

Schon die flüchtige Lektüre des vorliegenden Bandes deutet darauf hin, daß die Drucklegung sorgfältiger vonstatten gegangen ist als bei den ersten beiden Bänden (Band III enthält eine Corrigenda-Liste von nicht weniger als 582 Posten für Band I und II). Dennoch finden sich auch hier hin und wieder störende Fehler und Irrtümer. So liest man auf S. 7, daß die Orgel während der Fastenzeit schwieg, hingegen auf S. 14, daß in Mühlhausen sogar während der Fastenzeit Postludien gespielt wurden. Seite 13 heißt es, daß Handschriften mit dem Eintrag „fuga sequitur“ nicht zum Beweis für die Zusammengehörigkeit von Präludium und Fuge herhalten können; S. 240 findet sich jedoch die Bemerkung, daß die reifen Präludien und Fugen wie die beiden Teile einer französischen Ouvertüre untrennbar zusammengehören. Schließlich wundert man sich über die Relevanz von Holmes' Beschreibung der Choralbegleitung aus den 1820er Jahren oder Chorleys Bericht über Präludieren und Registerwechsel aus den 1830er Jahren im Blick auf die Bach-Praxis.

Aber auch wenn Williams gelegentlich die Meinung wechselt, ein Argument überspitzt oder sich auf fragwürdige Quellen des 19. Jahrhunderts beruft, scheint dies deutlich dem Bemühen zu entspringen, die Diskussion zu bereichern und zu beleben. Er veranlaßt den Leser, immer wieder innezuhalten und nachzudenken über Reichtum wie Inkonsistenzen der Bachschen Aufführungspraxis. Seine gründliche Quellenkenntnis (die Bibliographie enthält mehr als 100 einschlägige Titel) und vor allem die Tatsache, daß er häufig vermiedene Probleme mutig anzugehen weiß, machen diesen Band zu einer notwendigen und beachtenswerten Lektüre. Er geht in seiner Zielsetzung weit über Keller hinaus und ist vor allem darin vorbildlich, daß er die aufführungspraktischen Fragen zu Bachs Orgelmusik auf hohem wissenschaftlichem Niveau abhandelt.

George B. Stauffer (New York, NY)

Nikolaus Harnoncourt, *Der musikalische Dialog. Gedanken zu Monteverdi, Bach und Mozart*. Salzburg und Wien: Residenz Verlag, 1984, 304 S.

Schon das Vorwort berührt sympathisch, weist doch der Autor darin auf die Problematik, ja Widersprüchlichkeit subjektiver Aussagen und die Schwierigkeit der Gewinnung objektiver Erkenntnisse hin. Zugleich wird aber dem Rezensenten ein Fallstrick gelegt; denn der Verfasser verzichtet auf einen Quellennachweis seiner „Vorlesungen, Vorträge und Aufsätze“; und das macht es unmöglich, Angaben, die hinter dem gegenwärtigen Stand der Forschung zurückbleiben, aus dem Entstehungsjahr des jeweiligen Beitrags zu erklären – ein Zugeständnis, das doch der Autor gerechterweise für sich in Anspruch nehmen kann.

Zur Diskussion stehen hier nur die Bach betreffenden Beiträge. Sie befassen sich mit Bachs Verhältnis zu den Musikern seiner Zeit, den Aufführungstraditionen, dem Concerto und den Brandenburgischen Konzerten, den Gambensonaten, Kantaten, Passionen, der h-Moll-Messe, den Blasinstrumenten in den Kantaten und dem Parodieverfahren (in BWV 30a/30). Insgesamt zeugen sie von der stets neuen, eindringlichen Frage des Autors nach dem Werk Bachs

und seiner Realisierbarkeit in unserer Zeit; und es bedeutet einen erheblichen Gewinn für das Verständnis seiner Aufführungen, wenn sich ein Orchesterleiter vom Range Harnoncourts so ausführlich über seine Anschauungen äußert. Verständlicherweise darf man darum auch diejenigen Beiträge, die sich mit der musikalischen Praxis auseinandersetzen, unter die gelungensten zählen, ja der Bericht über die Entdeckung einer Oboe da caccia im Stockholmer Musikinstrumentenmuseum liest sich geradezu wie ein Abenteuerroman. Auch ohne einen dokumentarischen Beweis für Harnoncourts Gleichsetzung der „Oboe da caccia“ mit der gebogenen Form der Tenoroboe wird man seine These spontan akzeptieren, und es ist auch sehr wohl möglich, daß diese Form speziell in Leipzig gebräuchlich war (über eine etwaige Verwendung des Instruments in Weimar – BWV 80a, 186a – sind die Unterlagen zu spärlich). Nicht ganz so sicher wird man den Bau der Oboe da caccia einer Anregung Bachs zuschreiben können (was Harnoncourt freilich auch nur als Möglichkeit andeutet – S. 85). Eine solche Anregung müßte entweder schon von Köthen aus erfolgt sein, und dafür ergibt sich aus Bachs Köthener Kompositionen keinerlei Hinweis, oder aber die Leipziger Instrumentenbauer müßten in einer halsbrecherisch kurzen Zeit spielbare Instrumente vorgelegt haben; denn schon in Kantate 167, also knappe vier Wochen nach Bachs Leipziger Amtsantritt, verlangt Bach eine Oboe da caccia und eine Woche darauf in Kantate 147 deren zwei! – Ungelöst bleibt in diesem Zusammenhang auch die Frage, ob Bachs Spieler wirklich unterschiedliche Instrumente, nämlich die gerade Tenoroboe als Tuttiinstrument („Taille“) und die Oboe da caccia als Soloinstrument gegeneinander auszutauschen pflegten, was Harnoncourt zumindest für möglich zu halten scheint (und wie ich vermute, auch in seinen Aufführungen praktiziert), oder ob Bachs Unterscheidung zwischen Taille und Oboe da caccia nicht vielleicht doch nur rein terminologischer Natur ist und von ihm in Wahrheit, wie bisher angenommen, stets die Oboe da caccia auch als „Taille“-Instrument verwendet wurde<sup>1</sup> – ähnlich wie Clarino und Tromba I (auch hohes Horn?) oder Principale und Tromba III zwar unterschiedlichen terminologischen Kategorien entstammen, in Bachs Praxis aber letztlich doch dieselben Instrumente meinen.<sup>2</sup> Ebenso kritisch wird die Unterstellung zu

<sup>1</sup> Hierfür sprechen die Beobachtung, daß Bach zuweilen auch dort eine Oboe da caccia verlangt, wo man die Bezeichnung Taille erwarten würde: BWV 6, 74, 128, 176 (Partitur), insbesondere aber das Fehlen jeglicher Anweisungen zum Wechsel zwischen Taille und Oboe da caccia in Bachs originalem Stimmenmaterial. Harnoncourts wenig präzisierete Feststellung „Es gibt aber zu einer Kantate eine Taillestimme, in der eine Artie mit ‚Oboe da Caccia‘ bezeichnet ist“, meint vermutlich BWV 101: Hier findet sich nämlich der Solopart Oboe da caccia zu Satz 6 tatsächlich nicht in der Stimme der Taille, sondern der Oboe I (wie übrigens auch in BWV 6, doch ist dort die Stimme der dritten Oboe mit Oboe da caccia bezeichnet – vgl. oben). Es ist klar, daß hiermit nicht ein Wechsel der Instrumentenart, sondern vielmehr des Spielers gemeint ist: Der Solopart soll nicht vom dritten, sondern vom ersten Oboisten als dem fähigeren Musiker geblasen werden! Auch dieser Befund belegt also keinen Wechsel zweier Tenoroboebauarten. Vgl. auch U. Prinz, *Studien zum Instrumentarium Johann Sebastian Bachs*, Dissertation, Tübingen 1979, S. 161–184.

<sup>2</sup> Daß „Clarino“ bedeuten könne, daß der 1. Trompeter „auch eventuell auf einer Violine“ zu spielen habe (S. 73, 78), kann ich nicht akzeptieren. Gewiß konnten Trompeter in

prüfen sein, Bach habe außer der Oboe d'amore noch über andersartige Oboen in a verfügt (S. 75: „Es ist also unkorrekt, wenn wir jede Oboe in a als ‚Oboe d'Amore‘ . . . ansehen“). Hierfür bieten die Quellen nicht den geringsten Hinweis. Müssen wir nicht – ganz generell – damit rechnen, daß der Kirchen- und Stadtpfeiferetat für die Anschaffung zweier Parallelinstrumente von doch recht ähnlicher Art weniger Freiheiten ließ als der Etat eines heutigen, durch Schallplatteneinspielungen und Tourneen finanziell gestützten Ensembles? Wer die Fehlerhaftigkeit Bachschen Quellenmaterials aus eigener Anschauung kennt, wird jedenfalls nicht auf den Gedanken verfallen, daß ein Fehlen des Zusatzes „d'amore“ gleich auf ein Instrument anderer Bauart ziele.

Ein zentrales Thema Harnoncourts, das nicht nur im Beitrag über die Auf-  
führungstraditionen zur Sprache kommt, ist die Rechtfertigung seines Rück-  
griffs auf Praxis und Instrumentarium der Bach-Zeit, im Gegensatz zu der  
weithin dem 19. Jahrhundert verpflichteten Tradition landläufiger Bach-Auf-  
führungen. Der Argumentation des Autors wird man rückhaltlos zustimmen  
müssen, auch wenn sie nicht immer der Gefahr der Schwarzweißmalerei  
entgeht. Es hätte der Pioniertat heutiger Ensembles keinen Abbruch getan,  
wäre in einer Nebenbemerkung eingeflossen, daß man sich auch schon vor  
rund einem halben Jahrhundert um Stiltreue bemühte, auf alten Instrumenten  
(beziehungsweise Nachbauten des 20. Jahrhunderts) zu musizieren begann und  
daß ein Ensemble wie der Kammermusikkreis Scheck-Wenzinger keineswegs  
unter dem Unverständnis einer in romantischer Tradition befangenen Hörer-  
schaft litt, sondern stets mit vollem Hause rechnen konnte.

Ein beträchtlicher Teil aufgeworfener Fragen, zumal aus Aufführungspraxis  
und Instrumentenkunde, befaßt sich mit Problemen, die weiterer Diskussion  
bedürfen. Bei ihrer Lektüre erinnert man sich gern der eingangs erwähnten  
captatio benevolentiae des Vorworts und gesteht dem Autor bereitwillig  
seine subjektive Meinungsäußerung zu, auch wenn die Formulierung zuweilen  
einen etwas dogmatischen Zungenschlag bekommt. So etwa zum leidigen  
Problem der Rezitativbegleitung in Bachs Kirchenmusik: Die Ausführungs-  
anweisungen der zeitgenössischen Theoretiker widersprechen sich<sup>3</sup> – und damit  
sollten sich eigentlich so unsinnige Vorwürfe wie der der Irreführung (S. 113)  
gegen heutige Neuausgaben, nur weil sie Bachs Noten quellengetreu (und  
nicht verkürzt) wiedergeben, von selbst erledigen.

Unter den einzelnen Werken gewidmeten Studien enthält die Betrachtung der  
Brandenburgischen Konzerte eine Fülle an geistreichen Beobachtungen. Ganz  
besonders fesselt die Analyse des Eingangsritornells zum 5. Konzert auf der  
Basis der Rhetorik durch ihre Originalität und regt zur Nachahmung an.

Weniger glücklich wird man beim Lesen der Beiträge über die beiden Passio-  
nen und die h-Moll-Messe. Hier bleibt doch allzu vieles hinter unserem heuti-  
gen Wissensstand zurück, und zwar meist um etliche Jahrzehnte, so daß

Schlußchorälen zur Violine – oder zur Zugtrompete, zum Horn oder zum Zinken – greifen,  
aber nicht weil, sondern obwohl „Clarino“ auf ihrer Stimme stand.

<sup>3</sup> Siehe E. Platen, *Aufgehoben oder ausgebalten? – Zur Ausführung der Rezitativ-Continuopartien in  
J. S. Bachs Kirchenmusik*, in: *Bachforschung und Bachinterpretation heute*, Kassel 1981,  
S. 167–177.

sich insgeheim der Verdacht regt, der Autor könne schon zur Zeit der Abfassung seiner Studien (siehe die einleitende Bemerkung dieser Rezension) nicht hinreichend informiert gewesen sein.

Die Legende, Bach habe die Johannes-Passion am Karfreitag 1723 in Leipzig aufgeführt (S. 228) und die Texte dazu selbst gedichtet (S. 229), sollte wirklich endlich aus unserer Bach-Literatur verschwinden, desgleichen die Behauptung, „O Mensch, bewein dein Sünde groß“ sei für die Johannes-Passion komponiert und erst „Nach [!?] der endgültigen Überarbeitung dieses Werkes“ durch „Herr, unser Herrscher“ ersetzt worden (S. 239). Und daß sich Bach in Köthen mit der Johannes-Passion von Händel (sic!) beschäftigt habe (S. 229), weiß man eben nicht. Daß Bach im Text „Durch dein Gefängnis, Gottes Sohn“ „muß“ durch „ist“ ersetzt habe (S. 230), ist unrichtig: Bach schreibt „muß“ (nur ein einziger Kopist unter vielen schreibt „ist“). Auch daß Bach zur Arie „Ach, mein Sinn“ die Angabe „tutti li Stromenti“ geschrieben habe (S. 232), trifft höchstens für die verschollene Urpartitur zu. In der erhaltenen Partitur stammt der Vermerk von Kopistenhand; er wurde also offenbar aus der Vorlage von 1724 übernommen, war aber damals bereits (spätestens) durch den Stimmenbefund von 1725 überholt. Es besteht also kein Grund zu Seitenhieben gegen heutige Kollegen wegen seiner Nichtbeachtung.

An der Betrachtung der h-Moll-Messe erfreuen die guten Beobachtungen des Dirigenten Harnoncourt, während die des Philologen wiederum mehrfach der Korrektur bedürfen (z. B. S. 253: Entstehung des Credo wohl nicht schon 1732; S. 267: Umtextierung des „Et in unum Dominum“ wurde nicht wieder rückgängig gemacht; auch kommen als Vorlage für „Osanna“ und „Agnus Dei“ wohl eher BWV Anh. 11 und „Auf! süß-entzückende Gewalt“ in Frage statt BWV 215 und 11).

Aus den Angaben zur Entstehungsgeschichte der Matthäus-Passion seien aus Raumgründen nur die nötigsten Korrekturen genannt: Die erhaltene Partitur hat Bach nicht „etwa 1740“, sondern 1736 geschrieben, die Stimmen gleichzeitig und nicht „etwa zwei Jahre später“ (S. 102). Bei ihnen findet sich nicht „ein Blatt für Ripienosopran“, sondern deren zwei (das zweite allerdings nach 1736 hinzugefügt), es können bei der letzten nachweisbaren Aufführung Bachs also sehr wohl „mehr als drei oder vier Knaben gewesen sein“, nämlich etwa sechs. Daß Bach den Choral in der spätesten Aufführung nur „offenbar“ (S. 247) singen ließ, leuchtet nicht ein – wozu denn sonst die beiden Singstimmen? Die Uraufführung der Passion hat, wie Rifkin 1975 gezeigt hat, höchstwahrscheinlich nicht 1729 (S. 237), sondern 1727 stattgefunden. Daß einer der beiden Chöre (samt Orchester) auf der Ostempore gestanden habe, wurde schon 1936 durch Schering widerlegt: Der Raum dafür war viel zu klein, die Entfernung zur Westempore zu groß.

Gerade weil der größte Teil des Buches so überaus lesenswert ist, scheint es dringend geraten, die entstehungsgeschichtlichen Mitteilungen in einer Neuauflage einer durchgreifenden Überarbeitung zu unterziehen. Ihnen seien hier noch ein paar unbedeutende Korrekturen angehängt:

S. 54: Daß Bach „weltweit“ für seine Kenntnis der Rhetorik „berühmt“ war, läßt sich aus Birnbaums vielzitiertem Satz (Dok II, 441, S. 352) kaum folgern.

S. 70: Die drei Gambensonaten sind nur in Neuauflagen von 1 bis 3 gezählt,

in den Quellen aber nur einzeln und unnummeriert überliefert. Daß Bach sie „in der Art eines Zyklus formal aufeinander aufgebaut“ habe, wird man daher nicht behaupten können.

S. 77: Daß die Taille „nur zur Verdoppelung von Gesangsstimmen oder der Streichinstrumente“ eingesetzt werde, trifft nicht zu; sie wird auch selbständig geführt (vgl. Prinz - Fußnote 1).

S. 77: In Kantaten wird die Querflöte nur bis g<sup>'''</sup> geführt (nicht bis a<sup>'''</sup> – zu BWV 8 siehe NBA I/23).

*Alfred Dürr* (Bovenden)