

Verborgene Trios mit obligater Laute? – Zu Fragen der Fassungsgeschichte und Autorschaft der Sonaten Es-Dur und g-Moll, BWV 1031 und 1020¹

Von Stephan Olbertz (Wuppertal)

I. Einführung

Im Bach-Jahrbuch 1998 veröffentlichte Klaus Hofmann einen Artikel zur vermuteten Urfassung der h-Moll-Sonate BWV 1030 als Trio für Laute, Violine und Baß in g-Moll.² In einem Nachwort geht er auf das lange in seiner Authentizität angezweifelte und kurz zuvor als Bachs Bearbeitung einer Lautensonate von Silvius Leopold Weiß erkannte Trio in A-Dur, BWV 1025 ein.³ Er schließt:

Die Zuschreibung gilt – pointiert gesagt – nicht dem Komponisten, sondern dem Bearbeiter Bach. Wir halten für möglich, daß bei der ähnlich vertrauenswürdig als Werk Bachs überlieferten und ebenfalls aus stilistischen Gründen umstrittenen Sonate für Querflöte und obligates Cembalo in Es-Dur BWV 1031 und deren Schwesterwerk in g-Moll BWV 1020 die Lösung des Echtheitsproblems in derselben Richtung liegt und diese Werke sich eines Tages als Bachsche Bearbeitungen fremder Kompositionen, womöglich gar von Trios mit obligater Laute erweisen. Doch dazu bedürfte es weiterer Untersuchungen und neuen Finderglücks (S. 59).

Die Triobesetzung mit Barocklaute, Violine oder Flöte und (Streich-)Baß war in der Kammermusik für Zupfinstrumente des 18. Jahrhunderts nicht selten und entwickelte sich von einem solistisch angelegten, überwiegend zweistimmigen Lautenstück mit colla parte spielenden Streichinstrumenten hin zu echter Dreistimmigkeit, bei der Violine (oder Flöte) und Lautenoberstimme

¹ Mein Dank geht an Jörg Jewanski, Reinmar Emans und Klaus Hofmann für die bereitwillige Durchsicht und Korrektur meines Textes, insbesondere für ihre freundliche Ermutigung und einige formale und inhaltliche Anregungen. – Der vorliegende Beitrag stellt die gekürzte Fassung eines umfangreichen Berichts über die vom Verfasser vorgenommene (Rück-)Übertragung der beiden Sonaten BWV 1031 und BWV 1020 dar.

² K. Hofmann, *Auf der Suche nach der verlorenen Urfassung. Diskurs zur Vorgeschichte der Sonate h-Moll für Querflöte und obligates Cembalo von Johann Sebastian Bach*, BJ 1998, S. 23–59 (Kritische Nachbemerkung von H. Eppstein, ebenda, S. 60–62).

³ Vgl. C. Wolff, *Das Trio A-Dur BWV 1025. Eine Lautensonate von Silvius Leopold Weiß, bearbeitet und erweitert von Johann Sebastian Bach*, BJ 1993, S. 47–67; K.-E. Schröder, *Zum Trio A-Dur BWV 1025 (mit einem Anhang von Christoph Wolff)*, BJ 1995, S. 47–60; NBA VI/5 Krit. Bericht (K. Hofmann, 2006), S. 68 ff.

dem spätbarocken Trio entsprechend angelegt sind und das Baßinstrument die eher harmonisch orientierten Lautenbässe meist eine Oktave höher rhythmisch/melodisch ausgestaltet.⁴ Da Johann Sebastian Bach nachweislich mit vielen Lautenisten bekannt und befreundet war, die Lautentrios nicht nur spielten, sondern zum Teil auch selber komponierten,⁵ sind ihm und seinen Söhnen solche Werke sicherlich bekannt gewesen. Zwar werden in den Quellen BWV 1031 und BWV 1020/H 542.5 Johann Sebastian bzw. Carl Philipp Emanuel Bach zugeschrieben,⁶ die Wahrscheinlichkeit jedoch, daß hier Bearbeitungen originärer Lautentrios vorliegen, erscheint bei näherer Überprüfung der Notentexte hoch.

In der Tat wirken die Obligato-Partien insgesamt wenig cembalistisch,⁷ auch eine Bearbeitung von BWV 1031, in der eine Violine den Part der rechten Hand des Cembalisten ausführt, ist nicht überzeugend. In BWV 1020 verhindert das Sextenthema des zweiten Satzes die Ausführung auf der Violine. Hinweise auf einen möglichen Ursprung der beiden Sonaten als Kammermusik mit obligater Laute gibt es dagegen einige: So ist in beiden Werken die

⁴ Das Lautentrio wird mitunter als Vorgänger des frühen Klaviertrios gesehen, vgl. T. Crawford, Begleittext zur CD: J. Kropffgans, *Lute Concerto, Sonatas & Diversimentos*, J. Schneiderman, Profil Edition Hänssler PH 05012 (2005). P. K. Farstad, *German Galant Lute Music in the 18th Century. A Study of the Period, the Style, Central Lutenists, Ornaments, Idiomatic, and Problems that Arise when Adapting Lute Music from this Period to the Modern eight-stringed Classical Guitar*, Diss. Universität Göteborg 2000, Appendix II, S. 385 ff. bietet eine nach Komponisten geordnete Quellenübersicht mit zahlreichen Trio-Nennungen. Die Firma Breitkopf allein bot in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts über 150 Werke für Lautentrio an (vgl. T. Crawford und D. Poulton, *Lute*, § 8: *Repertory*, in: New Grove 2001, Bd. 15, S. 350–359, speziell S. 355). Eine aktuelle und umfassende Darstellung des Lautentrios des 18. Jahrhunderts steht noch aus.

⁵ Hier vor allem Silvius Leopold Weiß und nach 1735 auch Johann Kropffgans. Zu den zum Teil lange bekannten Kontakten Bachs mit Lautenisten (vgl. die Übersicht bei Hofmann, wie Fußnote 2, S. 56f.) muß auch die Leipziger Dichterin Christiane Mariane von Ziegler gezählt werden. Siehe P. K. Farstad, *Lautenistinnen in Deutschland im 18. Jahrhundert*, in: *Early Modern Culture Online 2/1* (Onlineveröffentlichung 2011: <http://journal.uia.no/index.php/EMCO/article/view/15>; Zugriff November 2013), S. 55–80, hier S. 61 f.

⁶ Zur Quellenlage der Werke siehe insbesondere NBA VI/5 Krit. Bericht, S. 23 ff.

⁷ Zu BWV 1031 vgl. J. S. Bach, *Sonate für Flöte und Cembalo Es-Dur, BWV 1031/H. 545*, hrsg. von B. Kuijken, Wiesbaden 1999, S. 16, sowie U. Leisinger und P. Wollny, „Altes Zeug von mir“. *Carl Philipp Emanuel Bachs kompositorisches Schaffen vor 1740*, BJ 1993, S. 196. S. Rampe und D. Sackmann, *Bach, Berlin, Quantz und die Flötensonate BWV 1031*, BJ 1997, S. 51–85, hier S. 76, sehen in BWV 1020 auch eine „über weite Strecken unbefriedigend hohe Lage der Cembalostimme“ und eine „einförmige Führung des Basses“.

häufig in Akkordbrechungen geführte Oberstimme in gleichmäßig fließenden Sechzehnteln oder Achteln gesetzt, die trotz der neueren, galanten Tonsprache noch sehr an den hochbarocken Lautenstil eines Silvius Leopold Weiß erinnern. In den Mittelsätzen begegnen uns nur bedingt für ein Streichinstrument geeignete begleitende Akkordzerlegungen und zweistimmig angelegte Dreiklangsthematik, während in den schnellen Ecksätzen mehrfach Passagen mit pausierender Oberstimme vorkommen, in denen der Baß ausgesetzt werden muß.⁸ Weitere Besonderheiten betreffen die Satztechnik und den Ambitus. So sind der langsame harmonische Rhythmus und der meist stufenweise, selten in schneller Bewegung geführte Baß ideal für die Darstellung auf der Laute. Der Diskant steigt in den Ecksätzen nur selten unter d' hinab, was dem fünften Chor (d) der Barocklaute entspricht. Dieser ist noch unisono bespannt, der sechste Chor (A) ist wie die tieferen Chöre bereits mit einer Oktavsaiten versehen und wird deswegen in der Regel als Baßchor eingesetzt.⁹ Daß die zweiten Sätze in den überlieferten Fassungen teilweise recht tief liegen, müßte allerdings auf bearbeitende Eingriffe zurückgeführt werden.

Stilistisch passen die beiden in ihrer Authentizität schon lange angezweifelten Sonaten BWV 1031 und BWV 1020 weder in das Schaffen J. S. Bachs, noch können sie einem seiner Söhne zugeordnet werden.¹⁰ Die Autorenangaben beziehen sich somit wohl eher auf ihre Rolle als Bearbeiter. Die Schriftzüge des Vaters oder Sohnes in den nicht erhaltenen Vorlagen könnten dann wie bei BWV 1025 zu der Annahme geführt haben, die Schreiber seien auch die

⁸ Als einzige Quelle zu BWV 1031 bietet die Abschrift in der Sing-Akademie zu Berlin eine Bezifferung, die wohl aus der Vorlage übernommen wurde (NBA VI/5 Krit. Bericht, S. 27 f.). Satz III, T. 19–20 ist dort allerdings unbeziffert, ebenso die Abschriften von BWV 1020 in den Sätzen II und III in den kurzen Passagen ohne rechte Hand. Für den ersten Satz jedoch bieten dort beide Hauptquellen eine Bezifferung.

⁹ Daß der Diskant in BWV 1031 und BWV 1020 trotzdem einige Male den sechsten Chor benutzen würde, ist kein Indiz für einen nicht selbst die Laute spielenden Komponisten. Weder entstehen dadurch größere spieltechnische Schwierigkeiten, noch wäre dies eine Ausnahme in der Lautenliteratur. Beispielsweise kommen solche Melodieführungen auch in den Lautensonaten des Bach-Schülers Rudolf Straube vor (R. Straube, *Due Sonate a Liuto Solo*, Leipzig 1746). Auch in zwei zeitgenössischen Lautenbearbeitungen von Cembalosonaten Johann Adolf Hasses steigt die Oberstimme häufig bis auf den sechsten Chor hinab (J. A. Hasse, *Suonate di Sigr. Hasse accommodate per il liuto*, Manuskript in D-LEm, III.11.46b und III.11.46c, Faksimile: München 2000). Somit könnte man eher umgekehrt davon ausgehen, daß der Komponist mit den technischen Möglichkeiten des Instruments wohlvertraut war.

¹⁰ Hierzu ausführlich und die bisherige Diskussion zusammenfassend NBA VI/5 Krit. Bericht, S. 23 ff. Die Frage der Autorschaft wird in Abschnitt III der vorliegenden Studie weiter behandelt.

Komponisten der Werke.¹¹ In die Gesamtausgabe der Werke C. P. E. Bachs sind weder BWV 1031 noch BWV 1020 aufgenommen worden,¹² und aus quellen- und stilkundlichen Gründen fand BWV 1020 auch nicht Eingang in die NBA.¹³ Die Berücksichtigung von BWV 1031 hingegen stellt laut Hofmann „einen Grenzfall dar“. Sie erfolge „in der Erwartung, daß sich das Echtheitsproblem eines Tages endgültig lösen läßt.“¹⁴

Der vorliegende Artikel soll helfen, die Frage nach dem Ursprung der beiden Sonaten zu klären. Ausgehend von der geschilderten Bearbeitungs-Hypothese ergeben sich aus der Analyse werkgenetischer Aspekte sowohl die Rekonstruktionen der wahrscheinlichen Urformen¹⁵ als auch neue Hinweise auf in Frage kommende Autoren.

II. Rekonstruktionen

Die Notation der Cembalo-Oberstimmen in den überlieferten Notentexten liegt eine Oktave höher, als ein Lautendiskant klingt, und auch die Baßstimmen liegen in der Regel eine Oktave über den für die Barocklaute zu erwartenden Tiefbässen. Die gleiche Schreib- bzw. Transkriptionsweise finden wir im Trio A-Dur BWV 1025, ähnlich auch in der größtenteils wohl für Laute gedachten Partita BWV 997 sowie in den Cembalo- und Orgelfassungen des ursprünglich von der Laute begleiteten Arioso „Betrachte, meine Seel“ aus der Johannes-Passion BWV 245 (Oberstimme der Lautenfassung im Sopranschlüssel).¹⁶ Nicht wenige zeitgenössische Beispiele von Lautenmusik in kon-

¹¹ Sämtliche Komponisten-Angaben in den Hauptquellen von BWV 1031 beruhen sicher oder vermutungsweise auf Konjekturen; ein weiterer Überlieferungszweig (BWV 1031/Quelle F) nennt lediglich einen „Sigré Bach“ (vgl. NBA VI/5 Krit. Bericht, S. 37). Bei BWV 1020 gehen beide Hauptquellen vermutlich auf eine verschollene, C. P. E. Bach zugeschriebene Vorlage zurück; vgl. Leisinger/Wollny (wie Fußnote 7), S. 195.

¹² Vgl. CPEB: CW II/3.2 (S. Zohn, 2010), S. XIX f.

¹³ NBA VI/5 Krit. Bericht, S. 88.

¹⁴ Ebenda, S. 37. Siehe auch K. Hofmann, *Zur Echtheitskritik in der Bach-Forschung*, in: Bach oder nicht Bach. Bericht über das 5. Dortmunder Bach-Symposium 2004, hrsg. von R. Emans und M. Geck (Dortmunder Bach-Forschungen. 8.), S. 71–89, insbesondere S. 81 ff.

¹⁵ Durch das methodische Gewicht auf aufführungs- und spielpraktischen Aspekten ergibt sich neben einer theoretischen auch eine praktische Plausibilität, die sich anhand einer kritischen Ausgabe in Tonhöhennotation und Lautentabulatur in vollem Umfang nachvollziehen läßt (eine Edition ist zunächst im Selbstverlag des Autors erhältlich).

¹⁶ Zu BWV 1025 vgl. die Literaturangaben in Fußnote 3. BWV 997 ist in einer Abschrift von J. F. Agricola erhalten, der die Sätze 1–4 im oktavierenden Violschlüssel

ventioneller Notation unter anderem von de Visée, Vivaldi, Fasch und Schaffrath verwenden oktavierende Schlüssel in ein oder zwei Systemen.¹⁷ Nicht zuletzt die Anfänge des Lautentrios selbst mit colla parte gehenden Streichern in der höheren Oktave zeigen, daß die tiefe Lage der Laute wegen ihres silbrig hellen Tons im 18. Jahrhundert eher klangfarblich, sozusagen als 16-Fuß-Register aufgefaßt wurde.¹⁸ Nimmt man nun den oktavierenden Violinschlüssel für den Lautendiskant und einen zum Großteil ebenso abwärts oktavierenden, bewegungsreduzierten Baß an, ergibt sich für die jeweiligen ersten und dritten Sätze fast auf Anhieb eine schlüssige Lautenstimme, deren Baß dann durch die Hinzunahme eines Violoncellos in der üblichen Weise vervollständigt wird.¹⁹

Die Eröffnungssätze der beiden Sonaten sind in der für Konzertsätze typischen Ritornellform geschrieben und weisen so auf die in den 1720er und 1730er Jahren gehäuft auftretende „Sonate auf Concerten-Art“.²⁰ Die Anfangsritor-

sel und klangnotierten Baßschlüssel überliefert; Satz 5 erscheint durchweg in Klangnotation und ist sicherlich für ein Tasteninstrument gedacht. Die Sätze 1, 3 und 4 finden sich auch in einer zeitgenössischen Lautentabulatur von J.C. Weyrauch. Vgl. NBA V/10 Krit. Bericht (T. Kohlhasse, 1982), S. 120 und 142.

¹⁷ Tonhöhennotation ermöglicht es dem Spieler – im Gegensatz zur üblichen Tabulatur-schreibweise –, den Part für ein spezifisches Lauteninstrument einzurichten oder auf einem Tasteninstrument auszuführen. Eine detaillierte Darstellung ist in Vorbereitung (S. Olbertz, *Johann Sebastian Bachs Notierung von Lautenmusik im zeitgenössischen und historischen Kontext*). Zur Überlieferung barocker Lautenmusik in Transkriptionen für andere Instrumente siehe auch Fußnote 77.

¹⁸ Ebenso wurde Gambenmusik der Berliner Schule seit den 1740er Jahren häufig im oktavierenden Violinschlüssel notiert, was die zahlreichen Adaptionen von Violinwerken sowie die Ausführung mit Cembalo obligato begünstigte (vgl. M. O’Loughlin, *Frederick the Great and his Musicians. The Viola Da Gamba Music of the Berlin School*, Aldershot 2008, S. 107 ff.). Allerdings hätte die Ausführung der Obligato-Oberstimmen von BWV 1031 auf einer Gambe wenig Typisches (z.B. bestimmte Akkordbrechungen, vertikale Akkorde und Terzgänge), wenngleich sie prinzipiell möglich scheint.

¹⁹ Neben den hier postulierten Ursprungsfassungen in Tonhöhennotation könnte es auch Lautenstimmen in Tabulatur gegeben haben, die vermutlich erst nachträglich vom ausführenden Lautenisten angefertigt wurden. Darauf deutet bei BWV 1031 der Umstand, daß in den Hauptquellen keine der Bindefehler auftauchen, die typischerweise bei einer Umschrift aus der Lautentabulatur entstehen können – fehlerhafte Tonhöhen, die auf falsches Ablesen von Tabulaturlinien oder Fehldeutung von Tabulaturbuchstaben zurückzuführen sind, sowie unklare bzw. inkonsequente rhythmische Verläufe in den Stimmeebenen (Lautentabulaturen werden gewissermaßen einstimmig notiert).

²⁰ Siehe J. Swack, *On the Origins of the Sonate auf Concertenart*, in: JAMS 46 (1993), S. 369–414; S. Zohn, *The Sonate auf Concertenart and Conceptions of Genre in the Late Baroque*, in: *Eighteenth-Century Music* 1 (2004), S. 205–247; ders. *Music for*

nelle klingen wegen ihrer zum Teil weitläufigen Arpeggiostruktur sehr passend für die Laute, die Solostimmen heben sich davon zunächst mit einem galanten, sanglichen Thema ab, ehe Arpeggien und Passagen in beiden Instrumenten ein Wechselspiel eingehen. Ein häufiges Merkmal solcher konzertanten Sätze ist naturgemäß, daß die „Solostimme“ in typischer, auch virtuoser Weise idiomatisch für das jeweilige Instrument gesetzt ist, anders als in herkömmlichen, kontrapunktisch gearbeiteten Sonaten, deren Besetzung bei gleichartiger Faktur der Stimmen (wie auch hier im dritten Satz) meist austauschbar ist.²¹ Auch das „Ripieno“-Instrument kann durch klangverstärkende idiomatische Satzweise charakterisiert sein und so das „Fehlen“ eines echten Tutti kompensieren.²² Um in diesem Sinne die Stimmen noch ein wenig mehr den Möglichkeiten der Laute und der Violine anzupassen, gilt es, einige wahrscheinliche Änderungen des ursprünglichen Textes rückgängig zu machen, die im Zuge der Umarbeitung eines Lautentrios in eine Sonate für Flöte und Cembalo eingebracht worden sein dürften. Diese fallen grundsätzlich in drei Kategorien: Ausschmückungen, Oktavierungen aufgrund von Ambitus-Problemen und strukturelle Änderungen (Auslassen oder Hinzufügen von Tönen, Motivabänderung, Stimmentausch).²³

Die Mittelsätze der Werke überraschen durch die Wahl ihrer Tonarten. So steht der zweite Satz von BWV 1031 in der Dominantparallele g-Moll; hier wäre die Tonikaparallele c-Moll zu erwarten, zumal in der Lautenliteratur die Bässe stets in der einmal für das jeweilige Werk eingestimmten Tonart verbleiben. Der zweite Satz von BWV 1020 steht statt in der Tonikaparallele B-Dur in der Subdominantparallele Es-Dur. Beide Sätze sind wegen Lagen- und Baßchorproblemen auf der Barocklaute kaum sinnvoll zu realisieren.²⁴ Eine Lösung des Problems ergibt sich jedoch, wenn man annimmt, daß die Mittelsätze ur-

a Mixed Taste. Style, Genre, and Meaning in Telemann's Instrumental Works, Oxford 2008, S. 283–334; D. Schulenberg, *The Sonate auf Concertenart: a Postmodern Invention?*, in: *Bach Perspectives 7*, Urbana 2007, S. 55–96; M. Geuting, *Konzert und Sonate bei Johann Sebastian Bach. Formale Disposition und Dialog der Gattungen*, Kassel 2006 (Bochumer Arbeiten zur Musikwissenschaft. 5.), S. 235 ff.

²¹ Zudem übernimmt in BWV 1031/1 die Solostimme zu keiner Zeit die Musik des Ritornells.

²² Vgl. Zohn, *Music for a Mixed Taste* (wie Fußnote 20), S. 288 ff.

²³ Letztere können an dieser Stelle der gebotenen Kürze wegen nicht besprochen werden.

²⁴ Somit scheidet im Rahmen der Lautenhypothese auch die Möglichkeit aus, daß die langsamen Sätze der Sonaten ausgetauscht worden sein könnten. Die sich in diesem Fall ergebende Tonartgleichheit aller drei Sätze (Es-Dur bzw. g-Moll) käme der Stimmung der Laute nur auf den ersten Blick entgegen; zudem wirken die Sätze in ihrer überlieferten Reihenfolge stilistisch recht homogen.

sprünglich tatsächlich in den jeweiligen Tonikaparallelen c-Moll bzw. B-Dur standen.

Für das Cembalo wäre eine Ausführung von BWV 1031/2 in c-Moll ungünstig tief, da der Satz in den begleitenden Abschnitten nicht gut in der gleichen Lage wie die Melodie stehen könnte und so anders als in den Ecksätzen eine Ausführung um eine Oktave tiefer erforderlich wäre. Alternativ die Melodie-stimme nach oben zu oktavierern, hätte dem Charakter des Stückes entgegen-gestanden. Somit war eine Transposition nach g-Moll die adäquate Lösung. In dieser Tonart ist der Satz dann ebenso gut auf der Traversflöte spielbar, deren Umfangs-Untergrenze zu jener Zeit üblicherweise bei d' lag.²⁵ Dieser Umstand könnte letzten Endes die Einrichtung auch der beiden anderen Sätze für Flöte inspiriert haben, Spuren davon finden sich vor allem im dritten Satz.

Für BWV 1020/2 ergibt sich in B-Dur eine angenehm zu spielende Lauten-stimme, die den gesamten Ambitus des Instrumentes bis hinauf zum f'' im zwölften Bund ausnutzt. Dieser große Umfang führte wohl dazu, daß der Satz in der Cembalo-Einrichtung transponiert werden mußte. Eine Umarbeitung durch Oktavierung der betreffenden Passagen kam für den Bearbeiter offenbar nicht in Frage, da zudem weite Teile des Satzes in relativ hoher Lage standen. Vielmehr entschied er sich, wie in BWV 1031/2 und anders als in den Eck-sätzen, für eine Klangnotation der Oberstimme. Die nun recht tiefe Lage glich er durch die Transposition nach Es-Dur aus, womit dieser größtenteils solis-tisch wirkende Satz auf dem Cembalo überzeugender zu liegen kam. Wie in BWV 1031 war die damit in den Flötenambitus rückende Solostimme ur-sprünglich offensichtlich für Violine gedacht, einige Änderungen in den Eck-sätzen machten dann das ganze Werk auf der Traversflöte spielbar. Trotz der Beibehaltung der Besetzungsangabe „Violino“ führte der Ambitus der über-lieferten Form des Werkes in der Folge zu der allgemein gebräuchlichen Ein-ordnung ins Flötenrepertoire. Denkbar ist, daß der Bearbeiter zunächst den Titel und den problemlosen ersten Satz für Violine und Cembalo schrieb, sich dann aber über die erforderlichen Änderungen in Satz II bewußt wurde und neben einer einzigen nachträglich zu oktavierenden Passage im ersten Satz auch den dritten Satz gleich für Flöte umarbeitete.

²⁵ A. Powell und D. Lasocki, *Bach and the flute: the players, the instruments, the music*, in: *Early Music* 23 (1995), S. 9–29, hier S. 13, weisen jedoch darauf hin, daß relativ viele erhaltene dreiteilige Flöten einen zusätzlichen c-Fuß besitzen.

III. Zur Frage der Autorschaft

Die Zuschreibung der beiden als Solosonaten mit obligatem Cembalo überlieferten Werke ist von zahlreichen Forschern diskutiert worden. Schon die Konjekturen in den Titeln der erhaltenen Abschriften zeugen von der Ratlosigkeit der Schreiber oder Sammler. Carl Friedrich Zelters auf die Zuschreibung an J. S. Bach zielende Notiz „Zu viel Ehre!“ auf der Titelseite der Triosonatenbearbeitung von BWV 1031 sowie die (nicht identifizierte) Ergänzung „Creti und Pleti“ sind aus heutiger Sicht humorige Äußerungen, die aber den Kern des Problems treffen. Bis heute hat sich die Forschung hauptsächlich auf die Frage konzentriert, ob die beiden Werke von J. S. bzw. C. P. E. Bach komponiert wurden oder nicht und ob sie beide aus ein- und derselben Feder stammen können.²⁶

Belebt (wenn auch nicht übersichtlicher) wurde die Diskussion in jüngerer Zeit durch das Auftauchen einer Triosonate für Flöte, Violine und Bc. von Johann Joachim Quantz in Es-Dur (QV 2:18), die als offensichtlich mit BWV 1031 verwandt erkannt wurde.²⁷ So sah man sie hier als Schwesterwerk von BWV 1031 (mit dem gemeinsamen Autor Quantz),²⁸ dort als Kompositionsvorlage für J. S. Bach.²⁹ Allerdings ist BWV 1031 einerseits von den beiden das eindeutig reifere Werk,³⁰ andererseits läßt der Stilbefund bei nüchterner Betrachtung eine wirkliche Ähnlichkeit mit anderen Werken Bachs nicht erkennen, sondern paßt „entschieden besser zu einem Komponisten der nachfolgenden Generation“.³¹ Noch deutlicher sieht es mit dem g-Moll Trio BWV 1020 aus. Zwar bestehen auch hier, neben den Parallelen zu BWV 1031, einige äußerliche Ähnlichkeiten zu einem weiteren Quantz-Trio (QV 2:35),³² jedoch deutet

²⁶ Eine Übersicht über die Echtheitsdiskussion der beiden Werke findet sich in NBA VI/5 Krit. Bericht, S. 32 ff. und 87 ff.

²⁷ Unabhängig voneinander durch S. Rampe, *Bach, Quantz und das musikalische Opfer*, in: *Concerto 84* (1993), S. 15–23 und Swack (wie Fußnote 20); vgl. auch Rampe/Sackmann (wie Fußnote 7). Die Ähnlichkeiten beziehen sich auf Form, Satzweise, Struktur und Thematik vor allem der Ecksätze.

²⁸ Swack (wie Fußnote 20).

²⁹ Rampe (wie Fußnote 27), Rampe/Sackmann (wie Fußnote 7).

³⁰ Hierzu ausführlich Rampe/Sackmann (wie Fußnote 7), S. 76; sowie Kuijken (wie Fußnote 7).

³¹ NBA VI/5 Krit. Bericht, S. 33. Vgl. auch J. S. Bach, *Sonate C-Dur, Sonaten Es-Dur, g-Moll, BWV 1033, 1031, 1020*, hrsg. von A. Dürr, Kassel 1975, S. 3, sowie Kuijken (wie Fußnote 7), S. 16.

³² Ebenfalls mit Flöte, Violine und Bc. besetzt. Die Ähnlichkeiten umfassen lediglich eine dreisätzig Anlage in g-Moll/Es-Dur/g-Moll, einen langsamen Mittelsatz im ungeraden Takt mit Reprisenwirkung und einen ersten Satz mit unbegleitetem Ritornell. Swack (wie Fußnote 20) sieht außerdem eine unmittelbare Rückkehr in die Tonika während bzw. nach dem zweiten Ritornell als verbindend an (S. 45). Sie er-

thematisch und stilistisch noch weniger auf Quantz oder gar J. S. Bach hin als bei BWV 1031.³³ Auch in C. P. E. Bachs Jugendwerk ließe es sich schwerlich einordnen.³⁴

Die Vorbehalte für eine Zuschreibung an J. S. Bach gelten um so mehr, als die Lautenwerke des Thomaskantors den heutigen Spieler in der Regel vor hohe Hürden der Umsetzbarkeit stellen,³⁵ während die beiden hier behandelten Sonaten dem Instrument geradezu auf den Leib geschneidert sind. Als lautenkundiger Komponist ist uns C. P. E. Bach bisher jedoch nicht bekannt. Es versteht sich fast von selbst, daß auch Quantz somit als Komponist der Lautentrios endgültig ausscheidet, auch wenn angesichts der Ähnlichkeiten zu QV 2:18 angenommen werden muß, daß er eine Fassung von BWV 1031 (und vielleicht auch BWV 1020) gekannt hat.³⁶ Zwar würde man weiterhin einen Komponisten der nachfolgenden Generation vermuten, dieser dürfte aber zudem des Lautenspiels kundig gewesen sein.³⁷ Daß die kompositorische Qualität der Sonate BWV 1031 und selbst der etwas weniger eleganten Sonate BWV 1020 überdurchschnittlich hoch ist, grenzt die Suche zusätzlich ein.³⁸ Unabhängig von der Frage, ob beide Trios von demselben Komponisten stammen, erscheint es ratsam, die Suche auf Bachs Leipziger und Quantz' Dresdner Umfeld zu konzentrieren. Die Bezüge zu den Quantz-Trios QV 2:18 und

wähnt außerdem eine dritte formal verwandte Quantz-Sonate in D-Dur, QV 2:9 (S. 42).

³³ Vgl. Kuijken (wie Fußnote 7), S. 20f.

³⁴ Leisinger/Wollny (wie Fußnote 7), S.195 f.; Kuijken (wie Fußnote 7), S. 20.

³⁵ Vgl. K. Junghänel, *Bach und die zeitgenössische Lautenpraxis*, in: Johann Sebastian Bachs Spätwerk und dessen Umfeld. Bericht über das wissenschaftliche Symposium anlässlich des 61. Bachfestes der Neuen Bachgesellschaft Duisburg 1986, Kassel 1988, S. 95–101.

³⁶ Swack (wie Fußnote 20) läßt den Gedanken, daß BWV 1031 als Inspirationsvorlage für Quantz diene, lediglich in einer Fußnote zu. Daß ein reifer Komponist sich sowohl thematisch von einem schwächeren Werk inspirieren läßt, als es auch strukturell nachbildet, ist wohl eher unwahrscheinlich.

³⁷ Leisinger und Wollny denken zwar aufgrund des „schlecht in der Hand“ liegenden Klavierparts von BWV 1031 an „einen Komponisten [...], der kein Klavierspieler war“, ziehen jedoch keine weitergehenden Schlüsse daraus (Leisinger/Wollny, wie Fußnote 7, S.196). Vgl. auch Kuijken (wie Fußnote 7), S.16, der von „oft ungeschickt liegenden Figuren der rechten Hand“ spricht und einen „versierten Cembalisten“ als Komponisten bezweifelt. Kubota vermutet vage einen Ursprung beider Werke als herkömmliche Triosonate (K. Kubota, *C. P. E. Bach: A Study of his Revisions and Arrangements*, Tokyo 2004, S.154f. und S.165).

³⁸ B. Kuijken nennt in seiner Ausgabe (Wiesbaden 2003, S. 20) BWV 1020 ein „übersichtliches und ausgewogenes Werk eines reifen, stilsicheren Komponisten“ (S. 21). Vgl. auch die kurze analytische Gegenüberstellung der beiden Werke bei Rampe/Sackmann (wie Fußnote 7), S. 76.

2:35 lassen zudem eine genauere zeitliche Einordnung zu, als es die Quellenbefunde von BWV 1031 und BWV 1020 erlauben.

Die Dresdner Abschriften von QV 2:18 und QV 2:35 wurden um 1725–1731 von den Kopisten Johann Gottlieb Grundig und Johann Gottlieb Morgenstern angefertigt, zusätzlich finden sich Eintragungen von Johann Georg Pisendel.³⁹ Quantz erfand die für die Tonarten Es-Dur und g-Moll erheblich spielerleichtere Es-Klappe um 1726⁴⁰ und kehrte zudem erst im Juli 1727 von einer dreijährigen Studienreise zurück. Danach widmete er sich unter der Anleitung Pisendels verstärkt der Komposition, zweifellos inspiriert durch den Zugang zum reichen Repertoire neuester Musik der Dresdner Hofkapelle, deren Mitglied er 1728 wurde.⁴¹ Wenn nun die Entstehung seiner beiden Trios auf den Zeitraum 1727/28–1731 angesetzt werden kann, so muß dies gleichsam als terminus ante quem für die wahrscheinliche Inspirationsquelle BWV 1031 gelten und ebenso für BWV 1020 – sofern die Ähnlichkeiten in QV 2:35 nicht bloß zufälliger Natur sind. Stammen beide Lautentrios vom gleichen Komponisten, so ist BWV 1020 als das frühere Werk anzusehen, auch weil der durch Arpeggios und Tonrepetitionen auf dem Cembalo erzeugte dramatische Charakter in der Lautenfassung deutlich weniger in Erscheinung tritt und so nicht als Indiz für eine spätere Einordnung des Werks bzw. eine spätere Komponistengeneration dienen kann.⁴² Dreiklangsbrechungen sind hier idiomatisch, Tonwiederholungen der Oberstimme (in BWV 1020/I) beruhen zum Teil auf der späteren Umarbeitung für Cembalo. Auch Tonrepetitionen der Baßstimme erklären sich durch das in dieser Entwicklungsstufe des Lautentrios noch relativ stark von den unbeweglicheren Lautenbässen abhängige Baßinstrument. Da beide Trios offensichtlich für 13chörige Barocklauten konzi-

³⁹ Swack (wie Fußnote 20), S. 42; J. J. Quantz, *Seven Trio Sonatas*, hrsg. von M. Oleskiewicz, Middleton 2001 (Recent Researches in the Music of the Baroque Era. 111.), S. 112. Identifikation von Schreiber D als Morgenstern nach O. Landmann, *Die Dresdner Hofnotisten von ca. 1720 bis ca. 1850, Neue Ermittlungen samt einem Überblick über die bisherigen Untersuchungsergebnisse*, in: Über das Musikerbe der Sächsischen Staatskapelle. Drei Studien zur Geschichte der Dresdner Hofkapelle und Hofoper anhand ihrer Quellenüberlieferung in der SLUB Dresden (Onlineveröffentlichung 2009: <http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bsz:14-qucosa-25559>; Zugriff November 2013), S. 163 ff. Auch eine Abschrift des dritten Werkes „auf Concerten-Art“, QV 2:9, stammt aus der Kopierwerkstatt Grundigs und weist die gleichen frühen Schriftzüge des Kopisten auf (Swack, wie Fußnote 20, S. 42). Die Trios in Es-Dur und g-Moll liegen auch in späteren Berliner Quellen in einer Fassung mit obligatem Cembalo vor (vgl. H. Augsbach, *Johann Joachim Quantz. Thematisch-systematisches Werkverzeichnis (QV)*, Stuttgart 1997, S. 98 f. und 102).

⁴⁰ Rampe/Sackmann (wie Fußnote 7), S. 72.

⁴¹ Vgl. Oleskiewicz (wie Fußnote 39), S. X. Im gleichen Jahr stieg Pisendel zum Konzertmeister auf.

⁴² Vgl. zu dieser Einordnung Dürr (wie Fußnote 31), S. 3.

piert sind, diese aber erst seit ca. 1719 in Gebrauch waren und im Verlauf der 1720er Jahre allmählich populär wurden,⁴³ kann man somit von einem ca. zehnjährigen Zeitraum von etwa 1720 bis etwa 1730 ausgehen, in dem das Es-Dur- und vielleicht auch das g-Moll-Trio komponiert wurden.⁴⁴

Dies deckt sich auch mit den Entstehungsdaten der meisten Concerti von Ernst Gottlieb Baron, die zu den ersten überlieferten Lauten-Trios mit zwei eigenständigen Oberstimmen zählen.⁴⁵ Ferner gehören hierzu die Concerti und Ouverturen von Johann Michael Kühnel,⁴⁶ die beiden vollständig erhaltenen Kammermusikwerke Wolff Jakob Lauffensteiners⁴⁷ und wohl auch die offenbar über einen längeren Zeitraum entstandenen, aber erst um 1730/33 veröffentlichten Trios von Filippo Martino.⁴⁸ Da diese Werke stilistisch und kompositionstechnisch weit hinter BWV 1031 und BWV 1020 zurückbleiben, wäre ein Komponist von außergewöhnlichem Niveau anzunehmen, der in der Lage war, die neue Form des Lautentrios in ihren Möglichkeiten bereits in den 1720er Jahren voll auszuschöpfen. Auffällig ist trotz der geschilderten lautengerechten Schreibweise ein völliges Fehlen derjenigen Merkmale, die die bekannten Ensemble-Kompositionen der zwanziger Jahre prägen. Statt einfach begleitender oder unisono gehender Violine, flächenhafter Arpeggios, Sequenzierungen und spielerisch-naiver Concerto-Andeutungen finden wir hier schon völlig eigenständige Melodiestimmen, melodisch gestaltete Ak-

⁴³ Silvius Leopold Weiß gab die erste 13-chörige Laute bei Thomas Edlinger in Prag in Auftrag und nahm sie wohl im September 1718 dort in Empfang. Sein erstes datiertes Stück für ein solches Instrument entstand im Januar 1719 in Wien. Vgl. R. Lundberg, *Weiss' Lutes: The Origin of the 13-Course German Baroque Lutes*, in: *Journal of the Lute Society of America*, 23 (1999), S. 35–66, hier S. 35 ff.

⁴⁴ Somit ergibt sich ein weiteres Argument gegen die in Fußnote 18 erwogene Möglichkeit einer Besetzung mit Baß- oder Diskantgambe, da in Berlin die Notierung dieser Instrumente im Violinschlüssel wohl erst ab der Ankunft des Gambisten Ludwig Christian Hesse 1741 erfolgte (vgl. O'Loughlin, wie Fußnote 18, S. 121 ff.).

⁴⁵ Vgl. E. G. Baron, *Collected Works*, hrsg. von J. W. Burgers, Lübeck 2004, S. 28. Hierzu sind neben den besetzungsmäßigen Trios mit Laute, Oboe/Flöte/Violine sowie einem Baßinstrument auch die beiden als *Sonata* bzw. *Duetto* betitelten Duette mit Flöte in Triofaktur zu zählen, also in Burgers Edition die in chronologischer Reihenfolge vergebenen Nummern 22–25 (noch für 11chörige Laute), 26 und 28–29.

⁴⁶ Vgl. Farstad (wie Fußnote 4), S. 334 f. und 447 ff. In B-Br, 4089 befinden sich neben den Concerti für Laute, Gambe und Streichbaß auch einige vierstimmige Concerti verschiedener Komponisten in ähnlicher Faktur (vgl. Z. Ozmo, *German Lute Concertos of the Galant Era from B-Br Ms II 4089*, M. A. Thesis, University of Southern California 2003).

⁴⁷ Vgl. Farstad (wie Fußnote 4), S. 335 und 450 ff.; sowie W. J. Lauffensteiner, *Ensemble Works*, hrsg. von D. Towne, Lübeck 2010.

⁴⁸ Vgl. Farstad (wie Fußnote 4), S. 338 und 455.

kordbrechungen und durchkomponierte, formal geschlossene Sätze. Beide Werke weisen zudem einen ungewöhnlichen melodischen, harmonischen und strukturellen Reichtum auf. Der Urheber dieser Musik muß also in erster Linie ein versierter Komponist gewesen sein und erst in zweiter Linie Lautenist. Dies zeigt sich auch in der im Vergleich zu den zeitgenössischen Lautenwerken weniger stark mit den instrumentalen Möglichkeiten verwobenen kompositorischen Konsequenz bei der Führung der Lauten-Oberstimme.

Aus dem Umfeld Johann Sebastian Bachs paßt dieses Profil wohl nach heutigem Wissen nur auf seinen Schüler Johann Ludwig Krebs (1713–1780).⁴⁹ Krebs erlernte 1726–1735 als Schüler der Thomasschule unter anderem auch das Lautenspiel; anschließend studierte er bis 1737 an der Leipziger Universität, wirkte aber weiterhin als Musiker und war unter anderem Lehrer von Luise Adelgunde Victoria Gottsched.⁵⁰ In seinen Werken für Cembalo und Orgel scheint er sich zwar vor allem dem Stil seines Lehrers verpflichtet zu fühlen, in seinen Kammermusikwerken jedoch schreibt er im galanten Stil. Diesem sicher hochtalentierten Schüler bereits als etwa Fünfzehnjährigem BWV 1031 und BWV 1020 zuzuschreiben hieße aber wohl, seine Reife zu überschätzen.⁵¹

Blicken wir nach Dresden, so bietet sich uns das Bild des alles überragenden Lautenisten Silvius Leopold Weiß,⁵² dessen Strahlkraft auch einige pro-

⁴⁹ Der noch jüngere Bach-Schüler Rudolf Straube (1717–1785) ist als Komponist abgesehen von seinen beiden 1747 veröffentlichten Lautensonaten wenig in Erscheinung getreten und zeigt sich hier als Vertreter des an C. P. E. und W. F. Bach orientierten empfindsamen Stils (Straube, wie Fußnote 9).

⁵⁰ Biographische Angaben nach MGG², Personenteil, Bd. 10, Sp. 643–647 (F. Friedrich).

⁵¹ Denkbar wäre hingegen, daß das g-Moll-Trio in den dreißiger Jahren entstand, noch als Jugendwerk, mit dem Es-Dur-Trio als Studienobjekt. Die Voraussetzung hierfür wäre, daß die wenigen Ähnlichkeiten zu QV 2:35 tatsächlich so zufällig wären, wie sie scheinen, und damit eine hiervon unabhängige, spätere Entstehung möglich ist. Alternativ wäre das Werk eventuell dem jungen Christoph Schaffrath zuzutrauen, dessen *Sonata* für Violoncello und Cembalo oder Laute auf ca. 1760 datiert wird. Schaffrath war 1733 in Dresden, wahrscheinlich besuchte er auch J. S. Bach. Der Stil des Duetts ist jedoch deutlich anders als der der g-Moll-Sonate und eher als cembalistisch zu bezeichnen.

⁵² Weiß selbst schrieb bekanntlich in einem ausladenden, spätbarocken vermischten Stil, sein früh verstorbener Bruder Sigismund (um 1690–1737) in einem mitunter deutlich von Händel geprägten Stil (vgl. insbesondere T. Synofzik, Begleittext zur CD: *Verschlungene Pfade. Sämtliche Oboensonaten von Georg Friedrich Händel und Johann Sigismund Weiß*, Concerto Royal Köln, Musicaphon M 56889, 2007). Auch S. L. Weiß' begabter Schüler Johann Kropffgans (1708–ca. 1770) kommt als Komponist der beiden Werke nicht in Frage. Erst ab 1735 in Dresden, entwickelte er sich in der Folge zwar zu einem respektablen Komponisten zahlreicher Lautentrios

fessionelle Komponisten veranlaßte, für die Laute zu schreiben. Als einziger wirklich lautenkundiger und bedeutender Komponist kommt der Weiß-Schüler Carl Heinrich Graun (1703/04–1759) in Betracht, dessen bekanntes von dem preußischen Hofmaler Antoine Pesne gemaltes Porträt⁵³ den Komponisten bescheiden hinter seiner cembalospielenden Frau eine Laute stimmend zeigt.

In Graun vereinigen sich alle Anforderungen, die für den potentiellen Komponisten von BWV 1031 und BWV 1020 zu stellen sind: Neben einer passenden Biographie hatte er unzweifelhaft das kompositorische Rüstzeug, bereits als junger Mann die beiden Trios zu schreiben. Die Qualität von C. H. Grauns galanten, am italienischen Stil orientierten Kompositionen veranlaßte G. P. Telemann 1726 in einem Brief an den Autor einer Sammlung von Kantatentexten, Johann Friedrich Armand von Uffenbach, eine Art Vertonungswettbewerb mit dem jungen Komponisten vorzuschlagen.

Nach heutigem Ermessen muß Graun als frühreifer Komponist angesehen werden, der für die Laute im Rahmen seiner Ausbildung und wahrscheinlich auch darüber hinaus komponiert haben wird. Somit scheint er der bislang wahrscheinlichste Kandidat für die Komposition von wenigstens einem der fraglichen Werke, eher noch von beiden Trios zu sein.⁵⁴ Das Graun-Werkverzeichnis enthält jedoch weder unter seinem Namen, noch unter dem seines Bruders oder den *Incerta* ein Werk für oder mit Laute. Da der Großteil der Kammermusik der Brüder in Abschriften und/oder Transkriptionen für verschiedene Besetzungen überliefert ist und nur wenige Autographe vorliegen,⁵⁵ ist der bislang fehlende Nachweis von Lautenmusik jedoch kein Beweis ihrer Nicht-Existenz. Vielmehr scheint es, daß eine partielle Repertoire-Gemeinschaft von Laute und Cembalo oder Lautenwerk existierte, wie Beispiele im

(von denen nur etwa ein Drittel ganz oder teilweise erhalten ist), jedoch finden sich in der offenbar frühen Sonate G-Dur für Laute, Violine und Violoncello (B-Br, *Ms. II 4088*) nach den ersten beiden Sätzen, in denen die Violine die Lautenstimme noch begleitet und einige Imitationen einstreut, nur noch Sätze mit unisono geführten Oberstimmen. Vgl. *Kropfgans, Johann*, in: MGG², Personenteil, Bd. 10, Sp. 753 f. (J. Jewanski).

⁵³ Berlin, Schloß Sanssouci (Stiftung Preußischer Kulturbesitz). Zu Grauns Unterricht bei Weiß vgl. C. Terne, „*Ich wünschte ihn lange zu hören.*“ *Der Komponist und preußische Hofkapellmeister Carl Heinrich Graun und seine Brüder. Preußen 2001 – Gemeinsame Landesausstellung Berlin und Brandenburg*, Herzberg 2001, S. 77 (Fußnote 17).

⁵⁴ Die zukunftsweisende Behandlung der im Vergleich zum Lautenbaß schon im g-Moll-Trio relativ bewegten Streichbaßstimme würde sich so neben C. H. Grauns handwerklicher Integrität auch durch sein Violoncellospiel erklären lassen.

⁵⁵ Vgl. auch C. Henzel, *Berliner Klassik. Studien zur Graun-Überlieferung im 18. Jahrhundert*, Beeskow 2009 (Ortus Studien. 6.), S. 35 ff.

Werk J. S. Bachs und C. Schaffraths zeigen.⁵⁶ Zudem könnte ein potentieller Widmungsträger oder Kopienempfänger die Musik hauptsächlich für den eigenen Gebrauch reserviert haben. Es ist somit leicht vorstellbar, daß Graun als etwa Zwanzigjähriger vielleicht 1724/25 bei seinem Weggang aus Dresden als Abschiedsgeschenk für seinen Lehrer und Freund Silvius Leopold Weiß ein Lautentrio in g-Moll geschrieben hat, dem er um 1730 ein weiteres, strukturell ähnliches, aber stilistisch reiferes Werk in Es-Dur folgen ließ, das in Takt 40 und 43 des ersten Satzes sogar eine Anspielung auf das KopftHEMA des g-Moll-Trios enthält.⁵⁷ Auch Pisendel erhielt immer wieder Sendungen mit Werken der beiden Brüder, die unter anderem deswegen heute noch greifbar sind, weil sein Nachlaß vom Dresdner Hof aufgekauft wurde und in dem berühmten „Schranck 2“ erhalten blieb.⁵⁸ Für die Beschaffung und Archivierung von Kammermusik waren am Dresdner Hof die Musiker selbst verantwortlich.⁵⁹ Weiß, der darauf achtete, seine eigenen Kompositionen nicht zu freigiebig in Umlauf zu bringen,⁶⁰ mag eine reich gefüllte Notenbibliothek unter anderem mit Lautenkammermusik gehabt haben; erhalten ist hiervon jedoch nichts. Der Verbleib seines Nachlasses ist bis heute ungeklärt.⁶¹

Auch stilistisch passen die beiden Trios gut in dieses Szenario. Waren die Werke von Carl Heinrich Graun, soweit sie zeitlich einzuordnen sind, in seiner Dresdner und frühen Braunschweiger Zeit noch stark von der italienischen spätbarocken Praxis geprägt, einzelne Takte und kurze Phrasen teilweise bis zur Redundanz direkt zu wiederholen, entwickelte sich sein Stil mit der Zeit zu einer stärker durchgearbeiteten galant-empfindsamen Schreibart mit längeren Phrasen und wenigen Wiederholungen.⁶² C. H. Grauns Trios wurden sogar im

⁵⁶ Bei Bach zumindest BWV 997, 998, 1025 sowie BWV 245/Nr. 19, vierte Fassung; bei Schaffrath die *Sonata à 2, Cembalo overo Liuto Obligato. e Violoncello* (D-B, *Am.B. 497/I*; Ausgabe: *Duetto C-Dur*, hrsg. von H. Ruf, Wilhelmshaven 1972).

⁵⁷ Die charakteristische Dreiklangsbrechung der Laute aus dem ersten und dritten Satz von BWV 1020 findet sich hier (in Dur) im Violoncello. Es handelt sich sicher nicht um eine ironische Ausschmückung des späteren Bearbeiters, da die 16tel-Noten ein Gegengewicht für die breit rhythmisierten Oberstimmen und eine Vorbereitung für die notwendigen 16tel der folgenden Continuo-Stelle in Takt 49f. darstellen.

⁵⁸ Vgl. Oleskiewicz (wie Fußnote 39), S. XVIII, Fußnote 11; Landmann (wie Fußnote 39), S. 35 f.

⁵⁹ Vgl. Landmann (wie Fußnote 39), S. 35.

⁶⁰ Vgl. F. Legl, *Between Grottkau and Neuburg. New Information on the Biography of Silvius Leopold Weiß*, in: *Journal of the Lute Society of America*, 31 (1998), S. 52, Fußnote 16.

⁶¹ Vgl. T. A. Burris, *Lute and Theorbo in Vocal Music in 18th-Century Dresden: A Performance Practice Study*, Diss. Duke University, Durham 1997, S. 21.

⁶² Das Wiederholungsprinzip findet sich besonders in BWV 1020, aber auch BWV 1031 ist davon noch geprägt.

Laufe des 18. Jahrhunderts mehrmals in den Rang klassischer Modelle erhoben.⁶³

Carl Heinrich Graun werden laut GraunWV in den Quellen insgesamt 26 Trios mehr oder weniger vertrauenswürdig zugeschrieben.⁶⁴ Er komponierte bis etwa 1745 vermutlich hauptsächlich viersätzig Trios,⁶⁵ während unter dem Namen Johann Gottlieb Graun 47 Trios gezählt werden, die fast alle dreisätzig überliefert sind.⁶⁶ Die lückenhafte Quellenlage verhindert eine gesicherte Zuordnung von weiteren 58 Trios,⁶⁷ für 24 Trios sind lediglich zweifelhafte Zuschreibungen überliefert.⁶⁸ Unter den Fehlzuschreibungen befinden sich vier anonym überlieferte Trios, die keinem anderen Komponisten zugeordnet werden können.⁶⁹ Außerhalb des GraunWV und des Trio-Verzeichnisses von Matthias Wendt⁷⁰ lassen sich drei weitere Trios von *Graun* bzw. *Graue* nachweisen.⁷¹

Nach Maßgabe der einschlägigen Literatur können von den Sonaten mit ungesicherter Überlieferung zwei Werke zu den Trios „auf Concerten-Art“ gezählt werden, fünf befinden sich unter den Johann Gottlieb sicher zugewie-

⁶³ Vgl. M. Wendt, *Die Trios der Brüder Johann Gottlieb und Carl Heinrich Graun*, Diss. Bonn 1983 (1982), Kapitel 2, insbesondere S. 65 f., 74 f., 99 und 103.

⁶⁴ Das GraunWV nimmt Werke ausschließlich dann auf, wenn eine Quellenzuschreibung an einen der beiden Brüder Graun vorliegt; stilkundliche Parameter werden nicht angewendet, wobei die Werke entsprechend der Glaubwürdigkeit der Quelle in acht Kategorien eingeordnet werden.

⁶⁵ Vgl. Wendt (wie Fußnote 63), S. 135 und 148. In GraunWV B:XV und Bv:XV werden zehn viersätzig und 16 dreisätzig Trios als gesicherte oder vermutete Werke C. H. Grauns aufgeführt.

⁶⁶ Das Graun-Werkverzeichnis weist innerhalb der Kategorien A:XV und Av:XV insgesamt 44 dreisätzig und nur drei viersätzig Trios aus.

⁶⁷ Von den 13 viersätzig und 37 dreisätzig erhaltenen Trios in GraunWV C:XV und Cv:XV (8 Trios sind nur durch Katalogeinträge bekannt) weist Henzel vermungsweise vier viersätzig Trios und ein dreisätziges Trio Carl Heinrich Graun, sowie acht dreisätzig Trios Johann Gottlieb Graun zu.

⁶⁸ Unter den Trios in GraunWV D:XV befinden sich acht viersätzig und 14 dreisätzig Werke sowie ein Fragment und ein lediglich als Katalogeintrag bekanntes Stück.

⁶⁹ Es sind dies D-B, *Mus. ms.* 8284/38, 49, 51, 58. Sie wurden von Wendt (wie Fußnote 63; Nr. 108, 17, 6, 130) aus stilistischen Gründen einbezogen, kommen aber für das quellenkundlich konzipierte GraunWV nicht in Betracht.

⁷⁰ Wendt (wie Fußnote 63), S. 253–331.

⁷¹ *Sonata a 3 Partie ex D# Flauto Traverso Primo Flauto Traverso Secondo et Basso dell Sigr. Graun*, S-L, *Saml. Wenster E 14*; *Concerto ex D dur del: Sig: Graue*, S-L, *Saml. Wenster J: 1–17*, f. 23–25; *Trio ex D dur del: Sig. Graun*, S-L, *Saml. Wenster J: 1–17*, f. 25–27 (alle GraunWV deest; Wendt, wie Fußnote 63, deest). Vgl. K. Schröter, Begleittext zur CD: *Bläsermusik der Brüder Graun*, Concerto Royal, Mucisaphon M 51842 (2002).

senen Werken, ein weiteres unter den bisher nicht verzeichneten.⁷² Eines dieser acht Trios läßt sich auf die Zeit vor 1730 datieren,⁷³ und es steht zu vermuten, daß andere, stilistisch ähnliche Trios ebenfalls bereits in den 1720er Jahren entstanden sind.⁷⁴ Von den 26 hinreichend vertrauenswürdig Carl Heinrich Graun zugeschriebenen Werken ist bis jetzt noch keines als Concerto-Trio beschrieben worden; es ist jedoch gut möglich, daß sich hier und unter der großen Zahl der restlichen Trios noch derartige Kompositionen Carl Heinrich Grauns verbergen. Insbesondere wären die 37 für Matthias Wendt seinerzeit nicht greifbaren Trios aus dem damals noch verschollenen Bestand der Sing-Akademie zu Berlin zu untersuchen, von denen acht die auch in BWV 1031 und BWV 1020 anzutreffende Satzabfolge schnell-langsam-schnell aufweisen.⁷⁵ Es ist jedoch zu bedenken, daß auch der zweite Satz in der wesentlich häufigeren Abfolge langsam-schnell-schnell in Ritornell-Struktur gearbeitet sein kann⁷⁶ und außerdem beide Satzfolgen auf Verkürzungen oder Umstellungen bei ursprünglich viersätzigen Trios beruhen können.

Ob sich unter den erhaltenen Werken im Graun-Werkverzeichnis versteckte Bearbeitungen von Werken für oder mit Laute befinden, werden weitere Forschungen zu klären haben. Darüber hinaus können auch anonym oder unter anderem Namen überlieferte Kompositionen eine ähnliche Vorgeschichte haben.⁷⁷ Ein typisches Indiz für ursprüngliche Lautenkompositionen könnte dabei wie in BWV 1031 und BWV 1020 eine rhythmisch fließende, akkordisch orientierte Oberstimmenführung sein, die an den Stil von Silvius Leopold Weiß erinnert, ohne dabei dessen ausschließlich am Instrument entwickelte konsequente Idiomatik teilen zu müssen.

⁷² Wendt (wie Fußnote 63), passim und Swack (wie Fußnote 20), S. 404 nennen Graun-WV Cv:XV:120 (Wendt 78), Cv:XV:132 (Wendt 123); A:XV:13 (Wendt 8), Av:XV:43 (Wendt 18), A:XV:11 (Wendt 59) und A:XV:2 (Wendt 87). Swack (wie Fußnote 20) gibt zusätzlich Av:XV:22 (Wendt 31) an.

⁷³ GraunWV A: XV: 13.

⁷⁴ Hierzu zählen GraunWV Av: XV:43, Av:XV:22, Cv:XV:120, sowie das *Trio ex Dur*, GraunWV und Wendt deest.

⁷⁵ GraunWV Bv:XV:68, Bv:XV:73, Bv:XV:74, Cv:XV:95, Cv:XV:126, D:XV:138, D:XV:141, D:XV:156.

⁷⁶ Dies sind die Trios GraunWV A:XV:2, A:XV:11 und Cv:XV:132.

⁷⁷ Da das GraunWV keine stilkritischen Maßstäbe anlegt, könnte hier noch einiges zu erwarten sein. Vgl. hierzu auch die Entdeckung einer Weißschen Courante in einer transponierten Bearbeitung für Flöte Solo von J. J. Quantz (B. Kuijken, *Weiß – Quantz/Blochwitz/Braun – Blavet – Taillart ... und J. S. Bach? Kreuz- und Querverbindungen im Repertoire für Flöte solo des 18. Jahrhunderts*, in: Tibia 31, 2006, S. 9 und 93), sowie die offensichtliche Transkription einer Lauten-Fantasie für Cembalo in Lt-Vn, *Mk Gr-7* (siehe S. Olbertz, *An unknown Lute Piece in a Keyboard Manuscript with works by Wilhelm Friedemann Bach?*, in Vorbereitung).

Über den vermutlichen Widmungsträger Weiß könnte auch die Bearbeitungsgeschichte der beiden Trios ihren Anfang genommen haben. Vielleicht sind die Werke nicht über Leipziger Lautenisten in Bachs Hände gelangt, da dies wohl eine weitere Verbreitung nach sich gezogen hätte. Plausibler erscheint eine direkte Linie von Weiß entweder zu J. S. Bach, der 1731 ein Konzert in der Dresdner Sophienkirche gab, oder auch über den ab 1733 in Dresden tätigen W. F. Bach. Dieser gab sich gegenüber S. L. Weiß sicherlich als Violinschüler Johann Gottlieb Grauns zu erkennen.⁷⁸ Wenn W. F. Bach Gelegenheit hatte, die beiden Trios mit Weiß selbst zu spielen, ist es gut möglich, daß er sich eine Abschrift erbat oder selbst anfertigte, vielleicht die Trios auch im gleichen Zuge für Cembalo bearbeitete. Diese könnten dann bei einem Besuch in Leipzig wiederum Vorlagen für Bearbeitungen oder Abschriften im Familienkreis gewesen sein.

⁷⁸ J. S. Bach begleitete seinen Sohn Wilhelm Friedemann wahrscheinlich im Sommer 1726 nach Merseburg, wo dieser die folgenden zehn Monate bei Johann Gottlieb Graun studierte. Eventuell war er auch bei der Drucklegung von J. G. Grauns Sonaten op. 1 (vermutlich 1727) behilflich. Siehe G. G. Butler, *Johann Sebastian Bach und Johann Gottlieb Graun*, in: *Über Leben, Kunst und Kunstwerke. Aspekte musikalischer Biographie. Johann Sebastian Bach im Zentrum. Festschrift Hans-Joachim Schulze zum 65. Geburtstag*, hrsg. von C. Wolff, Leipzig 1999, S. 186–193.