

Bach und Palestrina

Neue Quellen aus Johann Sebastian Bachs Notenbibliothek

Von Barbara Wiermann (Berlin)

Bibliotheken von Gelehrten und Musikern erfreuen sich seit längerer Zeit der besonderen Aufmerksamkeit der Forschung. Man verspricht sich von ihnen Einblicke in den literarischen oder musikalischen Erfahrungshorizont ihrer Besitzer, erhofft sich Aufschlüsse über deren Interessen und Vorlieben und nutzt diese Erkenntnisse gern als einen Ausgangspunkt für die Betrachtung von deren Schaffen. Johann Sebastian Bachs Notenbibliothek rückte erstmals im Rahmen von Christoph Wolffs Studie über Bachs Umgang mit dem *Stile antico* systematisch ins Blickfeld.¹ Der Autor faßte alle seinerzeit bekannten Werke lateinischer Figuralmusik aus der Notenbibliothek des Leipziger Thomaskantors zusammen, um so dessen schöpferische Auseinandersetzung mit dieser Kompositionsmanier in einen Kontext zu stellen. Dabei traten auffällige zeitliche Parallelen zwischen Bachs eigener kompositorischer Beschäftigung mit Messen und der Anschaffung entsprechender Werke fremder Meister zutage.² In umfassender Weise widmete sich Kirsten Beißwenger in ihrer Dissertation aus dem Jahre 1991 Bachs Notenbibliothek.³ Auch die von ihr zusammengetragenen Materialien zeigen, wie Bachs – über die Jahre wechselnde – musikalische Interessen nicht nur in seinen eigenen kompositorischen Vorhaben oder dienstlichen Aufgaben zum Ausdruck kommen, sondern sich gleichermaßen in seinem Notenbestand an Werken anderer Komponisten spiegeln.

Durch die Arbeit Beißwengers ist Bachs Bibliothek im Vergleich zu anderen Musikerbibliotheken verhältnismäßig gut erschlossen. Die Autorin konnte 113 Handschriften und Drucke benennen, die aus seinem Besitz stammen. Für weitere 91 Titel vermutet sie, daß Bach sie zumindest zeitweilig besessen hat, ohne die zugehörigen Quellen heute noch nachweisen zu können. Welchen Anteil der Gesamtbibliothek die von Beißwenger verzeichneten Einheiten ausmachen, ist schwer zu beurteilen. Sie vermitteln jedoch einen instruktiven Eindruck von der Vielgestaltigkeit des Bachschen Notenbestands. Vor dem Hintergrund, daß sonst kaum persönliche Dokumente vorhanden sind, die Auskunft über Bachs musikalische Präferenzen geben könnten, ist der so gewonnene Einblick von besonderem Wert.

¹ Wolff *Stile antico*.

² Ebenda, S.165f.

³ Druckfassung 1992: Bachs Notenbibliothek.

Daß im Bereich der Rekonstruktion von Bachs Notenbibliothek noch manch interessanter Erkenntniszuwachs möglich ist, zeigte in den letzten Jahren Peter Wollny mit zwei neuen Quellenfunden. Im Bestand der Staatsbibliothek zu Berlin konnte er ein frühes Bach-Autograph mit einer weltlichen Kantate Antonio Biffis bestimmen, das einen bedeutenden Mosaikstein für die Beschreibung des Erfahrungshorizonts des jungen Bach bildet. In derselben Bibliothek fand Wollny außerdem autographe Stimmen (sowie eine Partitur von unbekannter Hand) von Marco Giuseppe Perandas *Missa a-moll*, mit der sich Bach in seiner Weimarer Zeit beschäftigt hat.⁴

Im folgenden sollen zwei weitere bisher unbekannte Quellen aus Bachs Notenbibliothek vorgestellt werden, die die Frage nach Bachs Auseinandersetzung mit dem *Stile antico* in ein neues Licht rücken.

*

Bachs Interesse an der Musik des römischen Kapellmeisters Giovanni Pierluigi da Palestrina war bislang lediglich durch eine einzige musikalische Quelle belegt. Als einstiger Bestandteil seiner Bibliothek existiert ein handschriftlicher Stimmensatz der – erstmals in Palestrinas fünftem Messenbuch (Rom 1590) im Druck veröffentlichten – *Missa sine nomine a 6* (SBB, *Mus. ms. 16714*)⁵. Die Materialien bezeugen, daß Bach Mitte der vierziger Jahre eine Aufführung des Werkes plante. In diesem Zusammenhang entstanden sechs Vokalstimmen von der Hand eines Leipziger Kopisten (Hauptkopist I) mit der gesamten Messe, dazu sechs ergänzende Instrumentalstimmen mit „Kyrie – Christe – Kyrie“ und „Gloria“ von demselben Schreiber,⁶ die Bach selbst um eine bezifferte Violone- sowie eine bezifferte Organostimme ergänzte – beide ebenfalls nur „Kyrie – Christe – Kyrie“ und „Gloria“ umfassend.

Bachs Vorhaben, Palestrina-Sätze (wohl im gottesdienstlichen Rahmen) aufzuführen, gewinnt durch eine bisher kaum beachtete Quelle in der Ende des Jahres 2001 aus Kiew nach Berlin zurückgekehrten Sammlung der Sing-Akademie zu Berlin – aufbewahrt in der Staatsbibliothek zu Berlin – weitere Konturen. Unter der Signatur SA 424/ZC 629 finden sich folgende aus Bachs Besitz stammende Stimmen zu Palestrinas – zuerst im ersten Messen-

⁴ Vgl. P. Wollny, *Neue Bach-Funde*, BJ 1997, S. 7–50, bes. S. 7–20, sowie ders., Vorwort zu *Marco Giuseppe Peranda, Missa in a per Soli e Coro ...*, hrsg. von Peter Wollny, Stuttgart [2000], S. II f.

⁵ Vgl. K. G. Fellerer, *J. S. Bachs Bearbeitung der Missa sine nomine von Palestrina*, BJ 1927, S. 123–132; Wolff *Stile antico*, bes. S. 166–172; NBA II/9 Krit. Bericht (K. Beißwenger), Kassel 2000.

⁶ Zur Identität von Hauptkopist I und damit zur genauen Datierung des *sine-nomine*-Stimmensatzes vgl. den Beitrag von Peter Wollny im vorliegenden Band.

buch (Rom 1554)⁷ veröffentlichter – vierstimmiger Messe „*Ecce sacerdos magnus*“:

Stimmen	Umfang	Inhalt
Vox Prima	3 Bl.	vollständige Messe ohne „Agnus Dei“ III
Vox Secunda	3 Bl.	vollständige Messe ohne „Agnus Dei“ III
Vox Tertia	2 Bl.	vollständige Messe ohne „Agnus Dei“ III
Vox Quarta	3 Bl.	vollständige Messe ohne „Agnus Dei“ III
Fundament	2 Bl.	„Kyrie – Christe – Kyrie“
Hautbois 1	1 Bl.	„Kyrie – Christe – Kyrie“, „Gloria“ bis T. 31

Von dem zugehörigen Titelumschlag mit Bachs eigenhändiger Aufschrift „*Missa | sopra la Cantilena | Ecce Sacerdos Magnus. | a | 4 Voci | di | Praenestini.*“ blieb nur das Vorderblatt erhalten. Schreiber der Vokalstimmen und des als *Fundament* bezeichneten Parts (34,5 × 21 cm, 13-/14-zeilig rastriert) ist Johann Christoph Altnickol. Die Stimme *Hautbois 1* hat Bach selbst verfertigt (34,8 × 21,5 cm, 16-zeilig rastriert).⁸ Die *Prima Vox* enthält in der linken oberen Ecke von fol. 1r in schwacher Schrift einen Vermerk „gehört Poelchau“. Woher der Musiksammler den Stimmensatz erwarb, ist nicht definitiv zu klären. Möglicherweise stammt dieser aus dem Besitz Carl Philipp Emanuel Bachs, in dessen Nachlaßverzeichnis sich ein Hinweis auf „1 Messe von Praenestino in Stimmen“ findet,⁹ bei der es sich nicht zwangsläufig, wie bisher angenommen, um die *Missa sine nomine* handeln muß.

Aufgrund der Schriftbefunde läßt sich die Quelle relativ präzise auf die Zeit um 1745 datieren.¹⁰ Altnickol kam 1744 nach Leipzig. Sein erstes Schriftstück der Leipziger Jahre ist eine Kopie des Wohltemperierten Klaviers II (*P 430*), an deren Ende sich der Vermerk „Scr. Altnickol | ao. 1744.“ findet. Als charakteristische Sonderform dieses frühen Schriftstadiums gilt unter anderem der c-Schlüssel, der „als obere Horizontale eine gezackte, nach rechts oben hochgebogene Linie“ aufweist.¹¹ Weitere Charakteristika sind der Baßschlüssel mit zwei senkrechten Strichen und eine offene Akkoladenklammer. Im neuen Palestrina-Stimmensatz ist die Sonderform des c-Schlüs-

⁷ Weitere Auflagen Rom (Erben von A. Dorico, 1562), Brixen (T. Bazzalam, 1581); erweiterte Auflage Rom (A. Gardano, 1591), Venedig (A. Gardano, 1596).

⁸ Notizen auf den beiden von J. S. Bach geschriebenen Bl. lassen erkennen, daß dessen Hs. bereits 1914 durch Max Schneider identifiziert worden ist. Auf eine Veröffentlichung über diesen Fund hat Schneider offenbar verzichtet.

⁹ NV, S. 87.

¹⁰ Für seine Hilfe bei der Untersuchung der verschiedenen Schriften danke ich Peter Wollny.

¹¹ Vgl. A. Dürr, *Zur Chronologie der Handschrift Johann Christoph Altnickols und Johann Friedrich Agricolas*, BJ 1970, S. 44–65, bes. S. 48, Abbildung S. 50.

sels noch deutlich ausgeprägt (Abbildung 1). Dem Baßschlüssel fehlen hingegen bereits die senkrechten Striche. Da die übrigen von Altnickol in Leipzig – das heißt vor 1748 – angefertigten Kopien keine frühen Sonderformen mehr aufweisen, ist in dem Palestrina-Stimmensatz ein bisher unbekanntes Zwischenstadium seiner Schrift dokumentiert. Es ist anzunehmen, daß die Quelle relativ knapp nach der Abschrift des Wohltemperierten Klaviers II entstand, da Bachs Handschrift in der Stimme *Hautbois 1* sich nicht wesentlich von der Schrift in den Generalbaßstimmen der *Missa sine nomine* unterscheidet. Diese wird von Kobayashi auf „um 1742“ angesetzt,¹² was Wollnys Untersuchungen nun bestätigen (Abbildung 2). Die aufgrund der Handschriftenanalyse vorgenommene zeitliche Einordnung ist auch mit dem Papierbefund zu vereinbaren. Im erhaltenen Rest des Titelumschlags findet sich als Wasserzeichen das Wappen der Stadt Eger, darüber in Schrifttafel EGER (Weiß 21); derartiges Papier hat Bach zwischen 1743 und 1746/47 verwendet.¹³ In den Stimmen läßt sich das Wappen von Schönburg erkennen (Weiß 72), doch diese Papiersorte nutzte der Komponist nahezu in seiner gesamten Leipziger Zeit.¹⁴

Im Gegensatz zum Stimmenmaterial der *Missa sine nomine*, das für eine Ausführung der Sätze „Kyrie – Christe – Kyrie“ und „Gloria“ vollständig ist, sind die überlieferten Stimmen zur *Missa Ecce sacerdos magnus* in verschieden-facher Hinsicht unvollendet und unvollständig. Hiervon auszunehmen ist allerdings der – bis auf das dritte „Agnus Dei“ lückenlose – Vokalstimmensatz. In der Fundament-Stimme finden sich allein „Kyrie – Christe – Kyrie“ (fol. 12r). Die übrigen drei Seiten (fol. 12v–13v) sind rastriert aber unbeschrieben. Ursprünglich war also eine Fortsetzung der Stimme geplant. Die Oboenstimme bricht in T. 31 des „Gloria“ ab. Auf der angefangenen Seite (fol. 14r) finden sich noch sechs ungenutzte Liniensysteme. Die Rückseite des Blattes ist nicht rastriert. Zumindest das „Gloria“ hätte also mühelos auf dem vorhandenen Papier beendet werden können. Fundament und Oboe bieten mithin weniger als die protestantische Kurzmesse. Zudem ist davon auszugehen, daß der Stimmensatz noch durch andere Stimmen erweitert werden sollte. Wahrscheinlich war geplant, alle vier Vokalstimmen instrumental zu verdoppeln, also neben *Hautbois 1* noch *Hautbois 2* (mit *Vox Secunda colla parte*) heranzuziehen, ferner *Taille* und *Fagott* zur Verstärkung von *Vox Tertia* und *Vox Quarta*. Dies entspräche Bachs Verfahren in seiner Motette „Der Geist hilft unser Schwachheit auf“ (BWV 226) und in der zwischen 1745 und 1749 angefertigten Einrichtung von Johann Christoph Bachs Motette „Lieber

¹² Kobayashi Chr.

¹³ Ebenda, S. 16.

¹⁴ Ebenda, S. 16f.

Herr Gott, wecke uns auf“.¹⁵ Ferner fällt im Vergleich zum Material der *Missa sine nomine* auf, daß nur eine einzige Fundament-Stimme vorliegt, die zudem unbeziffert ist. Offensichtlich gedachte Bach, auch noch eine Organo-Stimme anzufertigen, der er dann eine Generalbaßbezifferung beigefügt hätte.

Infolge der Unvollständigkeit der Stimmen läßt sich nicht mehr mit Sicherheit klären, in welcher Tonlage das Werk aufgeführt werden sollte. In den Vokalstimmen und im Fundament steht die Messe in ihrer ursprünglichen Tonart G-mixolydisch. Die Oboenstimme ist jedoch um einen Ton nach unten versetzt (F). Da die Messe eine hohe Schlüsselung aufweist (G₂ C₃ C₃ C₄),¹⁶ ist anzunehmen, daß Bach sie den Gepflogenheiten seiner Zeit gemäß transponiert aufführen wollte. Bei der gängigen Quarttransposition steht das Werk dann in D, unter Berücksichtigung des Chortons der Leipziger Orgeln in klingend E. Für die Oboe gilt offensichtlich der „tiefe Kammerton“, so daß sie – notiert in F – ebenfalls in E erklingt.¹⁷ Bei dieser Annahme ist es allerdings verwunderlich, daß die Fundament-Stimme nicht eine Quart tiefer notiert wurde, der Continuo-Spieler also frei transponieren mußte. Läge eine Organo-Stimme vor, wäre in dieser Hinsicht mehr Sicherheit zu gewinnen. Die angenommenen Transpositionsverhältnisse erklären auch, warum Bach die *Missa Ecce sacerdos magnus* nicht wie die *Missa sine nomine* mit dem traditionellen Ensemble aus Cornetto und drei Trombonen verstärkte, sondern einen Chor mit Oboen, Taille und Basson einsetzte. Für Cornetti, die kaum tiefer als bis d' geführt werden können und nicht im tiefen Kammerton zu stimmen sind, wären sowohl Vox prima als auch Vox secunda zu tief gewesen. Der Hautbois 1 kann die Vox prima hingegen unverändert spielen. Bei Hautbois 2 wären für das colla-parte-Spiel der Vox secunda nur einige wenige Oktavierungen notwendig.

Vergleicht man Bachs Stimmensatz mit der Werkfassung des Originaldrucks, so sind neben der Verwendung von Fundament und anderen Instrumenten noch weitere Besonderheiten festzustellen. Erstens ist die Vox secunda nicht im C₂-, sondern im C₃-Schlüssel notiert. Zweitens weisen die handschriftlichen Stimmen an einigen Stellen eine vom Druck differierende Textunter-

¹⁵ SBB, SA 5142–5145; Fotos der Stimmen in D-Bim, *Fot Bü 42a*. Vgl. auch Schulze Bach-Überlieferung, S. 175f. und S. 178–180.

¹⁶ Im Druck von 1554 und allen weiteren Auflagen ist das Werk sogar G₂ C₂ C₃ C₄ geschlüsselt.

¹⁷ Eine Verwendung des tiefen Kammertons ist auch in Bachs Einrichtung von Pergolesis „*Stabat mater*“ sowie den Instrumentalstimmen zu Johann Christoph Bachs Motette „*Lieber Herr Gott, wecke uns auf*“ zu beobachten. Vgl. A. Dürr, *Neues über Bachs Pergolesi-Bearbeitung*, BJ 1968, S. 89–100, bes. S. 90f. und Schulze Bach-Überlieferung, S. 179.

legung auf. Drittens treten in den handschriftlichen Materialien zahlreiche Akzidentien auf, die bei Palestrina nicht zu finden sind. Da diese Veränderungen keine Nachträge oder Korrekturen darstellen, scheinen sie in Altnickols Kopiervorlage bereits vorhanden gewesen zu sein. Gleiches ließ sich bereits am Stimmensatz der *Missa sine nomine* beobachten. Daher ist allein auf der Grundlage der Stimmensätze nicht zu klären, inwieweit die an den Messen vorgenommenen Veränderungen auf Bach zurückgehen.¹⁸ Neue Einblicke in Bachs Umgang mit den genannten Werken ermöglicht allerdings eine bisher unbeachtete Quelle, der wir im folgenden uns zuwenden wollen.

*

Unter der Signatur *Mus. ms. 16695* findet sich in der Staatsbibliothek zu Berlin eine Partitur mit verschiedenen Messensätzen von Giovanni Pierluigi da Palestrina. Die Handschrift (20,8 × 25 cm, unbekannter Schreiber, ohne Titelblatt, kein erkennbares Wasserzeichen) umfaßt 39 Blätter. Der blaue Papp-einband enthält den üblichen Bibliotheksaufkleber der 1841 erworbenen Sammlung von Georg Poelchau („EX | BIBLIOTHECA | POELCHAVIANA“).¹⁹ Im Detail weist die Quelle folgenden Inhalt auf:

fol. 1r–16v	Missa <i>Ecce sacerdos magnus</i>	vollständige Messe ohne „Agnus Dei“ III
fol. 17r–28v	Missa [sine nomine] à 6	vollständige Messe
fol. 29r–30r	Missa <i>O Regem coeli</i>	„Kyrie – Christe – Kyrie“
fol. 30v–32r	Missa <i>Virtute magna</i>	„Kyrie – Christe – Kyrie“
fol. 32r–33v	Missa <i>Gabriel Archangelus</i>	„Kyrie – Christe – Kyrie“
fol. 33v–35v	Missa <i>Ad coenam agni providi</i>	„Kyrie – Christe – Kyrie“
fol. 35v–36v	Missa <i>Pro defunctis</i>	„Kyrie – Christe – Kyrie“
fol. 37r	rastriert	
fol. 37v–38r	unrastriert	
fol. 38v–39r	[Missa <i>Gabriel Archangelus</i>]	„Benedictus“
fol. 39v	unrastriert	

¹⁸ Vgl. Fellerer, a. a. O. (Fußnote 5); Wolff *Stile antico*, S. 168 und NBA II/9 Krit. Bericht, S. 27f. – Fellerer, a. a. O., schrieb pauschal alle Veränderungen an der *Missa sine nomine* Bach zu, wofür das Stimmenmaterial jedoch keinerlei Anhaltspunkte liefert. Wolff vertritt die entgegengesetzte Ansicht, daß die Eingriffe nicht auf Bach zurückgehen können. Er stützt sich dabei auf die Annahme, daß die von Hauptkopist I genutzte Vorlage nicht aus Bachs Besitz stammt, was bedeutet, daß er in ihr auch keine Korrekturen vornehmen konnte (Wolff *Stile antico*, S. 168, Fußnote 22).

¹⁹ Ungeklärt ist, ob die auf fol. 1r in der rechten unteren Ecke vorliegende Zahl „1813“ als Jahreszahl zu lesen ist und mit Poelchaus Erwerbung der Quelle zusammenhängt.

Am Ende der *Missa Pro defunctis* (fol. 36v) findet sich der Vermerk „*Jo. Petrus Aloysius Praenestinus. | Roma, apud Alexandrum | Gardanum. 1591.*“ Die Handschrift vereint die Messen aus der vierten Auflage von Palestrinas erstem Messenbuch (Rom 1591), das gegenüber der Erstauflage von 1554 um die *Missa Pro defunctis* (Erstdruck) und die *Missa sine nomine* (zuvor gedruckt im fünften Messenbuch, Rom 1590) erweitert ist. In verschiedenen grundsätzlichen Punkten weicht die Handschrift jedoch vom Druck ab: In der *Missa Ecce sacerdos magnus* fehlt das dritte „*Agnus Dei*“. Die *Missa sine nomine*, die in den römischen Stimmbüchern an letzter Stelle erscheint, steht hier an zweiter Stelle. Die Messen „*O Regem coeli*“, „*Virtute magna*“, „*Gabriel Archangelus*“, „*Ad coenam agni providi*“ und die *Missa Pro defunctis* sind auf „*Kyrie – Christe – Kyrie*“ gekürzt. Zur *Missa „Gabriel Archangelus“* wird aus wohl nicht mehr zu klärenden Gründen der „*Benedictus*“-Satz nachgeliefert (fol. 38v–39r). Darüber hinaus findet sich bei zahlreichen Messen eine vom Original abweichende Schlüsselung: die C_2 -Schlüssel wurden in C_3 -Schlüssel umgewandelt.

Messe	Druck	<i>Mus. ms. 16695</i>
<i>Missa Ecce sacerdos magnus</i>	$G_2 C_2 C_3 C_4$	$G_2 C_3 C_3 C_4$
<i>Missa O Regem coeli</i>	$G_2 C_2 C_3 F_4$	$G_2 C_3 C_3 F_4$
<i>Missa Virtute magna</i>	$G_2 C_2 C_3 C_4$	$G_2 C_3 C_3 C_4$
<i>Missa Gabriel Archangelus</i>	$G_2 C_2 C_3 C_4$	$G_2 C_3 C_3 C_4$
<i>Missa Ad coenam agni providi</i>	$G_2 C_2 C_2 C_3 F_4^{20}$	$G_2 C_3 C_3 C_3 F_4$

Des weiteren weisen einzelne Sätze verschiedener Messen eine Bezifferung auf:

<i>Missa Ecce sacerdos magnus</i>	„ <i>Kyrie – Christe – Kyrie</i> “
<i>Missa [sine nomine] à 6</i>	„ <i>Kyrie – Christe – Kyrie</i> “, „ <i>Gloria</i> “, „ <i>Credo</i> “ (T. 1–66), „ <i>Benedictus</i> “ (T. 32–46), „ <i>Agnus Dei</i> “ I und II
<i>Missa O Regem coeli</i>	–
<i>Missa Virtute magna</i>	–
<i>Missa Gabriel Archangelus</i>	–
<i>Missa Ad coenam agni providi</i>	„ <i>Kyrie – Christe – Kyrie</i> “
<i>Missa Pro defunctis</i>	–
<i>Missa Gabriel Archangelus, „Benedictus“</i>	–

Ferner finden sich in allen Sätzen noch genauer zu diskutierende Akzidentien, die im Originaldruck nicht vorhanden sind.

²⁰ Im Erstdruck von 1554 ist die Baßstimme im F_3 -Schlüssel notiert, was Palestrina bzw. seine Verleger in den folgenden Auflagen jedoch änderten.

Anhand zahlreicher Beobachtungen läßt sich nun feststellen, daß die Partitur *Mus. ms. 16695* aus Bachs Besitz stammt und die Vorlage für seine Stimmensätze der *Missa Ecce sacerdos magnus* und der *Missa sine nomine* bildete. Ein wesentlicher Anhaltspunkt sind zunächst die Akzidentien, die in Partitur und Stimmensätzen identisch sind. Ebenso stimmen Partitur und Aufführungsmaterial in der Textunterlegung überein. Ferner fällt auf, daß die *Missa Ecce sacerdos magnus* in beiden Quellen dieselbe vom Druck abweichende Schließung aufweist und zudem beidesmal nur zwei „Agnus Dei“-Sätze enthält. Schließlich sind die bereits von Wolff und Beißwenger herausgehobenen Korrekturstellen im Stimmensatz der *Missa sine nomine* ein eindeutiges Indiz für die Abhängigkeit der Handschriften. Wolff schildert ein Korrekturbild im zweiten „Agnus Dei“ der *sine-nomine*-Messe.²¹ Im ersten Alt gerät der Kopist nach T. 28 für zwei Takte zunächst in den ersten Tenor. Die Takte werden ausgestrichen und die Stimme regulär fortgesetzt (Notenbeispiel 1 und Abbildung 3).

Beispiel 1

27 Alt Tilgung = Tenor 1

no - - - - - bis pa - - - - - cem

Aus diesem Tatbestand folgt, daß eine Partitur als Vorlage gedient haben muß. In der Quelle *Mus. ms. 16695* findet sich nach T. 28 der vermutete Akkoladenwechsel, durch den sich nunmehr eindeutig erklären läßt, wie der Kopist in die falsche Stimme geraten konnte. In gleicher Weise läßt sich die bei Beißwenger angeführte Korrektur im „Kyrie“ (Alt, T. 57–59) deuten, die ebenfalls durch einen Akkoladenwechsel bedingt ist.²²

Daß die Handschrift *Mus. ms. 16695* in Bachs Notenbibliothek gehörte, läßt sich schließlich auch durch Eintragungen des Leipziger Thomaskantors belegen. Bei der *Missa sine nomine* vergaß der Kopist den bei allen anderen Messen von ihm eingetragenen Titel. Daher ergänzte Bach eigenhändig die Angabe *Missa à 6. due Soprani, Alto, due Tenori e Basso*. Aller Wahrscheinlichkeit nach nahm er den Nachtrag Mitte der 1740er Jahre im Zusammenhang mit der Vorbereitung des Stimmenmaterials vor (Abbildung 4). Auffällig sind dabei Ähnlichkeiten im Schriftduktus und in der Formulierung mit dem ebenfalls von Bach beschrifteten Titelumschlag des Stimmensatzes. Der späte Eintrag des Titels der *sine-nomine*-Messe sagt jedoch weder etwas über die Datierung der Handschrift aus, noch liefert er Anhaltspunkte dafür, wann Bach die Partitur erworben hat.

²¹ Wolff *Stile antico*, S. 166.

²² NBA II/9 Krit. Bericht, S. 26.

Verschiedene Indizien deuten darauf hin, daß die Handschrift *Mus. ms. 16695* bereits in der Weimarer Zeit in Bachs Bibliothek gelangte. Hierfür spricht zunächst der auf fol. 1r in der rechten oberen Ecke von Johann Gottfried Walther zugesetzte Name „*Praenestini*“ (Abbildung 5). Walther hielt diese Angabe wohl für notwendig, da der Kopist den Inhalt der Handschrift lediglich nach der *Missa Pro defunctis* (fol. 36v) an einer im Manuskript nur schwer aufzufindenden Stelle festgehalten hat. Die Annahme, daß die Partitur über Walther zu Bach gelangte, wird außerdem durch eine weitere Quelle der Staatsbibliothek zu Berlin gestützt. Es handelt sich um eine Partitur von der Hand Johann Gottfried Walthers, die Palestrinas *Missa Ad coenam agni providi* (fol. 1v–19r) sowie Walthers eigenes Werk „*Kyrie, Christe, Kyrie über: Wo Gott zum Hauß nicht giebt sein Gunst*“ (fol. 19v–21v) enthält (SBB, *Mus. ms. 16704*). Die Handschrift trägt folgenden Titel: „*Missa ad Coenam Agni prov[idi] | cum quinque vocibus | Auctore | Jo. Petro Aloysio Praenestino | Roma 1591.*“ In der rechten unteren Ecke finden sich die Angaben: „*Hrn Joh. Gottfr. Walthers | Handschrift, aus | deßen Nachlaße. | Die vorstehende Bemerkung hat mein seel. | Freund E. L. Gerber in Sondershausen geschrieben. | André*“.²³

Vergleicht man die in Walthers Handschrift vorliegende Fassung von Palestrinas *Missa Ad coenam agni providi* mit dem „*Kyrie – Christe – Kyrie*“ aus derselben Messe in der Partitur aus Bachs Besitz, so lassen sich einige bemerkenswerte Gemeinsamkeiten beobachten: Beide Partituren weisen die gleiche – vom Originaldruck abweichende – Schlüsselung auf, bei der die C_2 -Schlüssel durch C_3 -Schlüssel ersetzt wurden ($G_2 C_3 C_3 C_3 F_4$). In beiden Handschriften sind gegenüber der Bezeichnung in den gedruckten Stimmbüchern von 1591 Alt 1 und Alt 2 vertauscht.²⁴ Ferner sind Übereinstimmungen in den Akzidentien festzustellen, die jedoch noch zu differenzieren sind. Schließlich weisen beide Partituren auf Palestrinas Druck von 1591 als Quelle der vorgelegten Werke.

Offensichtlich stehen also die Handschriften *Mus. ms. 16695* und *Mus. ms. 16704* in einer noch genauer zu untersuchenden Beziehung zueinander und sind im Umfeld Johann Gottfried Walthers entstanden. Die Schriftentwicklung²⁵

²³ Wie und wann die Quelle in die BB gelangte, ist bisher unbekannt.

²⁴ Die veränderte Anordnung mag damit zusammenhängen, daß der ursprüngliche Alt 1 fast durchgehend tiefer geführt wird als der Alt 2.

²⁵ Kirsten Beißwenger setzt das vierte Schriftstadium Walthers, dem die Palestrina-Partitur zuzuordnen ist, „nach 1717“ an. Die Datierung ist insofern problematisch, als aus Beißwengers Argumentation lediglich geschlossen werden kann, daß das Schriftstadium III spätestens 1717 abgeschlossen wurde, nicht jedoch daß das Schriftstadium IV frühestens 1718 einsetzte. Die Zusammenhänge zwischen den Handschriften *Mus. ms. 16695* und *Mus. ms. 16704* deuten nun darauf hin, Schriftstadium IV schon vor 1717 anzusetzen. Vgl. Beißwenger JGW, S. 11–35, bes. S. 15f. und 21–25.

Walthers und der Papierbefund (Wasserzeichen A mit Dreipaß) erlauben keine exakte Datierung seiner Partitur. Es ist jedoch keinesfalls auszuschließen, daß die Handschrift vor 1717 – dem Zeitpunkt, da Bach Weimar verließ – angelegt wurde. Auch spricht nichts gegen die Annahme, daß Bach die Partitur *Mus. ms. 16695* noch in seinen Weimarer Jahren von Walther erhielt. Zwischen den verwandtschaftlich und freundschaftlich verbundenen Kollegen existierte wohl ein reger Musikalienaustausch. So entstand zum Beispiel die Partitur der *Missa A-dur* von Johann Baal als Gemeinschaftsunternehmen von Bach und Walther (SBB, *Mus. ms. 30091/1*).²⁶ Mit den Stimmen zum „Kyrie“ C-dur von Marco Gioseppe Peranda liegt ein weiteres Material aus Bachs Notenbibliothek vor, für das aufgrund des Schreibers, der bisher lediglich aus Walthers Umkreis bekannt ist, angenommen werden kann, daß Bach es über seinen Vetter erhielt (SBB, *Mus. ms. 17079/10*).²⁷ Schließlich kann auch bei der kürzlich von Peter Wollny vorgestellten Partitur zu Perandas *Missa in a-moll* (SBB, *Mus. ms. 30098*) vermutet werden, daß Bach sie aus dem Umfeld Walthers erwarb, der dieses Werk schon 1708 in seinen *Praecepta der musicalischen Composition* erwähnt.²⁸ Offensichtlich sammelte Walther die lateinische Kirchenmusik aus musiktheoretischem Interesse, und auch bei Bach stand dieses zumindest im Fall der Palestrina-Messen zunächst wohl im Vordergrund.

Doch kehren wir nun noch einmal zu den Verhältnissen zwischen den verschiedenen Palestrina-Quellen zurück. Eine gegenseitige Abhängigkeit der Partitur aus dem Besitz Bachs und der Quelle von der Hand Walthers kann ausgeschlossen werden. Bachs Partitur kann nicht auf Walthers Autograph zurückgehen, da hier die übrigen Messen fehlen und es keine Anhaltspunkte dafür gibt, daß Walther weitere einzelne Partituren mit Palestrina-Messen besaß. Eine umgekehrte Abhängigkeit ist nicht möglich, da die Quelle, die in den Besitz Bachs gelangte, von der Messe *Ad coenam agni providi* nur „Kyrie – Christe – Kyrie“ enthält, das Manuskript von Walthers Hand jedoch alle Meßsätze aufweist. Beide Partituren gehen also wohl auf eine gemeinsame Zwischenquelle zurück. Dabei handelt es sich nicht um den Originaldruck, sondern, wie sich aus verschiedenen Korrekturbildern erkennen läßt, gleichfalls um eine Partitur. Anhaltspunkte für diese Annahme finden sich in der Bachschen Quelle zum Beispiel in T. 43–45 des „Benedictus“ der *Missa sine nomine*. In der Fassung *ante correcturam* liegt hier ab T. 43 in Tenor 1 zunächst der Notentext des zweiten Tenors vor. Offensichtlich hatte der Schreiber sich in der Zeile geirrt, wie es nur beim Abschreiben einer Partitur vorkommen kann. Die falschen Noten wurden mittels Rasur getilgt und mit dem richtigen Notentext überschrieben.

²⁶ Bachs Notenbibliothek, S. 228f.

²⁷ Wolff *Stile antico*, S. 161; Bachs Notenbibliothek, S. 306f.; P. Wollny, Vorwort zu Peranda, *Missa*, S. II.

²⁸ Wollny, Vorwort, a. a. O., S. II f.

Beispiel 2

ante correcturam

41 Tenor 1

O - san - na in ex - celsis

post correcturam

41 Tenor 1

O - san - na in ex - cel - - sis

Tenor 2

san - na in ex - cel - sis O - san - na in ex -

Ein weiterer Beleg dafür, daß die Abschriften *Mus. ms. 16695* und damit wohl auch *Mus. ms. 16704* nach einer Partitur angefertigt wurden, findet sich im ersten „Agnus Dei“ der *Missa sine nomine*. In *Mus. ms. 16695* hat der Schreiber – ein typisches Versehen bei einer Partiturabschrift – über sechs Takte Tenor 1 und Tenor 2 verwechselt (T. 26–31). Die Stelle wurde im nachhinein nicht korrigiert, sondern nur entsprechend gekennzeichnet.

Über die gemeinsame Vorlage von *Mus. ms. 16695* und *Mus. ms. 16704* kann nur wenig ausgesagt werden. Vermutlich waren in dieser Quelle bereits alle Alt-Stimmen in C_3 -Schlüsselung eingetragen, da bei einer Übertragung von C_2 - in C_3 -Schlüsselung mit Fehlern zu rechnen wäre, die jedoch weder in *Mus. ms. 16695* noch in *Mus. ms. 16704* auftreten. Außerdem scheinen in der Vorlagen-Partitur in der *Missa Ad coenam agni providi* die beiden Alt-Stimmen bereits vertauscht gewesen zu sein, denn auch hier kommt es bei den Abschriften zu keinerlei Verwechslungen. Schließlich gehen auch die Akzidentien, die den Quellen *Mus. ms. 16695* und *16704* gemeinsam sind, auf die unbekanntete Partitur zurück. Weitere Eigenarten der Zwischenquelle, die vermutlich das Bindeglied zum Originaldruck darstellt, sind nicht auszumachen.

Vor dem Hintergrund der nun ein wenig aufgehellten Quellenzusammenhänge soll abschließend nochmals die Frage aufgeworfen werden, inwieweit Bach sich mit den in der Quelle *Mus. ms. 16695* vorliegenden Messen auseinandergesetzt hat. Die Kenntnis der Partitur erlaubt es schließlich auch, genauer herauszuarbeiten, in welchem Maße Bach für die in den Stimmensätzen überlieferten musikalischen Veränderungen der *Missa Ecce sacerdos magnus* und der *Missa sine nomine* verantwortlich ist.

In der Partitur *Mus. ms. 16695* sind mit Ausnahme der *Missa Pro defunctis* alle Meßsätze mit vom Originaldruck abweichenden Akzidentien versehen. Eine genaue Betrachtung der Zusätze zeigt, daß es sich um zwei unterschiedliche Schichten von Ergänzungen handelt. Einige Vorzeichen wurden unmittelbar bei der Anfertigung der Abschrift eingetragen, große Teile der Akzidentien sind jedoch nachgetragen. Während die erste Schicht wohl auf die unbekannte Zwischenquelle zurückgeht, stammt die zweite Schicht der Akzidentien vermutlich von Bachs Hand. Offensichtlich hat er sich zu einem nicht mehr bestimmbareren Zeitpunkt alle Messen vorgenommen und diese seinen harmonischen Vorstellungen angepaßt. Die von ihm nachgetragenen Vorzeichen haben nicht nur Korrekturcharakter; sie lassen sich auch dadurch bestimmen, daß sie in der vom Kopisten ausgeschriebenen Generalbaßbezeichnung keine Berücksichtigung finden. In der *Missa Ad coenam agni providi* können die beiden Schichten schließlich durch einen Vergleich der Quellen *Mus. ms. 16695* und *Mus. ms. 16704* voneinander getrennt werden.

Die Akzidentien des unbekannteten Bearbeiters und diejenigen Bachs sind von unterschiedlicher Quantität und Qualität. Der fremde Bearbeiter hat einige Werke fast oder ganz unberührt gelassen. So können in der *Missa Ecce sacerdos magnus* keine Vorzeichen ermittelt werden, die definitiv auf ihn zurückgehen. In der *Missa sine nomine* und der *Missa Ad coenam agni providi* sind jedoch verschiedene Kreuze, bevorzugt im Zusammenhang mit Klauseln, ihm zuzuschreiben. Derartige Veränderungen waren für Bach nicht unbedingt als Resultat einer Bearbeitung zu erkennen. Der Leipziger Thomaskantor fügte in wesentlich größerem Maße neue Akzidentien in Palestrinas Kompositionen ein, die auch die Motivik und Thematik nachhaltig verändern. Zur Charakterisierung des Sachverhalts seien einige wenige Beispiele herausgegriffen.

Unterschiede zeigen sich bereits deutlich an dem ersten „Kyrie“ der *Missa sine nomine*. Auf den fremden Bearbeiter gehen die Kreuze T. 9 (Sopran II), T. 11 (Tenor II), T. 12 (Sopran I), T. 13 (Baß) und Takt 21 (Sopran II) zurück.²⁹ Sie spiegeln sich auch in der Generalbaßbezeichnung der Partitur. Alles übrige – in der Regel Vorzeichen bei aufsteigenden Läufen und Wechselnoten – wurde mit großer Wahrscheinlichkeit im nachhinein von Bach ergänzt. Am Anfang des „Kyrie“ der *Missa Ecce sacerdos magnus* läßt sich beobachten, wie Bach auch die Thematik der Komposition verändert. An fast allen Stellen, wo ein *f* in aufsteigender Linie auftaucht, ergänzt Bach ein Kreuz. Das *fis* wirkt leittonig zum *g*. Der Grundton wird so hervorgehoben, das Werk verliert aber gleichzeitig seinen mixolydischen Charakter (Notenbeispiel 3).

²⁹ Zum Notentext der bearbeiteten Fassung der *Missa sine nomine* vgl. NBA II/9, S. 13–28, hier S. 13 f.

Beispiel 3

Ec - ce sa - - cer - dos

Ky - ri - e e - le - -

Ky - ri - e e - le - - - - - - - - - -

ma - gnus qui in di -

- - - - - i - son Ky - ri - e e - le - ison Ky - ri - e

- - i - son Ky - ri - e e - le - - i - son Ky - ri -

4 3 6 6 2 4 5

Ky - ri - e e - le - - i - son e - lei - son

Mit besonderer Konsequenz fügte Bach im „Hosanna“ der Missa *Ecce sacerdos magnus* neue Vorzeichen ein (Notenbeispiel 4). Der Satz baut auf einer Thematik auf, die stark durch Quint-Quart-Beziehungen geprägt ist. Durch Zusatz von Akzidentien gestaltet Bach diese in Tonika-Dominant-Beziehungen um. Hierdurch erhält der Satz einen gänzlich neuen Charakter, der dem Leipziger Thomaskantor möglicherweise für den Lobpreis eher angemessen schien.

Schließlich belegt die Partitur *Mus. ms. 16695* auch, daß die in Bachs Handschrift vorliegenden Generalbaßstimmen (*Organo* und *Violone*) zur Missa *sine nomine* nicht nur von ihm niedergeschrieben wurden, sondern auch seine eigene Bezifferung aufweisen. Erstens unterscheiden sich Bachs Organo- und Violone-Stimmen schon allein dadurch von der Partitur, daß sie grundsätzlich die tiefste klingende Stimme als Fundamentstimme nutzen, während in der Partitur beim Pausieren der Baßstimme stets der Tenor 2 beziffert wurde, ohne

Beispiel 4

86

Ho - san-na in ex-cel - sis Ho - -

Ho - san-na in ex-cel - - - - - sis

Ec - ce sa - cer -

Ho - san-na in ex-cel - sis Ho -

daß dieser als tiefste klingende Stimme zu fungieren brauchte (Beispiel: „Gloria“, T. 39–41). Zweitens berücksichtigen Bachs Generalbaßstimmen erwartungsgemäß die von ihm selbst zugesetzten Akzidentien, die in die von dem Kopisten ausgeführte Bezifferung der Partitur noch nicht eingehen konnten. Drittens ist Bachs Bezifferung an zahlreichen Stellen wesentlich genauer und präziser als diejenige seiner Vorlage. Gerade im Zusammenhang mit dem Generalbaß bleiben in der Quelle *Mus. ms. 16695* jedoch noch einige Fragen offen. So ist ungeklärt, auf wen die Bezifferung der Partitur zurückgeht, warum nur einzelne Meßsätze beziffert wurden und – geht man davon aus, daß die Bezifferung bereits in der Vorlage von *Mus. ms. 16695* auftaucht – warum sie nicht in Walthers Partitur der *Missa Ad coenam agni providi* übernommen wurde.

*

Die neu aufgefundenen Palestrina-Quellen aus Bachs Notenbibliothek werfen in mancherlei Hinsicht neues Licht auf Bachs Beschäftigung mit Werken des Meisters der klassischen Vokalpolyphonie. Vor allem zeigen sie deutlich, daß Bach sich bereits in seinen Weimarer Jahren mit Kompositionen Palestrinas beschäftigte. In dieser Zeit überwog sicherlich die musiktheoretische Neugier hinsichtlich des alten Stils, die er mit Johann Gottfried Walther teilte. Aus diesem Grund erwarb Bach damals eine Partitur der Kompositionen und keine Stimmensätze.

In den 1740er Jahren wendete sich Bach allem Anschein nach ein zweites Mal dem *Œuvre* Palestrinas zu. Zu diesem Zeitpunkt war für ihn auch eine praktische Umsetzung der Stücke vorstellbar. Die Tatsache, daß die erhaltenen Stimmensätze mit Messen von Palestrina offenbar kurz nacheinander angefertigt worden sind, läßt vermuten, daß Darbietungen dieser Werke für Bach zeitweilig eine gewisse Relevanz hatten. Ungeklärt ist allerdings, warum er, wie das unvollendete Stimmenmaterial zur *Missa Ecce sacerdos magnus* erkennen läßt, sein Vorhaben nach kurzer Zeit wieder aufgab. Des weiteren

zeigt sich aufgrund der erweiterten Quellenkenntnis, daß Bachs Beschäftigung mit den Werken des römischen Kapellmeisters, anders als bisher angenommen, nicht auf Dresdner Einflüsse zurückzuführen ist,³⁰ diese vielmehr, wie es nun scheint, höchstens einen mittelbaren Kontext des wieder aufkommenden Interesses darstellen.

Schließlich rücken die neuen Ermittlungen über Bachs frühe Auseinandersetzung mit Stile-antico-Werken auch seine eigene kompositorische Beschäftigung mit diesem Stil in einen neuen Zusammenhang. Die enge Verknüpfung von Stile antico und Spätwerk, wie sie von Wolff pointiert formuliert wird, ist in letzter Zeit bereits aus stilistischen Gründen von Siegfried Oechsle vorsichtig in Frage gestellt worden.³¹ Bachs mehrfache Hinwendung zum Stile antico unterstützt nun Oechsles Annahme, daß die späten Sätze im strengen Stil des Leipziger Thomaskantors aus Traditionslinien herauswachsen, die bisher zu wenig beachtet worden sind.

³⁰ Zu den Dresdner Einflüssen vgl. G. B. Stauffer, *Bach. The Mass in B Minor (The Great Catholic Mass)*, New York u. a. 1997, S. 19.

³¹ S. Oechsle, *Johann Sebastian Bachs Rezeption des stile antico. Zwischen Traditionalismus und Geschichtsbewußtsein*, in: *Bach und die Stile. Bericht über das 2. Dortmunder Bach-Symposium 1998*, hrsg. von Martin Geck in Verbindung mit Klaus Hofmann, Dortmund 1999, S. 103–122.

Abb. 1 (S. 24): G. P. da Palestrina, *Missa Ecce sacerdos magnus, Vox Secunda*. Schreiber: Johann Christoph Altnickol. – D-Bsak, SA 424/ZC 629.

Abb. 2 (S. 25): G. P. da Palestrina, *Missa Ecce sacerdos magnus, Hautbois I*. Schreiber: Johann Sebastian Bach. – D-Bsak, SA 424/ZC 629.

Abb. 3 (S. 26): G. P. da Palestrina, *Missa sine nomine, „Agnus Dei“ II*. – SBB, *Mus. ms. 16695*, fol. 28v.

Abb. 4 (S. 27): G. P. da Palestrina, *Missa sine nomine, „Kyrie“*. – SBB, *Mus. ms. 16695*, fol. 17r.

Abb. 5 (S. 28): G. P. da Palestrina, *Missa Ecce sacerdos magnus, „Kyrie“*. – SBB, *Mus. ms. 16695*, fol. 1r.

Ryrie

Hautbois 1

14

Ms. Handschrift von Joh. Seb. Bach.

17/14 Seb.

Музыкальный фонд Российской Федерации
Музыкальный отдел
№ 17/14
1974

Missa à 6. da Giovanni, Alto, due Tenori e Basso.

Handwritten musical score for a six-part Mass by Giovanni Palestrina. The score is written on ten staves, with the top six staves representing vocal parts (Soprano, Alto, Tenor 1, Tenor 2, Tenor 3, Bass) and the bottom four staves representing instrumental parts. The music is in a complex, polyphonic style characteristic of the Renaissance. The lyrics are in Latin, including "Kyrie eleison", "Gloria in excelsis deo", and "Agnus dei". The score includes various musical notations such as clefs, time signatures, and accidentals. There are some handwritten annotations and corrections throughout the manuscript.

Handwritten text on the left side of the page, likely a transcription or commentary related to the musical score. The text is partially obscured and difficult to read due to the image quality and the handwriting style. It appears to be a list of notes or a commentary on the score, possibly mentioning the names of the vocalists or the specific parts of the Mass.

