

## Carl Philipp Emanuel Bachs Trio in d-Moll (BWV 1036/Wq 145)

Von Christoph Wolff (Cambridge, Mass. und Leipzig)

Eine mit dem Namen Bach verbundene Triosonate in d-Moll rückte kurz nach Abschluß der alten Bach-Gesamtausgabe (BG) ins Blickfeld der Forschung und wurde als Werk Johann Sebastian Bachs veröffentlicht. Max Seiffert hatte um 1900 bei der Durchsicht der später von der Musikbibliothek Peters in Leipzig erworbenen Sammlung Mempel-Preller die alte Handschrift eines „Trio. ex D.  $\flat$ . l à l Violino. l et. l Clavecin oblig. l di l Mons. Bach“ entdeckt und gab sie 1904 als Beilage zu seinem Aufsatz „Neue Bach-Funde“<sup>1</sup> heraus. Das Werk für Johann Sebastian Bach in Anspruch zu nehmen, bot für Seiffert seinerzeit kein Problem. Dennoch formulierte er ein wenig defensiv, „daß die Vornamen fehlen, teilt die Kopie mit einem guten Drittel aller übrigen. Man braucht darum nicht gleich an einen anderen Bach zu denken, schon gar nicht an Phil. Emanuel, von dem die Sammlung überhaupt nicht die geringste Spur aufweist.“<sup>2</sup> Ergänzend zur Erstveröffentlichung von 1904 erschienen dann 1929–1930 kurz nacheinander zwei praktische Ausgaben in Gestalt von Bearbeitungen für zwei Violinen und Basso continuo: Johann Sebastian Bach, „Triosonate D-moll für zwei Violinen, Klavier oder Orgel, Violoncello ad lib.“, herausgegeben von Hermann Keller,<sup>3</sup> bzw. „Trio für zwei Violinen, Violoncell und Cembalo“, bearbeitet von Max Seiffert.<sup>4</sup>

Wenige Jahre nach Erscheinen der beiden Neuausgaben zog Werner Danckert die Zuschreibung des Werkes an Johann Sebastian Bach aus stilistischen Gründen ernsthaft in Zweifel.<sup>5</sup> Das Trio wurde denn auch von Wolfgang Schmieder in die erste Ausgabe des *Bach-Werke-Verzeichnisses* von 1950 (BWV) unter der Nr. 1036 nur mit dem Vermerk „Echtheit stark angezweifelt“ aufgenommen. Die Zweifel erwiesen sich als durchaus begründet, denn 1957 konnte Ulrich Siegele überzeugend nachweisen, daß es sich bei dem Werk in Wirklichkeit um die Frühfassung des Trios in d-Moll für Flöte, Violine und Baß (Wq 145) von Carl Philipp Emanuel Bach handelte.<sup>6</sup> Entsprechend relegiert die Neuausgabe des *Bach-Werke-Verzeichnisses* von 1990 (BWV<sup>2</sup>) das

<sup>1</sup> *Jahrbuch der Musikbibliothek Peters für 1904*, Leipzig 1904, S. 17–29.

<sup>2</sup> Ebenda, S. 24.

<sup>3</sup> *Nagels Musik-Archiv*, Nr. 49, Hannover 1929.

<sup>4</sup> *Veröffentlichungen der Neuen Bachgesellschaft*, Jg. 30/1, Leipzig 1930.

<sup>5</sup> W. Danckert, *Beiträge zur Bach-Kritik*, Kassel 1934 (Jenaer Studien zur Musikwissenschaft. 1.), S. 53 ff.

<sup>6</sup> *Kompositionsweise und Bearbeitungstechnik in der Instrumentalmusik Johann*

Trio BWV 1036 in den Anhang III (J. S. Bach fälschlich zugeschriebene Werke).

In den 1970er Jahren gelang es Hans-Joachim Schulze im Zuge seiner Untersuchungen zur Sammlung Mempell-Preller,<sup>7</sup> das Repertoire dieses umfangreichen und vielfältigen Handschriftenkomplexes neu zu bewerten. In diesem Zusammenhang machte er auf bereits vor 1900 erfolgte Absplitterungen von der Sammlung aufmerksam, unter denen sich auch ein nicht näher identifiziertes B-Dur-Trio von Carl Philipp Emanuel Bach befand.<sup>8</sup> Vor allem aber konnte er den Schreiber von Ms. 9 der Musikbibliothek Peters,<sup>9</sup> der nach wie vor einzig nachweisbare Quelle des Trios BWV 1036, als einen für Johann Nicolaus Mempell (1713–1747) arbeitenden Kopisten identifizieren. Der Besitzvermerk „Poss. J. N. Mempell“ auf dem Titelblatt sowie das von 1726 bis 1746 nachweisbare Wasserzeichen der Handschrift boten weitere Eckpunkte für die Datierung der Kopie für den mit C. P. E. Bach nahezu gleichaltrigen, ab 1740 als Kantor in Apolda bei Weimar wirkenden Mempell.<sup>10</sup>

Trotz der unvollständigen Autorengabe „di Bach“ kann aufgrund der von Siegele und Schulze weitgehend geklärten Sachlage an der Zuschreibung des Trios BWV 1036 an den zweitältesten Bach-Sohn keinerlei Zweifel bestehen. Folgerichtig nahm auch Klaus Hofmann das Trio nicht in den 2006 erschienenen Band NBA VI/5 (Verschiedene Kammermusik-Werke) auf und erwähnt es lediglich im zugehörigen Kritischen Bericht als „Trio d-Moll für Violine und obligates Cembalo bzw. 2 Violinen und Generalbaß von Carl Philipp Emanuel Bach (Frühfassung von Wq 145/Helm 569)“.

In dem 1790 zu Hamburg gedruckten *Verzeichniß des musikalischen Nachlasses des verstorbenen Capellmeisters Carl Philipp Emanuel Bach* (NV) ist besagtes Werk auf Seite 36 unter den Trios als „No. 5“ mit Inzipit und genauen Entstehungsdaten („L[eipzig] 1731“ und „E[rneuert] B[erlin] 1747“) aufgeführt. Das Inzipit bezieht sich wie bei allen anderen entsprechenden Werken auf die revidierte Fassung, denn Bach hatte kein Interesse an der Erhaltung und Bekanntmachung der jeweiligen Frühfassungen – im Gegenteil, anlässlich einer um 1772 erfolgten Gesamtdurchsicht seiner Klavierwerke legte der gereifte Meister strenge Qualitätsmaßstäbe an, denen die eigenen Frühwerke erbarmungslos geopfert wurden. So vermerkte er entsprechend auf der ersten Seite des handschriftlichen thematischen Katalogs seiner Klavierwerke: „Alle

*Sebastian Bachs*, Stuttgart 1975 (Tübinger Beiträge zur Musikwissenschaft. 3.), S. 44 (Druckfassung der gleichnamigen Dissertation von 1957).

<sup>7</sup> *Wie entstand die Bach-Sammlung Mempell-Preller*, BJ 1974, S. 104–122; Schulze Bach-Überlieferung, Kapitel II d.

<sup>8</sup> Schulze Bach-Überlieferung, S. 81; die betreffende Quelle ist verloren.

<sup>9</sup> *Handschriften der Werke Johann Sebastian Bachs in der Musikbibliothek der Stadt Leipzig*, bearbeitet von P. Krause, Leipzig 1964, S. 42.

<sup>10</sup> Schulze Bach-Überlieferung, S. 84 und 87.

Arbeiten, vor dem Jahre 1733, habe ich, weil sie zu sehr jugendlich waren, caßirt.“<sup>11</sup> Daß die Vernichtungsaktion sich nicht auf Klavierwerke beschränkte und sicher auch die Autographe der frühen Kammermusik betraf, legt eine Briefstelle von 1786 nahe, in der er ohne Reue berichtet: „... doch habe ich vor kurzem ein Ries u. mehr alte Arbeiten von mir verbrannt u. freue mich, daß sie nicht mehr sind.“<sup>12</sup>

Infolge der bewußten Beseitigung der Unterlagen ist von den Jugendwerken Bachs insgesamt sehr wenig erhalten und fast nichts in Gestalt von Originalquellen.<sup>13</sup> Angesichts der weitgehend verwischten Spuren verdient darum die Triosonate BWV 1036 besonderes Interesse, zumal sie eine prominente und für Bach wichtige Gattung vertritt. Da zudem von keinem anderen der sieben Trios, die nach Auskunft des NV ebenfalls 1731 in Leipzig entstanden waren und 1747 in Berlin revidiert wurden, eine Frühfassung erhalten ist, wird BWV 1036 zum exemplarischen Fall für den Umgang des Berliner Hofcembalisten mit den Kammermusikwerken, die er in seinen Leipziger Lehrjahren komponiert hatte.<sup>14</sup>

Eine Gegenüberstellung der beiden Fassungen zeigt deutliche Unterschiede in äußerer Form, Besetzung und Faktur:

Trio d-Moll (BWV 1036)		Trio d-Moll (Wq 145)	
für Violine und Cembalo		für Flöte, Violine und Baß	
(NV: Leipzig 1731)		(NV: Berlin 1747)	
Adagio	(C: 28 Takte)		
Allegro	(2/4: 94 Takte)	Allegretto	(2/4: 186 Takte)
Largo	(3/4: 43 Takte)	Largo	(3/4: 57 Takte)
Vivace	(3/8: 128 Takte)	Allegro	(2/4: 148 Takte)

In der dreisätzigen Neufassung entfielen die beiden Außensätze Adagio und Vivace der viersätzigen Frühfassung. Wq 145 verzichtet auf eine langsame Einleitung und der Finalsatz wird durch einen neu komponierten ersetzt.<sup>15</sup> Beibehalten wurden die beiden Mittelsätze der Frühfassung, allerdings in

<sup>11</sup> C. Wolff, *Carl Philipp Emanuel Bachs Verzeichnis seiner Clavierwerke von 1733 bis 1772*, in: *Über Leben, Kunst und Kunstwerke. Aspekte musikalischer Biographie* (Festschrift Hans-Joachim Schulze zum 65. Geburtstag), hrsg. von C. Wolff, Leipzig 1999, S. 222 f.

<sup>12</sup> CPEB Briefe II, S. 1135.

<sup>13</sup> Dazu grundlegend U. Leisinger und P. Wollny, „Altes Zeug von mir“. *Carl Philipp Emanuel Bachs kompositorisches Schaffen vor 1740*, BJ 1993, S. 127–204; zu BWV 1036 siehe S. 174–179.

<sup>14</sup> Zum Repertoire-Zusammenhang und zur Quellenlage siehe CPEB: CW II/2.1 (in Vorbereitung).

<sup>15</sup> Zur thematischen Verwandtschaft des neuen Finale mit dem 2. Satz der Frühfassung vgl. Leisinger/Wollny (wie Fußnote 13), S. 176.

gründlich umgearbeiteter Form, wie allein schon die unterschiedlichen Taktzahlen andeuten. Die viersätzigte Frühfassung des Trios enthält insgesamt 293 Takte. Demgegenüber kommt die Neufassung mit der Ausdehnung des Allegro zu einem Allegretto von doppelter Länge, der Erweiterung des Largo um etwa ein Drittel und dem neugeschaffenen Allegro auf insgesamt 391 Takte (ohne Berücksichtigung der Wiederholung beider Hälften des Finalsatzes). Mit der wesentlich umfangreicheren Neufassung verschoben sich die Proportionen des Werkes in Richtung zweier gleichgewichtiger, kontrastierender und dennoch aufeinander bezogener Außensätze, die einen in seiner Substanz deutlich aufgewerteten Mittelsatz umrahmen.

Obleich die übrigen Leipziger Trios, deren Neufassungen von 1747 vorliegen, in ihrer ursprünglichen Fassung nicht erhalten sind, belegen die Berliner Umarbeitungen den grundsätzlichen Verzicht auf die Viersätzigkeit zugunsten einer dreisätzigten Form mit deutlichem Trend zu breiterer Entfaltung der Einzelsätze. Dabei läßt sich nicht behaupten, daß bei den Leipziger Kompositionen mit vermutlich durchgängig viersätziger Anlage grundsätzlich die langsamen Einleitungen gestrichen wurden. Denn die Satzfolge der Triosonate in G-Dur (Wq 144) lautet beispielsweise Adagio – Allegro – Presto, wobei offen bleibt, ob nicht das Adagio auf die Fassung von 1731 zurück geht. Jedenfalls vermeidet Bach grundsätzlich eine schematische Satzfolge schnell – langsam – schnell. Seine Trios gleichen in dieser Beziehung den entsprechenden Berliner Werken etwa der Brüder Johann Gottlieb und Carl Heinrich Graun, seiner Amtskollegen in der preußischen Hofkapelle.<sup>16</sup>

Die Frühfassung von Carl Philipp Emanuel Bachs d-Moll-Trio erweist, daß sich der junge Komponist seinerzeit offenbar weniger für die Satzfolge als solche interessierte und auch die traditionelle Viersätzigkeit gar nicht erst infrage stellte, sondern darum bemüht war, jedem einzelnen Satz ein charakteristisches Profil zu verleihen. Der ausdrucksbetonte langsame Eingangssatz von BWV 1036 beginnt denn auch auf höchst originelle Weise mit einem Motiv, das die einleitende Idee eines kurzen Oberstimmenkanons mit einem auskomponierten Decrescendo verbindet und danach den Dialog der sich gegenseitig imitierenden Diskantstimmen fortspinnt:

---

<sup>16</sup> Daß Johann Sebastian Bach in seinem 1747 als Teil des dem preußischen König gewidmeten Musikalischen Opfers (BWV 1079) entstandenen c-Moll-Trio die Viersätzigkeit bevorzugte, muß jedoch nicht dem Generationenwechsel zugeschrieben werden. Denn auch der alte Bach schrieb sehr wohl dreisätzigte Sonaten, doch mag ihm im Musikalischen Opfer wichtig gewesen sein, die Bearbeitung des königlichen Themas in den verschiedensten Anwendungen zu zeigen.

Adagio

Violino

Cembalo

3

Nicht weniger apart ist das Satzende des Adagios. Mit dem drittletzten Takt gibt der Baß seine bis dahin stabile Stützfunktion auf und pausiert. Dann greift er zum einzigen Mal im ganzen Satz die Motivik der kurz zuvor unbegleitet schwebenden Oberstimmen auf und leitet über in die Schlußkadenz mit Oberstimmenecho:

26

28

Was 1731 dem jungen Bach als durchaus innovative Lösung für einen langsamen Sonatensatz gelang, entsprach fünfzehn Jahre später nicht mehr seinen von der stilistischen Atmosphäre des preußischen Hofes geprägten Vorstellung-

gen: Zuviel Kontrapunktik und zu wenig expressiv-melodischer Schmelz, wie ihn etwa das einleitende Adagio von Wq 144 bietet. Hier beginnt die Violine mit einem ausgedehnten Solo, das in Takt 7 von der Flöte fortgesetzt wird – durchaus auch kontrapunktisch gearbeitet, aber mehr Zusammenhang stiftend:

**Adagio**

Flauto

Violino

Basso

6 5<sup>b</sup> # # b 6 5

4

6 7

Ob der Satz Wq 144/1 bereits 1731 entstanden war und 1747 lediglich erneuernd redigiert wurde, bleibt unbekannt. Denkbar ist es durchaus, denn die Begabung des jungen Carl Philipp Emanuel für eine expressiv aufblühende Melodik wird belegt durch die vergleichbare Faktur des affektösen F-Dur-Largo von BWV 1036, auch wenn dessen Seufzerfiguren ein wenig anders geartet sind:

**Largo**

Violino

Cembalo

6 6 6 6

4

tr

Frappierend an dem F-Dur Satz von 1731 ist jedoch sein überraschender und harmonisch raffinierter Schluß, der mit einem unvermittelten Wechsel nach f-Moll einsetzt und auf eine Dominant-Septimen-Fermate hinsteuert. Die dynamisch zurückgenommene, solokadenzmäßige Fortsetzung in Form eines viertaktigen chromatischen Oberstimmenkanons führt zu einem Doppelschluß – zunächst in f-Moll, sodann mit plötzlicher Aufhellung in F-Dur:

Measures 34-38 of the Trio in d-Moll. The score is in three parts: Violin I, Violin II, and Cello/Bass. The key signature is one flat (B-flat). Measure 34 shows the beginning of a chromatic canon in the upper voices. Measures 35-38 continue this canon, with dynamic markings of *f* (forte) appearing in measures 36 and 37. The bass line provides harmonic support with sustained notes and moving lines.

Die Neufassung erweitert den Mittelteil dieses Satzes um 14 Takte, jedoch ohne ihn substantziell zu verwandeln. Praktisch unverändert hingegen bleibt das ursprüngliche Satzende von 1731 in den Takten nach der Fermate (in der Neufassung nunmehr reiner Dominant-Dreiklang ohne Septime). Der Schlußabschnitt erhält 1747 eine dynamische und artikulationsmäßige Präzisierung. Auch wird in Takt 53 der Baß geglättet, der an der entsprechenden Stelle der Frühfassung (Takt 39) die Mittelstimme kurz imitierend aufgreift und damit Dezimenparallelen zur Oberstimme erzeugt:

Measures 48-53 of the Trio in d-Moll. The score continues with the chromatic canon in the upper voices. Measure 48 is marked *pp* (pianissimo). Measure 53 shows the bass line imitating the middle voice, creating decimic parallels with the upper voice. The dynamic marking *pp* is also present in measure 53. The score concludes with a fermata over the final chord.

52

56

Ein Verzicht auf polyphone Stringenz zugunsten melodischer Eleganz, wie an dieser kleinen Einzelheit zu sehen, gab dem Berliner Bach eine Freiheit, die er sich seinerzeit in Leipzig nicht erlaubte. Zwar hätte selbst der Vater die Baß-Korrektur in Takt 53 vermutlich befürwortet, doch der Kompositionsschüler war offenbar in erster Linie darum bemüht, möglichst viele Gelegenheiten für imitativ-polyphone Ausarbeitung zu suchen und zu nutzen.

Wie eng Vater und Sohn, Lehrer und Schüler, sich musikalisch beieinander fanden, zeigt insbesondere das Allegro der Frühfassung des d-Moll-Trios. Sein Thema ist weitgehend identisch mit demjenigen der Arie „Nun mögt ihr stolzen Feinde schrecken“ (BWV 248/62) in h-Moll und 2/4-Takt aus dem Weihnachts-Oratorium von 1734–1735, wie eine synoptische Gegenüberstellung der beiden einheitlich in d-Moll gebotenen Satzanfänge zeigt:

Vivace

Oboe d'amore I, II

Basso continuo

Allegro

Violino

Cembalo

Die Arie BWV 248/62 ist keine Originalkomposition, sondern geht auf eine Parodievorlage – ebenfalls in h-Moll – aus der verschollenen Festkantate BWV 248/VIa (BC A190) zurück, die vermutlich wenige Monate vor dem Weihnachts-Oratorium und jedenfalls noch 1734 entstand.<sup>17</sup> Dieses Datum paßt freilich nicht mit dem im NV genannten Entstehungsjahr 1731 des Trios zusammen. Doch ist die Beziehung zwischen dem Trio des Sohnes und der Arie des Vaters so offenkundig, daß sie kaum mehr als drei Erklärungen erlaubt:

1. Carl Philipp Emanuel ließ sich von der Arie des Vaters als Satzmodell anregen. Arie und Sonate sind sowohl gattungsgeschichtlich wie satztechnisch ohnehin so eng miteinander verwandt, daß eine solche Verbindung durchaus naheliegt. Dann aber müßte die Arie bereits 1731 oder früher entstanden sein. Dies setzt für BWV 248/62 entweder eine Doppelparodie oder die Übernahme aus einem älteren Instrumentalwerk, in jedem Falle aber eine unbekannte Vorgeschichte voraus.
2. Johann Sebastian gab seinem Sohn eine thematische Vorlage zur Ausarbeitung beziehungsweise das Thema entstand im kreativen Dialog zwischen Lehrer und Schüler. Der Hinweis auf das im NV (S. 65) erwähnte verlorene „Trio für die Violine, Bratsche und Baß, mit Johann Sebastian Bach gemeinschaftlich verfertigt“ genügt, um diese didaktische Methode Bachs in die Überlegungen einzubeziehen. Selbst wenn die väterliche Hand im d-Moll-Trio nicht unmittelbar eingriff, bleibt seine musikalische Handschrift gleichwohl spürbar.
3. Das Thema war Carl Philipp Emanuels Erfindung und der Vater übernahm die ihm gefallende Idee aus der Sonate des Sohnes, die vielleicht beide ge-

<sup>17</sup> Siehe NBA II/6 Krit. Bericht (W. Blankenburg, A. Dürr, 1962) sowie BC A 190.

meinsam als Claviertrio mit Violine musiziert hatten. Komposition und Aufführung gehörten bei den Bachs immer zusammen. Dazu paßt nicht zuletzt die autobiographische Mitteilung Carl Philipp Emanuels: „In der Komposition und im Clavierspielen habe ich nie einen andern Lehrmeister gehabt, als meinen Vater.“<sup>18</sup>

Eine eindeutige Entscheidung für eine der Erklärungen ist nicht möglich. Doch beziehen sich alle drei auf die deutliche Nähe der Jugendwerke Bachs zur Musik des Vaters, wenngleich das bewußte Bestreben, Neuland zu betreten, vor allem in den beiden langsamen Sätzen der Triosonate klar zum Ausdruck kommt. Die Abgrenzung bei schnellen Sätzen mit imitativen oder fugierten Einsätzen der konzertierenden Oberstimmen war demgegenüber schwieriger. So verwundert es nicht, wenn der Bach-Sohn das Allegro des d-Moll-Trios in der Neufassung von 1747 völlig anders definierte, ja recht eigentlich umkomponierte. Denn aus dem Allegro wurde ein Allegretto und das streng barocke Thema wurde umgedeutet in eine galante, sprechende Melodie mit differenzierter Artikulation und einem völlig neu gefaßten, am Ausdruckscharakter beteiligten Baßfundament; so war beispielsweise auch die subtile Chromatik (Takt 6ff.) in der Frühfassung nicht vorhanden. Die Einsatzfolge der Oberstimmen ist gleichsam entzerrt, gegenüber der Frühfassung von vier auf acht Takte ausgedehnt und somit von den Terz- und Sextparallelen (auch in BWV 248/62) befreit. Damit wird dem Solovortrag der duettierenden Oberstimmen mehr Raum gegeben, ebenso aber auch deren musikalischer Dialog ausgedehnt und beflügelt – all dies, ohne an der kontrapunktischen Anlage irgendwelche Abstriche zu machen. Die Umformulierung des Themas bot schließlich den Ansatz dafür, den Satz von ursprünglich 94 auf 186 Takte auszudehnen:

**Allegretto**

Flauto

Violino

Basso

7<sup>#</sup>      b      6      5<sup>#</sup>

<sup>18</sup> Dok III, Nr. 779.

Der Komponist hatte in den 1740er Jahren eine musikalische Sprache gefunden, die ihm mehr zu sagen erlaubte. Die Neufassung des d-Moll-Trios um 1747, zugleich dem Jahr des Besuches von Bachs Vater in Potsdam und Berlin und der Entstehung von dessen Musikalischem Opfer (BWV 1079), zeigt deutlich, welch künstlerisches Niveau der Sohn, nunmehr Mittdreißiger, als Komponist vertrat. Vom Vater hatte er nicht nur das technische Handwerk gelernt, sondern auch die Haltung übernommen, selbst sein strengster Kritiker zu sein. Seine musikalische Herkunft brauchte er darum nicht zu verleugnen, aber er hatte seinen eigenen Stil gefestigt.

Das Allegro der Frühfassung bietet einen weiteren Anhaltspunkt, nunmehr die Frage der ursprünglichen Besetzung betreffend. Denn die Mepell-Quelle überliefert ein Werk für Violine und Cembalo, während die Überarbeitung auf ein Trio für Flöte, Violine und Baß zielt. Die maßgeblichen Originalhandschriften für Wq 145 stammen aus der Zeit um 1747 und bestehen aus:<sup>19</sup>

- I. der reinschriftlichen Partitur (D-B, P 357) mit dem Kopftitel „Sonata a 1 Fl. Trav. 1 Violino e Basso di CPEBach“. Ein Kompositionsmanuskript mit Spuren der teilweise tiefgreifenden Umarbeitung ist nicht vorhanden.
- II. dem autographen Stimmensatz (B-Bc, 27905 MSM) mit dem Titelblatt „D. b. Sonata | a | 1 Flauto Trav. | 1 Violino | e | Basso | di | CPEBach“:
  - a. „Flauto Traverso“
  - b. „Violino“
  - c. „Basso“ (bezzifert)
  - d. „Flauto Traverso e Basso“ (dort bezzifert, wo die Flöte pausiert)

<sup>19</sup> Zur Quellenlage im einzelnen siehe die in Fußnote 14 genannte Edition.

Die Konfiguration der vier Stimmen ermöglicht zwei Aufführungsmodi: a + b + c für Flöte, Violine und Basso continuo; b + c für Violine und Cembalo. Die Aufführungsmöglichkeit als „Claviertrio“ für obligates Cembalo mit Violine ist also nach wie vor gegeben, und zwar als Alternative. Für die Frühfassung „à Violino et Clavecin oblig.“ besteht jedoch keine Aufführungsalternative für ein Oberstimmenduo mit Continuo, denn das Allegro mündet in einen oktavierten Unisono-Ausklang für Cembalo solo mit Schlußakkord:

83

87

91

Der Abschluß des Allegretto Wq 145/3 hingegen stimmt mit den Takten 82 ff. der Frühfassung überein und wirft die Frage auf, ob nicht der Unisono-Schluß der Frühfassung möglicherweise als ein nachträgliches Anhängsel entstand:

183

Tatsächlich fällt der Schluß des Allegro von BWV 1036 aus der insgesamt strengen Triostruktur des Ganzen heraus und läßt sich kaum anders verstehen, als daß sich der Cembalist-Komponist hier die Freiheit zu einer solistischen Coda nahm – immerhin unter Bezug auf den Themenkopf des Satzes. Johann Sebastian Bach hätte dieses wohl kaum gebilligt, sondern zu diesem Zweck eher die Möglichkeit einer Kadenz vor dem Schlußritornell eingeräumt. Da aber für die Frühfassung des Trios kein Autograph zur Verfügung steht und auch die Vorlage für die Mempel-Ab-schrift unbekannt ist, läßt sich dieser Punkt nicht definitiv entscheiden. Fest steht allerdings, daß es sich nicht um eine Hinzufügung des Kopisten handelt; die Schlußpartie muß also in der Vorlage vorhanden gewesen sein. Denkbar wäre demnach eine nachträgliche Ergänzung durch den Komponisten, vielleicht im Zusammenhang mit einer besonderen Aufführungssituation, bei der es ihm auf eine bessere Profilierung als Cembalist ankam.

In diesem Zusammenhang stößt Rashid-Sascha Pegahs Darstellung der vermutlich ersten Begegnung des damaligen preußischen Kronprinzen Friedrich mit seinem späteren Hofcembalisten auf besonderes Interesse.<sup>20</sup> Pegah zitiert einen von ihm entdeckten Brief Friedrichs an seine ältere Schwester Wilhelmine vom 8. Juni 1735, in dem es heißt:

Hier ist gegenwärtig ein Sohn von Bach, der sehr gut auf dem Cembalo spielt. Er ist sehr stark in der Komposition, aber sein Geschmack ist nicht geformt. Es ist auch ein anderer Violinist da, ein Schüler von Spieß,<sup>21</sup> der ziemlich gut und äußerst jung ist, dergestalt daß er sehr große Hoffnungen macht.

Die näheren Umstände der Begegnung sind nicht bekannt. Wahrscheinlich jedoch handelt es sich um einen Besuch Friedrichs in Frankfurt/Oder, wo Bach seit Herbst 1734 ein Collegium musicum leitete. Falls der Kronprinz nicht nur Bach allein, sondern – wie die Briefstelle nahelegt – auch mit einem nament-

<sup>20</sup> Carl Philipp Emanuel Bach und Kronprinz Friedrich in Preußen, BJ 2008, S. 328–332.

<sup>21</sup> Joseph Spieß war unter Johann Sebastian Bach Konzertmeister der Köthener Hofkapelle.

lich ungenannten Geiger zusammen spielen hörte, „dann wäre an einige der frühen Trios für Violine und obligates Cembalo – etwa Wq 71 und 72 sowie BWV 1036 ... zu denken.“<sup>22</sup> Mehr als die von Pegah geäußerte Vermutung läßt sich in Ermangelung eines Aufführungsbeleges nicht sagen. Aber die beiden Trios Wq 71–72 sind im NV ebenso wie BWV 1036 mit „Leipzig 1731“ datiert und wurden gleichfalls 1746/47 revidiert, behielten allerdings im Unterschied zur Neufassung von BWV 1036 ihre Primärbesetzung als „Claviertrio“ – dem von Bach seinerzeit offenbar bevorzugten Aufführungsmodus für Triosonaten. In dieser Hinsicht orientierte er sich am Vorbild der entsprechenden Sonaten J. S. Bachs (BWV 1014–1019), die er sehr viel später noch unter „die besten Arbeiten des seeligen lieben Vaters“ zählte.<sup>23</sup>

Ein weiteres frühes Kammermusikwerk, das laut NV in „F[rankfurt]. 1735“ komponierte Trio a-Moll, zeigt überdies, daß Bach in Frankfurt dieses Repertoire durchaus pflegte, und stützt damit zugleich die Frankfurter Verbindung mit BWV 1036. Auch wenn die ursprüngliche Fassung des a-Moll-Trios verloren und nur deren Revision Wq 148 erhalten ist, deutet sich hier die Möglichkeit an, daß die unbekannte Vorlage für die Abschrift in der Sammlung Mempell-Preller nicht unbedingt aus der Leipziger Zeit stammen mußte. Ihre Herkunft könnte sich ebenso gut mit dem Collegium-musicum-Kreis der Frankfurter Zeit 1734–1738 erklären lassen. Der Mangel an biographischen Daten zu Mempell verhindert hier die notwendigen Erkenntnisse.

Aber zurück zum Brief des musikalisch gebildeten Kronprinzen. Welche Kompositionen auch immer der junge Friedrich vor dem 8. Juni 1735 gehört haben mag, die Bemerkungen gegenüber seiner Schwester über Stärken und Schwächen des nur zwei Jahre jüngeren Bach-Sohnes zeugen von ausgeprägt kritischem musikalischen Urteilsvermögen, selbst wenn Geschmack als solcher kein präzises Kriterium darstellt. Immerhin aber hielt auch Bach es für notwendig, die betreffenden Werke jener Jahre gründlich zu erneuern, das heißt nicht nur kompositionstechnisch zu verbessern, sondern auch einer neuen musikästhetischen Ebene anzupassen, mit der er sich in den 1740er Jahren identifizierte. Ein Vergleich der Neufassung des d-Moll-Trios mit seiner früheren Gestalt bietet hierzu konkrete Anhaltspunkte, wie sie anderweitig kaum greifbar sind.

<sup>22</sup> Ebenda, S. 331.

<sup>23</sup> Dok III, Nr. 795.