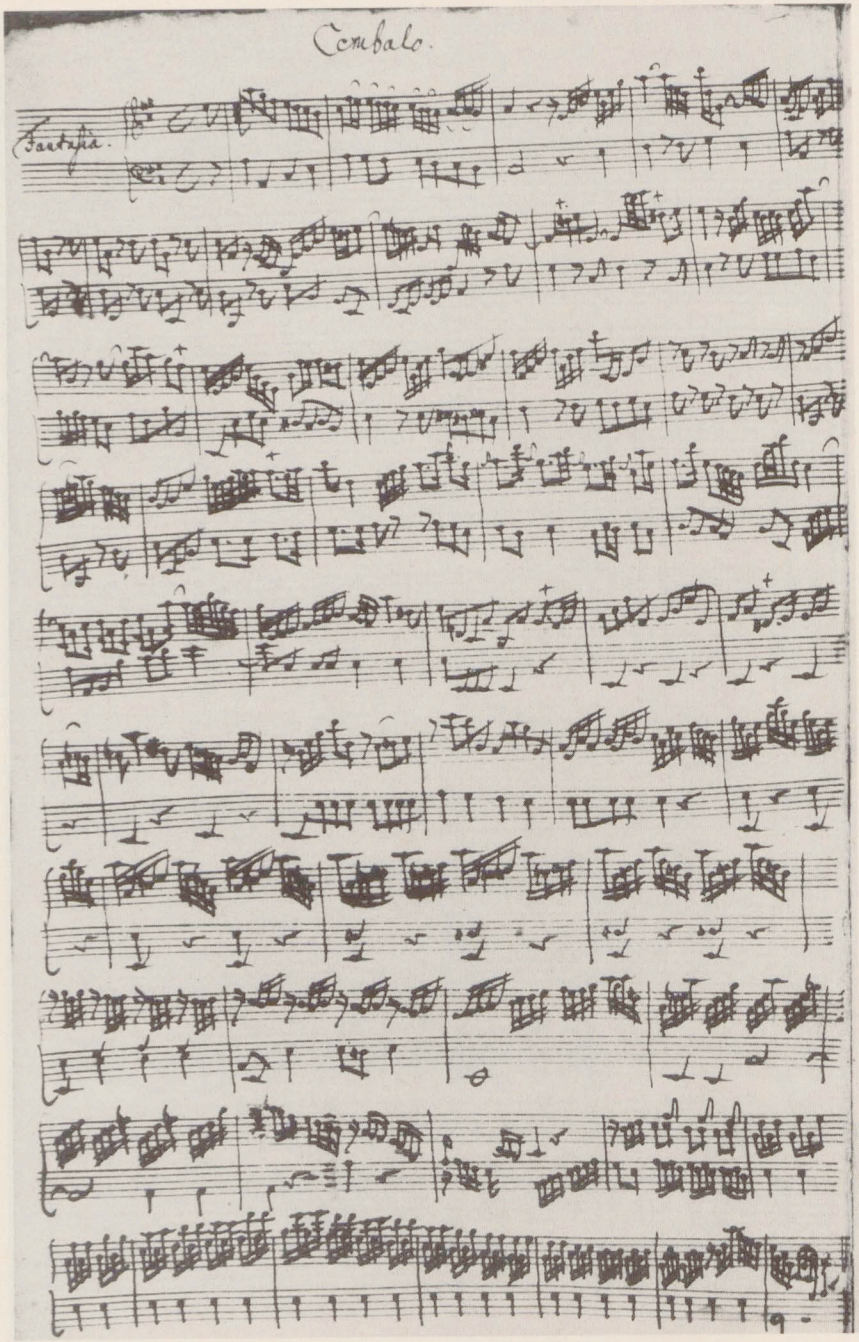
---

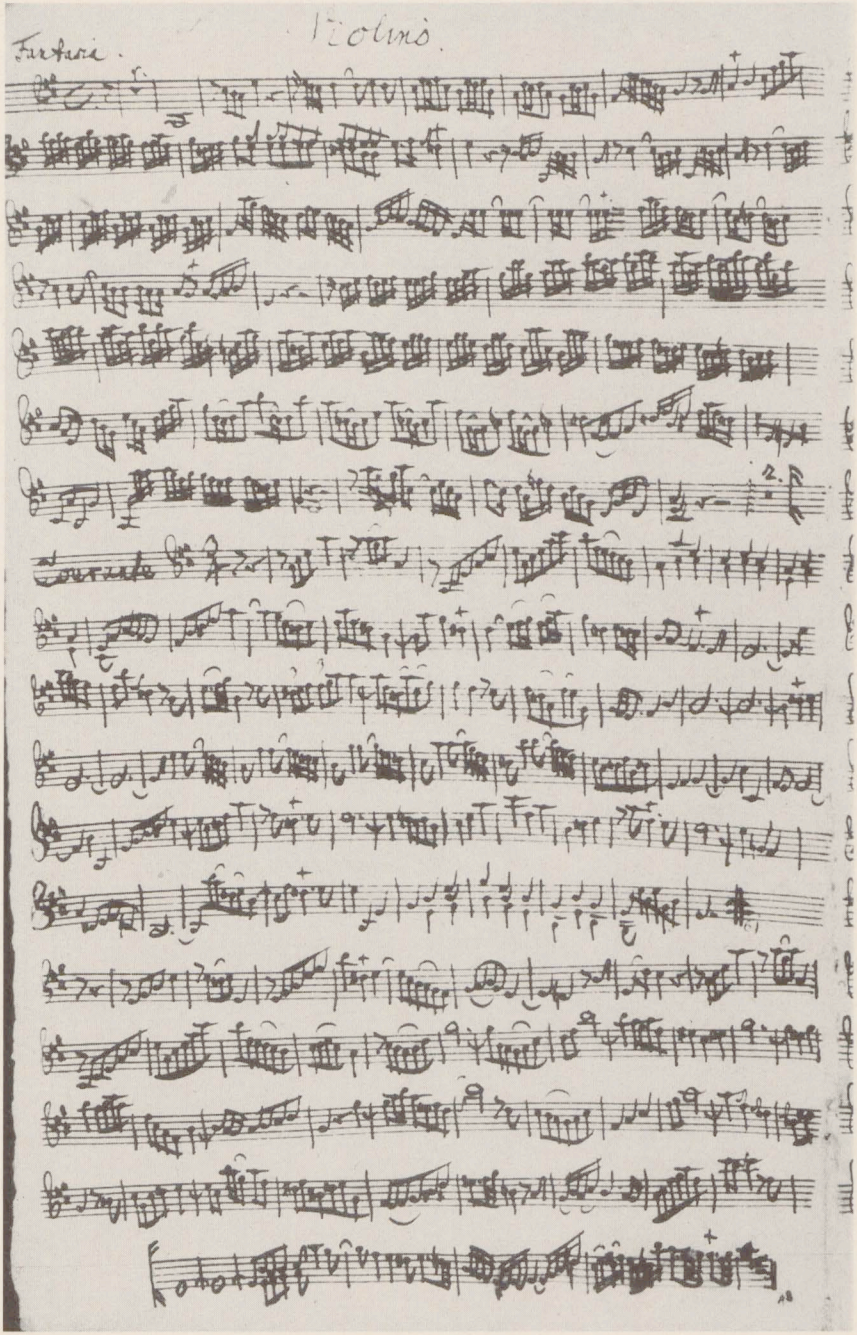
[31] Dok III, Nr. 801.

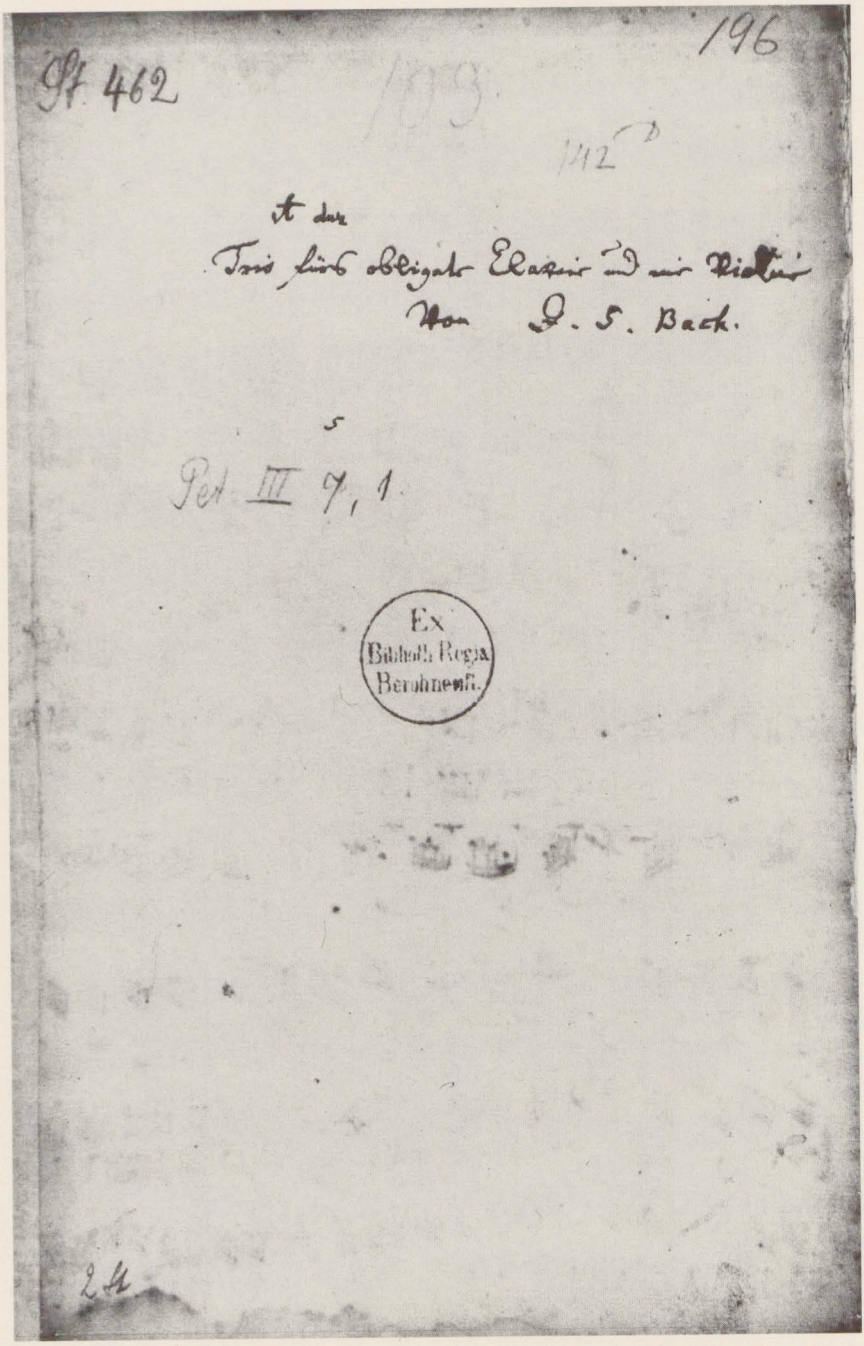
[32] C. Wolff, *Der stile antico in der Musik Johann Sebastian Bachs. Studien zu Bachs Spätwerk*, Wiesbaden 1968, S. 21 ff.

[33] Dok III, S. 87.


Fantasia
Cembalo
Trio für Clavier mit Begl. einer Violine
33


Cembalo.
Fantasia.


Fuga
Violino


196
Pf 462
Ex
Bibliotheca Regia
Berolinensi.