

Johann Sebastian Bach, Johann Gottfried Walther und die Musik von Giovanni Pierluigi da Palestrina

Von Daniel R. Melamed (Bloomington, Indiana)

Johann Sebastian Bachs Beschäftigung mit der Polyphonie alten Stils ist schon seit einiger Zeit ein aktuelles Thema, dessen vorläufiger Befund wie folgt zusammengefaßt werden kann:¹ Zwar hat Bach bekanntermaßen Abschriften von verschiedenen Werken im stile antico besessen; bei diesen handelt es sich jedoch – mit einer Ausnahme – durchweg um im 17. Jahrhundert entstandene Nachahmungen des älteren Stils, darunter Kompositionen von Giovanni Battista Bassani, Giuseppe Peranda und anderen. Als das einzige Werk aus dem 16. Jahrhundert, mit dem Bach sich nachgewiesenermaßen unmittelbar und gründlich auseinandergesetzt hat, galt Giovanni Pierluigi da Palestrinas sechsstimmige *Missa Sine nomine*, von deren Kyrie und Gloria Bach und einer seiner Kopisten um 1742 einen Stimmensatz ausschrieben. Dieses Werk, das Bach um einen Basso continuo und eine colla parte geführte Bläsergruppe (Cornetto und Trombona 1–3) ergänzte, repräsentiert mit seiner Betonung von kurzen, sich überschneidenden Motiven, seinem komplexen Satzgewebe und seinen antiphonalen Effekten nur einen kleinen Ausschnitt der Bandbreite von Palestrinas Kompositionsstil. Barbara Wiermann hat in einem im Bach-Jahrbuch 2002 erschienenen Artikel drei bedeutende neue Quellen identifiziert und damit vielversprechende neue Forschungsansätze zu Bachs Pflege von Palestrinas Musik eröffnet: (1) Bachs unvollständigen Stimmensatz der *Missa Ecce sacerdos magnus*, der unter Beständen der Sing-Akademie zu Berlin auftauchte, (2) eine handschriftliche Partitur aus Bachs Besitz, die sieben Messen Palestrinas enthält (teils in Auszügen, teils vollständig), und (3) die Partitur der vollständigen *Missa Ad coenam agni providi*, eines der sieben in der umfangreichen Handschrift enthaltenen Werke, von der Hand Johann Gottfried Walthers, der offensichtlich ebenfalls Zugang zu der unter (2) genannten umfangreichen Partitur hatte (siehe Tabelle 1).²

¹ Siehe speziell K. G. Fellerer, *J. S. Bachs Bearbeitung der Missa sine nomine von Palestrina*, BJ 1927, S. 123–132; und Wolff *Stile antico*, passim.

² B. Wiermann, *Bach und Palestrina: Neue Quellen aus Johann Sebastian Bachs Notenbibliothek*, BJ 2002, S. 9–28. Zu Bachs praktischer Verwendung dieses Materials siehe D. R. Melamed, *Bach und Palestrina – Einige praktische Probleme I*, BJ 2003, S. 221–224, und B. Wiermann, *Bach und Palestrina – Einige praktische Probleme II*, BJ 2003, S. 225–227.

Tabelle 1: Palestrina-Quellen aus Bachs Umfeld

D-B, <i>Mus. ms. 16714</i>	Aufführungsstimmen für die <i>Missa Sine nomine</i> a 6 (Schreiber: J. S. Bach, G. H. Noah)
D-Bsak, SA 424	Aufführungsstimmen (unvollständig) für die <i>Missa Ecce sacerdos magnus</i> (Schreiber: J. S. Bach, J. C. Altnickol)
D-B, <i>Mus. ms. 16695</i>	Partitur mit sieben Messen (Schreiber: anonymen Kopist)
D-B, <i>Mus. ms. 16704</i>	Partitur der <i>Missa Ad coenam agni providi</i> und J. G. Walther, <i>Kyrie Wo Gott zum Haus nicht gibt sein Gunst</i> (Schreiber: J. G. Walther)

Diese bemerkenswerten Entdeckungen eröffneten neue Perspektiven: Anscheinend war Bach mit einem größeren Repertoire von Palestrina-Messen vertraut, als bis dahin dokumentiert. Sein Interesse an Aufführungen dieser Musik betraf über die *Missa Sine nomine* hinaus mindestens ein weiteres Werk. Seine Beschäftigung mit diesem Stil reichte möglicherweise bis in seine Weimarer Zeit zurück und beschränkte sich nicht auf das letzte Jahrzehnt seines Lebens und sein Spätwerk; und schließlich waren seine Interessen offensichtlich eng mit denen seines Weimarer Kollegen Walther verzahnt.

Das in diesen Quellen enthaltene Repertoire erlaubt uns, noch weiterzugehen. Die Musik in der großen Partitur *Mus. ms. 16695* deutet auf ein generelles Interesse bei Musikern des 18. Jahrhunderts – insbesondere bei Bach und Walther – an bestimmten Kompositionstechniken. Die in diesen Werken Palestrinas zur Anwendung kommenden Techniken stehen in Verbindung mit Originalkompositionen Walthers und Bachs, die diese in ihren Weimarer Jahren und – im Falle Bachs – auch später schufen. Und die Überlieferung von Palestrinas Musik in Mitteldeutschland deutet auf den Weißenfeller Hof als möglichen Ursprungsort von Bachs und Walthers Vertrautheit mit diesem Repertoire.

Die Werke in *Mus. ms. 16695* entsprechen dem Inhalt von Palestrinas erstem Messenbuch in der erweiterten Fassung, die 1591 bei Alessandro Gardano in Rom und im selben Jahr bei den Erben von Girolamo Scotto in Venedig erschien. In dem Originaldruck von 1554 waren lediglich die vierstimmigen Messen *Ecce sacerdos magnus*, *O regem coeli*, *Virtute magna* und *Gabriel Archangelus* sowie die fünfstimmige *Missa Ad coenam agni providi* enthalten. Diese fünf Kompositionen wurden 1591 durch die fünfstimmige *Missa Pro defunctis* und die sechsstimmige *Missa Sine nomine* ergänzt (siehe Tabellen 2 und 3).

Die mit Bach und Walther in Verbindung stehende Partitur enthält alle diese Werke, von einigen allerdings nur ausgewählte Sätze. Die Auswahl scheint von einer Mischung aus praktischen und musikalischen Beweggründen bestimmt gewesen zu sein. Zwei Messen wurden vollständig beziehungsweise

Tabelle 2: G. P. da Palestrina, *Missarum Liber Primus*

Rom: Dorico, 1554	Rom: A. Gardano, 1591 und Venedig: G. Scotto Erben, 1591
<i>Missa Ecce sacerdos magnus</i> a 4	<i>Missa Ecce sacerdos magnus</i> a 4
<i>Missa O regem coeli</i> a 4	<i>Missa O regem coeli</i> a 4
<i>Missa Virtute magna</i> a 4	<i>Missa Virtute magna</i> a 4
<i>Missa Gabriel Archangelus</i> a 4	<i>Missa Gabriel Archangelus</i> a 4
<i>Missa Ad coenam agni providi</i> a 5	<i>Missa Ad coenam agni providi</i> a 5
	<i>Missa Pro defunctis</i> a 5
	<i>Missa Sine nomine</i> a 6

Tabelle 3: Palestrina, Messensätze in D-B, *Mus. ms. 16695*

Werk	Sätze
<i>Missa Sine nomine</i>	vollständig
<i>Missa Ecce sacerdos magnus</i>	vollständig außer Agnus Dei III
<i>Missa Gabriel Archangelus</i>	Kyrie-Komplex mit separat beigefügtem Benedictus
<i>Missa O regem coeli</i>	nur Kyrie-Komplex
<i>Missa Virtute magna</i>	nur Kyrie-Komplex
<i>Missa Ad coenam agni providi</i>	nur Kyrie-Komplex
<i>Missa Pro defunctis</i>	nur Kyrie-Komplex

nahezu vollständig kopiert. Hierzu gehört die *Missa Sine nomine*, die wohl wegen ihrer sechsstimmigen Anlage Aufmerksamkeit erregte. Sechsstimmige Sätze scheinen im 17. und frühen 18. Jahrhundert auf besonderes Interesse gestoßen zu sein; Michael Praetorius zum Beispiel verband diese Disposition mit den Motetten von Victoria und wählte sie als Vorbild für eigene Nachahmungen.³ Bachs anspruchsvollste kontrapunktische Ausarbeitungen, etwa das zweite Ricercar aus dem Musikalischen Opfer und die im stile antico stehende Vertonung von „Aus tiefer Not“ aus dem Dritten Teil der Clavier-Übung, sind ebenfalls sechsstimmig.

In diesen Zusammenhang gehört auch die in *Mus. ms. 16695* fast vollständig enthaltene *Missa Ecce sacerdos magnus*; dieses Werk bestach wahrscheinlich wegen der komplexen Textstruktur seines Cantus firmus, der eine Antiphon

³ Vgl. das Vorwort zum neunten Teil der *Musae Sioniae* (1610).

mit dem originalen Text darstellt. Dies ist ein besonders alter Werktyp, der wohl schon in Palestrinas Zeit retrospektiv war, allerdings noch in den deutschen Cantus-firmus-Vertonungen des 18. Jahrhunderts mit ihren komplexen Textmischungen anklang, etwa in Motetten, die Choralstrophen und Bibel-sprüche kombinierten.

In der Handschrift fehlt das abschließende Agnus Dei der *Missa Ecce sacerdos magnus*; der Grund hierfür wird offensichtlich, wenn man einen Blick auf den Satz wirft (siehe Beispiel 1). Der erste Teil des Stücks erschien im Originaldruck in gemischter Mensur (S und A \circ , T ϕ und B ϵ), eine deutliche Hommage an die ältere musikalische Sprache, die durch die cantus-firmus-Technik nahegelegt wurde. Diese Kombination der Mensurzeichen bildet für die Darstellung in einer Partitur mit Taktstrichen eine Herausforderung. Sie verlangt vom Kopisten, Sopran und Alt im tempus perfectum zu interpretieren und den Punkt im Mensurzeichen des Basses als eine Anweisung zur Augmentation zu lesen – Notationseigentümlichkeiten, die normalerweise im 18. Jahrhundert nicht mehr vorkommen. Es ist anzunehmen, daß der Kopist, der im späten 17. oder frühen 18. Jahrhundert die Spartierung aus den Stimmen anfertigte, nicht wußte, wie er diese Notation deuten sollte; wahrscheinlich wurde der Satz daher im Laufe der Werküberlieferung ausgelassen und stand dem anonymen Kopisten von *Mus. ms. 16695* nicht zur Verfügung. Die beiden folgenden Vertonungen des Agnus Dei in dieser Messe enden mit den Worten „dona nobis pacem“; das Werk ist mithin auch ohne diesen letzten (und möglicherweise alternativen) Satz liturgisch vollständig.

Fünf Werke sind lediglich mit ihren dreiteiligen Kyrie-Komplexen vertreten, die möglicherweise als repräsentative Sätze geschätzt wurden und für den lutherischen Gottesdienst besonders geeignet waren.⁴ Von einer dieser Messen, der *Missa Gabriel Archangelus*, ist auch das Benedictus in der Handschrift enthalten, es steht allerdings weiter hinten, getrennt vom Kyrie. Besonders attraktiv war dieser Satz (siehe Beispiel 2) wahrscheinlich wegen seiner dreistimmigen Anlage mit einem Einklangskanon („Symphonizabis“) in den beiden tiefsten Stimmen, zumal es sich um den einzigen kanonischen Satz in dieser Messe und den einzigen Einklangskanon in der Sammlung handelt.

⁴ Dies könnte auch die Einbeziehung der *Missa Pro defunctis* erklären, deren Kyrie den üblichen Text des Messordinariums verwendet.

Beispiel 1: G. P. da Palestrina, *Missa Ecce sacerdos magnus*, Agnus Dei III, T. 1-8

A - gnus De - - - - - i
 A - - - gnus De - - - - - i
 A - - - - gnus De - i, A - gnus
 A - - -
 5
 A - - - - - gnus De - - - - - [i]
 A - - - - - gnus De - - - - - [i]
 De - - - - - i, A - - - - - gnus De - - - - - i,
 gnus De - - - - - i,

Beispiel 2: G. P. da Palestrina, *Missa Gabriel Archangelus*, Benedictus, T. 1-11

Be - - - ne - di - - - -
 Symphonizabis
 Be - ne - di - - - - - ctus, be - ne - di -
 Be - - - ne -
 6
 - ctus, be - ne - di - - - - - ctus, be - ne - di -
 - - - ctus, be - ne - di - - - - - ctus
 di - - - - - ctus, be - ne - di - - - - - ctus,

Tatsächlich ist der Kanon das prägende Element des Kyrie der *Missa Ad coenam agni providi* – jeder der vollstimmigen Sätze dieser Messe enthält kanonische Techniken (siehe Tabelle 4).

Die kontrapunktische Meisterschaft dieser Messe mit ihrem cantus-firmus-Kanon in der Unterquinte, erklärt wohl, warum Walther das Werk in seiner Gesamtheit kopierte. Dies paßt auch zu Wiermanns Hypothese, daß Walthers Interesse an alten lateinischen Kirchenkompositionen eher theoretisch als praktisch war. Doch Bach und Walther richteten ihre Aufmerksamkeit auch auf die satztechnische Ebene – es bestehen enge Verbindungen zwischen diesem Repertoire und eigenen Kompositionen der beiden. Zwei der Palestrina-Messen, die ihre Aufmerksamkeit erregten, basieren auf cantus firmi – die *Missa Ecce sacerdos magnus* (von der Bach einige Sätze später für eine mögliche Aufführung vorbereitete) auf einer Hymne und die *Missa Ad coenam agni providi* (die Walther vollständig abschrieb) auf einem Graduale.

Tabelle 4: G. P. da Palestrina, *Missa Ad coenam agni providi*

Kyrie I: Canon in subdiapente (Dux: S, Comes: A II)
Christe: 4 voci
Kyrie II: Canon in subdiapente (S, A II)
Et in terra pax: Canon in diapente (A I, S)
Qui tollis: Canon in subdiapente (S, A I)
Patrem/Et incarnatus est: Canon in subdiapente (S, A I)
Crucifixus: 4 voci
Et in spiritum: Canon in subdiapente (S, A I)
Sanctus: Canon in subdiapente (S, A II)
Pleni sunt coeli: 3 voci
Hosanna I: Canon in subdiapente (S, A II)
Benedictus: 4 voci
Hosanna II: Canon in subdiapente (S, A II)
Agnus Dei I: Canon in subdiapente (S, A II)
Agnus Dei II (6 voci): Canon in subdiapente (S, A I)

Die *Missa Ad coenam agni providi* verwendet eine vierzeilige Hymnenmelodie. Das erste Kyrie entwickelt Imitationsabschnitte aus der ersten Melodiephrase (siehe Beispiel 3). Sopran und Alt, die die erste Liedphrase zitieren, bilden einen Kanon, doch die Überlappung der beiden Stimmen ist gewöhnlich sehr knapp – so vollendet der Sopran zum Beispiel den Großteil seines Zitats, bevor der erste Alt einsetzt. Das Christe – ohne Kanon – präsentiert die gesamte Hymne in langen Notenwerten in der Oberstimme und erweitert den Satz mittels einer Wiederholung der letzten Phrase, während die drei unteren Stimmen in frei imitativem Satz gehalten sind. Das zweite Kyrie verwendet lediglich die vierte Phrase der Hymne und verteilt diese wiederum auf zwei

Beispiel 3: G. P. da Palestrina, *Missa Ad coenam agni providi*, Kyrie I, T. 1–15

Ky - ri - e

Ky - ri - e e - lei

Ky - ri - e lei

e - lei - son, Ky - ri - e

ri - e e - lei son, Ky -

son, Ky - ri - e e - lei

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

Ky - ri - e e - lei

e - lei - son,

ri - e e - lei son,

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

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

son, Ky - ri - e - lei -

kanonische Stimmen mit nur wenig Überlappung. Die übrigen Stimmen präsentieren Imitationen über ein freies Soggetto, das auch in den Kanonstimmen auftaucht. Durch dieses integrative Verfahren werden cantus-firmus-gebundenes und freies Material gründlich vermischt.

Die ausgesprochen altmodische *Missa Ecce sacerdos magnus* verwendet die entlehnte Gradualmelodie in langen Notenwerten in einen migrierenden cantus firmus ein (siehe Beispiel 4).⁵ Im ersten Kyrie zum Beispiel wird die vom Sopran vorgetragene Melodie von cantus-firmus-freiem imitativem Material in den übrigen Stimmen begleitet. Das Christe präsentiert die Melodie im Alt, eingebettet in motivisch abgeleitete Imitationen der übrigen Stimmen in kürzeren rhythmischen Abständen. Das zweite Kyrie ist analog dem ersten gestaltet, diesmal erklingt die cantus-firmus-Melodie allerdings im Tenor.

Beispiel 4: G. P. da Palestrina, *Missa Ecce sacerdos magnus*, Kyrie II, T. 1–8

Ky - ri - e

Ky - ri - e e - lei -

Ec - - - ce Sa - - - cer - - -

Ky - ri - e e - lei - - - i - son,

5 e - lei - - - i - - son, Ky - -

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

dos ma - - - gnus,

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

⁵ Zu Palestrinas Paraphrasentechnik – und den ausgesprochen retrospektiven Charakter der *Missa Ad coenam agni providi* wie auch der *Missa Ecce sacerdos magnus* – siehe R. L. Marshall, *The Paraphrase Technique of Palestrina in His Masses Based on Hymns*, in: JAMS 16 (1963), S. 347–372.

Der von den Messen über „Ad coenam agni providi“ und „Ecce sacerdos magnus“ repräsentierte Kompositionstyp war für die lutherische Musik des 18. Jahrhunderts von dauerhafter Bedeutung, speziell bezüglich der Integration bereits existierender Melodien in einen polyphonen Kontext. Hierfür gibt es zahlreiche Beispiele, bezeichnenderweise aber wird dieses Prinzip in dem einzigen erhaltenen Vokalwerk von Johann Gottfried Walther aufgegriffen, seinem Kyrie über den Choral „Wo Gott zum Haus nicht gibt sein Gunst“ (siehe Beispiel 5).⁶

Die von Walther verarbeitete sehr alte und wahrscheinlich auf eine vorreformatische Vorlage zurückgehende Choralmelodie⁷ besteht aus vier Phrasen. Im ersten Kyrie erscheint sie in langen Notenwerten in der obersten Stimme, unterstützt von weitgehend auf der entlehnten Melodie basierenden Imitationen. Der Sopran (cantus firmus) setzt als letzte Stimme ein; zuvor erklingt die tiefste Stimme mit einer Fassung der Choralmelodie in vorwiegend langen Notenwerten, genau wie die tatsächliche cantus-firmus-Stimme. Dies ist eine direkte Analogie zu Palestrinas kanonischer Faktur in der *Missa Ad coenam agni providi*, wiederum mit wenig Überlappung der Stimmen. Im Christe, das mit einer Kombination der Worte „Christe eleison“ und „Kyrie eleison“ endet, wird der cantus firmus in die tiefste Stimme verlegt und migriert damit wie in Palestrinas *Missa Ecce sacerdos magnus*.

Beispiel 5: J. G. Walther, *Kyrie Wo Gott zum Haus nicht gibt sein Gunst*, T. 1–17

Soprano I

Soprano II
Ky - ri - e e - lei - - - son, e - lei - -

Alto
E - lei - son, e - lei - - - - -

Tenore
Ky - ri - e e - lei - -

Cont.

6/4 5/3 6

⁶ Moderne Ausgabe in *Musik in der Residenzstadt Weimar*, hrsg. von K. Hortschansky, Leipzig 2001 (Denkmäler Mitteldeutscher Barockmusik. I/1.), S. 92–96.

⁷ Sie war bereits in dem so genannten Klugschen Gesangbuch von 1529 enthalten.

6

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

5 9 6 5
 4 3 7 6 7 6 5 4 3

12

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

5 6 6 5 6
 4 3 6 5 4 3 4 3 6

Walthers Behandlung des cantus firmus mit Vorimitation spiegelt offensichtlich die deutsche Tradition verschiedener Arten von Choralvertonung. Die Struktur der Messe beruft sich zugleich aber auch auf Aspekte von Messen wie die von Palestrina, einschließlich der Verwendung einer bereits existierenden Melodie, eines migrierenden cantus firmus und quasi-kanonischer Beziehungen zwischen den Stimmen. Angesichts von Walthers Vertrautheit mit bestimmten Werken Palestrinas scheint hier ein direkter Einfluß vorzuliegen. Ferner ist anzumerken, daß Walther sein eigenes Kyrie für hohe Stimmen schrieb – oder, anders ausgedrückt, daß er sie in Chiavette notierte ($C_1 C_1 C_3 C_4$), was eine weitere Verbindung zu seinen historischen Vorlagen allgemein und zur *Missa Ecce sacerdos magnus* im Besonderen herstellt. Außerdem trug Walther seine Komposition auf leeren Seiten am Ende seiner Partitur von

Palestrinas Messe über „Ad coenam agni providi“ ein, was fast einer Aufforderung zum Vergleich der beiden Werke gleichkommt.

Auch aus J. S. Bachs Weimarer Jahren besitzen wir ein Werk, dessen Verbindung zur Polyphonie alten Stils nun noch klarer definiert werden kann. Es handelt sich um das Kyrie über „Christe, du Lamm Gottes“ BWV 233 a (siehe Beispiel 6). Dieses Werk wird gewöhnlich als Vertonung des Meßordinariums eingeordnet; Bach verwendete es ein weiteres Mal – mit einem instrumentalen cantus firmus – als Kopfsatz seiner Messe in F-Dur BWV 233. Allerdings benannte er die drei Abschnitte in der Originalfassung als „Versus 1–3“, woraus zu schließen ist, daß wir das Werk in erster Linie als eine Vertonung des deutschen Agnus Dei ansehen sollten, das traditionell als eine Art dreistrophiges Kirchenlied gilt. BWV 233 a teilt mit der *Missa Ecce sacerdos magnus* die Verwendung eines cantus firmus mit abweichendem Text (im Sopran, genau wie im ersten Kyrie von Palestrinas Werk). Bach fügt noch mehrere komplizierende Elemente hinzu, darunter eine Litanei-Melodie im Baß, und verwendet die Technik des doppelten Kontrapunkts im zweiten Kyrie (welches Material des ersten Kyrie und des Christe miteinander verknüpft) – doch liegt die Nähe zu Palestrinas Komposition auf der Hand. Sollte Bach tatsächlich bereits in seinen Weimarer Jahren die Palestrina-Messen in der Handschrift *Mus. ms. 16695* gekannt haben, dann könnte die *Missa Ecce sacerdos magnus* als Vorbild für BWV 233 a gedient haben.

Beispiel 6: J. S. Bach, *Kyrie Christe, du Lamm Gottes* BWV 233 a, T. 1–12

Versus 1

Soprano I

Soprano II

Alto
Ky - ri - e e - le - i - son, e - le - i -

Tenore
Ky - ri - e e - le - i - son, e - le - i - son, e - le - i - son, e -

Basso

Cont.

7

Chri - ste, du Lamm Got - - tes,
 Ky - ri - e e - le - i - son, e - le - i - son, e - le - - - i -
 son, e - le - i - son, Ky - ri - e e - le - - - i -
 le - - - i - son, e - le - - - - - i - son,
 Ky - - ri - - e

Palestrinas cantus-firmus-Technik und die kanonische Struktur der *Missa Ad coenam agni providi* könnten später in Bachs Leben ebenfalls als Modell gedient haben. Diese Annahme liegt schon deshalb nahe, weil Einträge in der Partitur sowie das Aufführungsmaterial zu zwei der in ihr enthaltenen Werke belegen, daß Bach sich in den 1740er Jahren erneut mit den Werken in der Messenhandschrift beschäftigte. Insbesondere taucht die Bearbeitung einer bereits existierenden Melodie als Kanon in seiner komplexesten Komposition im alten Stil auf, dem Confiteor der H-Moll-Messe BWV 232 – besonders bei Takt 73–88 – wo ein cantus firmus im Quintkanon erscheint. Für ein weiteres Merkmal des Confiteor, die Präsentation eines cantus firmus in wechselnden Notenwerten, findet sich ein Vorbild im letzten Agnus Dei der *Missa Ecce sacerdos magnus*, wo die Eröffnungsphrase der entlehnten Melodie zunächst in langen Notenwerten erscheint (abwechselnd auf D und auf G beginnend) und sodann in halbierten Werten (ebenfalls mit alternierenden Tonhöhen). Bachs Confiteor geht hier in umgekehrter Reihenfolge vor und präsentiert den Kanon in langen Notenwerten auf dem Kulminationspunkt des Satzes.

Man zögert zu behaupten, daß ein Satz wie das Confiteor spezifische Vorlagen benötigte, doch Bachs Vertrautheit mit bestimmten Werken von Palestrina ist sicher dokumentiert, und es erscheint durchaus möglich, daß er ihre Konstruktionsprinzipien im Sinn hatte, als er das Confiteor komponierte.⁸ Es gilt als ausgemacht, daß der *stile antico* Bach wesentlich beeinflusste. Nun liegen

⁸ Wenn die Messenhandschrift seine einzige Quelle war, dann kannte Bach lediglich das Kyrie der *Missa Ad coenam agni providi*; dieser Abschnitt der Messe demonstriert die Technik aber eindeutig.

uns spezifische Werke von Palestrina vor, deren Konstruktionstechniken wir zu seiner Musik in Bezug setzen können, und die Verbindungen sind offensichtlich.

Wie erwähnt, geht sowohl der Sammelband als auch Walthers Abschrift einer einzelnen Messe auf Palestrinas römischen Druck von 1591 zurück. Wiermann vermutet jedoch aufgrund von Kopierfehlern, daß beide Quellen von Partituren kopiert wurden und nicht von Stimmensätzen. Da außerdem im Vergleich zu den Originalen geänderte Schlüsselungen vorliegen (insbesondere wurde C_2 durch C_3 ersetzt, wobei keine der zu erwartenden Terzverschieber festzustellen sind), ist zwischen dem Stimmendruck aus dem 16. Jahrhundert und den Partituren aus dem 18. eine Zwischenquelle anzunehmen.

In diesem Zusammenhang ist das Repertoire der Weißenfelder Hofkapelle unter Johann Philipp Krieger von Bedeutung. Zu den dort aufgeführten Werken, die in einem Aufführungskalender für die Jahre 1684 bis 1732 detailliert dokumentiert sind, gehören auch sechs der in den Handschriften von Bach und Walther enthaltenen Palestrina-Messen. Auch andere mit Bach in Verbindung stehende Werke finden sich hier. Dies erlaubt die Vermutung, daß Krieger und Weißenfels für Bachs und Walthers Kenntnis dieser Musik von Bedeutung gewesen sein könnten.

Kriegers Aufführungskalender nennt acht Messen, die sich durch ihre Notencipits identifizieren lassen, und ein „Patrem“ ohne weitere Angaben (siehe Tabelle 5). Von den acht durch Incipits ausgewiesenen Messen stammen mit Ausnahme der vierten alle Werke aus Palestrinas erweitertem ersten Buch – mithin genau das in der Bach-Walther-Handschrift enthaltene Repertoire; lediglich die *Missa Pro defunctis* ist in Weißenfels nicht verzeichnet.

Das letzte Incipit ist eine zweite Erwähnung der *Missa Gabriel Archangelus* und korrespondiert eher mit dem „Et in terra pax“ als mit dem anscheinend in den übrigen Einträgen zitierten Kyrie. (Dies könnte allerdings ebensogut eine allzu wörtliche Interpretation des Tagebuchs darstellen; möglicherweise trug Krieger in einem Jahr versehentlich den Anfang des Gloria ein, obwohl er stets dieselbe Komposition – das heißt: Kyrie und Gloria – meinte). Bei dem ohne Noten angeführten „Patrem“ könnte es sich – angesichts der sechsstimmigen Anlage – um das Credo der *Missa Sine nomine* handeln, doch läßt sich dies nicht mit Sicherheit feststellen. Das außerhalb der Serie stehende Werk ist Palestrinas *Missa secunda (primi toni)* aus seiner vierten Sammlung von Messen, hier um eine Quarte nach unten transponiert.⁹

⁹ Wiermann (BJ 2002, S. 15) weist auf die modernisierten Notenschlüssel in den Partituren von Bach und Walther hin; es überrascht kaum, daß die (in dieser Hinsicht allerdings unvollständigen) Weißenfelder Incipits ebenfalls die Verwendung der vier konventionellen Vokalschlüssel (C_1 C_3 C_4 F_4) vermuten lassen. Ob dies auf eine Verbindung zwischen den Quellen deutet, ist nicht gewiß, da diese Schlüssel im späten 17. und frühen 18. Jahrhundert Standard waren.

Tabelle 5: Werke von G. P. da Palestrina in J. P. Kriegers Weißenfelser Auf-
führungsverzeichnis¹⁰

Werk	Bemerkungen
<i>Missa. a 4 voc.</i> 	<i>Missa Virtute magna</i> (Liber Primus)
<i>Missa. a 4 voc.</i> 	<i>Missa O regem coeli</i> (Liber Primus)
<i>Missa. a 4 voc.</i> 	<i>Missa Gabriel Archange- lus</i> (Liber Primus)
<i>Missa. a 4 voc.</i> 	<i>Missa secunda (primi toni)</i> (Liber Quartus, transponiert)
<i>Missa. a 4 voc.</i> 	<i>Missa Ecce sacerdos magnus</i> (Liber Primus)
<i>Missa. a 6 voc.</i> 	<i>Missa Sine nomine</i> (Liber Primus)
<i>Missa. a 5 voc.</i> 	<i>Missa Ad coenam agni providi</i> (Liber Primus)
<i>Missa. a 4 voc.</i> 	<i>Missa Gabriel Archange- lus</i> (Liber Primus), wahrscheinlich „Et in terra pax“
<i>Patrem. a 6 voc.</i> <i>Sicut cervus. a 4</i>	

Die Einträge im Weißenfelser Aufführungsverzeichnis scheinen anhand von instrumentalen Baßstimmen erfolgt zu sein; dies läßt sich aus den für eine Continuo- oder Direktionsstimme typischen Schlüsselwechseln, den Sprüngen von einer Vokalstimme zur nächsten und der reduzierten Notation vielstimmig-

¹⁰ Siehe M. Seiffert, Einleitung zu *Johann Philipp Krieger (1649–1725). 21 Ausgewählte Kirchenkompositionen*, Leipzig 1916 (DDT 53/54), und K.-J. Gundlach, *Das Weißenfelser Aufführungsverzeichnis Johann Philipp Kriegers und seines Sohnes Johann Gotthilf Krieger (1684–1732)*, Sinzig 2001.

ger Partien ersehen. (In der Tat handelt es sich bei den Incipits im Weißenfelser Aufführungsverzeichnis gewöhnlich um Baßstimmen.) Der erste der beiden Einträge zur *Missa Gabriel Archangelus* ist eine Oktave tiefer notiert als die tatsächlich erklingende Tonhöhe der Baßstimme (im Original in C₄/Chiavette) und läßt damit als Vorlage ebenfalls eine Continuo-Stimme vermuten. Hieraus ist zu schließen, daß diese Werke in Weißenfels – erwartungsgemäß – mit Basso continuo ausgeführt wurden.

Die *Missa secunda (primi toni)* – das einzige Werk, das nicht dem ersten Buch entnommen und somit nicht in den Quellen von Bach und Walther enthalten ist – erscheint im Inventar, wie erwähnt, eine Quart tiefer transponiert. Ursprünglich wurde sie in G (mit einem *b*) in hohen Schlüsseln (G₂ C₂ C₃ F₃) veröffentlicht, während das Weißenfelser Incipit, das den Alt in C₃ und den Baß in F₄ notiert, die übliche Kombination von C₁ C₃ C₄ F₄ andeutet; das Werk ist hier somit in D ohne Schlüsselakzidens notiert. Dieser Umstand und die Chiavetten-Notierung deuten auf eine Aufführung in D. Wir dürfen hier wohl die einstige Existenz einer transponierten Continuo-Stimme vermuten, denn die Fertigkeit, eine Stimme vom Blatt zu transponieren, wurde um 1700 in Deutschland von einem Organisten gewöhnlich nicht erwartet.

Die *Missa Ecce sacerdos magnus*, die ebenfalls ursprünglich in Chiavette stand, erscheint in der Weißenfelser Quelle in ihrer originalen hohen Tonlage und nicht transponiert. Dies stärkt Wiermanns Vermutung, daß das Werk in der Tat für in der notierten Tonhöhe aufführbar angesehen wurde, wie es auch Bachs unvollständiger Stimmensatz bestätigt. Zugleich werden aber auch meine Zweifel bezüglich des routinemäßigen Vom-Blatt-Transponierens gestärkt.¹¹

Die *Missa secunda* findet sich zuerst in Palestrinas viertem Messenbuch, das 1582 bei Angelo Gardano in Venedig und möglicherweise im selben Jahr bei Alessandro Gardano in Rom veröffentlicht wurde.¹² Das Werk ist zudem auch in einer Mailänder Ausgabe aus dem Jahr 1610 enthalten, dem *Basso principale co'l soprano del quarto libro delle messe*, wo es auf die oberste Vokalstimme reduziert und mit einer bezifferten Baßstimme von Alessandro Nuvoioni versehen wurde.¹³ In dieser Version sind die Messen in hohen Schlüsseln

¹¹ Dieser Aspekt – die Aufführung in hohen Schlüsseln notierter klassischer Polyphonie im 18. Jahrhundert – taucht auch bei der Bewertung von Bachs unvollständigen Stimmen für die *Missa Ecce sacerdos magnus* auf. Siehe BJ 2003, S. 221–224 (D. R. Melamed) und S. 225–227 (B. Wiermann).

¹² Moderne kritische Ausgaben: *Giovanni Pierluigi da Palestrina's Werke*, hrsg. von F. X. Haberl u. a., Leipzig [1862–1907], Bd. 13 (1882), S. 15–28, sowie *Giovanni Pierluigi da Palestrina. Le opere complete*, hrsg. von R. Casimiri u. a., Rom 1933 bis 1999, Bd. 10 (1940), S. 19–37. Der Druck wird nicht erwähnt bei A. Göhler, *Verzeichnis der in den Frankfurter und Leipziger Messkatalogen der Jahre 1564 bis 1759 angezeigten Musikalien*, Leipzig 1902.

¹³ Mailand: Simon Tini & Francesco Lomazzo. Siehe I. Horsley, *Full and Short Scores*

– einschließlich der *Missa secunda* – genau wie im Weißenfelser Aufführungsverzeichnis eine Quart nach unten transponiert. Bemerkenswerterweise handelt es sich bei dieser Ausgabe um einen von zwei Messen-Drucken, die Johann Gottfried Walther in dem Eintrag zu Palestrina in seinem *Musicalischen Lexicon* anführt. Die *Missa secunda (primi toni)* erscheint nicht in *Mus. ms. 16695*; Walther könnte dieses Werk aus Palestrinas viertem Buch aber trotzdem gekannt haben, da anzunehmen ist, daß er mit dem Druck von 1610 vertraut war. Die andere von Walther angeführte Quelle von Palestrina-Messen ist ein 1639 erschienener Wiederabdruck von Giovanni Anerios 1619 veröffentlichter berühmter Sammlung, die eine Bearbeitung der *Missa Papae Marcelli* für vier Stimmen, die vierstimmige *Missa Sine nomine* und die *Missa Iste confessor* enthielt.

Palestrinas Messen wurden weder zu seinen Lebzeiten noch posthum nördlich der Alpen veröffentlicht, und im späten 17. und frühen 18. Jahrhundert war in Deutschland anscheinend nur eine begrenzte Zahl dieser Werke im Umlauf.¹⁴ Die Entsprechungen zwischen der Bach/Walther-Quelle und dem Weißenfelser Repertoire ist daher auffällig und läßt vermuten, daß Krieger und der Kopist der großen Messenhandschrift Zugang zu eng miteinander verwandten Quellen hatten. Möglicherweise war Weißenfels letztlich sogar die Quelle des Bach und Walther bekannten Palestrina-Repertoires. In diesem Zusammenhang sei darauf hingewiesen, daß mindestens drei weitere Werke im stile antico, die sich nachweislich in Bachs Besitz befanden, im Weißenfelser Aufführungsverzeichnis als Teil von Kriegers Repertoire auftauchen (siehe Tabelle 6): ein Kyrie in C-Dur von Giuseppe Peranda, das uns in einem Stimmensatz aus Bachs Besitz aus der Zeit um 1709 vorliegt, Perandas Messe in a-Moll, die in einem Bachschen Stimmensatz aus der Zeit um 1714–1717 überliefert ist, und Johann Caspar Kerlls *Missa Superba*, deren Sanctus Bach in seiner späten Lebenszeit bearbeitete und aufführte (BWV 241).¹⁵

in the Accompaniment of Italian Church Music in the Early Baroque, in: JAMS 30 (1977), S. 466–499.

¹⁴ Siehe J. Roche, „*The Praise of It Endureth for Ever*“: *The Posthumous Publication of Palestrina's Music*, in: *Early Music* 22 (1994), S. 631–639. Palestrinas Werke tauchen nur selten in deutschen Musikinventaren auf.

¹⁵ Vgl. das Vorwort zu den beiden Peranda-Messen, hrsg. von P. Wollny (Stuttgart 2000). Wollny merkt an, daß die *Missa Sine nomine* ebenso wie die beiden Werke von Peranda und Kerlls *Missa superba* im Weißenfelser Aufführungsverzeichnis enthalten sind. Von Kerlls Messe scheint lediglich das Kyrie verzeichnet zu sein; ob Krieger noch weitere Teile der Messe aufführte, ist nicht bekannt, allerdings trug er Sanctus-Vertonungen gewöhnlich separat ein. Es besteht die Vermutung, daß Bachs Quelle in den späten 1740er Jahren aus der Sammlung der Thomasschule stammte; siehe P. Wollny, *Bachs Sanctus BWV 241 und Kerlls Missa superba*, BJ 1991, S. 173–176, sowie die dort auf S. 173 in Fußnote 1 angeführte Literatur. Es ist

Tabelle 6: Im Weißenfelser Aufführungsverzeichnis enthaltene Kompositionen im alten Stil, die J. S. Bach bekannt waren

Komponist	Datierung von Bachs Abschrift	Werk	Quelle
G. Peranda	1709	Kyrie in C-Dur	Stimmen von der Hand J. S. Bachs, D-B, <i>Mus. ms. 17079/10</i>
G. Peranda	um 1714–1717	Messe in a-Moll	Stimmen von der Hand J. S. Bachs, D-B, <i>Mus. ms. 17079/11</i>
J. C. Kerll	um 1747/48	<i>Missa Superba</i>	Sanctus, bearbeitet von J. S. Bach (BWV 241), D-Cv, V. 1109,1

Die beiden genannten Werke haben neben ihrer Verbindung nach Weißenfels auch einen Bezug zu Walther: Der Kopist des C-Dur-Kyrie ist bisher lediglich aus Walthers Umkreis bekannt¹⁶; und der Umstand, daß Walther in seinen *Praecepta der musicalischen Composition* eine Passage aus Perandas a-Moll-Messe zitiert, legt nahe, daß er mit diesem Werk schon früh in Berührung kam.¹⁷ Plausibel erscheint auch Wiermanns Vermutung, daß Bachs frühes Interesse an dem Repertoire im alten Stil eng mit Walther zusammenhing.¹⁸ Die Überschneidungen der von ihnen bevorzugten Musik mit dem Weißenfelser Repertoire verweisen zudem auf die Möglichkeit, daß beide die Musiksammlung Kriegers als Quelle nutzten.

In diesem Zusammenhang sind die im Weißenfelser Inventar festgehaltenen Aufführungsdaten vor allem der Palestrina-Messen von Interesse (siehe Tabelle 7a–c). Messen von Palestrina wurden – spätestens ab 1685 – in Weißenfels fast alljährlich dargeboten. Die Häufigkeit dieser Darbietungen nahm im Laufe der Jahre bis 1706 allmählich ab, danach folgte ein Intervall von sechs Jahren, in denen keine Aufführungen verzeichnet sind. 1713 erklang wieder ein Stück, am 10. Sonntag nach Trinitatis, und 1714 wurden Palestrina-Messen am 13. und 15. Sonntag nach Trinitatis und am 4. Advent musiziert, danach verschwanden sie wieder. Bis zum Ende von Kriegers Amtszeit im Jahre 1725 sind keine weiteren Aufführungen verzeichnet, und die Einträge seines Sohns und Nachfolgers Johann Gotthilf Krieger bis 1732 erlauben keine Identifizierungen von Messen.

nicht bekannt, ob dieses Material oder seine Vorlage für eine Bearbeitung von Kyrie und Gloria durch Bachs Leipziger Nachfolger Gottlob Harer (D-B, *Mus. ms. 30179*) letztlich auch mit Weißenfels in Verbindung stand.

¹⁶ Vgl. BJ 2002, S. 18 (B. Wiermann).

¹⁷ Siehe das Vorwort der in Fußnote 14 genannten Ausgabe (P. Wollny).

¹⁸ Vgl. BJ 2002, S. 17–18.

Tabelle 7: Palestrina-Aufführungen in Weißenfels¹⁹

a) Übersicht (einschließlich der vorstehend diskutierten Werke von Peranda und Kerll)

Werk	Daten der Weißenfeler Aufführungen
Palestrina, <i>Missa Sine nomine</i>	Mariae Reinigung 1687, 2. Ostertag 1689, Oculi 1691, 4. Sonntag nach Trinitatis 1696, 4. Sonntag nach Trinitatis 1700
Palestrina, <i>Missa Ecce sacerdos magnus</i>	10. Sonntag nach Trinitatis 1685, 2. Weihnachtstag 1687, 3. Advent 1689, 2. Advent 1692, Cantate 1700, 8. Sonntag nach Trinitatis 1701, 3. Weihnachtstag 1704, 4. Advent 1714
Palestrina, <i>Missa Gabriel Archangelus</i>	Judica 1685, Michaelis 1685, Rogate 1687, 2. Advent 1688, 3. Sonntag nach Epiphantias 1691, 23. Sonntag nach Trinitatis 1693, Cantate 1697, 1. Sonntag nach Trinitatis 1699, 22. Sonntag nach Trinitatis 1705
Palestrina, <i>Missa O regem coeli</i>	Oculi 1685, 1. Sonntag nach Epiphantias 1687, 23. Sonntag nach Trinitatis 1688, 2. Sonntag nach Trinitatis 1690, Invocavit 1694, 1. Sonntag nach Epiphantias 1697, Septuagesimae 1705, 13. Sonntag nach Trinitatis 1714
Palestrina, <i>Missa Virtute magna</i>	1. Sonntag nach Epiphantias 1685, Septuagesimae 1687, 4. Sonntag nach Trinitatis 1689, Taufe Christi 1690, 20. Sonntag nach Trinitatis 1693, 2. Sonntag nach Trinitatis 1701, 12. Sonntag nach Trinitatis 1705, 14. Sonntag nach Trinitatis 1705, 15. Sonntag nach Trinitatis 1714
Palestrina, <i>Missa Ad coenam agni provide</i>	8. Sonntag nach Trinitatis 1689, 1. Advent 1690, 3. Sonntag nach Epiphantias 1693, 3. Sonntag nach Epiphantias 1696, Mariae Reinigung 1706
Palestrina, <i>Missa secunda (primi toni)</i>	Misericordias Domini 1685, 18. Sonntag nach Trinitatis 1685, 1. Advent 1686; 4. Advent 1687, Rogate 1690, 20. Sonntag nach Trinitatis 1692, 3. Advent 1695, 19. Sonntag nach Trinitatis 1699, 10. Sonntag nach Trinitatis 1713
Peranda, <i>Missa in C-Dur</i>	Himmelfahrt 1685, Mariae Verkündigung 1689, Mariae Verkündigung 1691, Judica 1693, 1. Ostertag 1696
Peranda, <i>Missa in a-Moll</i>	Mariae Reinigung 1687, 13. Sonntag nach Trinitatis 1691, Luthertag 1696
Kerll, <i>Missa Superba</i>	3. Pfingsttag 1690, 3. Pfingsttag 1693, 2. Weihnachtstag 1695, 5. Sonntag nach Trinitatis 1700

¹⁹ Angaben nach Seiffert und Gundlach (wie Fußnote 9).

b) Häufigkeit der Aufführungen

Jahre	Zahl der Aufführungen
1685–1689	21
1690–1694	12
1695–1699	7
1700–1704	5
1705–1706	5
[6 Jahre ohne Aufführungen]	
1713–1714	4

c) Wiederaufführungen 1713/14

1713	10. Sonntag nach Trinitatis (20. August)
1714	13. Sonntag nach Trinitatis (26. August) 15. Sonntag nach Trinitatis (9. September) 4. Advent (23. Dezember)

Das plötzliche Wiederauftauchen von Palestrina-Messen im Weißenfelser Repertoire in den Jahren 1713–1714 lädt zu einem Vergleich ein mit den uns bekannten Terminen, zu denen Bach mit dem dortigen Hof in Verbindung stand. Sein Besuch anlässlich der Aufführung der Kantate „Was mir behagt, ist nur die muntre Jagd“ BWV 208 fand um den 21./22. Februar 1713 statt.²⁰ Und drei Jahre später (1716) vermerken die Weißenfelser „Delogirungs Acta“ den Besuch von „Zwey Cammer Musici von Weymar“.²¹ Es ist nicht festzustellen, ob sich dieses Dokument auf Bach bezieht, immerhin aber deutet es auf den regelmäßigen musikalischen Austausch zwischen den beiden Höfen. Später erhielt Bach den Titel eines Kapellmeisters, was ebenfalls auf gute und enge Beziehungen weist. Ein Weimarer Musiker, von dem wir wissen, daß er Weißenfels besucht hat, ist der Sänger und Vermieter Bachs Adam Immanuel Weldig, der im Jahre 1712 anlässlich der Hochzeit von Herzog Christian in die Residenz reiste. Im folgenden Jahr (Januar 1713) nahm Weldig eine Anstellung in Weißenfels an und verblieb dort bis zu seinem Tod im Jahr 1716. Seine dauerhafte Verbindung zu Bach zeigt sich daran, daß er im März 1714 bei C. P. E. Bachs Taufe Pate stand und daß nur wenig später Bach wiederum bei einem Kind von Weldig die Patenschaft übernahm (wobei Bach zu dem

²⁰ Dok II, Nr. 55.

²¹ Siehe A. Werner, *Städtische und fürstliche Musikpflege in Weißenfels bis zum Ende des 18. Jahrhunderts*, Leipzig 1911, S. 109; *Mf* 14 (1961), S. 196 (A. Schmiededecke); und Dok II, Nr. 55 K.

Anlaß allerdings nicht nach Weißenfels reiste).²² Nur wenige Wochen nach seiner Beförderung wird Bach in dem Weißenfelser Kirchenbucheintrag als Konzertmeister bezeichnet, was einen sehr engen Austausch zwischen den beiden Männern vermuten läßt.

Es ist zudem auch bekannt, daß Weißenfelser Musiker in diesen Jahren Weimar besuchten. Somit existiert eine Vielzahl von Belegen für Verbindungen zwischen Weimarer und Weißenfelser Musikern um die Zeit der von Krieger geleiteten Aufführungen von Palestrina-Messen in den Jahren 1713/14. Obwohl wir hierfür keinen direkten Nachweis haben, sollten wir doch zumindest die Frage stellen, ob Bach oder Walther Aufführungen von Palestrina-Messen in Weißenfels hörten und ob der dortige Hof ihnen als Quelle für alte Musik diente, speziell für die Messen aus Palestrinas erstem Buch.²³

Es gibt noch einen anderen Überlieferungsweg, der von Bedeutung sein könnte. Neben ihrer Verbreitung in Abschriften von Palestrinas erstem Messenbuch wurde die kanonische *Missa Ad coenam agni providi* im 18. Jahrhundert auch als Teil einer offensichtlich von Bernardo Pasquini (1637–1710) zusammengestellten kleinen Sammlung überliefert.²⁴ Von vier Werken aus dieser Sammlung haben verschiedene Schüler von Johann Joseph Fux Abschriften angefertigt: von der vierstimmigen *Missa de Beata Virgine*, der *Missa Papae Marcelli*, der *Missa Ad fugam* (alle aus dem zweiten Messenbuch) und der *Missa Ad coenam providi*. Die letztgenannte Komposition wurde offensichtlich als Schwesterwerk zur *Missa Ad fugam* ausgewählt (eine Komposition mit doppeltem Kanon), da es sich um ein weiteres Beispiel kanonischer Kompositionsweise handelt und das Werk Palestrinas Rang als Meisterkunstvoller Kontrapunktik unterstreicht, die auch in seinen legendären Leistungen in der *Missa Papae Marcelli* zu bewundern ist.

Einer der Fux-Schüler, die diese Messensammlung kopierten, war Jan Dismas Zelenka. Seine Handschrift ist nicht erhalten, doch die Abschrift eines anderen Schülers, die wahrscheinlich dasselbe Repertoire überliefert, läßt vermuten, daß Zelenkas Kopie die oben erwähnten vier Werke enthielt. Es gibt daher Grund zu der Annahme, daß die *Missa Ad coenam agni providi* mit ihren Kanons in Dresden bekannt war und von dort aus an andere deutsche Musiker

²² Siehe Dok II, Nr. 67–68; und Werner (wie Fußnote 20), S. 84–85.

²³ Viel mehr identifizierbare Polyphonie aus dem 16. Jahrhundert scheint es im Weißenfelser Repertoire nicht gegeben zu haben; neben den Werken von Palestrina enthält das Aufführungsverzeichnis nur Victorias *Missa O quam gloriosum* und eine Giovanni Bernardino Nanino (um 1560–1618) zugeschriebene achtstimmige Messe, die aber laut einer Konkordanz (I-Rsg, *Ms. mus. A. 363*) wohl eher von Giovanni Maria Nanino (um 1543–1607) stammt.

²⁴ Siehe F. W. Riedel, *Johann Joseph Fux und die römische Palestrina-Tradition*, in: *Mf* 14 (1961), S. 14–22, speziell S. 16.

weitergegeben worden sein könnte.²⁵ Zudem wäre denkbar, daß die beiden Überlieferungswege – Weißenfels und Dresden – miteinander in Verbindung stehen, da der langjährige Weißenfelder Musikdirektor Krieger in den frühen 1670er Jahren selbst bei Pasquini in Italien studiert hatte, wo er sich gewiß mit der klassischen Polyphonie – einschließlich der Musik Palestrinas – auseinandersetzte. Hier könnten mithin die Ursprünge des Repertoires an Palestrina-Messen am Weißenfelder Hof liegen. Und Weißenfels wiederum mag die Quelle für Bachs und Walthers Abschriften von Werken Palestrinas gewesen sein – Musik, aus der sie beide konkrete und prägende musikalische Anregungen bezogen.

Übersetzung: Stephanie Wollny

²⁵ Siehe T. Day, *Echoes of Palestrina's „Missa Ad Fugam“ in the 18th Century*, in: *JAMS* 24 (1971), S. 462–469. Zelenkas Abschrift wird beschrieben bei F. W. Riedel, *Quellenkundliche Beiträge zur Geschichte der Musik für Tasteninstrumente in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts (vornehmlich in Deutschland)*, 2. Auflage, München 1990, S. 83–87.