

Zur Echtheit der Triosonate G-Dur BWV 1038*

Von Klaus Hofmann (Göttingen)

I

Die Triosonate G-Dur für Querflöte, Violine und Generalbaß BWV 1038 gibt der Bach-Forschung seit langem Rätsel auf. Das Werk ist in einer Stimmenabschrift von der Hand Johann Sebastian Bachs überliefert, die sich heute im Besitz des Germanischen Nationalmuseums Nürnberg befindet.¹ Es handelt sich um drei einzelne Blätter ohne originalen Umschlag mit den Stimmtiteln *Traversa*, *Violino discordato* und *Continuo*.² Schrift- und Papierbefund weisen auf die Zeit um 1732–1735.³ Der Komponist ist nicht angegeben, aber es liegt nahe, Bach selbst anzunehmen, und in diesem Sinne erfolgte die Zuschreibung der Sonate an Johann Sebastian Bach in der alten Bach-Ausgabe noch ohne jede Einschränkung.⁴ Auch Philipp Spitta hegte anscheinend keinen Zweifel an ihrer Echtheit.⁵ Daß die Quelle keinen Komponisten nannte, schien offenbar unbedeutend angesichts der Tatsache, daß die Stimmen von der Hand Bachs stammten; daß Bach eine fremde Komposition abgeschrieben haben könnte, wurde gar nicht in Betracht gezogen. Erst spätere Forscher, namentlich Friedrich Blume (1928), Ulrich Siegele (1957) und Günther Haußwald (1958),⁶ haben hier Fragezeichen gesetzt und die Sonate aufgrund des

* Joshua Rifkin zum 60. Geburtstag.

¹ Signatur: *Autographen K. 27*.

² Siehe Faksimile-Anhang, S. 80ff.

³ Vgl. NBA IX/2 (Y. Kobayashi, 1989), S. 209. Zum Papierbefund – Wasserzeichen „MA große Form“ – siehe NBA IX/1 (W. Weiß, Y. Kobayashi, 1985), Nr. 121, sowie Dürr Chr 2, S. 140f.

⁴ Ausgabe von W. Rust in BG 9 (1860), S. 221–228; dazu Vorwort S. XXIV. Eine kritische Neuausgabe nach Bachs Stimmen liegt vor in: Bach, *Triosonate G-Dur für Flöte, Violine (oder zwei Flöten) und Basso continuo, überliefert als Werk Johann Sebastian Bachs, BWV 1038*, hrsg. von G. Kirchner, Kassel 1987.

⁵ Spitta I, S. 733.

⁶ F. Blume, *Eine unbekannte Violinsonate von J. S. Bach*, BJ 1928, S. 96–118. – U. Siegele, *Kompositionsweise und Bearbeitungstechnik in der Instrumentalmusik Johann Sebastian Bachs* (Dissertation, Tübingen 1957), Neuhausen-Stuttgart 1975 (Tübinger Beiträge zur Musikwissenschaft. 3.). – NBA VI/1 *Werke für Violine*, Krit. Bericht von G. Haußwald und R. Gerber (†), Kassel etc. und Leipzig 1958, S. 118–127.

stilistischen Befundes Johann Sebastian Bach abgesprochen und statt dessen den Blick auf den Kreis seiner Söhne und Schüler gelenkt. In der Tat weicht das Stilprofil in mancher Beziehung merklich von dem vergleichbarer Bachscher Kammermusikwerke ab.

Die Beurteilung dieses Befundes wird jedoch erschwert durch eine merkwürdige Querverbindung zu der Sonate für Violine und Continuo gleicher Tonart, BWV 1021: Mit der Violinsonate nämlich teilt das Trio den Baß; mit einigen Abweichungen, aber in der Substanz übereinstimmend, liegt er beiden Werken gemeinsam zugrunde. Soweit diese Merkwürdigkeit mit den Mitteln der kompositorischen Analyse erhellt werden kann, hat dies Ulrich Siegele getan. Nach seinen Untersuchungen sind beide Werke in einem durchaus ungewöhnlichen Kompositionsverfahren aus dem vorgegebenen – mutmaßlich fremden – Baß entstanden, indem bei der Violinsonate die Solostimme, bei der Triosonate die beiden Oberstimmen hinzugesetzt wurden. In beiden Fällen handelte es sich also um ein kompositorisches Experiment.⁷ Zwangsläufig wurde dabei die Erfindung des Komponisten vom vorgegebenen Baß nicht nur geleitet, sondern auch begrenzt, ja eingeengt, und das gilt in besonderem Maße für die Triosonate, bei der ja die dreifache Bedingung bestand, daß die beiden Oberstimmen nicht nur zum Baß und zueinander passen, sondern zusätzlich untereinander imitatorisch verbunden sein sollten.⁸

Inwieweit dieses Bedingungsgefüge ursächlich mit jenen Stilzügen zusammenhängt, die von Blume, Siegele und Haußwald als Indizien der Unechtheit betrachtet wurden – die Kleingliedrigkeit der Stimmverläufe und eine gewisse Formelhaftigkeit der Motivik vor allem –, ist schwer abzuschätzen, zumal uns gesichert authentische Parallelbeispiele für einen unter solchen Prämissen

⁷ Das Verfahren, eine Komposition aus einem fremden Baß zu entwickeln, ist aus J. P. Kirnbergers *Methode Sonaten aus'm Ermel zu schüddeln*, Berlin 1783, bekannt (vgl. Dok III, Nr. 881). Danach übernimmt man zunächst den Baß einer vorhandenen Komposition und schreibt dazu eine neue Oberstimme; dann aber setzt man zu dieser Oberstimme einen neuen Baß. Es liegt nahe anzunehmen, daß Kirnberger dieses Verfahren in Bachs Unterrichtslehre kennengelernt hat. – Siegele vermutet, daß Bach den Baß der Violinsonate BWV 1021 aus einem Kammermusikwerk oder einer Sammlung von Generalbaß-Übungsbeispielen entnommen, dann allerdings auch stellenweise umgestaltet habe (S. 31). In Betracht zu ziehen bliebe aber auch, daß Bach die Violinstimme aus einem anderen als dem uns vorliegenden Baß entwickelt und dann – im Sinne des von Kirnberger geschilderten Verfahrens – seinerseits hierzu einen neuen Baß entworfen haben könnte.

⁸ Völlig unterschätzt wird dieser Aspekt von Blume, wenn er bemerkt, „daß man bei zwei Werken mit gleichem Baß eigentlich eine ziemlich weitgehende Übereinstimmung der dazu erfundenen Oberstimmen erwarten sollte“ (S. 107).

komponierten Triosatz nicht zur Verfügung stehen. Gewicht ist daher auch den methodischen Bedenken zuzumessen, die Clytus Gottwald 1988 im Katalog des Nürnberger Germanischen Nationalmuseums im Kommentar zu der Bachschen Abschrift äußert:

„Sollte ... der Nachweis gelingen, Bach habe hier einen fremden Baß bearbeitet, dann wären selbstverständlich auch die Zweifel an seiner Autorschaft hinfällig; denn die vom Baß gesetzten Grenzen hätten den Verlauf der zu erfindenden Oberstimmen in einer Weise reglementiert, die die uneingeschränkte Anwendung der an den autonomen Werken gewonnenen stilistischen Kriterien verböte“.⁹

Damit werden die stilkritischen Beobachtungen und Folgerungen Blumes, Siegeles und Haußwalds relativiert, wenn auch nicht grundsätzlich abgewertet. Zu den schon genannten kritischen Stilmerkmalen tritt, namentlich von Blume als bedenklich und als ebenfalls eher gegen Bach sprechend gedeutet,¹⁰ die in der Tat ungewöhnliche Form des 1. Satzes. Während dieser nämlich in der Violinsonate aus zwei Repriseabschnitten von je acht Takten besteht, sind die Reprisen in der Triosonate auskomponiert, der Satz ist auf diese Weise also von 16 auf 32, und darüber hinaus durch einen angehängten Halbschluß auf 33 Takte ausgedehnt. Das Besondere aber und als besonders „unbachisch“ Empfundene ist, daß in den auskomponierten Reprisen (T. 9ff., 25ff.) das Bewegungsmuster wechselt: Der Baß ist vereinfacht, verläuft im wesentlichen in Achteln, und in den Oberstimmen treten an die Stelle der gleichmäßig fließenden Sechzehntelnoten punktierte Sechzehntel mit nachfolgenden Zwei- unddreißigsteln.

Siegele konstatiert über die obenerwähnten allgemeinen Stileigentümlichkeiten hinaus prinzipielle Unterschiede in der Lösung der Kompositionsaufgabe, die Violin- und Triosonate verbindet, und deutet sie als Indizien dafür, daß hier zwei verschiedene Komponisten am Werk gewesen seien. Zum einen handle es sich um Unterschiede im kompositorischen Umgang mit der Kleingliedrigkeit des Basses: Während Bach in der Violinsonate die Tendenz zeige, Motivzäsuren des Basses zu überspielen, zeichneten die Oberstimmen der Triosonate dessen Kleingliedrigkeit nach. Prinzipielle Unterschiede beständen zum anderen in der Gestaltung des Bewegungsablaufs: Während in der Violinsonate eine konsequente typologische Scheidung der langsamen und der schnellen Sätze dahingehend zu beobachten sei, daß die langsamen Sätze sich mit reich ausgezierter Oberstimme in rhythmisch vielfältiger, vorübergehend auch sehr rascher Bewegung über einem langsamer dahinschreitenden Baß

⁹ *Kataloge des Germanischen Nationalmuseums Nürnberg*, Bd. 4: *Die Musikhandschriften*, bearb. von C. Gottwald, Wiesbaden 1988, S. 261.

¹⁰ Anders Siegele, S. 43.

darstellten, die schnellen Sätze aber von weithin gleichmäßig durchlaufender Sechzehntel- und Achtelbewegung geprägt seien, zeige das Trio insgesamt eine „Nivellierung des Bewegungsablaufs“ und innerhalb der Sätze eine „gewisse Nachlässigkeit“ in der Wahrung des motorischen Gleichmaßes.¹¹ Daß diese Beobachtungen allerdings ausreichen, Violinsonate und Trio unterschiedlichen Komponisten zuzuweisen, muß bezweifelt werden. Zu verschiedenartig sind die gattungstypologischen Vorgaben – die Solosonate erfordert eine monologische, die Triosonate eine dialogische Oberstimmenstruktur. Der Zwang, die Oberstimmen imitatorisch zu verknüpfen, mag den Komponisten veranlaßt haben, sich in kleinen Schritten von selten mehr als ein bis zwei Takten am Baß entlang vorzuarbeiten. Beispiele für die Überbrückung von Motivzäsuren des Basses durch die Oberstimmen finden sich im übrigen zahlreich auch in der Triosonate. Zu bedenken bleibt schließlich, daß wir die Entstehungszeit der beiden Werke nicht kennen und zwischen ihnen durchaus mehr als zwei Jahrzehnte liegen können: Die Violinsonate ist in einer von Johann Sebastian revidierten Reinschrift Anna Magdalena Bachs aus derselben Zeit wie die Stimmen der Triosonate erhalten,¹² könnte aber ihrem Stil nach sehr wohl bis ins erste Jahrzehnt des Jahrhunderts und in die Zeit der ersten Versuche Bachs auf diesem Gattungsfeld zurückreichen. Eine Frage für sich bleibt, warum Bach ein Werk, das allein schon nach dem äußeren Format damals nicht mehr auf der Höhe seines aktuellen Schaffens war, in Reinschrift setzen ließ. Aber vielleicht war es die Überarbeitung eines Frühwerks, die die Neuschrift nötig machte.¹³ Und vielleicht ging der Impuls zur Revision sogar von der neuerlichen Auseinandersetzung mit der Materie bei der Ausarbeitung der Triosonate aus.

Blume, Siegele und Haußwald stimmen darin überein, daß die Triosonate von einem jüngeren Komponisten stammen dürfte. Blume vermerkt zum Thema des 2. Satzes, daß dieses „nicht eigentlich ‚Bachschen‘ Charakter“ besitze, sondern der „uniformen und konventionellen Thematik der Berliner Schule um

¹¹ S. 43.

¹² Bach-Archiv Leipzig, Signatur *Go. S. 3*. Datierung nach NBA IX/2, S. 209: 1732/35. Die Papiersorte ist dieselbe wie bei Bachs Stimmen zu BWV 1038. Die auf der ersten Notenseite autograph eingetragene Komponistenangabe „di J. S. Bach“ hat inzwischen durch die Freilegung des mit Einbandpapier überklebten autographen Außentitels eine Bestätigung erfahren. Vgl. *Johann Sebastian Bach, Sonate G-Dur für Violine und Basso continuo (BWV 1021) und Präludium Cis-Dur (BWV 848/1). Mit einer Einführung von H.-J. Schulze*, Leipzig [2001] (Faksimile-Reihe Bachscher Werke und Schriftstücke. Hrsg. vom Bach-Archiv Leipzig, N. F. 1).

¹³ Ein Teil der Differenzen zwischen den Bässen von BWV 1021 und 1038 könnte dann darauf beruhen, daß der Baß für BWV 1038 nicht aus der endgültigen, sondern aus der Fassung ante revisionem übernommen wurde.

die Mitte des 18. Jahrhunderts“ nahestehe.¹⁴ Überhaupt zeige das Werk „eine ganze Reihe Züge, die auf die Nähe der Norddeutschen Schule nach Bach hinweisen“¹⁵ – welche Züge im einzelnen, bleibt allerdings offen. Der Komponist sei wohl im Kreise der Söhne und Schüler Bachs zu suchen.¹⁶ Haußwald führt die „relative Kleingliedrigkeit des motivischen Materials“ an und konstatiert „eine gewisse zäsurhaft gegliederte Geschmeidigkeit des Oberstimmenablaufs, die schon auf einen jüngeren Meister deutet“.¹⁷ Siegele zieht eine Verbindungslinie von den auskomponierten Abschnittwiederholungen im 1. Satz zum Typus der „veränderten Reprisen“ bei Carl Philipp Emanuel Bach und verweist unabhängig davon nachdrücklich auf den Bach-Sohn und dessen Leipziger Lehrjahre: Die Triosonate sei möglicherweise die Lösung einer vom Vater im Kompositionsunterricht gestellten Übungsaufgabe und vielleicht Vorübung zu einer 1731 von Carl Philipp Emanuel komponierten Serie von Triosonaten.¹⁸ Siegeles Überlegungen stützen sich zugleich auf die Datierung der Stimmenabschrift Bachs, nach dem damaligen Forschungsstand 1727–1736.¹⁹ Den Nachweis, daß die von ihm konstatierten personaltypologischen Stildifferenzen zwischen BWV 1021 und BWV 1038 im Falle des Trios auf Carl Philipp Emanuel Bach deuteten, bleibt er allerdings schuldig.

Insgesamt bleiben die Indizien dafür, daß das Trio das Werk eines jüngeren Komponisten sei, eher vage. Blume beschränkt sich, abgesehen von seinen Bemerkungen zum Thema des 2. Satzes, auf recht allgemeine Behauptungen; auch Haußwald äußert sich wenig konkret. Siegele dagegen versucht im wesentlichen nur zu zeigen, daß in BWV 1021 und 1038 unterschiedliche Komponisten am Werk gewesen seien. Für ihn ergibt sich der Schluß auf einen jüngeren Komponisten nicht eigentlich aus bestimmten generationsspezifischen Stilmerkmalen, sondern aus der Zusammenschau sachlicher, biographischer und chronologischer Aspekte: Die Triosonate ist offensichtlich im Hause

¹⁴ S. 110. Blumes Ausführungen zu der Triosonate stehen im Rahmen eines Vergleichs mit der von ihm entdeckten Violinsonate BWV 1021 und sind offenkundig von der Tendenz mitbestimmt, anhand der tatsächlichen oder vermeintlichen Schwächen des Trios die Stärken der Violinsonate hervorzuheben und damit deren Echtheit zu untermauern. So spielt er auch das kompositorische Raffinement herunter, mit dem der Themenkopf und das Fortspinnungsmotiv von T. 3/4 aus dem Baß abgeleitet sind und der Continuo so in das thematische Geschehen einbezogen ist.

¹⁵ S. 116.

¹⁶ Ebenda.

¹⁷ S. 122, 123.

¹⁸ S. 44–46.

¹⁹ S. 32. Zur aktuellen Datierung 1732–1735 siehe oben.

Johann Sebastian Bachs entstanden (und, wie er plausibel darlegt, offenbar in Kenntnis der Violinsonate BWV 1021²⁰). Wenn, wie Siegele es sieht, Bach selbst als Komponist ausscheidet, kommt als Autor schlechterdings nur eine Person aus dem Kreis seiner Schüler, mithin aus der jüngeren Generation, in Frage, und aus mehreren Gründen ist unter diesen Voraussetzungen an den jugendlichen Carl Philipp Emanuel Bach zu denken.

Es bleibt bedenkenswert, wie einmütig Blume, Siegele und Haußwald das Werk einem jüngeren Komponisten zuweisen. Die Begründungen sind zum Teil unterschiedlich, die Feststellungen Blumes und Haußwalds zudem überwiegend allgemeiner Art, manches beruht wohl eher auf musikalischer Intuition. Die Vermutungen müssen deshalb freilich nicht falsch sein. Aber nicht viel deutet wirklich auf den Stil der Bach folgenden Generation. Am ehesten hierfür namhaft zu machen wären vielleicht gewisse Anflüge von Homophonie: die rasch in Terz- und Sextparallelen sich auflösenden Imitationen zu Beginn der beiden auskomponierten Reprisen in Satz 1 (T. 9f., 25f.), die Sextparallelen, in die das Thema des 2. Satzes schon im 3. Takt einmündet, samt der geradezu plakativen Weitung der Sextenkette gegen Schluß des Satzes in T. 41–43, endlich auch der Beginn des 3. Satzes mit seinen breitflächig sich präsentierenden Terz- und Sextklängen. Die vielberufene Ähnlichkeit dieser Eröffnung mit dem Thema des Satzes „Gute Nacht, o Wesen“ aus Bachs Motette „Jesu, meine Freude“ (BWV 227)²¹ macht freilich deutlich, wie eng die Grenzen für Folgerungen aus derartigen Beobachtungen gezogen sind.

²⁰ S. 35f., 39, 42. – Die vereinzelt vertretene Ansicht, das Trio sei der Violinsonate in der Entstehung vorausgegangen (zu älterer Literatur s. Haußwald, S. 123; in jüngerer Zeit D. Schulenberg, *Composition as Variation: Inquiries into the Compositional Procedures of the Bach Circle of Composers*, in: *Current Musicology* 33, 1992, S. 57–87, hier S. 65ff.) ist unplausibel: Die beim 1. Satz der Violinsonate gegebene Zweireprisenform bildet zweifellos den Ausgangspunkt, die „auskomponierten Reprisen“ des Trios dagegen stellen offensichtlich eine Weiterentwicklung dar. Anzunehmen, der Baß der Violinsonate sei durch entsprechende Reduktion aus dem des Trios gewonnen worden, wäre unrealistisch, diene doch offensichtlich das „Auskomponieren“ der Reprisen der Weitung des schon in der Violinsonate recht beengt wirkenden Formrahmens von zweimal acht Takten. Weitreichende Folgerungen, wie sie Schulenberg aus Differenzen zwischen den Bässen der beiden Sonaten, und hier besonders bei T. 25/26 des 4. Satzes zieht, scheinen voreilig, bleibt doch zu bedenken, daß der Baß des Trios durchaus auch auf eine ältere als die uns erhaltene Fassung der Violinsonate zurückgehen könnte.

²¹ Der Hinweis auf die Themenverwandtschaft erstmals bei F. Smend, *Bachs Matthäus-Passion. Untersuchungen zur Geschichte des Werkes bis 1750*, BJ 1928, S. 1–95, hier S. 39f.

II

Eine zweite Überlieferung ist für die Echtheitsdiskussion von Bedeutung. Die Triosonate ist zusätzlich in einer Variantenfassung erhalten, der Sonate F-Dur für Violine und obligates Cembalo BWV 1022. Die Quelle, die sich heute im Besitz der Musikbibliothek Leipzig befindet,²² eine Partitur mit beiliegender Violinstimme aus der Zeit um 1800, stammt aus dem Besitz von Friedrich Conrad Griepenkerl (1782–1849) und trägt von seiner Hand die Titelaufschrift „Sonate mit Begleitung der Violine von Johann Sebastian Bach“. Die Violinpartie entspricht substantiell derjenigen von BWV 1038, der Cembalodiskant der Flötenstimme und der Cembalobaß dem Continuoart. Der Cembalopart ist eine Sekunde tiefer in F-Dur notiert; der Violinpart steht in der Partitur wie in der Einzelstimme in G-Dur und ist mit einer Skordaturanweisung versehen, wonach alle vier Saiten eine Sekunde tiefer zu stimmen sind, so daß der Part tatsächlich in F-Dur erklingt. Der Notentext weist zahlreiche Abweichungen auf, besonders der Cembalopart ist reich mit ausgeschriebenen Verzierungen und mit Ornamentsymbolen versehen. Eine eingreifende Veränderung zeigt der 2. Satz: Er ist nun in zwei je mit Wiederholungszeichen versehene Teile untergliedert und stark erweitert. In beide Teile nämlich ist ein neu komponierter und thematisch vom übrigen unabhängiger Abschnitt eingeschoben (T. 20–32, 61–76), der nicht in Triomanier gehalten ist; vielmehr dominiert hier das Cembalo, während die Violine sich auf eine reine Begleitfunktion beschränkt.

Die Sonate wurde in dieser Fassung erst 1936 durch die Ausgabe von Ludwig Landshoff bekannt.²³ Der Quelle entsprechend schrieb Landshoff das Werk ohne Einschränkung Johann Sebastian Bach zu. Die Bach-Forschung ist ihm darin nicht gefolgt. Siegele und Haußwald, die ohnehin schon das Trio BWV 1038 für unecht halten, schließen Bach auch als Bearbeiter aus. Sie sehen in den Einschüben des 2. Satzes den Typus der „Klaviersonate mit Violinbegleitung“²⁴ repräsentiert, wie er sich erst in der Generation der Söhne Bachs etablierte. Es bliebe allerdings einzuwenden, daß der Satztypus des vom Streichinstrument dezent begleiteten Klaviersolos, wie etwa der Schlußsatz der Sonate D-Dur für Viola da gamba und Cembalo BWV 1028 (T. 84ff.) zeigt, Bach nicht völlig fremd war.²⁵

²² Leipziger Städtische Bibliotheken, Musikbibliothek, Ms. 10. Die Hs. enthält außerdem die Sonate g-Moll für Viola da gamba und Cembalo BWV 1029 und die Sonate Es-Dur für Flöte und Cembalo BWV 1031.

²³ Edition Peters Nr. 4460.

²⁴ Siegele, a. a. O., S. 48.

²⁵ Auch hier handelt es sich um eine thematisch vom übrigen Satz unabhängige Episode.

Hans Eppstein (1966) schließt sich Siegeles und Haußwalds ablehnender Argumentation an,²⁶ räumt allerdings ein, daß es sich bei BWV 1022 „rein theoretisch“ um eine von Bach selbst vorgenommene Transkription handeln könnte, die nachträglich von fremder Hand überarbeitet und mit „,modernen‘ Zusätzen“ versehen wurde.²⁷ In der Tat bleibt die Möglichkeit eines zwei- oder auch mehrstufigen Bearbeitungsprozesses in Betracht zu ziehen. Daß die Violinstimme in G-Dur notiert ist, ist möglicherweise Relikt einer Zwischenfassung, bei der auch der Klavierpart noch in G-Dur stand. Die an sich nicht ungewöhnliche Transposition in die Untersekunde mag mit der Tastaturobergrenze oder mit Klangschwächen im Diskant des zur Verfügung stehenden Klavierinstruments zu tun gehabt haben. Die klanglich unbefriedigende Transposition des Violinparts mittels Skordatur erscheint dagegen als bloße Behelfslösung, mit der man sich offenbar die Mühen der Anfertigung einer neuen Violinstimme ersparen wollte.²⁸

Zu wenig Gewicht, so scheint es, hat man bisher der Tatsache zugemessen, daß die Sonate ausdrücklich unter dem Namen Johann Sebastian Bachs überliefert ist und damit zumindest theoretisch die Informationslücke der fehlenden Namensüberlieferung bei BWV 1038 schließt. Das gilt auch, wenn man die Bearbeitungsmaßnahmen, die die Sonate zeigt, als fremde Eingriffe betrachtet; denn zwanglos läßt sich die Komponistenangabe dahingehend deuten, daß sie sich allein auf das Originalwerk und nicht auch auf die nachträglichen Bearbeiterzusätze bezieht.

Aus textkritischer Sicht ist im Blick auf die Namensüberlieferung bedeutsam, daß es sich bei der Leipziger Handschrift von BWV 1022 um eine von der Bachschen Stimmenabschrift zu BWV 1038 unabhängige Quelle handelt. In

²⁶ Ebenso Schulenberg, a. a. O. (s. Fußnote 20), S. 68f. Schulenberg hält C. P. E. Bach für den Bearbeiter und weist darauf hin, daß dieser bei der Revision eigener Werke verschiedentlich Interpolationen in der Art der im 2. Satz von BWV 1022 vorfindlichen Erweiterungen vorgenommen habe.

²⁷ H. Eppstein, *Studien über J. S. Bachs Sonaten für ein Melodieinstrument und obligates Cembalo*, Uppsala 1966 (Acta Universitatis Upsaliensis. Studia musicologica Upsaliensia. Nova Series. 2.), Kap. „Sonate für Violine und Cembalo F dur (BWV 1022)“, S. 181–184; Zitate von S. 182.

²⁸ Zu Transposition und Skordatur siehe auch H. Shanet, *Why did J. S. Bach transpose his arrangements?*, in: *The Musical Quarterly* 36, 1950, S. 180–203, bes. S. 200 bis 202, sowie Haußwald, S. 124f. Shanet bezweifelt, daß das im Flötenpart von BWV 1038 nur einmal vorkommende e''' (Satz 1, T 15) den Ausschlag für die Transposition des Cembaloparts gegeben habe, da der Spitzenton durch eine Änderung der Melodieführung leicht hätte umgangen werden können, und nimmt statt dessen nicht näher bezeichnete „special circumstances“ (S. 202) als Ursache an.

der einschlägigen Literatur ist das bisher nicht erkannt. Tatsächlich aber ist BWV 1022 kein Abkömmling des Bachschen Stimmensatzes von BWV 1038, vielmehr gehen beide Erscheinungsformen des Werkes unabhängig voneinander auf eine gemeinsame Vorlage zurück. Den Schlüssel zu dieser Erkenntnis bietet eine Stelle in der Flötenstimme zu BWV 1038, an der Bach offenkundig spontan geändert hat. Es handelt sich um T. 27–28 des 2. Satzes.²⁹ T. 27 steht am Zeilenende, T. 28 am Anfang der folgenden Zeile. In T. 27 hat Bach die gültige Lesart, ein Achtel e'' und zwei Achtelpausen, korrigiert aus einem punktierten Viertel e'' mit anschließendem Haltebogen. Der auf der neuen Zeile folgende Takt, T. 28, zeigt keine Korrekturen, sollte aber offensichtlich mit einem übergebundenen e'' beginnen; statt dessen steht hier eine Achtelpause. Im Stimmenverband stellt sich die Korrektur wie folgt dar (T. 26–28; in T. 27/28 im Flötensystem die Originallesart abwärts, die korrigierte Lesart aufwärts behalst):

Beispiel 1

The image shows a musical score for three parts: Flute (Fl.), Violin (V.), and Cello/Bass (B.c.). The score is in G major and 3/4 time. Measure 26 starts with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The Flute part has a dotted quarter note E5, followed by two eighth rests, and then a beamed eighth-note pair (F#5, G5). The Violin part has a dotted quarter note E5, followed by a quarter note F#5, and then a quarter note G5. The Cello/Bass part has a dotted quarter note E4, followed by a quarter note F#4, and then a quarter note G4. Measure 27 continues with the Flute part having a dotted quarter note E5, followed by two eighth rests, and then a beamed eighth-note pair (F#5, G5). The Violin part has a dotted quarter note E5, followed by a quarter note F#5, and then a quarter note G5. The Cello/Bass part has a dotted quarter note E4, followed by a quarter note F#4, and then a quarter note G4. Measure 28 starts with the Flute part having a dotted quarter note E5, followed by two eighth rests, and then a beamed eighth-note pair (F#5, G5). The Violin part has a dotted quarter note E5, followed by a quarter note F#5, and then a quarter note G5. The Cello/Bass part has a dotted quarter note E4, followed by a quarter note F#4, and then a quarter note G4. The score includes fingering numbers (6, 5, #, 6, 6, 5) and a sharp sign (#) under the bass line.

In BWV 1022 hat sich dagegen die ursprüngliche Lesart erhalten.³⁰ Im Blick auf später anzuschließende Überlegungen sei vermerkt, daß Bachs Änderung ohne zwingenden Grund – also nicht etwa zur Korrektur eines Satz- oder Schreibfehlers – erfolgt ist, mithin eine freie künstlerische Verbesserung darstellt. Ziel des Eingriffs war vielleicht ein klarerer Abschluß der Kadenz, mehr aber wohl noch das deutlichere Hervortreten der imitatorischen Einsatzfolge von Violine und Flöte in T. 27/28.

Wie der Notentext der Sonate BWV 1022, so geht auch die zugehörige Komponistenangabe nicht auf Bachs Stimmenabschrift von BWV 1038 zurück; vielmehr muß man annehmen, daß die Zuschreibung an Johann Sebastian Bach aus der Mater beider Überlieferungen stammt. Vermutlich war dies jene Handschrift, die Bach als Vorlage für die Stimmenanfertigung diente.

²⁹ Siehe Faksimile-Anhang, S. 80.

³⁰ Dort T. 40f., Cembalodiskant, der Transposition entsprechend d''.

III

Bachs spontane Änderung in T. 27–28 des 2. Satzes der Triosonate ist nicht der einzige Eingriff in den Notentext seiner Vorlage. Wie schon Siegele erkannte, weist der Part des Violino discordato eine Reihe von Korrekturen auf, die zeigen, daß Bach die Stimme erst beim Ausschreiben für Skordatur eingerichtet hat.³¹ Nach dem zu Beginn der Violinstimme angegebenen *accord* sind die beiden oberen Violinsaiten eine Sekunde abwärts nach d'' und g' zu stimmen.³² Damit die tatsächlich intendierten Tonhöhen erklingen, mußte Bach die auf diesen Saiten zu spielenden Töne eine Sekunde höher notieren. An einigen Stellen hat er jedoch die Noten versehentlich zuerst untransponiert eingetragen und dann um eine Sekunde hinaufkorrigiert (beispielsweise in Satz 1 die 2. und 3. Note von T. 11 und eine längere Notenfolge in T. 22–24³³). Demnach war der Violinpart in Bachs Vorlage normal, also klingend notiert und somit wohl einer Violine in Normalstimmung zgedacht.

Darüber hinaus sind alle Doppelgriffe als Zusätze Bachs anzusehen. Denn die meisten von ihnen sind durch die Skordatur erst ermöglicht oder nahegelegt (wie die in allen Sätzen auftretende Verdoppelung des Tones g'). Bezeichnenderweise fehlen denn auch in BWV 1022 alle Doppelgriffe, sogar diejenigen, die auf einer Violine in Quintenstimmung ohne weiteres spielbar wären (Satz 2, T. 48–50) – offenbar standen sie allesamt nicht in Bachs Vorlage.

Bisher unbemerkt geblieben ist, daß Bach auch in die Flötenstimme stärker eingegriffen hat. Neben der schon angeführten Korrektur in T. 27 f. des 2. Satzes gibt es ebenfalls eine Reihe von Stellen, an denen Bach einzelne Noten zuerst eine Sekunde zu tief eingetragen und dann aufwärts korrigiert hat, so in

³¹ Siegele, a. a. O., S. 32.

³² Die Skordatur des Violinparts ist ein Rätsel für sich. Sie ist um so merkwürdiger, als der klangliche und spieltechnische Effekt in keinem plausiblen Verhältnis zum Aufwand des Umstimmens steht. Schon Wilhelm Rust zeigt sich im Vorwort zu BG 9 einigermaßen ratlos: „Was Bach mit dieser Umstimmung bezweckt haben mag, läßt sich nicht bestimmt sagen. In der ganzen Sonate kommt Nichts vor, was sich nicht ebenso gut auf einer gewöhnlich gestimmten Geige spielen liesse ... Muthmassen läßt sich vielleicht, dass diese ‚Violino discordato‘ in Verbindung mit der Flöte recht sanft klingen sollte ...“. – Bisher gar nicht in Betracht gezogen wurde, daß auch äußere Umstände für die Verwendung der Skordatur maßgeblich gewesen sein könnten: Vielleicht hat man sich vorzustellen, daß die Triosonate in einem Zusammenhang aufgeführt wurde, in dem ein Originalstück für skordierte Violine auf dem Programm stand, und Bach dem Geiger das Um- oder Zurückstimmen innerhalb der Vortragsfolge ersparen wollte.

³³ Siehe Faksimile-Anhang, S. 82.

Satz 1 in T. 14 die 2. und vermutlich auch die 1. Note, in T. 20 die 7., ferner vermutlich in T. 26 die letzte und in T. 27 die 1. Note; in Satz 2 in T. 5 die 3. und in T. 39 die 2. Note; in Satz 4 in (Doppel-)T. 7 die 10.–11. und in T. 33 vermutlich die 8. Note.³⁴ Nach diesen Korrekturen zu schließen, dürfte die Flötenstimme in Bachs Vorlage eine Tonstufe tiefer notiert gewesen sein.

Hinzu kommen in der Flötenstimme einige Stellen mit regelwidrig auf- statt abwärts gestielten Noten als offensichtliche Indizien der Umschrift aus einer diastematisch tieferen Position. Hier drei Beispiele (Satz 1, T. 10; Satz 1, T. 19; Satz 4, T. 5/6):³⁵

Beispiel 2



Der Sachverhalt ist nicht leicht zu deuten. Es bieten sich zwei Erklärungsmöglichkeiten an:

1. Zu denken wäre für den Flötenpart zunächst an eine Stimme, die in der Vorlage eine Sekunde tiefer in F-Dur notiert, mithin für ein entsprechend transponierendes Instrument bestimmt war. Ein solches Instrument ist jedoch – im Bereich der Kammermusikpraxis – nicht bekannt. Zu fragen wäre deshalb weiter, ob womöglich die ganze Sonate in der Vorlage in F-Dur gestanden habe. Die Flötenstimme hätte dann zwar den Ambitus c^{\prime} – $d^{\prime\prime}$ gehabt und so den tiefsten Ton des Traverso um eine Sekunde unterschritten; doch hätte der Umfang genau der Oboe entsprochen, auch hätte der Part ebenfalls für Violine bestimmt gewesen sein können. Für die Annahme eines Originals in F-Dur könnte weiter angeführt werden, daß dies auch die Tonart der Fassung für Violine mit obligatem Cembalo BWV 1022 ist. Doch gibt es gewichtige Gegengründe: Nicht nur trägt die Sonate BWV 1022 die Spuren einer Transposition aus G-Dur in sich in Gestalt der nach wie vor in dieser Tonart notierten und lediglich durch Skordatur nach F-Dur versetzten Violinstimme. Gegen

³⁴ Siehe Faksimile-Anhang, S. 80–81. Das Erscheinungsbild der Stimme ist von durchschlagender Tinte beeinträchtigt und läßt zahlreiche Korrekturen vermuten, doch in Wirklichkeit finden sich nur relativ wenige Verbesserungen. Tonhöhenkorrekturen sind in der Flötenstimme hinreichend sicher an zehn Stellen erkennbar. Dabei handelt es sich in acht Fällen um Korrekturen aus der Untersekunde, nur in einem Fall dagegen um eine solche aus der Obersekunde (Satz 2, T. 42), und einmal hat Bach versehentlich zunächst einen Takt übersprungen (Satz 4, T. 5: Taktanfang korrigiert aus Beginn von T. 6).

³⁵ Weitere derartige Fälle in Satz 1, T. 11, 22, 25, 26; Satz 2, T. 25; Satz 3, T. 16; Satz 4, T. 8, 27.

die Annahme einer Originalfassung in F-Dur spricht auch, daß der Baß in der Violinsonate BWV 1021 ebenfalls in G-Dur auftritt, und vor allem, daß in Bachs Continuo-Stimme keine signifikanten Transpositionsversehen zu beobachten sind. Auch finden sich in keiner der Stimmen Akzidentienkorrekturen, die auf eine Transposition aus F-Dur deuteten. Und endlich müßten auch die mit der Skordatur zusammenhängenden Korrekturen Bachs in der Violinstimme von BWV 1038 einen anderen Befund aufweisen und Terz- statt Sekundversehen gelten.

2. Der von Bach für die Flöte ausgeschriebene Part wäre im Original nicht in F-, sondern bereits in G-Dur notiert gewesen, aber in einem anderen Schlüssel, in dem die Noten diastematisch eine Position tiefer gestanden hätten. Es könnte sich dann nur um einen Altschlüssel gehandelt haben, in dem der Part eine Oktave tiefer notiert gewesen wäre.³⁶ Der Beginn des Flötenparts

Beispiel 3



müßte dann in der Vorlage wie folgt notiert gewesen sein:

Beispiel 4



Als Instrument, für das der eine Oktave tiefer notierte Flötenpart ursprünglich bestimmt gewesen sein könnte, käme von Schlüsselung und Lage her sowohl eine Bratsche als auch eine Viola da gamba in Betracht; der Ambitus der Stimme, d–e'', läßt jedoch wegen des ungenutzten Tiefenumfanges der Gambe entschieden an Bratsche denken.

Eine hypothetische Rückübertragung des Flötenparts in die Unteroktave ist auf weite Strecken ohne satztechnische Komplikationen möglich. Die gelegentlich dabei auftretenden Stimmkreuzungen mit dem Continuo³⁷ sind nach Bachschen Maßstäben unproblematisch³⁸. Zu bedenken ist allerdings, daß bei der Tiefoktavierung des Flötenparts parallele Quartan der Oberstimmen zu paral-

³⁶ Im Baß- oder im französischen Violinschlüssel hätte die Originalstimme bei entsprechender diastematischer Position in A- oder As-Dur, im Tenorschlüssel in E- oder Es-Dur stehen müssen. Umschriften aus diesen Tonarten hätten zweifellos in Bachs Stimmenabschrift deutliche Spuren hinterlassen.

³⁷ Satz 1, T. 16 und 31; Satz 2, T. 2; Satz 3, T. 4 und 11; Satz 4, T. 4–6, 8, 12, 16, 18, 30, 32, 33.

³⁸ Man vergleiche hierzu Bachs Sonaten für Viola da gamba und Cembalo, BWV 1027–1029.

lelen Quinten werden können. Betroffen sind zwei Stellen: Satz 1, T. 4 (Flöte 6.–7. Note; Violine 3.–4. Note) und Satz 2, T. 19 (jeweils 1.–2. Note). Die Regelverstöße sind unterschiedlich gravierend: Im ersten Falle kann die Quintparallele, da es sich bei dem g' der Violine um eine harmonisch nicht „geltende“ Antizipation des Zieltons auf der folgenden Zählzeit handelt, als Lizenz betrachtet werden.³⁹ Die zweite Quintparallele aber ist nach den Satzregeln der Zeit nicht tolerabel. Der Befund ist nicht leicht mit unserer Hypothese zu vereinbaren. Wir müssen entweder unterstellen, daß der Satzfehler bereits in der Originalfassung gestanden hat (was bei einer Unterrichtskomposition – im Sinne der Vermutungen Siegeles – immerhin gut vorstellbar wäre), oder aber annehmen, daß die kritische Quartparallele der vorliegenden Fassung erst durch eine Änderung bei der Einrichtung für Flöte entstanden ist; da die Quartparallele in BWV 1022 wiederkehrt, müßte Bach die Änderung jedoch bereits in seiner Vorlage, und nicht erst in der Einzelstimme vorgenommen haben und die neue Lesart von dort aus in die zu BWV 1022 führende Überlieferung eingegangen sein.

Fassen wir unsere Beobachtungen und Folgerungen zusammen, so zeichnet sich als Originalfassung eine Triosonate für Violine, Bratsche und Continuo in G-Dur ab. Die in den Stimmen von Bachs Hand überlieferte Triosonate BWV 1038 aber erscheint als eine von Bach vorgenommene Einrichtung für Violine in Skordatur, Querflöte und Continuo. Über die Transkription der beiden Oberstimmen hinaus hat Bach die Violinpartie mit allerhand Doppelgriffen ausgestattet und im Flötenpart mindestens an einer Stelle, Satz 2, T. 27f., ohne Not in die Komposition eingegriffen. Daß er sich zu Ergänzungen und Änderungen berechtigt fühlte, könnte bedeuten, daß er das Trio als sein Werk oder sich selbst zumindest als dessen Mitautor betrachtete.

IV

Triosonaten mit Bratsche sind eine Rarität. Gewöhnlich sind beide Oberstimmen Diskantinstrumenten, Violinen, teils auch Flöten oder Oboen, zugewiesen, seltener ist die zweite Stimme für ein Streichinstrument tieferer Lage, dann aber in der Regel für Viola da gamba, bestimmt. Schwerlich also wird es im Bachschen Werkbestand mehr als eine Triosonate dieser ungewöhnlichen Besetzung gegeben haben. Es liegt daher nahe, in zwei heute nur noch nachrichtlich bekannten Trios, die beide Johann Sebastian Bach zugeschrieben sind, beide die Besonderheit der Besetzung mit Bratsche aufweisen und überdies beide in G-Dur stehen, keine selbständigen Kompositionen, sondern

³⁹ Eine entsprechende Quintparallele findet sich in Satz 2, T. 26, auf dem 3. Achtel zwischen Violine und Baß (vgl. Notenbeispiel 1).

Abkömmlinge des von uns postulierten Originals – und damit zugleich Zeugen seiner einstigen Existenz – zu vermuten. Zum einen ist dies ein Trio „a Fl. Viola e Bass. aus G.♯“, von dem wir aus Ernst Ludwig Gerbers Besitzkatalog Kenntnis haben;⁴⁰ hier wäre also mutmaßlich die Violinstimme für Flöte eingerichtet worden und die Violastimme unangetastet geblieben. Zum anderen handelt es sich um eine „Sonate Gdur [zu ergänzen ist aus dem Zusammenhang: für „Cembalo concertanto“] mit Begleitung 1 Viola“, die 1826 im Nachlaßkatalog des Altonaer Bürgermeisters Casper Siegfried Gähler verzeichnet ist;⁴¹ hier wäre die einstige Violinstimme mit dem Continuo zu einem Cembalopart zusammengezogen worden.

Die ungewöhnliche Besetzung des von uns angenommenen Originals lenkt darüber hinaus den Blick auf die Spur eines verschollenen Kammermusikwerkes, das sich einst im Besitz Carl Philipp Emanuel Bachs befand und in dem 1790 gedruckten Verzeichnis seines Nachlasses – leider ohne Angabe der Tonart – aufgeführt ist als „Trio für die Violine, Bratsche und Baß mit Johann Sebastian Bach gemeinschaftlich verfertigt.“⁴²

Möglicherweise war dies das gesuchte Original. Der Experimentcharakter von BWV 1038 würde gut zu einem derartigen Gemeinschaftswerk passen. Zwanglos ergäbe sich auch eine Begründung für das Nebeneinander typisch Bachscher Züge und einzelner seinem Stil eher fremder Merkmale. Einer

⁴⁰ Das Werk findet sich in E. L. Gerbers 1791 angelegtem Katalog (A-Wgm, 1656/36) auf S. 158 in der Rubrik *Trii* unter dem Komponistennamen *Bach. J. Seb.* verzeichnet. Es liegt nahe anzunehmen, daß die Handschrift aus dem Nachlaß des Vaters des Sammlers, des Bach-Schülers Heinrich Nikolaus Gerber, stammte.

⁴¹ *Verzeichniß der hinterlassenen Bücher-Sammlung des verstorbenen Conferenzzraths und Bürgermeisters, Herrn Casper Siegfried Gähler ..., dritter Theil*, Altona 1826, S. 49f., Nr. 9282. Angezeigt ist ein Konvolut, das überwiegend Kompositionen für ein Melodieinstrument und obligates Cembalo enthielt, darunter unter Buchstabe e die oben zitierte Sonate. Daß es sich dabei nicht etwa um die Sonate für Viola da gamba und Cembalo BWV 1027 handelt, ergibt sich daraus, daß dieses Werk zuvor unter Buchstabe c angeführt ist („Sonate G-Dur mit Begleitung 1 Viola di Gamba“). – Gähler war Klavierschüler C. P. E. Bachs gewesen.

⁴² NV, S. 65 (Dok III, Nr. 957, S. 490). In ähnlicher Formulierung („1 Trio für 1 Violine, Bratsche und Bass mit seinem Vater gemeinschaftlich componirt“) zuvor in einem Brief Johanna Maria Bachs an Sara Levi vom 5. September 1789 (Dok III, S. 503). Ferner erwähnt im Katalog zur Versteigerung der Restbestände des C. P. E. Bachschen Nachlasses aus dem Besitz seiner Tochter Anna Carolina Philippina Bach, *Verzeichniß von auserlesenen ... Büchern ... welche nebst den Musikalien aus dem Nachlaß des seel. Kapellmeisters C. P. E. Bach ... Montags, den 4^{ten} März 1805 in Hamburg im Eimbeckischen Hause öffentlich verkauft werden sollen*, Hamburg 1805, Nr. 103 (vgl. BJ 1995, S. 157).

Erklärung bedürfte allerdings die Tatsache, daß die Sonate BWV 1022 allein unter dem Namen Johann Sebastian Bachs überliefert ist; ebenso beträfe dies die beiden verschollenen Stücke aus dem Besitz Gerbers und Gählers. Doch unschwer ließe sich etwa vorstellen, daß das Original, als unterrichtsinterne „Werkstattarbeit“, über die Komponisten gar nicht oder nur unvollständig Auskunft gab, der Name Carl Philipp Emanuels hier also fehlte und daher nicht in die Überlieferung der Abschriften einging.

Doch Spekulationen können fehlende Quellen nicht ersetzen. Besäßen wir die Handschrift des Trios aus dem Nachlaß des Bach-Sohnes, sähen wir klarer; kennten wir die Vorlage der Bachschen Stimmen zu BWV 1038, wüßten wir mehr. Was die Echtheit von BWV 1038 betrifft, so ist nach Abwägung der Argumente und Sichtung der diplomatischen und musikalischen Befunde der kategorische Ausschluß der Autorschaft Johann Sebastian Bachs durch Blume, Siegele und Haußwald nicht aufrechtzuerhalten: Bach ist in jedem Falle Bearbeiter des Trios BWV 1038 und wahrscheinlich wenn nicht Allein-, so doch zumindest Mitautor der zugrundeliegenden Originalkomposition. Nach unseren Untersuchungen bietet es sich an, die kritischen Stilbefunde neu zu bewerten und das Trio als ein Gemeinschaftswerk aus Bachs Kompositionsunterricht zu deuten, bei dem zwei Komponisten gemeinsam am Werk waren, ein älterer und ein jüngerer: Johann Sebastian und Carl Philipp Emanuel Bach.⁴³

Anhang:

Die von Johann Sebastian Bach geschriebenen Stimmen der Triosonate G-Dur BWV 1038 (Germanisches Nationalmuseum Nürnberg, Signatur: *Autographen K. 27*).

Traversa (S. 80–81)

Violino discordato (S. 82–83)

Continuo (S. 84–85)

⁴³ Der vorliegende Beitrag steht in engem Zusammenhang mit meinen Arbeiten für den Schlußband der Kammermusik-Serie der Neuen Bach-Ausgabe (NBA VI/5), der eine Reihe von Werken enthalten wird, die bislang wegen Echtheitszweifeln von der Edition zurückgestellt waren, darunter auch die hier behandelten Sonaten BWV 1038 und 1022. Die Veröffentlichung einer Rekonstruktion der vermuteten Originalfassung der Triosonate BWV 1038 ist in Vorbereitung. – Erst nach Abschluß dieses Aufsatzes wurde mir folgende Veröffentlichung bekannt: Keiichi Kubota, *C. P. E. Bach. A Study of His Revisions and Arrangements*, Tokio 2004. Kubota, der in einem besonderen Kapitel auf BWV 1038 und BWV 1022 eingeht (S. 160–162, dazu ergänzend S. 165–167), vermutet aufgrund stilistischer Erwägungen in BWV 1038 das Werk eines Bach-Schülers (nicht allerdings C. P. E. Bachs), in BWV 1021 eine Art Replik J. S. Bachs auf dieses und in BWV 1022 ein Arrangement C. P. E. Bachs.

Sonata

Traversa

A handwritten musical score for a Sonata for Traversa. The score is written on 12 staves, organized into six systems of two staves each. The notation is in a historical style, featuring a treble clef and a common time signature (C). The first system is marked *Largo*. The music is highly rhythmic and melodic, with many slurs and ornaments. The final system concludes with a double bar line and the word *Fine* written in a decorative script.

Handwritten musical score for the Trio Sonata in G major, BWV 1038, page 81. The score consists of 12 staves of music in G major, 3/4 time. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings such as 'p' and 'pp'. The piece concludes with the word 'Fine' written in the final staff. The manuscript shows signs of age, including ink bleed-through and some staining.

Handwritten signature or name at the bottom of the page, possibly "J. A. Bach".

Sonata
Violino e Violoncello

Largo.

Vivace

Volks

8. 4. 53/10

Handwritten musical score for Trio Sonata in G major, BWV 1038, page 83. The score is written on ten staves, organized into five systems of two staves each. The notation is in G major (one sharp) and 3/4 time. The first system begins with the tempo marking *Allegro*. The second system includes the marking *Pyg*. The score concludes with the word *Fine* at the end of the final system. The manuscript shows signs of age, including some staining and wear at the edges.

Sonata Continuo.

Largo

Vivace

The image shows a page of handwritten musical notation for a piece titled "Sonata Continuo." The score is written on 14 staves. The first staff begins with a treble clef and a common time signature (C). The tempo marking "Largo" is written below the first few measures. The notation is dense, featuring many sixteenth and thirty-second notes, with numerous accidentals and slurs. There are several dynamic markings, including "ff" (fortissimo) and "f" (forte). The piece concludes with a double bar line and a repeat sign. The handwriting is in a historical style, and the paper shows signs of age.

This image shows a page of handwritten musical notation for the Trio Sonata in G major, BWV 1038, page 85. The score is written on 12 staves. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings. A prominent annotation 'Adagio' is written in the upper left corner of the first staff. The music is characterized by intricate rhythmic patterns and frequent use of slurs. The piece concludes with a 'Fine' marking at the end of the twelfth staff, followed by a large, stylized flourish.