

J. S. Bachs Bearbeitung der Missa sine nomine von Palestrina.

Von Dr. Karl Gustav Fellerer (Münster i. W.).

Eine eigenartige Erscheinung in der Kirchenmusik des 18. Jahrhunderts ist das Weiterwirken der altklassischen Polyphonie¹⁾. Die stilistische Einstellung der Musik des 18. Jahrhunderts ist der des 16. so völlig entgegen gesetzt, daß die Nachahmung des alten polyphonen Satzes bestimmende Stilmerkmale umbilden mußte. Schon im 17. Jahrhundert zweigen zwei Stilrichtungen von der altklassischen Polyphonie ab: der *stile antico*, der sich möglichst eng an die strengen Prinzipien des alten Satzes zu halten sucht, und der *stile misto*, der diese alten Stilprinzipien mit denen des *stile moderno* zu einer neuen Einheit verschmilzt. Der wesentliche Unterschied beider Richtungen, auch des *stile antico*, von der Musik des 16. Jahrhunderts liegt weniger in äußeren Stilmerkmalen als in der ganzen inneren Einstellung. Der „Affekt“ des 18. Jahrhunderts ist etwas ganz neues, was mit der *musica poetica* und *musica reservata* des 16. Jahrhunderts wenig zu tun hat und sich erst bei der Stilwende um 1600 herausbildete. Wenn also das 18. Jahrhundert in einer Richtung seiner Kirchenmusik auf die Kunst des 16. zurück griff, so stand es vor der schwierigen Aufgabe „modernes“ Stilempfinden mit alter Satztechnik in Einklang zu bringen. Alle Mittel, die den alten Satz im 18. Jahrhundert umbilden und dem „Gusto“ der Zeit anpassen, suchen den „Affekt“ zu steigern bzw. die alten Stilprinzipien dem modernen Affektstreben dienstbar zu machen. Daher finden wir bei den Nachahmungen des Palestrinastils im 18. Jahrhundert gewisse Stilprinzipien, ins Extrem gesteigert oder nach einer Richtung hin erweitert. Nur wenige Komponisten des 18. Jahrhunderts, wie Visari oder Pallotta, haben

¹⁾ Vgl. K. F. Fellerer, Der Palestrinastil und seine Bedeutung in der vokalischen Kirchenmusik des 18. Jahrhunderts. Augsburg 1928.

den Palestrinastil tiefer erfaßt und eine möglichst verklärte Geschlossenheit der einzelnen Stilprinzipien erstrebt; die anderen haben vor allem Kanon und Mehrhörigkeit zum wichtigsten Stilmoment des stile antico erhoben. Selbstverständlich wurde der polyphone Satz stets begleitet, teils durch ein Basso continuo-Instrument, teils durch Orchester. Die Instrumentalstimmen spielten *colla parte* mit oder sie brachten Umspielungen durch Affordzerlegungen und Affordbrechungen.

In dieser Art suchte man im 18. Jahrhundert nicht nur Neukompositionen im Palestrinastil zu schaffen, sondern auch die Werke Palestrinas und seiner Zeitgenossen zu bearbeiten¹⁾. Schon zu Beginn des 17. Jahrhunderts fügte man den Werken der altklassischen Polyphonie nach Viadanas Vorbild eine Orgelbegleitung bei. Im 18. Jahrhundert war es selbstverständlich, daß sie mit einer Begleitung versehen wurden. Der reine *a cappella*-Klang war dieser Zeit zu fremd und zu wenig dazu geschaffen, die Affekte herauszuarbeiten.

Der Basso continuo läuft meist mit der jeweils tiefsten Stimme, wie in einer anonymen Begleitung der *Missa Jesu Redemptio* Palestrinas aus dem ausgehenden 17. Jahrhunderts²⁾. Wenn nur die beiden Oberstimmen singen, bringt die Begleitung füllende Afforde; solistische Einsätze einer Stimme werden *tasto solo* mitgespielt.

Weniger häufig ist die Art, bei der der Basso continuo nur der Bassstimme folgt und mit dieser pausiert³⁾.

Eine dritte Art der Begleitung führt den Basso continuo gelegentlich auch frei und unabhängig von den Singstimmen, vor allem, um diese affordisch zu ergänzen⁴⁾. Eine vollständige Verselbständigung des *Accompagnaments* wird jedoch auch hier nirgends erreicht.

Vielfach, vor allem in Deutschland, genügte aber die Orgelbegleitung zu den alten Werken nicht, sie wurden auch orchestral begleitet. So instrumentierte Gottlob Harrer († 1755), der Nachfolger Joh. Seb. Bachs im Thomaskantorat, mehrere Messen Pale-

1) Vgl. K. G. Fellerer, *Instrumentale Begleitungen der Werke Palestrinas im 18. Jahrhundert*, *Musica sacra*, 55. Jahrg. 1925 S. 393 ff.

2) *Z. B.* Preussische Staatsbibliothek Berlin (B. B.) mus. ms. 16726. Ebenso in einer handschriftlichen Begleitung zum 1591 bei Scotus in Venedig erschienenen *Missarum liber V Palestrinas* (B. B. mus. ms. P 240).

3) *Z. B.* in der Begleitung von Palestrinas *Stabat mater* und *Fratres ego* von Burney (B. B. mus. ms. 2639).

4) *Z. B.* Girolamo Chiti in seinen Palestrinabegleitungen (B. B. mus. ms. L 293, L 190a, L 216a. a.).

strinas und anderer Meister dieser Zeit. Palestrinas Missa sine nomine (G.-M. X, 153) hat er folgendermaßen instrumentiert: Oboe I und Violine I folgen dem Sopran I; Oboe II und Violine II dem Sopran II; Violine III dem Alt; Viola I dem Tenor I; Viola II dem Tenor II; die Bassinstrumente dem Singbass; Cembalo und Orgel, wenn der Singbass pausiert, der jeweils tiefsten Stimme.

Dieser Art der colla parte-Führung der Instrumentalstimmen hat sich auch Joh. Seb. Bach bei seiner Begleitung dieser Messe bedient¹⁾. Aber bereits in der Besetzung zeigt sich ein tieflyingender Unterschied zwischen beiden Bearbeitungen, der auf eine andere Auffassung der alten Kunst schließen läßt. Joh. Seb. Bach hat im Gegensatz zu allen anderen instrumentalen Begleitungen der Werke Palestrinas keine Streichinstrumente beigezogen, sondern läßt die Stimmen von Cornetto I/II, Trombone I/II, Trombone III/IV, Violone, Cembalo, Organo, mit Ausnahme der Fundamentinstrumente, nur von Blasinstrumenten ausführen. Sie folgen genau der Singstimme, ohne Umspielungen zu versuchen.

Diese Art der Besetzung nimmt nicht nur innerhalb der Palestrinabegleitung, sondern auch im Schaffen Bachs eine Sonderstellung ein. Er schrieb kein Werk ohne Streicherbegleitung (einzelne Abschnitte ohne Streicher besonders zur Solobegleitung widersprechen dem nicht), aber hier kam für seine Anschauung der Bläserklang dem Vokalklang und der ganzen Auffassung des Satzes am nächsten. Joh. Seb. Bach empfand, daß zwischen der Kunst Palestrinas und der seiner Zeit ein großer innerer Unterschied bestand, und dieser Unterschied mußte bereits in der Eigenart der Besetzung auftreten. Wenn Bach auch dem Brauche seiner Zeit folgend den Satz Palestrinas durch Instrumentation dem „Gusto“ seiner Zeit näher zu bringen suchte, so tat er dies nicht, indem er die moderne Instrumentationskunst auf den polyphonen Satz übertrug, sondern indem er Instrumente beifügte die klanglich dem Vokalsatz am nächsten kommen. Mag sein, daß bezüglich dieser Bläserbesetzung Bach eine alte Tradition der Aufführungspraxis

¹⁾ Das Manuskript, das zum Teil von Joh. Seb. Bachs Hand herrührt, befindet sich in der B. B. unter mus. ms. 16714 (vormals mus. ms. Bach autogr. 995): Missa à 6 voci due soprani, Alto, due Tenori, Basso e 6 stromenti Ripieni di Praenestino. Vgl. Spitta, J. S. Bach, 2. Aufl. 1916 II, 509.

im 16. Jahrhundert erinnerlich war¹⁾, jedenfalls zeigt diese Art von einem besonderen Stilgefühl und räumt ihm eine Sonderstellung in der Auffassung des Palestrinastils ein. Denn die Bläserbesetzung ist nicht nur ein Zufallsergebnis, jeder anderen Besetzung völlig gleichbedeutend, sondern der Auffassung Joh. Seb. Bachs vom alten Stil entsprungen.

Untersuchen wir die Änderungen, die Joh. Seb. Bach am Original angebracht hat, um es dem Verständnis seiner Zeit zurecht zu machen, so finden wir außer der Instrumentation vor allem Unterschiede

1. in der Taktaufassung,
2. in der Deklamation,
3. in der Setzung der Subsemitonien bzw. in der Tonartenbestimmung.

Bach und seine Zeit hatten wenig Verständnis mehr für Brevis-takte. Wenn man sie auch dem Original entsprechend noch schrieb, so zeigt doch die Pausenzählung, daß der Halbtakt d. h. die Semibrevis als Takteinheit gilt. Bei einer Pause im Werte einer Brevis zählt Joh. Seb. Bach diese nicht mit 1, sondern entsprechend dem Einheitswert der Halbtakte mit 2. Dadurch, daß er bei der Annahme des Semibrevis-taktes als Takteinheit die gesamten Notenswerte nicht um die Hälfte reduziert, sondern eigentlich nur jeden Takt in zwei Teile teilt, werden die Taktakzente verschoben, d. h. jede Unterbetonung wird zur Hauptbetonung. Die Taktstriche sind allerdings nicht regelmäßig nach der Semibrevis gezogen. Diese Art der Taktzählung, während in der Notenschrift die Taktstriche erst nach einer oder zwei Breves gezogen sind, entspricht dem allgemeinen Brauche des ausgehenden 17. Jahrhunderts. Bei richtigem Verständnis der den Werken der altklassischen Polyphonie im 16. Jahrhundert innewohnenden Deklamationsrhythmik bleibt ja die visuelle Takteinteilung ohne Bedeutung, doch ist anzunehmen, daß bei der allgemeinen taktisch-akzentischen Auffassung im 17. und 18. Jahrhundert die Takteinteilung auch bei Werken der altklassischen Polyphonie von Bedeutung war.

Größere Unterschiede finden sich zwischen der Fassung unserer

¹⁾ Schon im 16. Jahrhundert wurden, vor allem in Deutschland, die Vofsätze *colla parte* instrumental begleitet, dabei spielten, wie wir das z. B. von den instrumentalen Begleitungen unter Orlando di Lasso in München wissen, die Blasinstrumente eine besondere Rolle.

Messe in der Gesamtausgabe und der Bachschen Bearbeitung bezüglich der Textverteilung. Bach hat hier viele Änderungen und Umstellungen der Worte vorgenommen, die wohl zum Teil auf die Fassung seiner Vorlage zurückzuführen sind. Daß er miserere nostri und nicht nobis singt, ist eine weit verbreitete Änderung des liturgischen Textes die nicht verwunderlich ist. Die Änderungen in der Textunterlegung beruhen vor allem auf dem Streben, die Hauptsilbe zu betonen und den Silbenwechsel auf dem Taktakzent eintreten zu lassen, gleichgültig ob er nach einem Minimen-Melisma eintritt oder nicht. Diese beiden Prinzipien treten gleich bei den ersten Taktten des Kyrie deutlich hervor¹⁾. (Beisp. s. nächste Seite.)

Man beachte nur die Textunterlegung im Baß. Grundsätzlich sucht Bach die Endsilbendehnung zu vermeiden. Sie tritt zu Gunsten der Betonung der Akzentsilbe durch Dehnung zurück. Bach unterscheidet genau zwischen Haupt- und Nebensilbe und sucht sie diesbezüglich den Akzenten der Musik unterzuordnen, während bei Palestrina umgekehrt die musikalischen Akzente durch die deklamatorischen bedingt sind. Diese freie Deklamationsrhythmik des 16. Jahrhunderts²⁾ lag dem 18. Jahrhundert ferne; es mußte den rhythmischen Ablauf trotz strenger kontrapunktischer Führung der Stimmen in sein Takt-schema pressen, d. h. allen Stimmen die gleichen Akzente geben. In der Akzentfrage, mit der auch die verschiedenen Neuerungen der periodischen Gliederung zusammenhängen, liegt einer der wichtigsten Unterschiede zwischen dem 16. und 18. Jahrhundert, der bei den Nachahmungen des alten Stils im 18. Jahrhundert zu besonderer Bedeutung gelangte.

Außer diesen deklamatorischen Änderungen Joh. Seb. Bachs macht sich in unserem Beispiel auch seine ganz andere Auffassung von der Tonart bemerkbar. Er zeigt hier kein Verständnis für reine Kirchentonart, sondern sucht sie durch Einführung der Subsemitonien möglichst dem modernen Dur und Moll anzugleichen. Dadurch werden manche im Wesen der Kirchentonart liegenden Wirkungen zerstört.

¹⁾ Der gewöhnliche Druck des Textes gibt die Fassung Joh. Seb. Bachs, der Kursivdruck die Originalfassung.

²⁾ Zu dieser Frage vgl. A. Schering, Takt und Sinngliederung in der Musik des 16. Jahrhunderts. Archiv für Musikwissenschaft II, 1919/20, und Scherings Ausgabe der Missa Papae Marcelli bei Eulenburg 1923. R. H. Fellerer, Die Deklamationsrhythmik in der vokalen Polyphonie des 16. Jahrhunderts. Düsseldorf 1928.

Sopran
I u. 2.

Alt.

Tenor
I u. 2.

Baß.

Ky - - - ri - - e e - lei -
Ky - - - ri - - e e - lei -

Ky - ri - - e e - le - -
Ky - rie - - e - lei - -

Ky - ri - e e - lei - -
Ky - rie e - lei - -

Ky - - - ri - - e e - lei - son
Ky - - - ri - - e e - lei - son

Ky - - - ri - e e - lei - -
Ky - rie e - lei - -

ri - - - e e - lei - -
rie e - lei - -

son
son

- - - i - son
- son

- - - i - son Ky -
- son Ky -

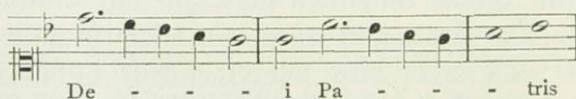
Diese Änderung in der Tonart hängt mit der Bedeutung der Kadenz im 18. Jahrhundert zusammen; ist diese doch ganz auf

dem harmonischen Leittonsystem aufgebaut, während die Kirchentonart rein melodisch bestimmt ist. Das Subsemitonium ist zwar schon im 16. Jahrhundert, als die harmonische Verwendung der Kirchentonarten es erforderte, häufig verwendet worden, doch blieb hier immer noch das wesentliche der Kirchentonart bestehen, während es von Bach dazu gebraucht wird, aus der Kirchentonart modernes Dur und Moll zu schaffen. Dies wirkt um so befremdender, als es sich hier nicht um ein neues Werk handelt, sondern um Retouche an einem alten. Aber das 18. Jahrhundert hatte eben kein Gefühl für historische Richtigkeiten in der Musik, jedes Empfinden für Einfühlung in die Kunst einer vergangenen Epoche fehlte; das Gegenteil, die Zurechtrichtung des Kunstwerkes für den Gusto der eigenen Zeit war gefordert. Diese Einstellung bestimmt auch die Stellungnahme Joh. Seb. Bachs zum alten Stil. Und doch hat er im Gegensatz zu anderen seiner Zeitgenossen verhältnismäßig geringe Änderungen am alten Stil angebracht und trotz der Retouche im Sinne seiner Zeit getrachtet, sich möglichst an das Original anzuschließen. Ein Vergleich eines Abschnittes der Bachschen Bearbeitung der Messe (s. Notenbeilage) mit der Fassung der Gesamtausgabe wird dies noch weiter verdeutlichen.

Neue Momente außer den bisher besprochenen treten wenig in Erscheinung. Auffallend ist die transponierte Schreibung der Cembalo- und Violonestimme. Sie tritt uns vielfach in alten Stimmen entgegen und ist in der verschiedenen Höhenlage des Chorz- und Kammertons begründet. Zugleich zeigt diese Transposition die Stimmung der Bach zur Verfügung stehenden Instrumente. Orgel und Blasinstrumente stehen einen Ganzton über dem Kammerton, in dem Cembalo und Violine gestimmt wird, daher muß der Cembalopart einen Ton höher geschrieben werden. Die Blasinstrumente, die vielfach noch höher als im Chorton — im Kornetton — stehen, haben hier jedoch die gleiche Stimmung wie die Orgel.

In ihrem Verlauf entsprechen sich Orgel- und Cembalostimme vollständig. Das Fundament wurde von beiden in gleicher Weise ausgeführt. Sie gehen beide mit der jeweils tiefsten Stimme, nur im 6. letzten Takt dieses Beispiels tritt eine kurze Pause ein um den Einsatz mit dem Singbaß zu bringen. Dieses Loslösen von der jeweils tiefsten Stimme ist bei der Bassführung in Bachs Bearbeitung ein Ausnahmefall.

An diesem Beispiel zeigt sich auch die Gruppierung der Instrumentalstimmen, die genau den Singstimmen folgen. Dadurch werden die einzelnen Einsätze der Singstimmen besonders deutlich hervorgehoben und starke klangliche Effekte erreicht. Die auf die Niederländer zurückgehende Stimmgruppierung ist bei Palestrina zu einem wichtigen Stilprinzip erhoben worden, das reiche Abwechslung in den polyphonen Satz bringt. Er will nicht mehr selbständige einzelne Stimmen ineinanderarbeiten, sondern Stimmengruppen, die unter sich wiederum polyphon bzw. homophon gearbeitet sind. Der Klang der Männer- und Oberstimmen ist verschiedenartig gemischt. Diese klangliche Mischung wird durch die instrumentale Begleitung noch besonders hervorgehoben, wengleich Joh. Seb. Bach in der Auswahl seiner Instrumente in außerordentlicher Feinsüßlichkeit möglichste klangliche Geschlossenheit, die der des Vokalsatzes entspricht, erstrebte. Daß er den Alt nicht von einem Cornett-Instrument mitspielen läßt, entspricht einem alten Brauch der Besetzung, der im 17. Jahrhundert allgemein war. Cornetti und Violini waren dem Sopran vorbehalten, während Alt, Tenor und Baß von Posaunen oder Violon mitgespielt wurden. Ein Rest einer freien Umspielung der Oberstimme hat sich in unserem Beispiel im zehntletzten Takte erhalten. Cornetto I hält sich an die Noten der Orginalfassung, die in diesem Takte ein kleines Melisma bringt. Die Singstimme bedient sich nur der gedehnten Spizentöne, sodaß die Führung des 1. Cornetts als Diminution wirkt. Da in der vorliegenden Stimme diese Änderung des Soprans nachträglich vorgenommen wurde, geschah sie bewußt. Der Grund hierfür liegt in der Deklamation, die einen synkopischen Akzent vermeiden will, da sonst in keiner Stimme der musikalische Akzent mit der Akzentsilbe zusammenfallen würde. Im Original ist dies sehr einfach durch folgende natürliche und den Regeln des strengen Satzes entsprechende Fassung erreicht.



Bach wollte aber die Dehnung der Endsilbe wie eine Wiederholung des gleichen Tons auf verschiedene Silben hier nicht, obwohl er sie an vielen Stellen dem Original getreu übernimmt. In der

ursprünglichen Fassung war die Dehnung der Endsilbe vorgesehen, die aber den Deklamationsprinzipien der altklassischen Polyphonie deshalb widerspricht, da der Silbenwechsel unvermittelt nach einer Miniminenbewegung eintritt.



Die Lösung, die Silbe auf dem 1. Taktteil des zweiten Taktes einsetzen zu lassen, erschien unmöglich, da der taktisch-deklamatorische und melodische Akzent in diesem Falle nicht zusammenfallen würden, eine Zusammengehörigkeit, die im 18. Jahrhundert unbedingt erforderlich war. Daher entschloß sich Bach zu vorliegender Änderung der Sopranstimme, während Cornetto I die Originalfassung als Diminution des Soprans bringt. Diese Änderung ist für die Deklamationsauffassung im 18. Jahrhundert und die dadurch bedingte Stellungnahme zum alten Stil außerordentlich bezeichnend, wenngleich Bach derartige freie Änderungen selten anbringt und sich im Gegensatz zu anderen seiner Zeitgenossen stets streng an die Originalfassung hält.

Außer dieser interessanten melodischen Änderung zeigt vorliegendes Beispiel auch deutlich die Verwendung der Akzidentien, die nicht nur zur „Modernisierung“ der Grundtonart dienen, sondern eine viel weitergehende Bedeutung besitzen. Wohl ist ihre eine Aufgabe, durch Einführung des \flat und \sharp aus Dorisch ein reines d -moll zu bilden. Damit ist ihre Aufgabe aber nicht erfüllt, es wird das Subsemitonium bei jeder harmonischen Fortschreitung in dominantischem Sinn eingeführt, sodaß dadurch nicht nur der Charakter der Harmonie, sondern auch die melodische Führung völlig verändert wird. Die Fortschreitungen, die in der Kirchentonart den melodischen Charakter noch besonders hervortreten ließen, erscheinen als harmonische Spannungen, die Kadenz des 18. Jahrhunderts sucht auch im alten polyphonen Satz ihre Rechte geltend zu machen und bringt hier durch äußerlich geringfügig erscheinende Änderungen neue, der Musik des 16. Jahrhunderts völlig fremde Elemente zum Durchbruch. Freilich vermag Bach auch hier im Gegensatz zu anderen Zeitgenossen Maß zu halten. Leittonwirkungen werden von unten und oben erstrebt, um jede Härte in der melodischen Führung bzw.

jede in der Kirchentonart liegende harmonische Mehrdeutigkeit zu vermeiden. Dies zeigt sich z. B. im Sopran des 11. Taktes unseres Beispiels.

Die Einführung von Akzidentien bezweckt vielfach auch Verlängerung einer bestehenden Harmoniesphäre. Die Querstände und der rasche Wechsel von Dur und Moll — wenn man es so ausdrücken darf — in der Musik des 16. Jahrhunderts entsprach nicht mehr dem 18. Jahrhundert; daher wurden solche Stellen durch Akzidentien geändert und dadurch harmonisch einheitlich gestaltet. Diese Verwendung der Akzidentien zeigt der Anfang unseres Beispiels, der im Gegensatz zum Original auch noch im 2. Takt die Durspäre beibehält.

Wie in Deklamation und Instrumentation, so verrät sich auch hier das Streben zu gruppieren und eine dem 16. Jahrhundert fernliegende schematische Ordnung zu erreichen. Konsequenter wurden allerdings die einzelnen Mittel hierzu nicht durchgeführt. Bach hat sehr oft die originale Fassung bestehen lassen, auch in Fällen, die er sonst veränderte. Man erkennt daran seine Absicht, nicht um jedem Preis den alten Satz dem Gusto der eignen Zeit zurecht zu machen, sondern sich in den alten Stil hineinzuleben und trotz aller Änderungen ihn aus sich selbst zu erfassen suchen. Bachs Einstellung, die vor allem aus seinen letzten Werken hervorgeht, war in besonderen Maße dazu geschaffen ein stärkeres inneres Verhältnis zur Kunst Palestrinas zu gewinnen als seine Zeitgenossen, obgleich natürlich grundlegende in der Zeit verwurzelte Unterschiede vorliegen.

Jedenfalls nimmt Bachs Bearbeitung von Palestrinas *Missa sine nomine* sowohl im Schaffen Bachs als auch in der Geschichte der Palestrina Nachahmung eine Sonderstellung ein, die in seiner künstlerischen Persönlichkeit begründet liegt.