

## Bach und Palestrina – Einige praktische Probleme I

In einem bemerkenswerten Aufsatz im Bach-Jahrbuch 2002 stellt Barbara Wiermann<sup>1</sup> erstmals einen von Johann Sebastian Bach und seinen Kopisten angefertigten Stimmensatz zu Palestrinas Missa „Ecce sacerdos magnus“ vor. Dieses Werk tritt damit an die Seite von Palestrinas Missa sine nomine als Dokument von Bachs praktischer Auseinandersetzung mit der altklassischen Vokalpolyphonie. In diesem Zusammenhang ist von besonderer Bedeutung Wiermanns weitere Identifizierung einer aus Bachs Notenbibliothek stammenden Partitur mit Palestrina-Messen, die offenbar als Kopiervorlage für die beiden Stimmensätze diente.<sup>2</sup> Beide Entdeckungen bereiten den Weg für weitere Forschungen, nicht zuletzt im Blick auf die Beziehung zwischen der „neuen“ Palestrina-Messe (mit ihrem auffallenden Cantus firmus in langen Notenwerten) und Bachs eigenen Kompositionen. Freilich wirft Wiermanns Darstellung der Funktion von Bachs Stimmensatz einige Probleme auf, die ihre Erklärungen bei näherer Betrachtung in Frage stellen.

Die vier Vokalstimmen der Messe und ebenso die Fundament-Stimme sind entsprechend der Partiturvorgabe vorzeichenlos in G notiert. Die fragmentarische Hautbois-1-Stimme hingegen ist um einen Ganzton nach unten transponiert und steht in F (mit  $b$ -Vorzeichnung). Wiermann nimmt an, daß die hohe Schlüsselung der vier Vokalstimmen ( $G_2 C_3 C_3 C_4$  – sogenannte Chiavetten)<sup>3</sup> darauf hindeutet, daß Bach „den Gepflogenheiten seiner Zeit“ entsprechend

<sup>1</sup> *Bach und Palestrina. Neue Quellen aus Johann Sebastian Bachs Notenbibliothek*, S. 9–28. Die Stimmen befinden sich in SBB (SA 424/ZC 629).

<sup>2</sup> SBB *Mus. ms. 16695*. Wiermann (Fußnote 19) liest die Angabe am Fuß der ersten Seite als Jahreszahl „1813“ und Hinweis auf die mögliche Erwerbung der Hs. durch Georg Poelchau. In Wirklichkeit steht dort jedoch „18 B“ als Angabe des Umfangs der Handschrift (18 Bogen = 36 Bll.), anscheinend von der Hand Poelchaus. Wahrscheinlich bezieht sich dies auf die Bll. 1–36 der Quelle (in die ich bislang nicht Einsicht nehmen konnte), auf denen sieben Messen bzw. Messenteile aufgezeichnet sind. Die restlichen Bll. 37 ff., laut Wiermann teilweise rastriert und unrastriert, enthalten lediglich ein einzelnes „Benedictus“ und wurden wohl darum von Poelchau nicht mitgezählt. Wiermanns Annahme, daß die Quelle wegen ihrer Verbindung zu Johann Gottfried Walther während der Weimarer Jahre in Bachs Besitz gelangte, bedarf weiterer Prüfung.

<sup>3</sup>  $C_3$  in der Alt-Stimme anstelle des üblichen  $C_2$ -Schlüssels.

eine transponierte Wiedergabe vorsah. „Bei der gängigen Quarttransposition steht das Werk dann in D, unter Berücksichtigung des Chortons der Leipziger Orgeln in klingend E.“ Der klingenden Tonlage entspräche dann ebenfalls die in F (Tief-Kammerton) notierte Oboenstimme.

Dies ist eine scharfsinnige Erklärung, doch glaube ich nicht, daß sie richtig sein kann. Das erste Problem besteht darin, daß von Bachs Organisten nicht unbedingt erwartet werden konnte, einen Continuoart in Quarttransposition vom Blatt zu spielen. Denn für Bachs Leipziger Kirchenmusikaufführungen im Kammerton wurden die Orgelstimmen immer eigens um einen Ganzton tiefer transponiert ausgeschrieben. Auch beim *Florilegium Portense* (Leipzig 1618), aus dem unter Bach Motetten gesungen wurden, standen für einige in Chiavetten-Schlüsselung notierte Werke transponierte Orgelstimmen zur Verfügung.<sup>4</sup> Gleiches bot Heinrich Schütz für „Nun lob, mein Seel, den Herren“ SWV 41 aus den *Psalmen Davids* (Leipzig 1619) sowie für seine *Musikalischen Exequien* (Dresden 1636).<sup>5</sup> Zwar mögen deutsche Organisten allgemein die Transpositionstechnik bis ins 18. Jahrhundert gepflegt haben, doch die Praxis des routinemäßigen Vom-Blatt-Transponierens in der Kirchenmusik begann offenbar bereits in den ersten Jahrzehnten des 17. Jahrhunderts auszusterben. Solange wir also keine Belege dafür haben, daß diese Praxis zu Bachs Zeit in Leipzig in der Tat „gängig“ war, sollten wir nicht davon ausgehen, daß der Thomaskantor von einem Organisten erwartete, den Continuoart von Palestrinas Missa „Ecce sacerdos magnus“ in die Unterquart transponieren zu können.

Das zweite Problem von Wiermanns Hypothese besteht in der Annahme, die colla parte geführte Oboenstimme solle im tiefen Kammerton gespielt werden. Dies ist unwahrscheinlich, da keine Anweisung vorhanden ist, die Stimme in der für Bachs Kirchenmusik-Aufführungen ungewöhnlichen Tonlage zu spielen. Der von Wiermann genannte Parallellfall in Johann Sebastian Bachs Aufführungsmaterial für Johann Christoph Bachs Motette „Lieber Herr Gott, wecke uns auf“ weist in der Tat entsprechende Stimmen für Holzbläser, hohe Streicher und Violone auf, doch wurden sie von Bach ausdrücklich mit der Angabe „tief Cammerthon“ versehen.<sup>6</sup> Die Angabe des Stimmtons bot eine

<sup>4</sup> Beispielsweise notiert Nr. 28, Johann [sic] Bassani, „Cibavit nos“ die Vokalstimmen mit  $G_2 C_2 C_3 C_4 / G_2 C_2 C_3 C_4$  in A (ohne Vorzeichnung), doch der Continuo-Part mit  $F_4$  steht in D (mit einem  $b$ ) – also um eine Quinte nach unten transponiert.

<sup>5</sup> Die zweite Ausgabe des sogenannten Becker-Psalters (*Psalmen Davids*, Dresden 1661) verlangt Transpositionen in verschiedenen Intervallen, doch dürften Transpositionen von Kirchenliedern und Psalmen auf grundsätzlich andere Verhältnisse zurückzuführen sein.

<sup>6</sup> Eine der Stimmen faksimiliert bei D. R. Melamed, *J. S. Bach and the German Motet*, Cambridge 1995, S. 184.

wesentliche Information für die Spieler, so daß deren Fehlen in der Oboenstimme der Palestrina-Messe es als fraglich erscheinen läßt, ob die Stimme in der entsprechenden Lage geblasen werden sollte.

Für die neu aufgefundenen Palestrina-Stimmen bietet sich eine einfachere Erklärung an, und zwar unter Heranziehung von drei parallelen Stimmensätzen, die von Bach eingerichtet wurden: 1. die bereits genannte Motette „Lieber Herr Gott, wecke uns auf“ von Johann Christoph Bach, für die Singstimmen und Orgel in e/Chorton ausgeschrieben wurden, Holzbläser, hohe Streicher und Violone hingegen in g/Tief-Kammerton; 2. die Motette „Der Gerechte, ob er gleich zu zeitlich stirbt“ desselben Komponisten, bei der Vokalstimmen und Orgel in F/Chorton vorliegen; und 3. Palestrinas Missa sine nomine, für die Bach Singstimmen und solche für Orgel, Zink und Posaunen in d/Chorton anfertigte sowie Stimmen für Violone und Cembalo in e/Kammerton.<sup>7</sup> Gemeinsam ist diesen Stimmensätzen die Notation von Singstimmen und Orgel in derselben Tonlage und damit ihre Verwendung für eine Aufführung im Chorton, gegebenenfalls zusammen mit Instrumentalstimmen im Kammerton.

Wahrscheinlich waren die Stimmen für Palestrinas Missa „Ecce sacerdos magnus“ ebenfalls für eine Aufführung in G vorgesehen. Falls die Fundament-Stimme für Orgel bestimmt war (und sie nur deshalb unbeziffert blieb, weil sie nie fertiggestellt wurde), spricht dies für G/Chorton. Sollte die Fundament-Stimme jedoch für Violone gedacht gewesen sein, bedeutet dies eine Aufführung in G/Kammerton.

Unsere – und wohl auch Bachs – Schwierigkeiten betreffen die Oboenstimme. War eine Aufführung in G/Chorton geplant, so war diese Stimme falsch transponiert: abwärts nach F statt aufwärts nach A. Die falsche Tonlage würde dann auch erklären, warum Bach die Stimme beim Ausschreiben des Gloria abbrach. War jedoch eine Aufführung in G/Kammerton vorgesehen, so wäre eine Transposition der Oboenstimme gar nicht erst erforderlich gewesen und Bach würde sie nie begonnen haben. Aus diesem Grunde hege ich die Vermutung, daß die Fundament-Stimme tatsächlich für Orgel bestimmt und demnach eine Aufführung in G/Chorton geplant war.

Ein weiteres Problem besteht darin, daß die gesamte Messe für die Singstimmen relativ hoch liegt. Eine Aufführung im Chorton bei buchstäblicher Übernahme der Chiavetten-Schlüsselung bringt das Werk in unbequeme Höhe, vor allem im Baß (Sopran: d-g''; Alt: g-c''; Tenor: f-a'; Baß: c-e'). Im Kammerton wäre die Situation ein wenig besser, doch die Lage immer noch zu hoch. Alles in allem dürfte das Werk in seiner notierten Tonlage, unabhängig ob Chor- oder Kammerton, keine gute Wahl gewesen sein. Dies würde schließlich erklären, warum die Fundament-Stimme unbeziffert blieb und nur bis zum Ende des Kyrie reicht.

<sup>7</sup> Quellennachweise ebenda.

Wie Bach sich selbst in eine derartige Verlegenheit bringen konnte, bleibt unklar. Vielleicht waren seine Anweisungen an den Kopisten mißverständlich oder er hatte anfangs die Probleme der hohen Schlüsselung übersehen. Oder war er möglicherweise vorübergehend im unklaren beim Kalkulieren der Transpositionen für eine Aufführung in gemischter Chor-/Kammertonlage? Wie dem auch sei, die neu aufgefundenen Stimmen sind nicht mit denjenigen der *Missa sine nomine* vergleichbar. Die letzteren bieten einen vollständigen und in jeder Hinsicht brauchbaren Stimmensatz, wohingegen diejenigen für die *Missa „Ecce sacerdos magnus“* neben den Vokalstimmen nur eine unvollständige Continuo-Stimme sowie eine fragmentarische instrumentale Collaparte-Stimme für Oboe aufweisen.<sup>8</sup> Sie waren in dieser Form kaum brauchbar (abgesehen von einer a-cappella-Aufführung) und hinterlassen den Eindruck, als seien sie inmitten ihrer Anfertigung abgebrochen worden. Bleibt als Ergebnis festzuhalten, daß der Stimmensatz als solcher keine Aufführung der Messe durch Bach dokumentiert, sondern die Absicht dazu.

*Daniel R. Melamed* (Bloomington, IN)

---

<sup>8</sup> Die Vokalstimmen enthalten durchweg sämtliche Sätze des vollständigen Meßordinariums, die Instrumentalstimmen lediglich Kyrie und Gloria. Zur Identifizierung des Kopisten der Vokalstimmen zur *Missa sine nomine* als Georg Heinrich Noah siehe P. Wollny, *Tennstedt, Leipzig, Naumburg, Halle – Neuerkenntnisse zur Bach-Überlieferung in Mitteldeutschland*, BJ 2002, S. 29–33.