

# Der lombardische Rhythmus im „Domine Deus“ der h-Moll-Messe J. S. Bachs

Von Gerhard Herz (Louisville, Ky.)

Seit langer Zeit ist bekannt, daß Bach den ersten Takt in der autographen Flötenstimme zum *Domine Deus* der h-Moll-Messe im umgekehrt punktierten, dem sogenannten lombardischen Rhythmus notiert hat. Über die Interpretation dieses Taktes, der in der Originalpartitur in ebenmäßigen Sechszehnteln geschrieben ist, gehen die Meinungen weit auseinander.

Julius Rietz, der die h-Moll-Messe 1856 für die BG herausgab, legte den Dresdner Originalstimmen der *Missa* schon deshalb größten Wert bei, weil ihm die autographe Partitur damals noch nicht zur Verfügung stand. Diese befand sich in Zürich, in den Händen von Hermann Nägeli, dem Sohn des langjährigen Besitzers der Partitur, Hans Georg Nägeli. Rietz ist der erste, der den erwähnten Takt mitteilt und über ihn berichtet:<sup>1</sup>



„In dieser Gestalt findet sich aber die Figur nur dies einzige Mal, selbst nicht in der die Flöte imitierenden einen Takt später eintretenden Violine. Wir haben sie deshalb überall in gleichmässigen Sechszehnteilen gegeben.“ Im nächsten Jahr wurde Bachs handschriftliche Partitur auf erstaunlichen Umwegen der BG zugänglich gemacht. Da Bach den Takt dort aber nicht im lombardischen Rhythmus notierte, bestand kein Grund für Rietz, seine Meinung von 1856 zu revidieren.

Auch Philipp Spitta mißt diesem ungewöhnlichen Takt keine den Satz rhythmisch bestimmende Bedeutung bei. Er druckt ihn gleichfalls ab und interpretiert ihn folgendermaßen<sup>2</sup>: „Später finden sich, wo das Thema wiederkehrt, in der zweiten Takthälfte einfache Sechzehntel, deren je zwei mit einem Bogen versehen sind. Die punktierte Schreibweise deutet nur an, daß die erste Note an die folgende eng gebunden und zugleich mit einem Druck versehen, nicht aber, daß sie an Zeitwerth geringer sein soll, als die zweite. Eine Musiklehre von J. G. Walther aus dem Jahre 1708, die im Autograph des Verfassers in meinem Besitz ist, sagt über diesen Gegenstand: *Punctus serpens*, zeigt an, daß die auf folgende Art gesetzten Noten sollen geschleiffet werden. . . .“

Dies ist aber kein klarer Parallelfall, denn die Noten in Walthers Beispiel sind nicht gebunden und bedürfen daher der Punktierung, um gebundene Ausführung zu bewirken.

<sup>1</sup> BG 6 (1856), S. XX.

<sup>2</sup> Spitta II, S. 530.



Bei Bach aber haben wir sowohl Legatobögen als auch lombardische Punktierung. Die Punktierung kann also nicht auf die „Schleifung“ hinweisen, sondern muß rhythmisch verstanden werden. Merkwürdig ist auch, daß Spitta sich auf Walther und nicht auf Carl Philipp Emanuel Bach beruft. Bachs Sohn sagt nämlich über den Vortrag des umgekehrt punktierten Rhythmus<sup>3</sup>: „Die erste Note von den bey Fig. IX. befindlichen Figuren,<sup>4</sup> weil sie geschleift werden, wird nicht zu kurtz abgefertiget, wenn das Tempo gemäßigt oder langsam ist, weil sonst zu viel Zeit-Raum übrig bleiben würde. Diese erste Note wird durch einen gelinden Druck, aber ja nicht durch einen kurzen Stoß oder zu schnellen Ruck marquirt.“

Der von Spitta oft kritisierte Wilhelm Rust formuliert als Herausgeber der Trauungskantaten für die BG unser Problem bereits 1864 in recht präziser Weise. Hinsichtlich der vom lombardischen Rhythmus geprägten Baßarie „Rühmet Gottes Güt und Treu“ (BWV 195, Satz 3) empfiehlt Rust für T. 7-8 folgende Vortragsweise<sup>5</sup>:



Genau hundert Jahre nach der alten BG-Ausgabe erschien Friedrich Smends Kritischer Bericht zur Neuausgabe der h-Moll-Messe (NBA II/1, 1956). Erstaunlich ist, daß Smends 408 Seiten umfassender Kommentar den besagten Takt mit keinem Wort erwähnt.<sup>6</sup> Daß Smend die Originalstimmen der *Missa* zu wenig berücksichtigt, wurde ihm dann auch von Georg von Dadelsen in dessen gründlicher Besprechung der Smendschen Ausgabe der h-Moll-Messe vorgeworfen. Von Dadelsen ist auch der erste, der für eine lombardische Vortragsweise, nicht nur dieses Taktes, sondern auch aller „weiteren, entsprechenden Sechzehntel-Figuren“ des ganzen Satzes plädiert.<sup>7</sup> Von Dadelsen schließt sich hier Alfred Dürr an, der schon 1955 in einem ähnlich geschriebenen Takt der Es-Dur-Fassung von Bachs *Magnificat* einen Hinweis zu sehen glaubt, daß gleiche sowie entsprechende Stellen der Sopranarie *Quia respexit* punk-

<sup>3</sup> C. P. E. Bach, *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*, Berlin 1753, S. 128, § 24.

<sup>4</sup> Nämlich bei denen die kürzere Note der längeren punktierten vorausgeht.

<sup>5</sup> BG 13/1, S. XVI.

<sup>6</sup> NBA II/1, Kritischer Bericht, 1956, S. 289ff.

<sup>7</sup> G. von Dadelsen, *Friedrich Smends Ausgabe der h-Moll-Messe von J. S. Bach*, in: *Mf* 1959, S. 331.

tiert auszuführen seien.<sup>8</sup> Allerdings handelt es sich in diesem Fall um den gewöhnlich punktierten, nicht um den umgekehrt punktierten (lombardischen) Rhythmus. Auch Dürr zieht hier den fraglichen Takt aus dem *Domine Deus* als Parallelfall heran (S. 48).

Dürs sowie von Dadelsens Interpretationen, die sich auf die berühmte Stelle über „notes inégales“ bei Quantz berufen,<sup>9</sup> wurden 1965 von Frederick Neumann leidenschaftlich angegriffen<sup>10</sup>:

Several scholars, among them von Dadelsen, Dürr, and, with reservations, Mendel, see in the flute measure an indication that the short-long rhythm was to be used throughout the piece . . . That it is in one part *only* compounds the improbability, since it would force us to assume the existence of a convention enjoining all performers to imitate a rhythmic pattern which they hear someone else announce . . . The *Domine Deus*, with its stepwise 16th notes in C meter, was a textbook case for the use of the French *Inégales* and it so happened that the chief flutist in Dresden at the time was M. Buffardin, a Frenchman. Buffardin, or, for that matter his disciple Quantz (who was still in Dresden at the time of the presentation in 1733) would have been inclined to play as in this example:



Bach's short-long at the beginning were simply an antidote against the anticipated long-shorts. They were Bach's subtle way of saying: „do not play it à la française.“ This would easily explain why the episode is so brief; it was enough to get the idea across and not so long as to produce actual short-longs. It also explains why it appeared in that particular flute part and not in any other part or score, and why Bach never used it anywhere else. If this explanation is correct it will add another telling point *against* the use of inequality in Bach.

Dies ist gewiß ein geistreicher Lösungsversuch. Aber die in F. Neumanns vorletztem Satz angeführten Gründe stimmen, wie weiter unten gezeigt werden soll, mit den Tatsachen nicht überein. Nicht dieser Spezialfall aus der h-Moll-Messe, sondern F. Neumanns pointierte Stellungnahme gegen die Allgemeingültigkeit und Anwendbarkeit der Quantzschen Ausführungsregeln für „notes inégales“ wurde dann auch sogleich von Robert Donington in Frage gestellt.<sup>11</sup> Etwa zur gleichen Zeit ließ Nikolaus Harnoncourt in seiner Schallplattenaufnahme der h-Moll-Messe die Flötenstimme im *Domine Deus* im lombardischen Rhythmus vortragen, während die Streicher durchweg gleichmäßige

<sup>8</sup> A. Dürr, NBA II/3, Kritischer Bericht, 1955, S. 46ff.

<sup>9</sup> *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*, Berlin 1752, XI. Hauptstück, § 12.

<sup>10</sup> F. Neumann, *The French Inégales, Quantz, and Bach*, in: *Journal of the American Musicological Society* XVIII, Fall 1965, S. 355-357.

<sup>11</sup> In: *Journal of the American Musicological Society* XIX, Spring 1966, S. 112-114.

Sechzehntel spielen. In seinem ausführlichen Plattenkommentar belegt Harnoncourt seine Interpretation folgendermaßen<sup>12</sup>: „Dieser Rhythmus steht nur im ersten Takt, und ist ein wichtiger Hinweis darauf, daß auch bei Bach oftmals gleichmäßige Notenwerte ungleichmäßig vorzutragen sind. Nun wurden gerade Zweierbindungen sehr oft ‚lombardisch‘ . . . ausgeführt, ohne daß dies besonders vorgeschrieben werden mußte. Wir glauben, daß diese Rhythmisierung nur in der Solostimme auftreten soll und nicht bei den analogen Stellen der Tuttistreicher, weil es eine ausgesprochene solistische Artikulation ist und weil die heute oft geforderte prinzipielle Gleichartigkeit analoger Stellen durchaus nicht der barocken Praxis entspricht.“

Weder Harnoncourts Annahme einer rhythmischen Diskrepanz zwischen Soloflöte und Streichern noch F. Neumanns auf den ersten Blick einleuchtende Deutung des umstrittenen Taktes als „kurtzer, jedoch höchstnötiger“ Maßnahme Bachs gegen M. Buffardins angeborene Neigung, diesen Takt in „notes inégales“ zu spielen, hält indessen den Tatsachen gegenüber stand.

Denn Bach hat nicht nur, wie bisher angenommen, diesen einen Takt im lombardischen Rhythmus notiert, sondern noch zwei weitere. Sie befinden sich in der 2. Violinstimme sowie in der gleichfalls autographen Violastimme.<sup>13</sup> In beiden Stimmen taucht das Thema in klar lombardischer Schreibweise in T. 27 auf. Dies ist der einzige Takt, in dem diese zwei, hauptsächlich als Füllstimmen gebrauchten Instrumente das Eingangsthema des Satzes zu spielen haben, und zwar unison mit der 1. Violine. Letztere aber zeigt weder in Bachs autographen Stimme noch in der von Wilhelm Friedemann angefertigten Kopie an dieser oder an irgendeiner anderen Stelle lombardische Schreibweise. Wie ist dieses Rätsel zu lösen? Der unverkennbare und bisher anscheinend nicht beobachtete lombardische Rhythmus in den Originalstimmen der 2. Violine und Viola – und zwar an der einzigen Stelle, bei der den Spielern Zweifel über die Vortragsweise aufkommen konnten – bildet ein gewichtiges neues Zeugnis für punktierte Ausführung. Trotzdem bleibt der alte Zweifel, warum Bach den lombardischen Rhythmus nirgendwo in der 1. Violinstimme notiert hat.

Bach schreibt gewöhnlich nicht mehr als absolut notwendig. Um nur ein Beispiel anzuführen: In seiner wohl ersten Kantate (BWV 131) gibt er die oft wechselnden Tempi mit peinlich genauer Sorgfalt an. Obwohl die Originalpartitur des fünfsätzigen Werkes zwölf autographe Tempoeintragungen aufweist, fehlt eine solche im vorletzten vierten Satz. Zunächst verblüffend, ist der Grund unschwer zu finden. In dieser Choralarie für Alt (c.f.), Tenor und Continuo benutzt Bach dieselbe Chormelodie, die er schon im zweiten Satz, einer Choralarie für Sopran (c.f.), Baß, Oboe und Continuo, verwendet hatte. Indem man die Achtelnoten im vierten Satz um die Hälfte schneller als im zweiten Satz spielen und singen läßt, bewahrt man für den c.f. dasselbe Zeit-

<sup>12</sup> *Concentus Musicus Wien*, Telefunken, SKH 20.

<sup>13</sup> Der Verfasser möchte die Gelegenheit wahrnehmen, der Musikabteilung der Sächsischen Landesbibliothek in Dresden für ihr freundliches Entgegenkommen zu danken, mit dem man ihm gestattete, die Originalstimmen der Missa (im Juni 1972) einzusehen.

maß wie im zweiten Satz, für den Bach *Andante* vorgeschrieben hatte. Offensichtlich setzt Bach dies als selbstverständlich voraus und vermeidet somit die ihm überflüssig scheinende erneute Tempoanweisung.

Im *Domine Deus* liegt der Fall nicht viel anders. Die 1. Violine folgt der Flöte einen Takt später in wörtlicher Imitation. Ist es nicht höchstwahrscheinlich, daß Bach sich hier einfach auf das musikalische Gehör des ersten Geigers – vielleicht Pisendels – verläßt, in der berechtigten Erwartung, daß dieser sein Thema auch in rhythmischer Übereinstimmung vom Flötisten übernehmen würde, zumal der Flötist es im nächsten (dritten) Takt zu wiederholen hat?

⑤ Traversiere 1  
solo

Violino 1  
sordini

Das Duett *Domine Deus* ist, was den Instrumentalsatz anbelangt, ein ausgesprochenes Flötenstück, in welchem die 1. Violine, so kurz nach ihrem überschwenglichen Solo im *Laudamus te*, gedämpft ist und nur gelegentlich zum Dialog mit der Flöte zugelassen wird.

Aber es ist der 27. Takt, der schließlich den Beweis für die lombardische Vortragsweise dieses und aller weiteren entsprechenden Takte erbringt. Dieser Takt wird unison von den zwei Violinen und der Viola gespielt:

⑥ Violino 1

Violino 2

Viola

Es ist natürlich undenkbar, daß die 1. Violine gleichzeitig mit den abwechselnden Zweiunddreißigsteln und punktierten Sechzehnteln der 2. Violine und

Viola ebenmäßige Sechzehntel spielen sollte. Die 1. Violine muß sich einfach dem für die 2. Violine und Bratsche vorgeschriebenen lombardischen Rhythmus anpassen. Diese Tatsache läßt natürlich einen Rückschluß auf den zweiten Takt des Satzes zu und bestärkt damit die oben gegebene Erklärung. Daß Bach dem „lombardischen Geschmack“ keineswegs aus dem Wege gegangen ist, sollen die folgenden Beispiele beweisen:

1. Die Sopranarie „Gedenk an uns mit deiner Liebe“ aus der Ratswahlkantate BWV 29 von 1731.
2. Die schon oben erwähnte Baßarie „Rühmet Gottes Güt und Treu“ aus der späten Trauungskantate BWV 195.
3. Der siebente Satz der weltlichen Kantate BWV 30a „Angenehmes Wiedererau“, die aus dem Jahre 1737 stammt, deren siebenter Satz aber möglicherweise auf BWV Anh. 11, Satz 9, aus dem Jahre 1732 zurückgeht.
4. Der Eingangschor aus dem Himmelfahrts-Oratorium BWV 11 „Lobet Gott in seinen Reichen“, 1735, der – entgegen Smends Meinung – vermutlich eine Parodie von BWV Anh. 18, Satz 1, aus dem Jahre 1732 ist und in Anh. 12, Satz 1, bereits ein Jahr später zum erstenmal parodiert wurde.

Obwohl diese Aufzählung von Kantatensätzen keinerlei Anspruch auf Vollständigkeit erhebt, was Bachs Verwendung des lombardischen Rhythmus betrifft, so kann doch daraus gefolgert werden, daß dieser Rhythmus im Bachschen Vokalwerk nur sehr selten auftritt, und zwar zu einer ganz bestimmten Zeit in Bachs Leben. Die Entstehungszeiten der hier angeführten Beispiele fallen nicht nur in dasselbe Jahrzehnt – die 1730er Jahre –, sondern, soweit die Quellen einen Schluß zulassen, in die erstaunlich kurze Zeitspanne von knapp zwei Jahren: von August 1731 bis Juli 1733.<sup>14</sup> Demnach scheint dieser Rhythmus in Bachs Oeuvre einen Spezialfall zu bilden. Man ist beinahe geneigt, an eine plötzliche Vorliebe Bachs für diesen tänzerischen Rhythmus zu denken. Wollte Bach, in seinem Kampf um die Besserung der Leipziger musikalischen Verhältnisse, in diesen Kantaten zum Ratswechsel (BWV 29, Satz 5),

<sup>14</sup> Die Entstehungszeiten, die natürlich vor die erwiesenen Erstaufführungsdaten fallen, seien hier zusammengestellt: BWV 29, Satz 5: vor 27. August 1731; BWV Anh. 18, Satz 1 (mutmaßliche Urform von BWV 11, Satz 1): vor 5. Juni 1732; BWV Anh. 11, Satz 9 (vermutlich Urform von BWV 30a, Satz 7): vor 3. August 1732; Domine Deus der h-Moll-Messe (BWV 232<sup>1</sup>): vor 27. Juli 1733; BWV 195, Satz 3 (Datum nicht gesichert): entweder um 1727/1731 oder nach 1737.

Wenn wir das Weihnachts-Oratorium, in dem lombardischer Rhythmus öfter als in irgendeinem anderen Vokalwerke Bachs vorkommt, noch hinzuziehen, so erweitert sich die für die obigen Kantaten geltend gemachte zweijährige Entstehungsspanne um knapp anderthalb Jahre.

Die Sätze mit lombardischem Rhythmus im Weihnachts-Oratorium reichen vom 5. September 1733, der Urform des sechsten Satzes von BWV 248<sup>III</sup>, bis zur Adventszeit 1734.

zur Einweihung der renovierten Thomasschule (BWV Anh. 18, Satz 1), zum Namenstag August II. (BWV Anh. 11, Satz 9) und in der *Missa* für seinen neuen Landesherrn August III. (*Domine Deus*) zeigen, daß er durchaus noch „au courant“ und modernen Einflüssen keineswegs abhold war?

Die lombardische Manier erwies sich für Bach sogar als recht dauerhaft. So findet sich zum Beispiel in Bachs Instrumentalwerk ihre wohl konsequenteste Anwendung im dritten Teil der Klavierübung, in der großen Fassung des Orgelchorals „Vater unser im Himmelreich“ (BWV 682). Bach räumte diesem längsten der Katechismus-Choräle eine zentrale Stelle in seiner „Orgelmesse“ ein, die er 1739 drucken ließ. Man möchte hier beinahe die Frage stellen, ob die Komposition dieses Orgelchorals nicht auch in die frühen 1730er Jahre fallen könnte.

Daß das Modische, Zeitbedingte des lombardischen Rhythmus Bach nicht gestört zu haben scheint, zeigen die späteren Parodierungen der obengenannten weltlichen Kantaten, in denen der lombardische Rhythmus unangetastet erhalten bleibt. BWV Anh. 18, Satz 1, lebt im Himmelfahrts-Oratorium BWV 11, Satz 1, aus dem Jahre 1735 weiter und BWV Anh. 11, Satz 9, in der Huldigungskantate BWV 30a, Satz 7, aus dem Jahre 1737 sowie in der Johannisstagskantate BWV 30, Satz 8, nach 1738. Auch in der späteren Fassung (oder den späteren Fassungen) der Trauungskantate BWV 195 ist die vom lombardischen Rhythmus durchdrungene Baßarie unverändert beibehalten. Dasselbe gilt für den sich dem sizilianischen Rhythmus unauffällig anschmiegenden lombardischen Rhythmus der Sopranarie der Ratswahlkantate BWV 29, die während der letzten nachweisbaren Kantatenaufführung zu Bachs Lebzeiten im August 1749 ebenfalls in unveränderter Weise erklang.

Bei keinem dieser anscheinend in kurzer Reihenfolge entstandenen Werksätze gibt Bach ein spezielles Tempo an. Doch scheinen sich die Zeitmaße vom langsamen Tempo des Orgelchorals über das gemächlich bewegte des *Domine Deus* bis zum festlich bewegten Tempo des Himmelfahrts-Oratoriums zu erstrecken. In den oft vorherrschenden Zweierbindungen ist nichts von Traurigkeit (Seufzer-Motivik) zu spüren. Genausowenig kann von Frivolität die Rede sein, die leicht durch eine metronomisch präzise Wiedergabe des Rhythmus hervorgerufen werden könnte. Gegen eine solche Ausführung würde nicht nur C. P. E. Bachs weiter oben wiedergegebenes Zitat und die von Wilhelm Rust daraus gezogene musikalische Folgerung sowie Spittas Erklärung sprechen, sondern auch der Affekt, den diese Sätze gemeinsam haben.

Man kann zwar bei den angeführten Beispielen nicht von einer Affektgleichheit der Texte reden, aber doch wohl von Affektverwandtschaft. Die von zarter Innerlichkeit bis zu freudiger Dankesstimmung sich bewegenden Sätze haben in den folgenden Textanfängen wohl ihre musikalische Inspiration gefunden:

Gedenk an uns mit deiner Liebe, . . . BWV 29, Satz 5

Segne, die gehorsam sein!

Froher Tag, verlangte Stunden

BWV Anh. 18, Satz 1

Ich will ihn hegen, Ich will ihn pflegen Und seiner Seele freundlich tun.	BWV Anh. 11, Satz 9
Rühmet Gottes Güte und Treue! Rühmet ihn mit reger Freude	BWV 195, Satz 3
Domine Deus, rex coelestis, . . . Domine Fili unigenite	Missa, BWV 232 <sup>1</sup>
Vater unser im Himmelreich	Klavierübung III, BWV 682

Schließlich muß noch ein Beispiel zugezogen werden, das den vielleicht interessantesten Parallellfall zum *Domine Deus* bildet. Es handelt sich um die Umarbeitung des Violinkonzertes in E-Dur (BWV 1042) zum Cembalokonzert in D-Dur (BWV 1054).<sup>15</sup> In T. 23–24 und 48–49 des Mittelsatzes ändert Bach die im Violinkonzert anscheinend ebenmäßig fließenden Sechzehntel in lombardische Schreibweise um. So wie die Originalstimmen im *Domine Deus* der Missa die Schreibweise der Partitur rhythmisch genauer formulierten, so stellt auch dieser Fall (des Cembalokonzertes) eine rhythmische Präzisierung der Erstfassung (des Violinkonzertes) dar und wirft damit die interessante Frage nach der historisch korrekten Wiedergabe der betreffenden Stellen im Violinkonzert auf.

Was unseren Fall des *Domine Deus* anbetrifft, so kann abschließend summiert werden: Das Auftreten der lombardischen Schreibweise nicht nur in einer Stimme, wie vormals angenommen wurde, sondern in drei der vier in Frage kommenden Stimmen des Satzes – und zwar an den zwei strategischsten Punkten –, löst ein lang umstrittenes Problem in der Aufführungspraxis der h-Moll-Messe. Sollten die hiermit vorgelegten Tatsachen akzeptiert werden, so müßten zukünftige Aufführungen der h-Moll-Messe, die sich historische Werktreue zur Aufgabe machen, den lombardischen Rhythmus im *Domine Deus* nunmehr anwenden.<sup>16</sup>

<sup>15</sup> Vgl. Bd. 11 der *Faksimile-Reihe Bachscher Werke und Schriftstücke*, hrsg. vom Bach-Archiv Leipzig, Leipzig 1972.

<sup>16</sup> Von den rund zweihundert Zweierbindungen gleiten weitaus die meisten in diatonischen Stufen hinab. Nur sechzehn steigen diatonisch auf, und lediglich drei fallen in kleinen Terzen.