

# Textkritische Bemerkungen zum Originaldruck der Bachschen Partiten\*

M

Von Christoph Wolff (Cambridge, MA)

Die Erforschung der Originaldrucke Bachscher Werke hatte durch Georg Kinsky's bahnbrechende Monographie<sup>1</sup> vor mehr als vierzig Jahren eine erste und solide Grundlegung erfahren, doch vergingen noch rund drei Jahrzehnte, bis im Zusammenhang mit der Neuen Bach-Ausgabe detailliertere bibliographische und textkritische Studien an den Drucken einsetzten. Dabei stellte sich heraus – und die Editionsarbeiten am 3. Teil der Klavierübung sowie am Musikalischen Opfer<sup>2</sup> ließen dies erstmalig mit besonderer Deutlichkeit erkennen –, daß für die deskriptive bibliographische Analyse wie für die musikalische Textkritik jeweils sämtliche erhaltenen Exemplare der einzelnen Drucke kollationiert werden mußten. Denn die Originaldrucke wiesen nicht nur zahlreiche hauptsächlich auflagenbedingte Verschiedenheiten auf, sie verfügten auch über ein unerwartet hohes Maß an handschriftlichen Korrekturen und Eintragungen verschiedener Art, deren Authentizität kaum bezweifelt werden konnte. Offensichtlich waren die Originaldrucke, wohl zur Vermeidung umständlicher und sicherlich kostspieliger Stichplattenkorrekturen, häufig nachträglich von Hand durch Rasur und Tintenüberschreibung ausgebessert worden. Dies geschah vermutlich anhand von Fehlerverzeichnissen, die jedoch nicht immer von Anfang an komplett gewesen zu sein scheinen. Denn es lassen sich oftmals verschiedene Korrekturschichten eruieren. Eine gewisse Sonderstellung nehmen die Handexemplare Bachs ein, da sie verschiedentlich über bloße Korrekturen hinausgehende Eintragungen besonderer Art enthalten, so etwa Tempobezeichnungen, Registrierangaben, zusätzliche Verzierungen, Artikulationsangaben oder auch Änderungen des Notentextes. Dank glücklicher Umstände konnten gerade in jüngster Zeit die in dieser Hinsicht besonders interessanten und ergiebigen Handexemplare Bachs der Goldberg-Variationen und der Schübler-Choräle, die bislang unbekannt bzw. nicht zugänglich waren, erstmals eingehend ausgewertet werden.<sup>3</sup> Ein Vergleich der Handexemplare, soweit diese nachweisbar und erhalten

\* Georg von Dadelsen als Gruß zum 60. Geburtstag.

<sup>1</sup> *Die Originalausgaben der Werke Johann Sebastian Bachs*, Wien-Leipzig-Zürich 1937.

<sup>2</sup> Vgl. die Krit. Berichte NBA IV/1 (M. Teßmer, 1974) und NBA VIII/1 (Chr. Wolff, 1976).

<sup>3</sup> Chr. Wolff, *Bach's Handexemplar of the Goldberg Variations: A New Source*, in: *Journal of the American Musicological Society*, XXIX, 1976, S. 224–241; *Bachs Handexemplar der Goldberg-Variationen – eine neue Quelle*, in: Bericht über die Wissenschaftliche Konferenz zum III. Internationalen Bach-Fest der DDR (Leipzig 1975), Leipzig 1977, S. 79–89 (Referatfassung); ders., *Bachs Handexemplar der Schübler-Choräle*, in: BJ 1977, S. 120–129.

sind,<sup>4</sup> vermittelt jedoch auch einen Einblick darin, wie unterschiedlich Bach seine eigenen Exemplare zu bezeichnen pflegte. Sein Handexemplar zum 3. Teil der Klavierübung<sup>5</sup> weist zum Beispiel keinerlei Eintragungen besonderer Art auf und steht hinsichtlich des Korrekturenbefundes hinter einigen anderen Exemplaren desselben Druckes zurück. Hier bietet sich natürlich als Erklärung an, daß Bach selbst gewiß weniger auf ein korrigiertes Exemplar angewiesen war, da ihm als Komponist die Fehler leicht auffallen mußten. Auf der anderen Seite gilt es zu erkennen, daß wir heute weder über Funktion noch über die Anzahl sogenannter Handexemplare Bachs Bescheid wissen. Es ist möglich, wenn nicht gar wahrscheinlich, daß Bach von den Drucken jeweils mehr als nur ein Exemplar zum eigenen Gebrauch zurückbehielt. Wozu jedoch dienten sie ihm? Gewiß nicht als Archivalien, sondern zum Spielen, Unterrichten und Korrigieren (als Vorlage für die Verbesserungen in anderen Exemplaren oder zur Vorbereitung einer Neuauflage). Der Begriff „Handexemplar“ beginnt zu verschwimmen, wenn man sich verdeutlicht, daß wohl in keinem der erhaltenen und als Handexemplar klassifizierten Originaldruckexemplare die Spuren der drei genannten Funktionen parallel nachweisbar sind. Dies erscheint um so verständlicher, wenn man davon ausgeht, daß Bach im Laufe der Zeit das eine oder andere der von ihm zu bestimmten Zwecken benutzten Exemplare weggegeben haben dürfte. Damit relativiert sich die Bedeutung der „anerkannten“ Handexemplare.

Die Quellsituation bezüglich des 1. Teils der Klavierübung hat Richard D. Jones im Krit. Bericht NBA V/1 (1978) eingehend beschrieben und dabei auch gute Argumente dafür erbracht, in dem Exemplar der British Library (G 23) ein Handexemplar Bachs zu vermuten, obgleich der Provenienzzugang im einzelnen ungeklärt bleibt. G 23 ist systematisch mit handschriftlichen Korrekturen versehen und „enthält keine offensichtlich verfälschten Eintragungen“ (S. 29). Nun finden sich neben diesem Exemplar drei weitere, nämlich G 24 (aus der Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz Berlin–West), G 25 (aus der Library of Congress, Washington, D.C.) und G 26 (aus der Bibliothek der University of Illinois, Urbana, Ill.), deren vergleichbar sorgfältige, jedoch weniger umfangreiche<sup>6</sup> handschriftliche Korrekturen derselben Schicht (bei Jones „Korr III“ genannt) entstammen. Daß die Korrekturen der vier Exemplare nicht in jeder Beziehung übereinstimmen, überrascht kaum angesichts der durchaus vergleichbaren Differenzen in anderen Originaldrucken Bachs. Zwar zieht Jones als Möglichkeit in Betracht, daß „Bach einige neu gedruckte Exemplare aus dem Gedächtnis korrigierte. Diese in den einzelnen Druck-

<sup>4</sup> Neben den bereits genannten gelten als Handexemplare: London, British Library, *Hirsch III.37* (1. Teil der Klavierübung; s.u.); British Library, *K.8.g.7* (2. Teil der Klavierübung); Musikbibliothek der Stadt Leipzig, *PM 1403* (3. Teil der Klavierübung; vgl. BJ 1977, S. 124f.). – Von den übrigen Originaldrucken Bachs sind keine Handexemplare bekannt geworden. Wie weiter unten dargelegt, bedarf der Begriff „Handexemplar“ einer Neudefinition.

<sup>5</sup> Vgl. Krit. Bericht NBA IV/1, S. 17 (= Exemplar A 6, nicht das von Teßmer als Handexemplar deklarierte Exemplar A 1).

<sup>6</sup> Die Korrekturen beschränken sich auf die ersten drei Partiten; zur Erklärung vgl. Jones, a.a.O., S. 28.

exemplaren leicht variierenden Korrekturen wurden dann möglicherweise durch Söhne und Schüler in weitere Exemplare übertragen“ (S. 29). Die Bedeutung der sich in den genannten vier Exemplaren abzeichnenden Revision des Druckes steht für Jones außer Zweifel. Darum bleibt es unverständlich, warum er bei der „recensio“ der Quellen die Korrekturen und Zusätze des Exemplars G 23 „wegen dessen hypothetischen Handexemplarstatus praktisch ausnahmslos berücksichtigt, diejenigen in G 24–26 jedoch (soweit nicht mit G 23 identisch) nur in Ausnahmefällen heranzieht, und dies ohne eigentliche Begründung.“<sup>7</sup> Abgesehen davon, daß es kein philologisches Argument gibt, die vier Quellen aufgrund ihrer jeweils einheitlichen und systematischen, wenngleich nicht identischen Revision unter Anerkennung der vielen Imponderabilien in der Überlieferung voneinander zu trennen und unterschiedlich zu bewerten, ist die mangelhafte Berücksichtigung des Exemplars G 25 aus der Library of Congress<sup>8</sup> besonders zu bedauern.

Dieses Exemplar enthält Korrekturen und Zusätze, die sich vor allem auf die 2. und 3. Partita konzentrieren und in ihrer Mehrzahl – dies im Unterschied zu G 23, 24 und 26 – von musikalisch-praktischer Relevanz sind und darauf schließen lassen, daß das Exemplar wahrscheinlich unter Bachs Augen zu Spiel- und Unterrichtszwecken gebraucht wurde. Angesichts der punktuellen, sich nahezu ausschließlich auf Einzelzeichen beschränkenden Notierungen läßt sich der Korrektor und Schreiber nicht mit Sicherheit identifizieren. Nur dürfte feststehen, daß die Einzeichnungen von ein und derselben Hand vorgenommen wurden, soweit es die Notierungen in schwarzbrauner Tinte anlangt. Es scheint dies auch für die wenigen Bleistiftzusätze<sup>8a</sup> zu gelten, da diese im Notierungsstil nicht erkennbar von den Tintenzeichen abweichen. Zudem – und dies mag ein Unikum sein – finden sich ein paar Bleistiftnotierungen, die mit Tinte nachgezogen sind und eindeutig zur Schicht der übrigen Tintenausbesserungen und Zusätze gehören. Damit erhärtet sich die Zusammengehörigkeit der Bleistift- und der schwarzbraunen Tinteneintragungen. Es wäre noch zu erwähnen, daß die Notierungen insgesamt eine frappierende Ähnlichkeit mit denjenigen in G 23 (darüber hinaus mit denjenigen in den Korrekturbzw. Handexemplaren Bachs zum 2. und 4. Teil der Klavierübung)<sup>9</sup> aufweisen, daß die Identität des Korrektors eher wahrscheinlich als zweifelhaft erscheint. Bemerkenswert sind außerdem drei Eintragungen in roter Tinte, die wiederum

<sup>7</sup> Ebenda, S. 29ff. Auch in den speziellen Anmerkungen, S. 55–67, sind die Informationen über den Korrekturbefund der Exemplare G 24–26 spärlich.

<sup>8</sup> Den Mitarbeitern der Music Division, insbesondere Mr. William Parsons, sei für ihre entgegenkommende Hilfsbereitschaft gedankt.

<sup>8a</sup> Solche finden sich auch in G 26; vgl. Krit. Bericht NBA V/1, S. 28.

<sup>9</sup> Vgl. Krit. Bericht NBA V/2 (W. Emery / Chr. Wolff, im Druck). – In beiden Fällen erscheint die Ausführung der Korrekturen und Zusätze durch Bach gesichert. – In welchem Umfang sich Bach selbst am mechanischen Ausbessern von Druckexemplaren beteiligt hat, bleibt kaum zu ermesen. Doch erhärten Beispiele wie das offensichtlich autographe Ausbessern zweier schwach gedruckter Systeme in einem Exemplar des Einzeldrucks der 2. Partita (Musikbibliothek der Stadt Leipzig, Sammlung Becker III.6.12; ebenda, S. 12) Bachs persönliches Engagement.

eine Parallele zum Handexemplar der Goldberg-Variationen abgeben.<sup>10</sup> Es handelt sich hier neben einer Korrektur im vorletzten Takt der Gigue aus der 6. Partita um die beiden einzigen Buchstaben-Texteintragungen in G 25 (darüber hinaus auch in G 23, 24 und 26), die Tempobezeichnungen „*allegro*“ und „*adagio*“ in der Sinfonia der 2. Partita (s. das Faksimile).<sup>11</sup> Wiederum wäre es



Originaldruckexemplar G 25, S. 12, letztes System

riskant, diese Einträge als mit Sicherheit von Bachs Hand stammend zu bezeichnen, freilich ließe sich ihnen der autographe Charakter ebensowenig eindeutig absprechen. Die Korrekturen und Zusätze in ihrer Gesamtheit fügen sich dem Bild, wie es die sogenannten Handexemplare und auch die übrigen mit authentischen Korrekturen versehenen Exemplare der Originaldrucke bieten, sehr wohl ein.<sup>12</sup> Die Eintragungen in G 25 weisen weder paläographische noch musikalische Charakteristika der Zeit nach 1750 auf, wie Jones zu implizieren scheint (auch im Blick auf G 24 und 26).<sup>13</sup> Besonders auffällig an den zusätzlichen Verzierungen in G 25 ist die Häufigkeit von Vorschlägen, wiederum in Übereinstimmung mit dem Handexemplar der Goldberg-Variationen. Während das volle Ausmaß der Textrevision dem Lesartenverzeichnis am Schluß dieses Beitrags entnommen werden kann, sollen nachfolgend einige exemplarische Fälle diskutiert werden.

1. Die Schlußpassage des Andanteteils der Sinfonia aus der 2. Partita läßt sich in ihrer Funktion als freie, kadenzartige Überleitung zum Fugenteil auch ohne spezielle Tempohinweise erkennen. Doch weisen die hinzugesetzten Tempobezeichnungen auf eine sehr bestimmte Deklamationsabsicht und Gliederung in eine schnellere und langsamere Phrase hin, die als solche nicht unbedingt selbstverständlich sind:

<sup>10</sup> Vgl. den in Anm. 3 genannten Artikel sowie Krit. Bericht NBA V/2. – Korrekturen in roter Tinte (kein Buchstabentext) finden sich auch in G 24.

<sup>11</sup> Tempobezeichnungen im Handexemplar der Goldberg-Variationen: „*al tempo di Giga*“ (Variation 7) und „*adagio*“ (Variation 25).

<sup>12</sup> Hierzu gehört die Tilgung und Korrektur falsch angesetzter Notenhäse, die Ergänzung fehlender Kustoden sowie die Rasur von Unsauberkeiten im Stichbild.

<sup>13</sup> Er nimmt an, daß „insbesondere die vielen Ornamente ... von den früheren Besitzern der Bände nach eigenem Gutdünken hinzugefügt wurden“ (S. 31). – Im Widerspruch dazu steht seine Beobachtung, daß die Exemplare G 23–26 im großen und ganzen derselben Korrekturschicht (Korr III) angehören und daß die Eintragungen in G 25 „wahrscheinlich nur von einer Person“ (S. 28) stammen.

27

*allegro*

*adagio*

Hinzu kommt die Präzisierung der rhythmischen Gestaltung im zweiten Viertel von Takt 29,<sup>14</sup> die in ihrer Korrespondenz zum Abschluß des vorangehenden Viertelwertes eine klare Verbesserung gegenüber der unkorrigierten Lesart des Stiches sowie der in der NBA gebotenen Lesart darstellt; dem fügt sich auch der nur in G 25 befindliche Triller („*accent u. trillo*“ nach der Verzierungstabelle im Klavierbüchlein für Wilhelm Friedemann Bach) ein.<sup>15</sup> Insgesamt bietet die Revision in G 25 willkommene Direktiven für die aufführungspraktische Realisierung dieser Stelle.

2. Die hinzugefügten Verzierungen in der Courante der 2. Partita dienen der Betonung der *Style-brisé*-Manier dieses Satzes und der Akzentuierung seines rhythmischen Gefüges:

1

<sup>14</sup> Im Krit. Bericht NBA V/1, S. 31, inkorrekt wiedergegeben. Die Lesart im Notenband der NBA  folgt merkwürdigerweise der Handschrift H 58 (C. F. Penzel, um 1755–1760).

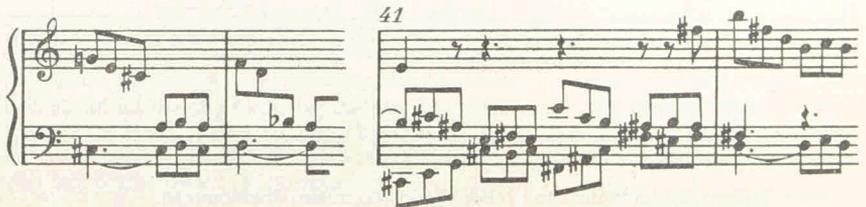
<sup>15</sup> Dieser Triller wird im Notenband NBA V/1 in Klammern übernommen.

Die rhythmisch-melodische Kohärenz des imitatorisch behandelten Eingangsmotivs wird gefördert durch den eingefügten Vorschlag zum letzten Achtel des zweiten Viertels sowie die Hervorhebung des Zieltones mit Hilfe des Mordents. Die musikalische Inkonsequenz des in der NBA gebotenen Textes zeigt sich darin, daß unter Nichtbeachtung der motivischen Imitation von sämtlichen in G 25 befindlichen Verzierungen der Takte 1–2 dieses Satzes lediglich der Mordent in T. 2 übernommen wurde (weil nur dieser sich auch in G 23 als dem maßgeblichen Handexemplar befindet).

3. Der textlich gravierendste Eingriff zeigt sich in der zweiten Hälfte der Gigue aus der 3. Partita. Während alle übrigen Korrekturen in G 25 in die Kategorie der musikalischen „executio“ gehören, handelt es sich hier eindeutig um eine weitere Stufe der kompositorischen „elaboratio“ des Stückes. Der kontrapunktischen Konzeption des Fugatosatzes entsprechend basiert die zweite Hälfte der Gigue auf der Umkehrung des in der ersten Hälfte vorgestellten Themas. Der Originaldruck von 1731 wie auch schon die Frühfassung der 3. Partita im Klavierbüchlein für Anna Magdalena Bach von 1725 bringt die beiden Themenköpfe in folgender Version:



Die Umkehrung ist nicht streng gehandhabt, dafür entsprechen sich jeweils die zweite und vierte Viertelgruppe in ihrer Funktion als Leittonschritte *gis* in *a*-Moll bzw. *dis*-e in *e*-Moll. Die konsequent und sauber dem Stichbild angepaßte Korrektur in G 25 (s. Faksimile S. 72) stellt ein exaktes „thema inversum“ her. Der Eingriff zieht eine Reihe von Angleichungen in den nicht-thematischen Kontrapunkten nach sich (z. B. in den Takten 27 und 41–42), von denen diejenigen in T. 44 und 46 am auffälligsten sind:



The image displays two systems of handwritten musical notation, likely from a manuscript. Each system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The first system shows measures 1 through 3, and the second system shows measures 4 through 6. The notation includes various note values, rests, and ornaments, with some measures containing specific rhythmic markings like '7 7'.

Durch die Neufassung des Umkehrungsthemas ergeben sich zwingendere Modulationsfortschreitungen nach d-Moll (T. 27 ff.) oder auch nach a-Moll (T. 34 ff.) und e-Moll (T. 42 ff.); auch fügt sich die Sechzehntelfiguration in T. 44 und 46 geschmeidig dem 12/8-Stück ein und bewirkt gleichzeitig eine gewisse rhythmische Klimax gegen Satzende.

Die thematische Revision, die auch in G 26 und 28<sup>16</sup> überliefert ist und damit eine wichtige philologische Stütze findet, bietet eine spätere, das heißt nicht vor Erscheinen der undatierten 2. Auflage des 1. Teils der Klavierübung<sup>17</sup> hergestellte Version des Satzes. Wenngleich sie nicht unbedingt als „Fassung letzter Hand“ die ältere Version ungültig macht, tritt sie doch als durchaus ernst zu nehmende Variante neben sie und bezeugt, daß selbst im Bereich des freien Suitenstils kontrapunktische Konsequenz dort, wo sie möglich und sinnvoll erscheint, für Bach ein Gebot ist.

<sup>16</sup> Wien, Österreichische Nationalbibliothek (Sammlung Hoboken).

<sup>17</sup> Zur 2. Auflage gehören (nach Jones) die Exemplare G 8–26, zur 3. Auflage G 27 und 28. Beide Auflagen, die auf dem Titelblatt noch das Datum der Erstauflage (1731) aufweisen, können nicht datiert werden.

A page of handwritten musical notation on four staves. The page number '72' is written in the top left corner. The notation is dense and includes various musical symbols such as notes, rests, and clefs. The first staff begins with a treble clef and a common time signature. The second staff begins with a bass clef. The third and fourth staves also begin with bass clefs. The notation is written in a historical style, likely from the 18th or 19th century. The paper shows signs of age, including some staining and wear.

Lesartenverzeichnis<sup>18</sup>Takt    Stimme<sup>19</sup>    Bemerkung<sup>20</sup>

Partita 2 BWV 826:

1. *Sinfonia*

28 *allegro* (mit roter Tinte eingetragen)  
 29 *adagio* (mit roter Tinte eingetragen)

D 

2. *Allemande*

Auftakt D Tr zu 2. Note (Bleistift)  
 2 D  aus Tr  
 8 A M zur vorletzten Note (b')  
 16 D 2. Achtel: Arpeggio (Bleistift, mit Tinte nachgezogen);  
 Vorschlag c'' zum 3. Achtel (b')

Auftakt D Tr zu 2. Note (Bleistift)  
 17 D Tr zur vorletzten Note  
 22 D M zu 3. Viertel (f'')  
 32 D Vorschlag f'' zu 3. Achtel (es'') (Bleistift, mit Tinte nachgezogen)

3. *Courante*

1 D Vorschlag d'' zu 8. Note (c''); M zu 9. Note (as'')

2 A M zu 3. Note (es'')

T Vorschlag d' zu 8. Note (c')

6 D M zur vorletzten Note (b'')

8 B Vorschlag c zu 8. Note (B)

14 D Akkord: Arpeggio  
 16 D Tr zu 2. Achtel  
 B Vorschlag d zu 8. Note (c)

4. *Sarabande*

4 D Vorschlag a' zur letzten Note (g')

5 D Tr zu 5. Note (as')

6 D Tr zu 5. Note (g)

7 D Vorschlag as' zur vorletzten Note (f'')

8 D M zur mittleren Note im Schlußakkord  
 9 D Tr zu 5. Note (b')

<sup>18</sup> Das Lesartenverzeichnis beschränkt sich auf diejenigen Korrekturen und Zusätze, die weder im Notenband noch im Krit. Bericht NBA V/1 Berücksichtigung gefunden haben. Sämtliche Bemerkungen beziehen sich – soweit nicht anders vermerkt – auf die Quelle G 25.

<sup>19</sup> D = Diskant/Oberstimme; A = Alt/2. Stimme von oben; T = Tenor/2. Stimme von unten; B = Baß/Unterstimme.

<sup>20</sup> Tr, M (= Trillo, Mordent) stehen im folgenden für .

Takt	Stimme	Bemerkung
5. <i>Rondeaux</i>		
18–20	D	jeweils M zu 5. Note
98	D	Vorschlag $f''$ zu 1. Note
99–103	D	Legatobogen über je drei Noten
106	D	Vorschlag $f'$ zu 1. Note

## Partita 3 BWV 827:

7. *Gigue*

25	B	5. und 11. Note $f^{21}$
27	D	5. und 11. Note $b^{21}$
	B	5. und 11. Note $d^{21}$
34	D	5. und 11. Note $f'^{21}$
39	T	5. Note a; 10. Note $d'^{22}$
40	T	5. Note g; 10. Note $c'^{22}$
41	T	5. Note fis; 11. Note $h^{22}$
42	D	5. und 11. Note $c''^{21}$
	B	2. und 5. Note $e^{21}$
44	D	2. Viertel: ausgeschriebener Doppelschlag $\gamma$  a''-g(is)''-fis''-g(is)'' aus $\gamma$  ; <sup>23</sup> letztes Viertel: ausgeschriebener Doppelschlag  h''-a''-gis''-a'' aus  <sup>24</sup>
	A	5. und 11. Note $f'^{21}$
45	D	Tr über 1. Note
	A	2. Viertel: ausgeschriebener Doppelschlag (wie T. 44 D 2. Viertel) $d''-c(is)''-h'-c(is)''$ <sup>25</sup> letztes Viertel:  cis''-d'-cis''-h'-cis'' aus  <sup>26</sup>
	B	5. und 11. Note $b^{21}$

<sup>21</sup> Ebenso in G 26 und 28.<sup>22</sup> Ebenso in G 28; in G 26 keine Korrektur.<sup>23</sup> Ebenso in G 28; in G 26 Achtel  $gis'' - a''$ .<sup>24</sup> In G 26 letzte beiden Achtel  $a'' - h''$ ; in G 28 keine Korrektur.<sup>25</sup> Ebenso in G 28; in G 26 Achtel  $cis'' - d''$ .<sup>26</sup> In G 26 letzte beiden Achtel  $d'' - e''$ ; in G 28 keine Korrektur.