

Bachs Eingriffe in Werke fremder Komponisten

Beobachtungen an den Notenhandschriften aus seiner Bibliothek unter besonderer Berücksichtigung der lateinischen Kirchenmusik

Von Kirsten Beißwenger (Göttingen)

Die intensive Beschäftigung mit den fremden Werken aus Bachs Notenbibliothek hat in der Forschung noch keine allzu lange Geschichte. Nachdem Wilhelm Rust den ersten größeren Katalog von fremden Werken aus Bachs Bibliothek vorgelegt¹ und Philipp Spitta eine Auswahl des Repertoires in seiner Bach-Monographie behandelt hatte, wurden die Werke in den folgenden Jahrzehnten nur wenig beachtet. Vereinzelt steht Karl Gustav Fellerers Untersuchung zu Bachs Bearbeitung der „Missa sine nomine“ von Giovanni Pierluigi da Palestrina.² Erst nach dem Zweiten Weltkrieg sind die fremden Kompositionen stärker ins Blickfeld der Forschung gerückt: es erschienen Beiträge zu einzelnen Werken oder Werkgruppen aus der Notenbibliothek, etwa zum „Acroama Missale“ von Giovanni Battista Bassani,³ zu Bachs Bearbeitung des „Stabat Mater“ von Giovanni Battista Pergolesi⁴ oder zu den Kantaten Johann Ludwig Bachs.⁵ Die lateinische Kirchenmusik ist in Christoph Wolffs 1968 erschienener Dissertation „Der stile antico in der Musik Johann Sebastian Bachs“⁶ katalogmäßig erfaßt; hier ist ferner ein Grundstein zur analytischen Auswertung der fremden Werke gelegt. Die von Bach aufgeführten Passionsmusiken sind von Andreas Glöckner untersucht und in einem Aufführungskalender zusammengefaßt worden.⁷ Fast alle genannten Beiträge behandeln zwar die Frage nach Bachs Umgang mit den fremden Werken, gleichwohl ist sie noch nicht methodisch erschöpfend angegangen worden. Im folgenden soll der Versuch unternommen werden, die Methoden zu erweitern, mit denen sich Bachs Eingriffe in fremde Notentexte erkennen lassen.

Es ist bekannt, daß Bach in viele Kompositionen bearbeitend eingegriffen hat. Seine Eingriffe lassen sich in sechs Kategorien unterscheiden. Die vorgenommene Kategorisierung richtet sich danach, inwieweit sich Bach vom vorgegebenen Notentext entfernt hat.

¹ BG XI/1, Vorwort, S. XIVf.

² J. S. Bachs Bearbeitung der *Missa sine nomine* von Palestrina, BJ 1927, S. 123–132.

³ G. von Dadelsen, *Eine unbekannte Messenbearbeitung Johann Sebastian Bachs*, in: Fs. Karl Gustav Fellerer zum 60. Geburtstag, Regensburg 1962, S. 88–94; Wiederabdruck in: G. von Dadelsen, *Über Bach und anderes. Aufsätze und Vorträge 1957–1982*, Laaber 1983, S. 68–74.

⁴ E. Platen, *Eine Pergolesi-Bearbeitung Bachs*, BJ 1961, S. 35–51; A. Dürr, *Neues über Bachs Pergolesi-Bearbeitung*, BJ 1968, S. 89–100.

⁵ W. H. Scheide, *Johann Sebastian Bachs Sammlung von Kantaten seines Veters Johann Ludwig Bach*, BJ 1959, S. 52–94, Teil II, BJ 1961, S. 5–24, Teil III, BJ 1962, S. 5–32; K. Küster, *Die Frankfurter und Leipziger Überlieferung der Kantaten Johann Ludwig Bachs*, BJ 1989, S. 65 bis 106.

⁶ *Studien zu Bachs Spätwerk*, Wiesbaden 1968 (Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft. 6.; im folgenden: Wolff StA).

⁷ *Johann Sebastian Bachs Aufführungen zeitgenössischer Passionsmusiken*, BJ 1977, S. 75–119.

1. Bach beseitigt beim Kopieren Schreib- und Satzfehler.
2. Bach richtet die Werke für seine Aufführungen ein. Dabei werden sie durch verstärkende Instrumentalstimmen bereichert.
3. Bach ändert den Notentext und greift damit substantiell in die fremde Komposition ein. Dabei kann es sich um die Veränderung eines Tones, um die Hinzufügung einzelner Takte innerhalb eines Satzes handeln, aber auch um NeuKompositionen. Durch diese wird entweder die betreffende fremde Komposition um Satzteile erweitert oder ein originaler Satz durch einen von Bach komponierten ersetzt.
4. Bach ergänzt die Werke mit weiteren Sätzen dritter Komponisten.
5. Bach parodiert fremde Werke.

6. Bach bearbeitet Werke anderer Komponisten. Unter dieser Rubrik sind nur die Werke zusammenzufassen, bei denen die vorgegebene musikalische Substanz erhalten geblieben, aber anderen Aufführungsbedingungen angepaßt worden ist. Hierzu zählen die Konzertbearbeitungen für Orgel und Cembalo nach Werken von Antonio Vivaldi, Giuseppe Torelli, Alessandro und Benedetto Marcello, Johann Ernst von Sachsen-Weimar und Georg Philipp Telemann (BWV 592–596 und BWV 972–987). Ferner gehört dazu das Konzert für vier Cembali und Streicher, a-Moll (BWV 1065), nach Vivaldis Konzert für vier Violinen und Streicher, h-Moll (RV 580), bei dem die orchestrale Besetzung erhalten geblieben ist.

Dieses weit gefächerte Spektrum an Bearbeitungsmöglichkeiten hat die Annahme entstehen lassen, daß Bachs Abschriften nur selten notengetreue Wiedergaben der Werke sind.⁸ Um die Veränderungen herauszukristallisieren, ist methodisch meist so vorgegangen worden, daß Bachs Abschriften mit vorhandenen Konkordanzquellen (Drucken wie Handschriften) verglichen worden sind.⁹ In einigen Ausnahmefällen konnten die aus Bachs Bibliothek selbst stammenden Quellen eines Werkes eine Aussage über das Ausmaß ihrer Bearbeitung beisteuern.¹⁰ Diese Methode des Vergleichens ist aber dann nicht mehr anwendbar, wenn außer der Bachschen Quelle keine weitere bekannt ist. Bei einer Anzahl von Abschriften ist deshalb die Frage noch immer ungeklärt,

⁸ Diese Annahme ist beispielsweise von A. Glöckner verbalisiert worden, vgl. a. a. O., S. 89; vgl. auch A. Dürr, *Zur Echtheitsfrage bei J. S. Bach*, in: *Musica* 7, 1953, S. 295.

⁹ Beispielsweise beim Kyrie der Missa San Lamberti von Johann Christoph Pez, BWV Anh. 24 (DSB P 13, S. 39–44, originaler Stimmensatz SPK St 327), vgl. H.-J. Schulze, *Zur Identifizierung der anonymen Missa BWV Anh. 24*, *Mf* 14, 1961, S. 328f., oder bei der Kammerkantate für Sopran „Armida abbandonata“ von Georg Friedrich Händel, vgl. O. Bill, *Die Liebesklage der Armida. Händels Kantate HWV 105 im Spiegel Bachscher Aufführungspraxis*, in: Georg Friedrich Händel. Ausstellung aus Anlaß der Händel-Festspiele des Badischen Staatstheaters Karlsruhe 1985, hrsg. von der Badischen Landesbibliothek und dem Badischen Staatstheater Karlsruhe, Karlsruhe 1985, S. 25–40.

¹⁰ So beim „Suscepit Israel“ aus dem Magnificat von Antonio Caldara, vgl. Wolff StA, S. 21ff., oder bei der Missa „Allein Gott in der Höh sei Ehr“, von Johann Ludwig Bach (BWV Anh. 166), vgl. M. Helms NBA II/2, *Krit. Bericht*, S. 205–209. Zur Identifizierung des Komponisten vgl. H.-J. Schulze, *Johann Sebastian Bachs Vokalwerke in den nichtthematischen Katalogen des Hauses Breitkopf aus den Jahren 1761 bis 1836*, in: *Atti del XIV Congresso della Società Internazionale di Musicologia*, Bologna, 27. 8.–1. 9. 1987, Vol. II, Turin 1990, S. 57f.

ob und inwieweit Bach in den Notentext eingegriffen hat. Dabei handelt es sich überwiegend um lateinische, meist anonym überlieferte Kirchenmusik¹¹:

Mit Verfassernamen überlieferte Werke:

Johann Baal, Missa A-Dur (Partitur von der Hand Johann Sebastian Bachs und Johann Gottfried Walthers, 1714–1717, DSB *Mus. ms.* 30091)

Marco Gioseffo Peranda, Kyrie C-Dur (Stimmen von der Hand eines unbekanntenen Kopisten, um 1709,¹² SPK *Mus. ms.* 17079/10)

Johann Hugo von Wilderer, Missa (Kyrie und Gloria) g-Moll (Partitur von der Hand Christian Gottlob Meißners und Johann Sebastian Bachs, 1725 bis 1729^{12a}, DSB *Mus. ms.* 23116/10)

Anonym überlieferte Werke:

Missa (Kyrie und Gloria) C-Dur (BWV Anh. 25, Partitur von der Hand Johann Sebastian Bachs, um 1740–1742, Stadtarchiv Leipzig, aus Besitz Breitkopf & Härtel, *Mus. ms.* 9)

Missa (Kyrie und Gloria) c-Moll (BWV Anh. 29, nur Violoncello-Continuostimme von Johann Sebastian Bachs Hand erhalten, um 1714–1717, Kraków, Biblioteka Jagiellońska, *St* 547)

Missa (Kyrie und Gloria) G-Dur (BWV Anh. 167, Partitur von der Hand eines Kopisten¹³ und Johann Sebastian Bachs, Anfang um 1732–35 und Fortsetzung 1738–1739, SPK *P* 659)

Sanctus d-Moll (BWV 239, Partitur und Stimmen von der Hand Johann Sebastian Bachs, um 1738–1741, DSB *P* 13, S. 25–26, Kraków, Biblioteka Jagiellońska, *St* 113)

Sanctus G-Dur (BWV 240, Partitur von Johann Sebastian Bach um 1742 geschrieben, DSB *P* 13, S. 21–24, von Hauptkopist I um 1742 angefertigter Stimmensatz, DSB *St* 115)

Magnificat C-Dur (BWV Anh. 30, Partitur von der Hand Johann Sebastian Bachs, um 1742, DSB *P* 195)

Woran insgesamt kann man nun aber Bachs Änderungen erkennen? Diese Frage läßt sich in den für die Untersuchung vorgesehenen Werken nur anhand des äußeren Erscheinungsbildes der Quelle klären. Hierbei ist auf folgendes zu achten¹⁴:

– auf Bachs Schrifttypen

¹¹ Die Angaben über die Entstehungszeiten sind, wenn nicht anders vermerkt, NBA IX/2 (Y. Kobayashi) entnommen.

¹² Vgl. meine Dissertation über Johann Sebastian Bachs Notenbibliothek (Göttingen 1990).

^{12a} Zur Datierung vgl. ebd.

¹³ Bei diesem Schreiber handelt es sich um Anonymus 20, der an der Herstellung folgender Abschriften beteiligt war: Stimmensatz der Missa h-Moll (Kyrie und Gloria, BWV 232¹), Dresden, Sächsische Landesbibliothek *Mus.* 2405-D-21, A. Lotti, „Missa a 4, 5 et 6 voci“, DSB *Mus. ms.* 13161, und Kantate „Erwünschtes Freudenlicht“ (BWV 184), SPK *P* 77, S. 1–2. Zum Schreiber vgl. TBSt 4/5 und J. S. Bach. *Missa b-Moll. BWV 232¹. Faksimile nach dem Originalstimmensatz der Sächsischen Landesbibliothek Dresden. Mit einem Kommentar von Hans-Joachim Schulze*, Neuhausen–Stuttgart 1983, Kommentar, S. 5.

¹⁴ Bei den Werken, bei denen es zur Feststellung von Bachs Änderungen notwendig ist, werden über die philologischen Untersuchungsmethoden hinaus auch analytische Aspekte berücksichtigt.

– auf Korrekturen

– auf die an der Kopie beteiligten Schreiber.¹⁵

In die Überlegungen muß auch die Frage einbezogen werden, nach welcher Vorlage – ob nach Partitur oder Stimmen – die jeweilige Kopie angefertigt worden ist.¹⁶

Die Methode soll an einigen Werken veranschaulicht werden, zu denen Konkordanzen oder gar Bachs direkte Vorlagen bekannt sind. Hierbei werden 1. auch solche Werke berücksichtigt, bei denen die Veränderungen bereits durch den Konkordanzvergleich erschlossen worden und somit bekannt sind, und 2. auch solche, die nicht der vokalen lateinischen Kirchenmusik angehören. Wir wenden uns zunächst den von Bach angefertigten Kopien zu. Danach werden die Handschriften betrachtet, die durch Kopistenhand unter Mitwirkung Bachs entstanden sind. Im letzten Kapitel des Aufsatzes wird schließlich die singular überlieferte Kirchenmusik besprochen.

Abschriften von Bachs Hand

Bachs Schrifttypen

Bachs Schrift ist in den Arbeiten von Georg von Dadelsen, Alfred Dürr, Yoshitake Kobayashi und Robert L. Marshall so eingehend erforscht worden,¹⁷ daß wir uns hier auf eine zusammenfassende Darstellung derjenigen Merkmale beschränken, deren Kenntnis zum besseren Verständnis des folgenden dient: Bachs Schrift – besonders die seiner mittleren Lebensjahre – läßt sich grob in zwei Typen einteilen: die Gebrauchsschrift (schnelle, flüchtige Schrift) und die Kalligraphie (saubere, gut lesbare Schrift, meist in Reinschriften verwendet). In der Gebrauchsschrift sind die Noten rechts geneigt, die Hälse der abwärts kaudierten „schwarzen“ Noten sind rechts aus dem Notenkopf gezogen, die Achtelfähnchen sind dick und etwas steif. In der Kalligraphie hingegen stehen die Hälse der abwärts kaudierten „schwarzen“ Noten an der linken Seite des Notenkopfes, die Achtelfähnchen sind schwungvoll im Bogen aus dem Notenhals herausgezogen, die Hälse sind senkrecht plaziert. Ein weiteres Unterscheidungsmerkmal ist schließlich der C-Schlüssel, der in der Gebrauchsschrift in der Hakenform geschrieben ist, während ihm in der Kalligraphie die zweiteilige Zierform eigen ist.

¹⁵ Die Kopierarbeiten sind bei den betreffenden Werken zum Teil von Bach selbst, zum Teil von Kopisten in Zusammenarbeit mit Bach ausgeführt worden.

¹⁶ Abschriften können sowohl nach Partitur- als auch nach Stimmenvorlagen angefertigt worden sein, was üblicherweise an verschiedenen Details erkennbar ist. Da für die Veränderung eines Werkes die Gesamtheit überblickbar sein muß, ist das Vorhandensein einer Partitur als Vorlage eine notwendige Voraussetzung. War dies nicht der Fall, so mußte, ehe grundlegende Eingriffe durchgeführt werden konnten, das Stimmenmaterial spartiert werden. In diesem Fall sind Änderungen zwangsläufig mit Korrekturen verbunden.

¹⁷ G. von Dadelsen, TBSt 4/5; A. Dürr, *Johann Sebastian Bach. Seine Handschrift – Abbild seines Schaffens*, Wiesbaden 1984; Y. Kobayashi, *Bemerkungen zur Spätschrift Johann Sebastian Bachs*, in: Bach-Konferenz Leipzig 1985, S. 457–463; ders., *Die Notenschrift Johann Sebastian Bachs. Dokumentation ihrer Entwicklung*, Kassel 1989 (NBA IX/2); Kobayashi Chr.; R. L. Marshall, *The Compositional Process of J. S. Bach. A Study of the Autograph Scores of the Vocal Works*, Bd. I, Princeton 1972, S. 4 (im folgenden Marshall I).

Bach hat die Wahl des Schrifttypus meist davon abhängig gemacht, ob er ein Werk abgeschrieben oder neu komponiert hat. Das bedeutet: ist in einer Partitur Gebrauchsschrift anzutreffen, liegt vermutlich eine Neukomposition vor. Bach fällt allenfalls in diese Schrift, wenn er schnell und flüchtig abschreibt. Bei der Kalligraphie kann es sich um die Abschrift einer bereits vorliegenden Komposition handeln, um eine mit Hilfe von Skizzen sauber geschriebene Erstniederschrift oder um die Anfertigung einer Parodie.

Allerdings können in den Handschriften, die in den späteren 1730er, besonders aber in den späten 1740er Jahren entstanden sind, von Ausnahmen abgesehen, aus dem Schriftbild keine Rückschlüsse auf unsere Frage gezogen werden. In dieser Zeit kennt Bachs Schrift nämlich keine Unterscheidung mehr in Kalligraphie und Gebrauchsschrift.

Wie aufschlußreich eine Analyse des Schriftbildes unter dem Gesichtspunkt der Schrifttypen ist, läßt sich an der Kopie der Missa c-Moll (BWV Anh. 26) von Francesco Durante¹⁸ (1684–1755) erkennen. Die Messe ist in einer von Bach zwischen 1727 und 1732 angefertigten Partiturabschrift¹⁹ überliefert. In dieser Handschrift ist der Mittelteil des Kyrie ausdrücklich als Komposition Bachs durch die Angabe *Christe di Bach* ausgewiesen.²⁰ Doch ist die Urheberchaft dieses Satzes nicht nur durch den Namenszug verbürgt, sondern auch durch den Schriftbefund: Während die *Christe*-Abschrift in Gebrauchsschrift durchgeführt worden ist, wendet Bach in den anderen Sätzen die Reinschrift an.

Faksimile 1a–b: Kyrie der Missa c-Moll von Durante (s. Seite 132–133)

Allerdings ist in den anderen Sätzen der kalligraphische Schrifttypus nicht durchgängig beibehalten. Auch sind insbesondere im Kyrie II auffällige Korrekturen vorhanden, so daß weitere Eingriffe in die Messe denkbar sind. Daß zwei verschiedene Schrifttypen in ein und derselben Partitur erscheinen, ist nichts Außergewöhnliches. Insbesondere treten solche Fälle auf, wenn Bach aus Parodiegründen vorhandene Kompositionen ändert. Beim abgeschriebenem Teil bedient er sich der Kalligraphie, beim neukomponierten der Gebrauchsschrift.²¹ Für unsere Untersuchungen bedeutet dies verallgemeinernd: Trifft man in einem von Bach abgeschriebenem Werk über einen längeren Abschnitt hinweg die Gebrauchsschrift an, so deutet dies auf eine Neukomposition Bachs,²² findet man hingegen die Kalligraphie, so weist dies auf ein unverändert kopiertes Werk.

¹⁸ Zur Identifizierung des Komponisten vgl. H.-J. Schulze, a. a. O. (Fußnote 10).

¹⁹ Breitkopf & Härtel, *Mus. ms.* 10, z. Z. Stadtarchiv Leipzig.

²⁰ Der Satz ist im BWV unter der Nummer 242 erwähnt.

²¹ Marshall I, S. 23ff.

²² Bei Werken, die in Bachs späten Lebensjahren abgeschrieben worden sind, ist die Möglichkeit zur schrifttypologischen Unterscheidung nicht mehr gegeben. Obwohl bei der Credo-einleitung zur 5. Messe aus dem „Acroama missale“ von Giovanni Battista Bassani wegen ihrer späten Entstehung schriftkundliche Anhaltspunkte fehlen, erweist sie sich aus anderen Gründen als Neukomposition Bachs; vgl. hierzu S. 144.

Korrekturen

Den sichersten Weg, Eingriffe in den Notentext aufzuspüren, weisen Bachs Korrekturen. Allerdings müssen Schreibfehlerkorrekturen und kompositorische Veränderungen auseinandergelassen werden. Das bereitet insbesondere dann Schwierigkeiten, wenn nur einzelne Noten geändert worden sind. Deshalb ist in zahlreichen Fällen eine endgültige Klärung des Sachverhaltes nur mit Hilfe der direkten Vorlage möglich. Für die Beseitigung von Satzfehlern und für die kompositorischen Änderungen seien im folgenden Beispiele angeführt.

Aus der „Missa San Lamberti“ von Johann Christoph Pez (1664–1716), die 1706 in einem in Augsburg erschienenen Druck veröffentlicht worden ist,²³ kopierte Bach in Weimar zwischen 1714 und 1717 das Kyrie und in Leipzig für Pfingsten 1724 das Gloria (BWV Anh. 24).²⁴ Korrekturen, die auf eine Spartierung hindeuten, sind nicht vorhanden. Aufgrund von häufigen Abweichungen in der Balken- und Bogensetzung ist anzunehmen, daß die Kopie nicht direkt nach dem Druck angefertigt worden ist.²⁵

In zwei Fällen sind in Bachs Abschrift Fehler berichtigt, die letztlich auf die Druckausgabe zurückgehen: Im „Et in terra pax“ (T. 23, 4. Note) hat Bach zunächst die Lesart des Druckes e'' übernommen und erst nachträglich in das dem vorgegebenen Sextakkord zugehörige f'' geändert, was durch eine Verdickung der Note nach oben kenntlich wird. Zur Verdeutlichung der Lesart post correcturam fügt Bach den Buchstaben f hinzu (Faksimile 2/1). Im „Quoniam tu solus sanctus“ ergeben sich im Druck in T. 12 beginnend und im ganzen T. 13 zwischen Violine I und Viola Oktavparallelen. Bach eliminiert den Satzfehler, indem er die Viola vom Leitton abspringen läßt. Doch hat er auch hier zunächst die falsche Lesart abzuschreiben begonnen, den Fehler dann offenbar gleich bemerkt und behoben (Faksimile 2/2).

Bei der zwischen 1732 und 1735 von einem Schreiber²⁶ begonnenen und von Bach selbst vollendeten Partiturabschrift²⁷ der *Missa à 4, 5 et 6 voci* von Antonio Lotti (1667–1740) hat Bach durchweg seinen kalligraphischen Schrifttypus benutzt. Das Werk gehört zu den wenigen aus Bachs Besitz, deren direkte Vorlagen bekannt sind: es ist eine Partitur aus dem Besitz des Dresdner Hofkomponisten Jan Dismas Zelenka.²⁸

In dieser Handschrift finden sich im „Qui sedes ad dexteram patris“ von T. 19 bis 20 zwischen Viola II und Continuo Quintparallelen. Auch diesen Fehler

²³ *Jubilum missale sex-tuplex ... Augsburg* „sumptibus cuiusdam musicae cultoris“ (Johann Christoph Wagner) 1706.

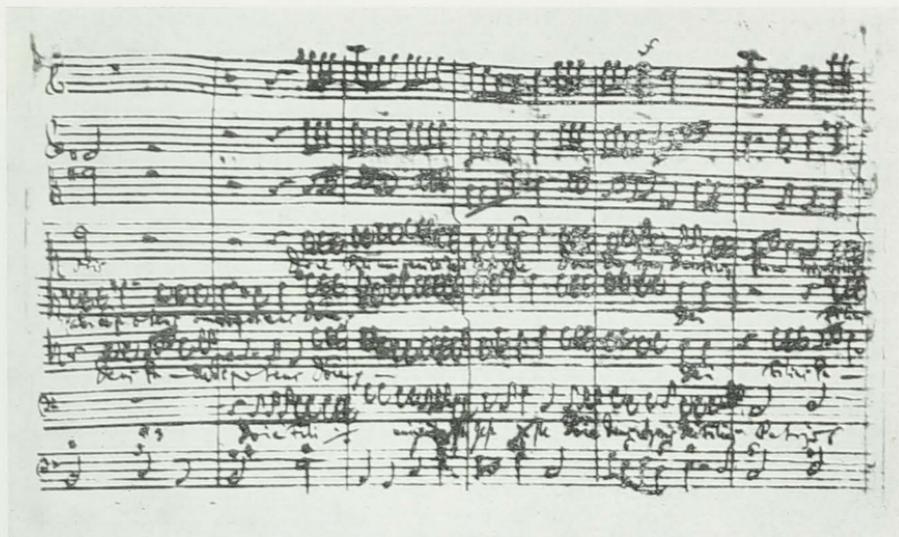
²⁴ H.-J. Schulze, a. a. O. (Fußnote 9), S. 328f.

²⁵ Nach Hans-Joachim Schulze, ebd., könnte das Werk nach einer Partitur abgeschrieben worden sein.

²⁶ Zum Schreiber vgl. Fußnote 13.

²⁷ Zur Datierung vgl. Wolff StA, S. 145.

²⁸ Dresden, Sächsische Landesbibliothek, *Mus. 2159-D-4*; vgl. hierzu W. Horn, *Die Dresdner Hofkirchenmusik 1720–1745. Studien zu ihren Voraussetzungen und ihrem Repertoire*, Stuttgart und Kassel 1987, S. 121. Die Messe ist durch Zelenka unter dem Namen „Missa Sapientiae“ überliefert.



Faksimile 2/1: J. C. Pez, *Missa San Lamberti*, „Et in terra pax“, T. 19–24

A page of handwritten musical notation for the section "Quoniam tu solus Sanctus" from J.C. Pez's Missa San Lamberti. The page contains six staves of music. The notation is dense and includes various musical symbols such as notes, rests, and clefs. There are some handwritten annotations and corrections throughout the score.

Faksimile 2/2: J. C. Pez, *Missa San Lamberti*, „Quoniam tu solus Sanctus“, T. 12–15

hat Bach zunächst aus der Vorlage übernommen, dann aber nachträglich korrigiert.



Faksimile 3: A. Lotti, *Missa à 4, 5 et 6 Voci*, „Qui sedes ad dexteram Patris“, T. 13–20

Wenden wir uns nun einigen Beispielen für substantielle Änderungen zu und bleiben hierfür zunächst bei der Lotti-Messe: zwei Eingriffe erscheinen im „Domine fili unigenite“, einem Terzett für Alt, Tenor und Baß. Bach ändert die Silbenverteilung bei den Worten Domine fili unigenite. Beim ersten Zeileneinsatz hat Bach zunächst die Textunterlegung der Vorlage übernommen, die erst nachträglich mit Hilfe eines Pfeiles in die von ihm gewünschte Wortaufteilung geändert worden ist. Da schon beim zweiten Einsatz der Singstimmen die neue Lesart direkt niedergeschrieben worden ist, dürfte es sich um eine sofort durchgeführte Korrektur handeln.

Die für zwei Violinen und Continuo bestimmte Instrumentalpartie des „Domine fili unigenite“ beruht durch den ganzen Satz hindurch auf einer stereotypen Motivkombination. In Violine I und Continuo ist jeweils ein eintaktiges rhythmisches Modell vorgegeben, in der zweiten Violine wechseln sich zwei Modelle ab: Modell a $\downarrow \downarrow \downarrow \text{—}$ erscheint bei den Ritornellabschnitten, Modell b $\downarrow \text{—} \text{—}$ wird bei Eintritt der Singstimmen aufgenommen.

A handwritten musical score for a mass by Alessandro Lotti. The score consists of ten staves. The top two staves are vocal parts with lyrics written below. The remaining staves are instrumental parts. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings. There are several annotations in red ink, including the word 'forte' written above and below notes, and some corrections to the notation.

Faksimile 4: A. Lotti, *Missa à 4, 5 et 6 Voci*, „Domine fili unigenite“, T. 1–19

Bach fügt nun zwischen T. 48 und T. 49 einen für die vollständige Kadenz notwendigen Dominanttakt ein. Obwohl der Takt innerhalb eines Instrumentalabschnittes eingefügt wurde, in Violine II also Motiv a erklingen soll, ver-schreibt sich Bach und notiert zunächst das Motiv b:

A handwritten musical score showing a specific section of a piece. It consists of six staves. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings. There are several annotations in red ink, including the word 'forte' written above and below notes, and some corrections to the notation. The score appears to be a continuation of the piece discussed in the text above.



Faksimile 5: A. Lotti, *Missa à 4, 5 et 6 Voci*, „Domine fili unigenite“; T. 39–57 (eingeschoberer Takt = T. 48a)

Ein anderes Beispiel findet sich in Bachs Kopie des Magnificat C-Dur von Antonio Caldara (um 1670–1736).²⁹ Ob die Vorlage eine Partitur oder ein Stimmensatz war, läßt die zwischen 1740 und 1742 hergestellte³⁰ Kopie nicht erkennen. Die Kopie ist reinschriftlich, was darauf schließen läßt, daß Bach das Werk unverändert abgeschrieben hat; zwei konkordante Quellen³¹ bestätigen diese Annahme.

Auf einem gesonderten Blatt hat Bach jedoch noch einmal den im *stile antico* komponierten Chorsatz „Suscepit Israel“ notiert und ihm zwei obligate Instrumentalstimmen hinzugefügt.³² Bei diesem Werk ist Bachs Veränderungsverfahren, außer an den zahlreichen Korrekturen in den hinzugefügten Instrumentalpartien,³³ auch daran zu erkennen, daß Bach den umgearbeiteten Satz als Nachtrag an die eigentliche Werkkopie angehängt hat.³⁴

Auch in anderen Werken³⁵ aus Bachs Bibliothek werden Korrekturen von

²⁹ DSB *Mus.ms.* 2755.

³⁰ Kobayashi Chr, S. 46f.

³¹ Wien, Österreichische Nationalbibliothek, *HK 145* (Stimmensatz von 1742); Stift Kremsmünster, Regenterei, ohne Signatur (Stimmensatz).

³² Wolff StA, S. 21ff.

³³ Bach hat beispielsweise häufig nachträglich, um die kontrapunktische Bewegung fließender zu gestalten, halbe Noten in zwei Viertel verändert. Die aus der halben Note entstandene Viertel unterscheidet sich von den anderen durch die Größe ihres Notenkopfes; typische Kompositionskorrekturen auch in Violine I, T. 45–46 oder 53.

³⁴ Faksimile des gesonderten Blattes mit der Bearbeitung des „Suscepit Israel“ in Wolff StA, S. 223.

³⁵ So im Kyrie der „Missa San Lamberti“ von Johann Christoph Pez, in dem der dreistimmige Streichersatz um eine obligate Violoncellostimme erweitert worden ist, vgl. H.-J. Schulze, a. a. O. (Fußnote 9), S. 328f., im Chorsatz „Die Töchter Zion sind fröhlich“ aus der Kantate „Der Herr ist König“ von Georg Philipp Telemann (s. u.), in den ein Part für

Satzfehlern und substantielle Veränderungen am Erscheinungsbild der Quelle erkennbar. Doch lassen sich auch Beispiele für während des Abschreibens ad hoc durchgeführte Änderungen ohne Korrekturzeichen beobachten, etwa in der Abschrift der *Missa* von Lotti³⁶ oder in Bachs Kopie der Motette „Erforsche mich, Gott“ von Sebastian Knüpfer (1632–1676).³⁷ Diese Korrekturmaßnahmen können nur deshalb Bach zugeschrieben werden, weil seine direkten Vorlagen bekannt sind.

Fassen wir unsere Beobachtungen zusammen: Bach übernimmt im allgemeinen zunächst die fehlerhaften Lesarten der Vorlage, beseitigt aber letztendlich diese Satzfehler. Bach schreibt also zunächst meist mechanisch seine Vorlage ab. Fehlerhafte Lesarten bleiben zunächst bestehen, werden während des Schreibens erkannt und dann erst verbessert. Auch die substantiellen Veränderungen sind im allgemeinen an Korrekturen erkennbar. Zeigt das Schriftbild ein korrekturfrees Bild, so können Eingriffe in die Komposition nur dann Bach zugesprochen werden, wenn seine direkte Kopiervorlage bekannt ist.

Es sollte deshalb vermieden werden, Bach ungeprüft Berichtigungen und Änderungen zuzuschreiben. In diesem Zusammenhang sei Bachs Abschrift des „Premier Livre d'Orgue“ von Nicolas de Grigny (1672–1703) untersucht.³⁸ Zu Grignys Orgelbuch haben sich drei Konkordanzquellen erhalten: der 1699 in Grignys Wirkungsort Reims erschienene Erstdruck,³⁹ ein bei Christophe Ballard in Paris besorgter Nachdruck⁴⁰ von 1711 und eine Abschrift Johann Gottfried Walthers.⁴¹ Es wird gerne behauptet,⁴² daß Bach in seiner

die zweite Violine eingefügt worden ist, oder in Bachs Parodie des „Stabat mater“ von Giovanni Battista Pergolesi, vgl. E. Platen und A. Dürr, a. a. O. (Fußnote 4).

³⁶ Bach hat im Tromba-Part zum Satz „Gratias agimus tibi“, T. 24, den auf der Naturtrompete nicht spielbaren Ton a' im Zuge des Abschreibens ohne Korrektur in e' geändert.

³⁷ Bachs Stimmensatz SPK *Mus. ms. 11788*; seine direkte Vorlage ist eine Partitur (SPK *Mus. ms. autogr. Knüpfer 1*), die Eintragungen von Bachs Hand aufweist. Bach hat in allen von ihm geschriebenen Stimmen einen substantiellen Eingriff vorgenommen, indem er eines der Imitationsthemen zur Vermeidung einer Cambiata-Figur abgeändert hat. Diese Veränderungen sind ohne Hinterlassen von Korrekturanzeichen durchgeführt worden. Vgl. Daniel R. Melamed, *Eine Motette Sebastian Knüpfers aus J. S. Bachs Notenbibliothek*, BJ 1989, S. 191–196, bes. S. 194.

³⁸ Frankfurt (Main), Stadt- und Universitätsbibliothek, *Mus. Hs. 1538*. Bach hat diese Abschrift zwischen 1709 und 1712 (zur Datierung vgl. die in Fußnote 12 erwähnte Dissertation) in ein Notenbuch eingetragen, das er später mit den „Six Suites de Clavecin“ von Charles Dieupart und der Verzierungstabelle aus den „Pièces de Clavecin“ von Jean Henri d'Anglebert ausgefüllt hat.

³⁹ PREMIER LIVRE D'ORGUE / contenant / UNE MESSE ET LES HYMNES / DES PRINCIPALES FESTES DE L'ANNE / Composé / PAR N. DE GRIGNY / ORGANISTE DE L'EGLISE CATHEDRALE DE REIMS / ... AVEC PERMISSION. M. DC. XCIX.

⁴⁰ *Livre d'Orgue contenant une messe et quatre hymnes pour les principales festes de l'année*, Christophe Ballard, Paris 1711.

⁴¹ SPK *Mus. ms. 8550*.

⁴² Vgl. beispielsweise M. C. Alain, *Réflexion sur le Livre d'orgue de Nicolas de Grigny d'après la copie de J. S. Bach*, in: *L'Orgue à notre époque*, hrsg. von D. Mackey, Montreal 1981, S. 91–105; siehe auch die Neuausgabe des „Premier Livre d'Orgue“, besorgt von Charles-Léon Koehlhooffer, Paris 1986, Introduction.

Kopie für die Korrektur von im Erstdruck erscheinenden Druckfehlern verantwortlich ist. Einige dieser Fälle sollen zur Veranschaulichung genügen: Satz 6, „Et in terra pax“, T. 16, unteres System: eine aus sechs abwärtsgeführten Vierteln bestehende Linie d nach F wird in halbe Note d, Achtel c B und Viertel A bis F geändert:



Druck 1699,
T. 15–21

Faksimile 6/1a



Bachs Abschrift,
T. 15–21

Faksimile 6/1b

Satz 9, „Recit de tierce en taille“, T. 28, mittleres System: auf der 2. und 3. Taktzeit statt der geforderten 16tel-Figur fälschlicherweise 32tel-Figur notiert; im oberen System auf der 2. und 3. Taktzeit punktierte halbe Note statt halbe Note; beide Fehler sind bei Bach korrigiert:



Druck 1699,
T. 27–30

Faksimile 6/2a



Bachs Abschrift,
T. 26–29

Faksimile 6/2b

Satz 10, „Basse de Trompette où de Cromorne“, T. 63, unteres System: die in der 2. Taktzeit abwärtsführende Baßlinie g f e wurde in g e c geändert.⁴³



Druck 1699,
T. 60–68

Faksimile 6/3a



Bachs Abschrift,
T. 60–68

Faksimile 6/3b

Gegen die Behauptung, Bach sei der Korrektor, kommen aber bei der Vergewärtigung des Erscheinungsbildes der Abschrift Zweifel auf: Die angeblich von Bach verbesserten Stellen weisen keine Korrekturen auf,⁴⁴ und dies in einer Handschrift, in der sich Bach häufig verschrieben hat, was an Rasuren

⁴³ Bach ändert jedoch zusätzlich den dritten Ton g, der ursprünglich in allen drei Versionen identisch war, in f. Damit gleicht er die Baßlinie dieses Taktes an die des folgenden Taktes an.

⁴⁴ Weitere Abweichungen vom Druck sind orthographischer Art. So ist in der Abschrift der Notenwert der Vorschläge von Achtel auf Sechzehntel verkürzt und taktübergreifend notierte halbe Noten sind in  aufgelöst.

und Streichungen zu erkennen ist. Will man Bach die Berichtigungen zuschreiben, muß ferner gewährleistet sein, daß Bachs Vorlage der Druck von 1699 oder eine von ihm abhängige Zwischenquelle war. Dieser Nachweis ist jedoch nicht zu erbringen, da auf dem Titelblatt in Bachs Abschrift nicht das Datum des Druckjahres erscheint, sondern die Jahreszahl 1700: *Premier Livre d'Orgue. | contenant | Une Messe et les Hymnes | Des principales Festes de l'année. | Composé | Par N. de Grigny. | Organiste de l'Eglise Cathedralle de Reims. | M.DCC. | J. S. Bach.*⁴⁵

Der Zweifel erhärtet sich durch einen Vergleich mit Walthers Kopie. Es beruht sicherlich nicht auf einem Zufall, daß gerade Bach und Walther, die miteinander verwandt waren und zeitweise in derselben Stadt Weimar gelebt haben, ein und dasselbe Werk abgeschrieben haben. Nichts scheint zunächst näher zu liegen als die Annahme, daß die beiden Kopien voneinander abhängig sind, zumal sich auf dem Titelblatt von Walthers Abschrift ebenfalls die Jahreszahl 1700 findet. Ferner sind auch in Walthers Abschrift die in Bachs Kopie beobachteten Druckfehlerkorrekturen und orthographischen Abweichungen nachweisbar.

Und dennoch, werden weitere aus quellenkundlichen Beobachtungen gewonnene Indizien in den Vergleich der beiden Handschriften einbezogen, so wird deutlich, daß sie nicht voneinander abhängig sein können.

Walthers Kopie weicht in der Schlüsselung von Bachs Abschrift ab.⁴⁶ Ferner notiert er alle im $3/2$ -Takt geschriebenen Stücke in den $6/4$ -Takt um. Auch hierin stimmt Bachs Kopie mit der originalen Notationsweise überein. Außerdem ist Walthers Abschrift im Unterschied zu derjenigen Bachs nicht vollständig. Es fehlt das Kyrie, für das fünf rasterierte Seiten leer geblieben sind.⁴⁷ Aufgrund dieser Abweichungen ist es ausgeschlossen, daß Bach von Walther abgeschrieben hat.

Denkbar ist immer noch, daß Walthers Kopie auf die Bachs zurückgeht. Doch auch dieses Abhängigkeitsverhältnis ist wegen einiger Textvarianten⁴⁸ und

⁴⁵ Walther erwähnt in seinem „Musicalischen Lexicon“ einen heute nicht mehr nachweisbaren Druck von 1700, vgl. J. G. Walther, *Musicalisches Lexicon oder musicalische Bibliothec*, Leipzig 1732, S. 292: „Grigny N. de, Organist an der Cathedral-Kirche zu Rheims, hat an. 1700 ein Buch vor die Orgel ediret, worinnen eine Missa und Hymni auf die vornehmsten Feste im Jahr enthalten sind.“ Dasselbe in Nachfolge Walthers bei Gerber NTL, Bd. 2, Sp. 410.

⁴⁶ Die Originalschlüsselung, die mit derjenigen Bachs übereinstimmt, sieht Violinschlüssel für das obere, Altschlüssel für das mittlere und Baritonschlüssel für das untere System vor. Walther wählt für das obere System den Sopranschlüssel, für das untere den Baßschlüssel, während das mittlere in der originalen Altschlüsselnotation stehen bleibt.

⁴⁷ Erst von einer unbekanntem Hand wurden die ersten zehn Takte des Kyrie I nachgetragen.

⁴⁸ a: Messe, Satz 5 („Dialogue sur les Grands Jeux“), T. 28, 5. Note, oberes System, untere Stimme: Bei Bach fehlt das Akzidens b, das sowohl im Druck als auch bei Walther vorgezeichnet ist. b: Derselbe Satz, T. 49, oberes System: Bei Bach Registrierungsanweisung G. J. („Grand Jeux“), die sich weder im Druck noch bei Walther findet. c: Derselbe Satz, T. 57, unteres System, 5–6. Note: Bei Bach fehlt die Terzverdopplung, die im Druck und in Walthers Kopie vorhanden ist. d: Satz 10 („Basse de Trompette ou de Cromorne“), T. 63: Bei Walther wurde wie bei Bach die Baßstimme geändert (vgl. Faksimile S. 141),

Abweichungen in den Artikulations- und Verzierungszeichen unwahrscheinlich. Aufgrund der Differenzen ist zu vermuten, daß die beiden Quellen voneinander unabhängig sind, wohl aber auf eine gemeinsame, heute nicht mehr greifbare Vorlage zurückgehen. Diese muß demnach schon die Druckfehlerkorrekturen enthalten haben.

Weitreichender als die Lesartenvarianten ist jedoch, daß Walthers Abschrift – wie sich aus meinen schriftkundlichen Untersuchungen zu Johann Gottfried Walthers Notenmanuskripten ergeben hat – wohl erst nach Bachs Weggang aus Weimar, also nach 1717, entstanden ist.⁴⁹ Dadurch ist es schwer vorstellbar, daß Walther von Bach abgeschrieben hat. Daß nicht Bach die Druckfehlerkorrekturen in seiner Kopie des „Livre d'Orgue“ von Nicolas de Grigny durchgeführt hat, wurde schon aus schriftkundlichen Gründen erwogen. Aufgrund der abweichenden Lesarten und der Datierung der Waltherschen Abschrift wird es nun nahezu zur Gewißheit, daß Bach nicht der Urheber der Verbesserungen ist.⁵⁰

Abschriften unter Beteiligung von Kopisten

Haben wir bisher nur Abschriften behandelt, die ganz oder überwiegend von Bach geschrieben worden sind (nur die Kopie der Missa von Lotti ist von einem Kopisten begonnen worden, vgl. Fußnote 13), so werden im folgenden die vorwiegend von Kopisten angefertigten Abschriften auf Eingriffe in den Notentext überprüft. Liegen die Werke in Partituren von der Hand der Kopisten vor, aber ohne Beteiligung von Bach selbst, so spricht allein schon diese Tatsache gegen seinen Eingriff in die Kompositionen, da Bach wohl kaum seine Änderungen in die Kopiervorlage eingetragen hat.⁵¹ Vielmehr scheint in solchen Fällen der Auftrag an die Schreiber gegangen zu sein, die Werke mechanisch abzuschreiben. Erst wenn Bachs Mitwirkung in diesen Kopien nachweisbar ist, sei es im Zuge von Revisionen, sei es im Zuge von Erweiterungen um einzelne Stimmen oder um ganze Satzabschnitte, ist die Möglichkeit nicht auszuschließen, daß Bach der Urheber von Veränderungen ist.

Um 1735 wurde von einem für Bach tätigen Kopisten (Anon. Vp) eine Partiturabschrift der Messensammlung „Acroama missale“ von Giovanni Battista Bassani (1657–1716) angefertigt.⁵² Die Kopie geht direkt oder indirekt auf den 1709 in Augsburg erschienenen Druck zurück. Von diesen Messen hat der Kopist nur jeweils die Sätze Kyrie, Gloria, Credo und Sanctus mit dem ersten Osanna abgeschrieben. Der Vergleich mit dem Originaldruck bestätigt, daß

doch fehlt in Walthers Kopie die nachträglich von Bach durchgeführte Änderung des Tones g nach f.

⁴⁹ Zur Chronologie der Notenbandschriften Johann Gottfried Walthers, in: 8 kleine Präludien und Studien über BACH, Göttingen 1988, S. 24ff. (unveröffentlichte Festgabe zum 70. Geburtstag von Georg von Dadelsen).

⁵⁰ In der Veränderung des Tones g nach f im 10. Satz der Messe (vgl. Fußnote 43) erschöpft sich Bachs Überarbeitung des „Livre d'Orgue“ von Nicolas de Grigny, die – vgl. das Faksimile – an einer Korrektur zu erkennen ist.

⁵¹ Vgl. Marshall I, S. 23.

⁵² SPK *Mus. ms. 1160*.

die Werke ohne Veränderungen kopiert worden sind. Erst in der Zeit⁵³ um 1746/47 wurden die Credo-Teile aller Messen mit Ausnahme der Missa III von Bach in der Weise überarbeitet, daß die ursprünglich vom Zelebranten intonierten Worte „Credo in unum Deum“ in die mehrstimmige Vertonung einbezogen wurden. Da in den Missae I, II, IV und VI die Worte „Patrem omnipotentem“ wiederholt werden, konnte Bach seine Absicht durch die Umtextierung des ersten „Patrem“ verwirklichen.⁵⁴ Nur die 5. Messe mußte um eine Credointonation erweitert werden.⁵⁵ Bach hat hierfür eine 16taktige Intonation komponiert. Aus verschiedenen Gründen wird deutlich, daß alle genannten Eingriffe auf Bach zurückgehen: 1. Sie sind durchweg von Bach selbst zu einem späteren Zeitpunkt geschrieben als der Hauptteil der Messen. 2. Die neu komponierte Credo-Einleitung steht als Nachtrag auf der letzten Seite (S. 168) der Partitur.⁵⁶ 3. Schließlich finden sich in der Einleitung Kompositionskorrekturen.⁵⁷

Auch die von verschiedenen Schreibern⁵⁸ erstellte Partiturabschrift der Kantate „Der Herr ist König“⁵⁹ von Georg Philipp Telemann (TVWV 8:6) wurde von Bach überarbeitet. Die Kopie ist offenbar nach Stimmen angefertigt worden.⁶⁰ Bach selbst hat nur einzelne Partien ganz oder teilweise nachgetragen, nämlich im Tenorpart der Arie „Prahlet, ihr Völker“ die Takte 29–39, die Schlußakte des Altpartes im Chor „Die Töchter Zion sind fröhlich“ (T. 95 bis 108) und eine zweite Violine in diesem Chor. Der Vergleich mit einer teilweise konkordanten Stimmenabschrift, die sich ebenfalls in Dresden befindet,⁶¹ ergibt, daß Bach die Stellen in den beiden Vokalpartien unverändert übernom-

⁵³ Kobayashi Chr, S. 60.

⁵⁴ In der Missa III war diese Umtextierung nicht notwendig, da sie, als Credomesse angelegt, den Text bereits enthält.

⁵⁵ G. von Dadelsen, a. a. O. (Fußnote 3), S. 69.

⁵⁶ Der Vermerk NB. *Credo videas in fine sub signo* ... (S. 125) verweist zu Beginn des Credo auf diesen Nachtrag.

⁵⁷ Faksimile der neukomponierten Credo-Einleitung in G. von Dadelsen, a. a. O. (Fußnote 3), S. 71, M. Helms, a. a. O. (Fußnote 10), S. 210.

⁵⁸ Johann Christian Köpping ist der Hauptschreiber; weitere Schreiber sind Johann Andreas Kuhnau, Christian Gottlob Meißner, ein unbekannter Kopist und Johann Sebastian Bach; vgl. O. Landmann, *Die Telemann-Quellen der Sächsischen Landesbibliothek*, Dresden 1983 (Studien und Materialien zur Musikgeschichte Dresdens, hrsg. von der Sächsischen Landesbibliothek in Verbindung mit der Hochschule für Musik „Carl Maria von Weber“, Dresden. Heft 4), S. 40.

⁵⁹ Dresden, Sächsische Landesbibliothek, *Mus. 2392-E-612*. Aus den Beständen der Fürsten- und Landesschule Grimma, erworben von Kantor Siebold zwischen 1752 und 1768, der die Kantate auch Telemann zugeschrieben hat (vgl. O. Landmann, a. a. O., S. 40).

⁶⁰ Hierfür spricht in der Tenor-Arie „Prahlet, ihr Völker“ der für den melismenreichen Solopart nicht ausreichende Platz in den Takten 29–39 und das in der Baß-Arie „Mein Jesu, König, Herr und Freund“ sowie der genannten Tenor-Arie für Violine II angelegte eigene System, obwohl die zweite Geige in beiden Sätzen mit Violine I unison geführt ist.

⁶¹ *Mus. 2392-E-612a*; der Stimmensatz stammt ebenfalls aus den Grimmaer Beständen und ist von Siebolds Vorgänger Johann Siegmund Opitz angefertigt worden. Spätere Ergänzung des Stimmensatzes, *Mus. 2392-E-612b*. Die Kantate dürfte in der Fassung vermutlich von Opitz als Osterkantate eingerichtet worden sein. Die Sätze 1, 2 und 5 sind völlig

men hat, während im Part für die zweite Violine Eingriffe Bachs in die Komposition feststellbar sind. In den Arien spielen Violine I und II unison, in den Chorsätzen duplizieren Violine I den Sopran, Violine II den Alt. In Bachs Version verselbständigt sich Violine II an drei Stellen. Dem in der Originalfassung nur von Violine I ausgeführten Eingangsritornell⁶² ist Violine II als eine zweite Stimme hinzugefügt (Faksimile 7/1). Der zweite Abschnitt des Satzes (ab T. 24) wird vom Vokalpaß mit Continuo allein (T. 24–33) begonnen; Bach fügt hier in der zweiten Geige eine kanonisch geführte Stimme hinzu. Anstatt in den Takten 48–53 Violine II der Vorlage entsprechend zusammen mit dem Sopran pausieren zu lassen, trägt Bach das Fugenthema⁶³ nach (Faksimile 7/2). An typischen Kompositionskorrekturen⁶⁴ zeigt sich, daß es sich hierbei um spätere Ergänzungen handelt. Dieses Ergebnis wird zusätzlich dadurch abgesichert, daß Violine II in allen drei Fällen ungewöhnlicherweise die führende Rolle von Violine I übernimmt.



Faksimile 7/1: G. Ph. Telemann, Kantate „Der Herr ist König“, Satz 5: „Die Töchter Zion sind fröhlich“, T. 1–13.

⁶² identisch, Satz 6 teilweise identisch mit der Kopie aus Bachs Besitz, vgl. O. Landmann, a. a. O., S. 40f.

⁶³ Daß dieser eigenartig anmutende Beginn wohl tatsächlich vom Komponisten beabsichtigt war und nicht auf eine fehlerhafte Vorlage zurückzuführen ist, wird durch die Opitzschen Stimmen bestätigt; auch hier beginnt Violine I solistisch.

⁶⁴ Erstmals in T. 33–37 in Violine I und Sopran auftretend.

⁶⁵ Vgl. hierfür Faksimile, T. 5 und T. 48.



Faksimile 7/2: G. Ph. Telemann, Kantate „Der Herr ist König“, Satz 5: „Die Töchter Zion sind fröhlich“, T. 47–56.

Die Abfolge der Arbeitsgänge bei der Herstellung der beiden genannten Partituren stellt sich also so dar: die Kopistenarbeit beschränkt sich auf das reine Abschreiben der Vorlage, Bach hat dann die hinzugefügten oder neu komponierten Partien verfertigt. Diese Praxis der Aufgabenteilung ist nichts Ungewöhnliches und läßt sich auch in eigenen Werken Bachs beobachten.⁶⁵

Sind nur Stimmenkopien Bachscher Schreiber erhalten, so ist es denkbar, daß eine von Bach überarbeitete, inzwischen verschollene Partiturabschrift vorhanden war.⁶⁶

Dies ist für die Kopie der Messe e-Moll *Allein Gott in der Höh sei Ehr* (BWV Anh. 166) von Johann Ludwig Bach (1677–1731) anzunehmen. Von dieser Messe sind die auf 1716 datierte autographe Partitur des Komponisten und ein um 1727 von Bach und Kopisten ausgeschriebener Stimmensatz erhalten. Von Johann Ludwig Bach ist das Gloria als 30taktiges Duett für Sopran und Alt vertont worden. Dieses Eröffnungsduett hat Johann Sebastian Bach durch eine knappe fünftaktige Choreinleitung ersetzt, die in den Stimmen enthalten ist.⁶⁷ Schreiber dieser Einleitungstakte sind hauptsächlich Ko-

⁶⁵ So bei der Eröffnungssinfonia in der Originalpartitur (SPK P 115) zur Kantate „Ich liebe den Höchsten von ganzem Gemüte“ (BWV 174), einer Bearbeitung des 1. Satzes aus dem 3. Brandenburgischen Konzert (BWV 1048). Von dem Kopisten Anon. IVa wurden die schon vorhandenen Streicherpartien abgeschrieben, während Bach sie um Bläserparte ergänzte. Vgl. Marshall I, S. 23, und A. Mendel, NBA I/14 Krit. Bericht, S. 69ff.

⁶⁶ Überlegungen dieser Art auch in Marshall I, S. 23, und bei A. Dürr, *Neue Erkenntnisse zur Kantate BWV 31*, BJ 1985, S. 157.

⁶⁷ Beide Gloria-Varianten ediert in Klaus Hofmanns Ausgabe der Messe (Neuhausen–Stuttgart 1976, hier noch Johann Nikolaus Bach zugeschrieben).

pisten, die die Takte offensichtlich nach einem verschollenen Zusatzblatt abgeschrieben haben.

Aus Bachs Notenbibliothek sind auch die von Bach und Kopisten⁶⁸ geschriebenen Stimmen zur Markus-Passion von Reinhard Keiser (1674–1739) erhalten. Die Stimmen stammen teils aus der Weimarer, teils aus der Leipziger Zeit.⁶⁹ Für die vorliegende Untersuchung sind nur die Weimarer Stimmen von Interesse.

Die Überprüfung dieser Stimmen zeigt, daß zwei vierstimmige Choräle „O hilf, Christe, Gottes Sohn“ (Nr. 24) und „O Traurigkeit, o Herzeleid“ (Nr. 50)⁷⁰ von Bachs Hand eingetragen worden sind, auch in den Stimmen, in denen alle anderen Sätze nicht von ihm, sondern von Kopisten geschrieben worden sind. So hat Bach beispielsweise in der Altstimme den Notentext des Chorals nachgetragen, zu dem Anon. Weimar 1 den Choraltexz zuvor schon eingetragen hatte.⁷¹

Schon Andreas Glöckner hat darauf hingewiesen, daß diese Arbeitsteilung auf einen – wie auch immer gearteten – Eingriff Bachs in den ihm vorgelegenen Notentext schließen lassen könnte.⁷² Seine These wird dadurch gestützt, daß – wie oben besprochen wurde – auch in den von Bach und seinen Kopisten zusammen angefertigten Partiturabschriften die vertraute Arbeitsteilung festgestellt werden konnte.

Über die Choräle hinaus weist Glöckner fünf weitere Sätze hypothetisch Bach zu:

1. Sopran-Arie „Will dich die Angst betreten“ (Nr. 3)
2. Rezitativ für Tenor (Evangelist) „Und da sie ihn gekreuziget hatten“ (Nr. 32)
3. Alt-Arie „Was seh ich hier“ (Nr. 33)
4. Choral für Alt und Be „Wenn ich einmal soll scheiden“ (Nr. 43)
5. Sinfonia Nr. 3 (Nr. 46)

Glöckner begründet die Zuschreibung der Sätze⁷³ an Bach stilistisch: sie entsprächen mehr dem Stil des jungen Bach als dem Keisers.⁷⁴ Im Gegensatz zu den Chorälen „O hilf, Christe, Gottes Sohn“ und „O Traurigkeit, o Herzeleid“ sind diese Sätze meistens von Kopisten eingetragen. Dies läßt daher die ersten Zweifel an der Hypothese aufkommen: Wenn Bach die beiden vierstimmigen Choräle eigenhändig nachgetragen hat, warum ist dies dann nicht auch bei diesen fünf Sätzen der Fall? Warum überläßt Bach es den Kopisten, sie abzuschreiben? Es wäre immerhin denkbar, daß er selbst eine Partiturabschrift angefertigt hätte, aus der die Stimmen kopiert worden wären, bevor er die beiden Choräle für die Passion vorgesehen hat.

Einer Antwort auf unsere Frage kann durch eine in der Göttinger Staats- und

⁶⁸ Anon. Weimar 1 und ein singulärer Weimarer Kopist.

⁶⁹ A. Glöckner, a. a. O. (Fußnote 7), S. 77f.

⁷⁰ Die Numerierung folgt der aus A. Glöckners Tabelle I, ebd. S. 109ff.

⁷¹ Ebd., S. 81. Die Altstimme ist hier auf S. 80 faksimiliert wiedergegeben.

⁷² Ebd., S. 81.

⁷³ Sie erscheinen im *Bach Compendium (Analytisch-bibliographisches Repertorium der Werke Johann Sebastian Bachs)*, von Hans-Joachim Schulze und Christoph Wolff, Bd. I, Teil III, Leipzig 1988) unter der Nummer D 5 a (ausgenommen Satz 33).

⁷⁴ A. a. O., S. 81–89.

Universitätsbibliothek⁷⁵ aufbewahrte Partiturabschrift der Passion näher gekommen werden. Die Partitur gehört zu ehemaligen Musikalienbeständen der Gemeinden Nordhausen–Frankenhausen in Thüringen.⁷⁶ Abgesehen von verschiedenen Einfügungen aus Keisers Brockes-Passion (1712) und aus der ebenfalls von Keiser stammenden Passion „Der zum Tode verurteilte und gekreuzigte Jesus“⁷⁷ enthält sie mit drei Ausnahmen dieselben Sätze wie Bachs Stimmen, auch die oben aufgeführten fünf Sätze. Die Ausnahmen sind just die beiden von Bach selbst nachgetragenen Choräle und ferner die Sinfonia Nr. II, die vermutlich in der thüringischen Fassung aus aufführungspraktischen Gegebenheiten eliminiert worden ist.⁷⁸ Der Lesartenvergleich zwischen den beiden Quellen, auf den hier nicht näher einzugehen ist,⁷⁹ macht deutlich, daß die Quellen unabhängig voneinander direkt oder indirekt auf eine gemeinsame Vorlage zurückgehen. Damit ist anzunehmen, daß Bach entgegen den Vermutungen Glöckners wohl nicht der Komponist der oben aufgezählten fünf Sätze ist. Ob sie von Keiser stammen, ist eine Frage für sich; die von Glöckner geäußerten Echtheitszweifel bleiben nach wie vor bestehen.

Bei der Abschrift der Markus-Passion liegt also, obwohl es sich um Stimmen handelt, ein ähnlicher Fall vor wie bei den Partiturabschriften des „Acroama Missale“ von Bassani und der Kantate „Der Herr ist König“ von Telemann: Der von den Kopisten geschriebene Teil ist reine Abschrift, der von Bach geschriebene enthält Veränderungen oder Ergänzungen.

Veränderungen in der singular überlieferten lateinischen Kirchenmusik

Daß die eingangs angeführte lateinische Kirchenmusik bisher noch kaum auf Kompositionseingriffe Bachs hin untersucht worden ist, mag verschiedene Gründe haben: zu den Werken sind keine Konkordanzen nachweisbar, und die überlieferten Quellen weisen keine Besonderheiten auf, an denen Veränderungen dingfest gemacht werden können. Die Werke sind meistens entweder in Stimmen oder in Partitur überliefert, so daß sich auch keine Differenzen zwischen Partitur und Stimmen konstatieren lassen. Auch der in der Bassani- oder Caldara-Abschrift festgestellte Sachverhalt, daß veränderte Partien beziehungsweise neu komponierte Teile an die eigentliche Werkkopie angehängt sind, ist hier nirgends gegeben. Es läßt sich deshalb nicht klären, ob Bach die Werke nachträglich geändert hat.⁸⁰

Die Methode, Bachs Eingriffe in ein fremdes Werk allein aus seiner Abschrift zu ermitteln, hat ihre Grenzen. So lassen sich beispielsweise Detailverände-

⁷⁵ *Cod. Ms. 8⁰ Philos. 84^e: Keiser 1.*

⁷⁶ Vgl. A. Dürr, *Eine Handschriftensammlung des 18. Jahrhunderts in Göttingen*, AfMw 25, 1968, S. 308ff.

⁷⁷ Ausgewählte Soliloquien aus dieser Passion erschienen 1715 im Druck: *Seelige | Erlösungs-Gedanken | Aus dem Oratorio | Der | zum Tode verurteilte und gekreuzigte | Jesus ...* Hamburg 1715.

⁷⁸ Die Passion ist hier dreiteilig, wobei Teil II und III mit der 1. Sinfonia bzw. der 3. Sinfonia eröffnet werden; für die 2. Sinfonia gab es infolgedessen keine Verwendung.

⁷⁹ Vgl. hierzu meine Dissertation.

⁸⁰ Mit Verlusten einzelner Blätter muß immer gerechnet werden.

rungen, wie sie im „Domine fili unigenite“ der Missa von Lotti beobachtet werden konnten, ohne Kenntnis der Vorlage von Korrekturen gewöhnlicher Abschreibfehler nicht unterscheiden. Trotzdem sei hier der Versuch unternommen, einige grundsätzliche Antworten auf die Frage zu geben, ob auch hier Eingriffe Bachs nachweisbar sind.

Werke in Stimmenkopien

Nur zwei der betreffenden Werke sind in Stimmenabschriften erhalten: die Kopie des Kyrie von Marco Gioseffo Peranda (1625–1675) und die von Bach geschriebene, einzeln überlieferte Violoncellostimme zu einer anonymen Messe in c-Moll (BWV Anh. 29).

Das Kyrie von Peranda ist durchweg von einem Kopisten geschrieben, der sonst bei Bach nicht nachweisbar ist. Seine Schrift ist aber in Quellen aus Johann Gottfried Walthers Nachlaß wiederzufinden, nämlich in Abschriften von Kantaten Johann David Heinichens.⁸¹ Ob der Kopist für Walther oder für Bach gearbeitet hat, ist nicht geklärt. Es ist denkbar, daß mit der Peranda-Kopie eine Quelle aus ehemaligen Walther-Beständen in Bachs Besitz übergegangen ist.⁸² Ob Bach das Werk umgearbeitet hat, läßt sich wegen dieser ungesicherten Provenienz und in Ermangelung von Konkordanzen nicht klären. Bei der anonymen Missa c-Moll können aufgrund der mangelhaften Überlieferung des Werkes keine Rückschlüsse auf vorgenommene Veränderungen gezogen werden. Die einzige erhaltene Violoncellostimme ist korrekturfrei und bietet somit keinen Anhaltspunkt hierfür.

Werke in Partiturskopie

Die Abschrift der Missa Johann Hugo von Wilderers (1670/71–1724) wurde von Bachs Kopist Christian Gottlob Meißner begonnen, dann von Bach vollendet. Eine ähnliche Arbeitsteilung ist auch in der Missa G-Dur (BWV Anh. 167) zu beobachten, die von einem Schreiber angefangen worden ist. Allein die Tatsache, daß Bach die Partiturskopien zunächst seinen Kopisten überläßt, spricht für reine, unveränderte Abschriften. Der von Bach geschriebene Teil in der anonymen G-Dur-Messe ist meist korrekturfrei und kalligraphisch geschrieben. Die wenigen Korrekturen sind entweder Richtigstellungen von Abschreibfehlern oder Detailveränderungen wie in der Missa von Lotti. Anzeichen in der Kopie der Wilderer-Messe sprechen dafür, daß die Partitur aus Stimmen spartiert worden ist.⁸³ Veränderungen während des Abschreibens in

⁸¹ „Gegrüßt seyst du holdselige Maria“ (zusammen mit einem weiteren unbekanntem Kopisten), „Gott ist unser Zuversicht“ und „Es lebet Jesus unser Hort“, DSB *Mus. ms.* 30210, Nr. 9–11. Die Kantatenabschriften sind durch die Sammlung Bokemeyer überliefert, vgl. H. Kümmerling, *Katalog der Sammlung Bokemeyer*, Kassel etc. 1970 (Kieler Schriften zur Musikwissenschaft. XVIII).

⁸² Da nicht bekannt ist, für wen der Kopist gearbeitet hat, muß man auch die umgekehrte Möglichkeit, Walther habe die Kantatenabschriften von Bach erhalten, im Auge behalten.

⁸³ So notiert Meißner den Einsatz der Viola I in T. 19 des ersten „Kyrie“ zunächst einen Takt zu früh. Am Ende des „Christe“ drängt er die letzten fünf Takte aller beteiligten Stimmen

Kopien nach vorliegenden Stimmen sind, wie schon dargelegt worden ist, beinahe ausgeschlossen: In beiden Werken ist deshalb nicht mit einschneidenden Eingriffen Bachs zu rechnen.

Auch die von Bach begonnene Abschrift der Missa A-Dur von Johann Baal (1657–1701)⁸⁴ ist wohl aus Stimmen spartiert worden.⁸⁵ Es ist deshalb naheliegend, daß die korrekturarme Kopie veränderungslos angefertigt worden ist. Die Missa in C-Dur (BWV Anh. 25) ist wahrscheinlich nach einer Partiturvorlage kopiert worden.⁸⁶ In dieser Kopie wechselt Bachs Schrift zwischen Kalligraphie und Gebrauchsschrift ab wie in der Missa c-Moll von Francesco Durante. Da in einer Abschrift nach einer Partiturvorlage direkt durchgeführte Eingriffe Bachs grundsätzlich möglich sind, muß für diese Messe die Frage nach Textveränderungen Bachs offenbleiben, bis Bachs Vorlage oder eine Konkordanzquelle bekannt werden.

Bachs wahrscheinlich nach einer Partiturvorlage⁸⁷ angefertigte Abschrift des Magnificat C-Dur (BWV Anh. 30) ist eine durchgängig saubere Reinschrift. Vereinzelt Korrekturen sind wohl auf Abschreibfehler oder auf Detailveränderungen zurückzuführen. Wie bei der Lotti-Messe und BWV Anh. 167 ist es deshalb denkbar, daß das Werk im großen und ganzen unverändert kopiert worden ist.

Auch die Partituren der Sanctus-Kompositionen in d-Moll und G-Dur (BWV 239 und BWV 240) sind ausschließlich von Bach geschrieben. An beiden Werken, die zusammen mit den Sanctus in C-Dur und D-Dur, BWV 237 beziehungsweise BWV 238, im Nachlaß Carl Philipp Emanuel Bachs unter Johann Sebastian Bachs Namen angezeigt worden sind,⁸⁸ sind seit ihrer Edition durch Wilhelm Rust⁸⁹ Echtheitszweifel geäußert worden. Forscher wie Philipp Spitta⁹⁰ oder Philipp Wolfrum⁹¹ haben sich Rusts Meinung angeschlossen. Bei

auf ein System, um für diese keine neue Seite beginnen zu müssen. Dieser Platzmangel resultiert aus einer schlecht überschaubaren Vorlage, wie es gewöhnlicherweise bei Stimmen der Fall ist.

⁸⁴ Für die Informationen über die Lebensdaten Johann Baals danke ich Pater Rhabanus Erbacher OSB, Benediktinerabtei Münsterschwarzach.

⁸⁵ Hierauf deutet eine Streichung im „Christe“. In diesem Satz wechseln sich Vokal- und Instrumentalchor kontinuierlich ab. Bach begann die Kopie des Satzes auf S. 5 in der untersten Akkolade. Im 6. Takt übernimmt der Streicherchor in der zweiten Takthälfte von den Vokalstimmen die Führung. Von diesem Takt schrieb Bach auf der 5. Seite den Sopran zunächst nieder, mußte dies aber rückgängig machen, da die Anzahl der Systeme für die neu einsetzenden Instrumentalpartien nicht ausreichte.

⁸⁶ Im „Gloria“, T. 21, notiert Bach zunächst in der Tenorstimme den Part des Vokalbasses. Diese Art von Kopierfehlern beruhen auf Systemverwechslung.

⁸⁷ Im „Sicut erat in principio“, T. 50–61, findet sich im Continuopart eine längere Korrektur. Bach notierte zunächst den Notentext der T. 60–71, was wohl durch das Überblättern einer Partiturseite zustande gekommen ist.

⁸⁸ Dok III, Nr. 957; Erwähnung von BWV 239 und 240: 1. *Sanctus aus D \flat . Mit den gewöhnlichen Stimmen. Eigenbändige Partitur, und auch in Stimmen.* 2. *Sanctus aus G \sharp . Mit den gewöhnlichen Stimmen. Eigenbändige Partitur, und auch in Stimmen.*

⁸⁹ BG XI/1, S. XXf.

⁹⁰ Spitta II, S. 521, Fußnote 39.

⁹¹ Johann Sebastian Bach, Bd. 2, Leipzig 1910, S. 195.



dieser Einschätzung der Werke ist es bis heute geblieben, so daß sie nicht in den entsprechenden Band der NBA⁹² aufgenommen worden sind.⁹³ Näher begründet wurden die Zweifel allerdings selten. Rust äußert sich zu BWV 239: „So ist namentlich das d Moll Sanctus nicht allein an sich sehr schwach, sondern das Autograph – eine Reinschrift – zeigt auch äußerlich kaum eine Spur von Correcturen und sonstigen Zeichen arbeitsamen Schaffens.“⁹⁴ Während Arnold Schering, allerdings ohne Begründung, behauptet, die Sanctus-Kompositionen könnten Bearbeitungen fremder Kompositionen sein,⁹⁵ versucht Hans T. David diesen Bearbeitungsvorgang konkreter zu fassen: Beide Sanctus könnten ursprünglich Instrumentalwerke gewesen sein. Erst Bach habe die Sätze durch Choreinbau zu geistlichen Vokalwerken umgearbeitet.⁹⁶

Die Instrumentalbesetzung im d-Moll-Sanctus BWV 239 sieht zwei Violinen, Viola und Continuo vor. Da die Viola in Oktaven zum Continuo geführt, also nicht als eine selbständige Stimme anzusehen ist, könnte die Vorlage nach David eine *Sonata a tre* gewesen sein, möglicherweise von einem Vorläufer oder einem Zeitgenossen Antonio Vivaldis.⁹⁷

Doch hat nicht nur die Viola einen unselbständigen Part, sondern auch die Violinen. Die einfache Melodik ist in den beiden Instrumenten entweder unison oder allenfalls in Terzparallelen geführt. Schon die wenig ausgearbeitete kompositorische Anlage des Satzes läßt es als wenig plausibel erscheinen, daß hier die Bearbeitung eines Instrumentalsatzes vorliegt. Durch das Erscheinungsbild der Partitur selbst ist schließlich jeglicher Eingriff von Bachs Hand auszuschließen, denn das zweiseitige Manuskript repräsentiert, wie bereits Rust bemerkte, ein reinschriftliches und korrekturfrees Bild.⁹⁸

Ähnlich geartet wie zu BWV 239 ist Davids These auch zum Sanctus G-Dur (BWV 240). Hier soll Bachs Vorlage ein *Concerto a 4* für Streicher gewesen sein.⁹⁹

Im Unterschied zu der reinschriftlichen und korrekturfreen Abschrift des d-Moll-Sanctus ist im G-Dur-Sanctus eine beträchtliche Anzahl von Korrekturen zu erkennen. Diese lassen sich in drei Kategorien einteilen:

⁹² NBA II/2, *Lutherische Messen und einzelne Messensätze*, hrsg. von E. Platen und M. Helms, Kassel 1978.

⁹³ Dieser Bewertung schließen wir uns aufgrund stilistischer Einzelheiten (z. B. der stereotypen Motivik und Rhythmik in BWV 240 und aufgrund von stilistischen Eigenarten italienischer, besonders vivaldischer Prägung in BWV 239) in der folgenden Untersuchung an.

⁹⁴ W. Rust, a. a. O. (Fußnote 1), S. XXI.

⁹⁵ *Musikgeschichte Leipzigs*, Bd. III, Leipzig 1941, S. 215, Fußnote 8.

⁹⁶ H. T. David, *Johann Sebastian Bach und Johann Caspar Kerll. Zur Entstehungsgeschichte des Sanctus BWV 241*, in: Johann Sebastian Bach, hrsg. von Walter Blankenburg, Darmstadt 1970 (Wege der Forschung. CLXX.), S. 436f. Erstveröffentlichung: *A Lesser Secret of J. S. Bach Uncovered*, JAMS, 14, 1961, S. 199–223.

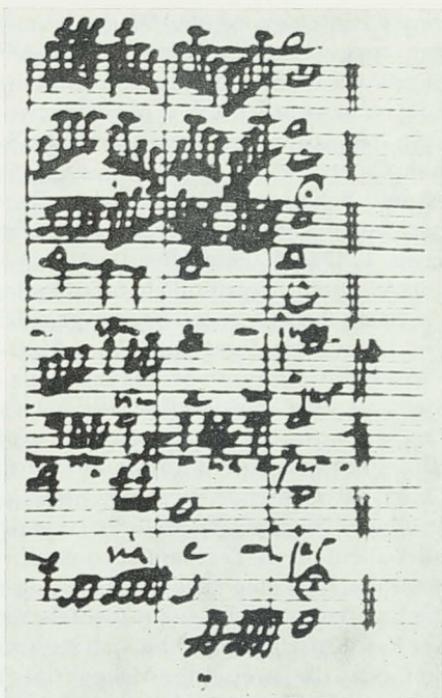
⁹⁷ H. T. David, a. a. O. (Fußnote 96), S. 436f.

⁹⁸ Nach Marshall handelt es sich hierbei um die einzige korrekturfreen Kalligraphie Bachs, vgl. Marshall I, S. 15.

⁹⁹ H. T. David, a. a. O. (Fußnote 96), S. 437.

1. Richtigstellung mutmaßlicher Kopierfehler

Eine Korrektur im drittletzten Takt gibt zu erkennen, daß hier ein Werk abgeschrieben und nicht neukomponiert worden ist. Bach hat zunächst in der Violine I auf der 4. und 5. Note die Töne der Violine II a'' und fis'' abgeschrieben und sie dann in die richtige Lesart d''' bzw. a''' geändert. Dieser Fehler, der aus einer Systemverwechslung entstanden ist, verdeutlicht, daß Bach eine Partitur vorgelegen hat.

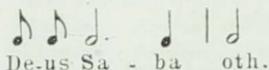


Faksimile 8: Sanctus G-Dur (BWV 240), T. 92-94.

2. Korrekturen, durch die die Art der Überarbeitung ermittelt werden kann: Solche Korrekturen haben eines gemeinsam: sie sind textbedingt. In T. 60 ist im Tenor eine Lesart $\text{♩} \text{♩} \text{♩}$ (♩) durchgestrichen worden,¹⁰⁰ die eine prosodische Unstimmigkeit mit dem Wort „Sabaoth“ verursacht hat (Faksimile 9/1).¹⁰¹ In T. 64 und 65 wurde, wie trotz der Durchstreichung zu erkennen ist, eine Tonrepetition in einen Quintsprung abwärts geändert (Faksimile 9/2).¹⁰² Sie wurde wohl deshalb durchgeführt, weil so danach ein Oktavsprung nach oben möglich wird. Durch ihn wird der Inhalt des Textes „pleni sunt coeli“ plastisch hervorgehoben. Die Korrekturen in T. 89 und 92 stehen ebenfalls mit dem Text „pleni sunt coeli“ im Zusammenhang. Bach mußte hier den Rhythmus der Silbenzahl angleichen (Faksimile 9/3).

¹⁰⁰ Tenor, T. 60: Korrektur des ganzen Taktes. Lesart *antè correcturam*, zwei gefähnte Achtel nicht klärbarer Tonhöhe, Halbe g (oder punkt. Halbe?) und Viertel g (?). Lesart *post correcturam*, die Achtel sind durchgestrichen, statt dessen ist eine Viertel e' davor notiert. Die Halbe g wurde zunächst zu einer Viertel verkürzt, dann wieder zu einer Halben verlängert. Möglicherweise kam erst jetzt die Viertel auf der 4. Taktzeit hinzu.

¹⁰¹ Es wäre ebenfalls denkbar, daß ursprünglich in T. 60 folgende Textunterlegung anzutreffen war:



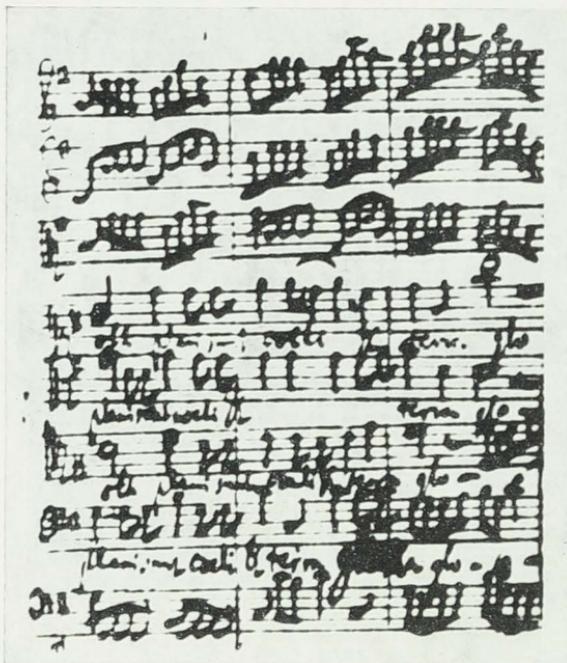
¹⁰² Tenor, T. 64, 2. Zählzeit: Tonrepetition auf a ersetzt durch d. Dadurch anschließend Oktavsprung nach oben möglich. Die gleiche Korrektur im Folgetakt im Alt.

Faksimile 9/1: T. 59-62



A page of handwritten musical notation, continuing from the previous page. It features six staves of music. The notation is dense and includes various rhythmic values, accidentals, and clefs. The handwriting is in a historical style, possibly from the 17th or 18th century. The paper shows signs of age and wear.

Faksimile 9/2: T. 63-67



Diese textbedingten Veränderungen¹⁰³ deuten darauf hin, daß Bach einen vorhandenen Vokalsatz parodiert hat. Daß die Vorlage wohl nicht mit dem überlieferten Text verbunden war, wird zudem durch das Verhältnis zwischen der Melodieführung und dem Text deutlich. Die Wörter „Sanctus“ und „Dominus“ erklingen häufig bei Motiven mit einem Dreiachtauftakt, was zu einer unbefriedigenden Textdeklamation führt:

T. 4-5

Alt
San - - ctus

Tenor
Do - - mi-nus

In T. 90–91 findet sich im Baß eine Textkorrektur, bei der die Lesart ante correcturam nicht mehr erkennbar ist. Doch könnte sie möglicherweise einen Hinweis auf den ursprünglichen Text liefern.¹⁰⁴

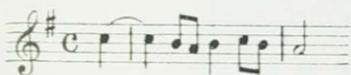
¹⁰³ Alt, T. 89, 1.–2. Zählzeit: Halbe g' in Viertel und zwei anschließende Achtel d' geändert. Diese Korrektur erscheint im selben Takt auf der 3.–4. Zählzeit im Tenor und ebenfalls im Tenor T. 92 auf der 1.–2. Zählzeit. Möglicherweise wurde in den ersten beiden Fällen auch die Tonhöhe geändert.

¹⁰⁴ Der Wortlaut des überschriebenen Textes ließe sich möglicherweise mit Hilfe einer Infrarot-Reflektographie entziffern.

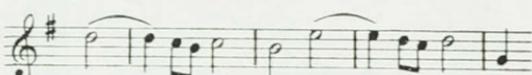
3. Fehlerkorrekturen, die auf Eingriffe in die Komposition zurückzuführen sind:

In diesem Satz erscheinen fünf Hauptmotive. Nur eines, ein Sequenzmotiv (s. T. 2ff. Violine I und Sopran) kennt zwei, allerdings sehr ähnliche Varianten:

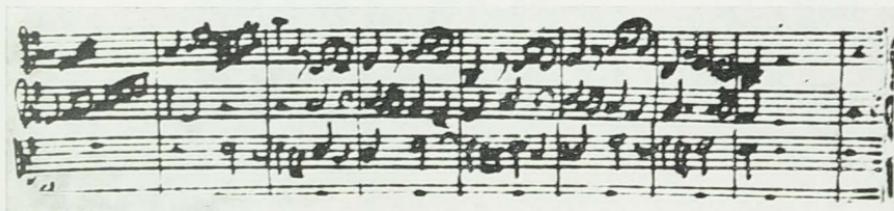
VI, T. 3



VI, T. 11-14

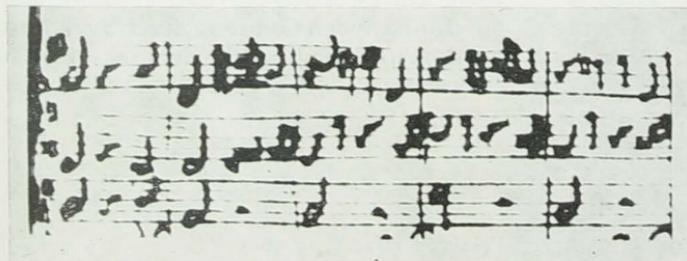


Die zweite Form hat Bach auf unterschiedliche Weise verändert. Die erste halbe Note wird in zwei Viertelnoten mit Terzabgang aufgelöst. Während beim ersten Auftreten des Motivs (T. 11-14) die Änderung nur sporadisch durchgeführt wird – nur in T. 14 ist die halbe Note geändert –, wird sie in T. 37-41 in Viola und Violine II konsequent angebracht.¹⁰⁵



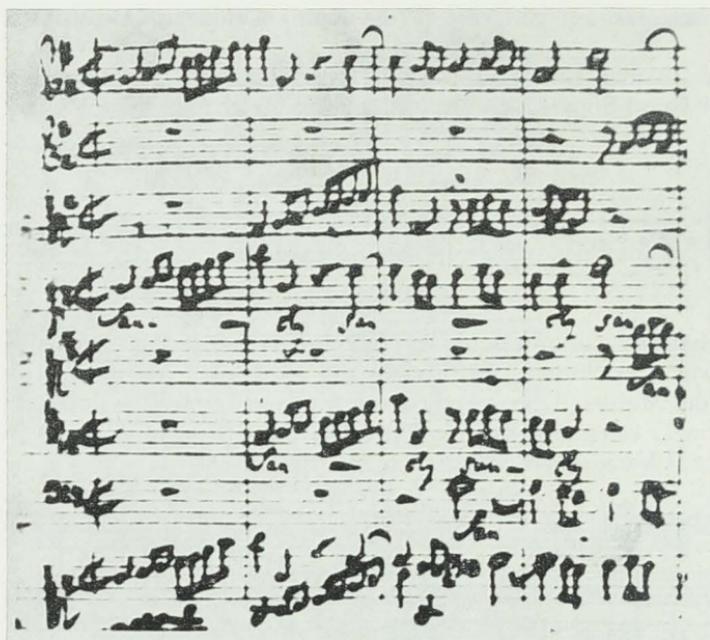
Faksimile 10: T. 36-44

Bereichernd wirkt auch die Ausschmückung der Violinbegleitung in den T. 55-56. Bach notiert in T. 55, Violine I, zunächst eine halbe Note mit einer halben Pause. Diese Stimmführung wird geändert, indem Bach die Motivik von T. 57 vorzieht. Im Folgetakt 56 hat ursprünglich eine halbe Note gestanden, die in zwei Viertel aufgelöst wird. In Violine II ändert Bach in der 2. Takthälfte eine halbe Pause in eine Viertelpause und zwei anschließende Auftaktachtel. An solchen Veränderungen ist zu erkennen, daß Bach bestrebt war, den Übergang von der einen Begleitmotivik zur neuen dichter zu gestalten.



Faksimile 11:
T. 54-58

¹⁰⁵ Eine weitere Variante des Motivs wurde schon bei den parodiebedingten Veränderungen besprochen (T. 64-65 in Alt und Tenor).

Faksimile 12/1:
T. 1-4

Der Continuo ist in diesem Sanctus überwiegend als Basso seguente gehalten. Ob der Basso seguente schon in der Vorlage vorhanden war, kann allerdings nicht entschieden werden.¹⁰⁶ In T. 4 und 29 (Faksimile 12/1 und 12/2) lassen sich Korrekturen erkennen, die darauf deuten, daß hier ursprünglich nur die aus Halben bestehenden Fundamenttöne der Baßlinie im Continuo gestanden haben, die jedoch nicht der Melodiebewegung des Vokalbasses entsprechen. An zwei Stellen (vgl. T. 74-75 und 80) läßt Bach den Continuo durch Synkopen aus dem strengen Basso seguente ausbrechen (Faksimile 12/3 und 12/4).

Faksimile 12/2: T. 29-30

¹⁰⁶ Vgl. hierzu die Abweichungen der Continuo Linie vom Vokalbaß in den Takten 24-25.

Faksimile 12/3:

T. 72-75

A page of handwritten musical notation, likely a manuscript or a facsimile of one. It features six staves of music. The notation is dense and includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings. The text 'doh k fern' is written below the first staff, and 'Ma - se coeli' is written below the second staff. The handwriting is in a cursive style, characteristic of the 18th century.

A page of handwritten musical notation, likely a manuscript or a facsimile of one. It features six staves of music. The notation is dense and includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings. The text 'fer -' is written below the fourth staff, and 'Ma - se coeli' is written below the fifth staff. The handwriting is in a cursive style, characteristic of the 18th century.

Faksimile 12/4: T. 80-81

Mit dieser Sanctus-Komposition liegt ein Veränderungsverfahren vor, das Bach bei fremden Werken nur noch im Sanctus D-Dur von Johann Caspar Kerll¹⁰⁷ und in der Stabat-mater-Parodie nach Pergolesi angewandt hat. Es verdeutlicht zweierlei:

1. Bach hat fremdes Werkgut wie sein eigenes benutzt und es den Aufführungserfordernissen angepaßt.
2. Bachs Eingriffe in das fremde Werk zerstören nicht die eigentliche Werksubstanz. Er greift zwar verbessernd in den vorhandenen Notentext ein, dessen ursprüngliches Gerüst bleibt jedoch bestehen. Im Falle des anonymen Sanctus bewirken seine Eingriffe vor allem, daß die stereotype Motivik etwas variabler gestaltet wird. Hans T. Davids These, Bach habe einen Concertosatz bearbeitet, hat sich durch unsere Untersuchung als hinfällig erwiesen.

*

Das Spektrum von Bachs Eingriffen in die Werke anderer Komponisten ist weit gefächert. Satzfehlerkorrekturen, geringfügige Detailveränderungen, das Einrichten der Werke entsprechend den eigenen Aufführungserfordernissen fallen genauso darunter wie Parodien und das Erweitern des Werkes um neukomponierte Satzabschnitte oder das Ersetzen eines originalen Satzes durch einen neukomponierten. Diese Feststellungen sind nichts Neues. Doch ist mit dem vorliegenden Beitrag eine zusätzliche Methode für das Ermitteln von Bachs Eingriffen in fremde Kompositionen vorgestellt worden. Dieser Methode liegen Beobachtungen der Schrift, der Korrekturen und der an der Abschrift beteiligten Schreiber zugrunde. Es konnte veranschaulicht werden, daß Bachs Eingriffe meistens visuell erfassbar sind. An der Kopie des „Livre d'Orgue“ von Nicolas de Grigny und der Abschrift der Markus-Passion von Reinhard Keiser konnte – entgegen den bisherigen Vermutungen – gezeigt werden, daß nicht alle zwischen den Abschriften Bachs und Konkordanzquellen bestehenden Veränderungen zwangsweise auf Bach zurückgehen, sondern oftmals die Auseinandersetzung anderer Komponisten, Kantoren oder Musiker mit dem betreffenden Werk widerspiegeln. Dieses Ergebnis mahnt zur Vorsicht: so verlockend es ist, in Bach den Neuerer und Verbesserer sehen zu wollen, so trügerisch kann diese Wunschvorstellung sein. Andere, heute Unbekannte sind bei der Aufgabe, die Werke für ihre Aufführungszwecke einzurichten, wohl vielfach genauso verfahren wie Bach.

Von besonderem Interesse waren schließlich die Kopien der lateinischen Kirchenkompositionen, die durch Bach singular überliefert sind. Bei diesen Abschriften konnte erkannt werden, daß zumindest fünf der insgesamt neun Werke unverändert abgeschrieben worden sind. Dieses Resultat weist darauf hin, daß wohl mehr Abschriften Bachs notengetreue Wiedergaben ihrer Vorlagen sind, als bisher angenommen.

¹⁰⁷ Vgl. hierzu den Beitrag Peter Wollnys im vorliegenden Jg.