

BESPRECHUNGEN

Jobann Sebastian Bach, Missa b-Moll BWV 232¹. Faksimile nach dem Originalstimmensatz der Sächsischen Landesbibliothek Dresden. Mit einem Kommentar von Hans-Joachim Schulze = Musik der Dresdener Hofkapelle. Autographen und singuläre Abschriften, herausgegeben von der Sächsischen Landesbibliothek Dresden unter Leitung von Ortrun Landmann in Zusammenarbeit mit dem Zentralantiquariat der DDR, Leipzig 1983. o M

Mit dieser Veröffentlichung wird eines der dringlichsten Desiderata der Bach-Forschung Wirklichkeit. Schon der ideelle Wert des Inhalts rechtfertigt das Unternehmen, mehr noch vielleicht die gerade an diesem Manuskript evident gewordene Gefährdung einmaliger Dokumente durch drohende Vernichtung, nicht minder jedoch seine Bedeutung für die musikalische Praxis, die, wie uns Gerhard Herz gezeigt hat (BJ 1974, S. 90-97), offenbar noch keineswegs voll ausgeschöpft worden ist, zumal Friedrich Smend auf eine umfassende Auswertung des Originalstimmensmaterials in der NBA bewußt verzichtet hat.¹ Endlich aber, last but not least, sind Faksimilia der Originalquellen ein unentbehrliches Hilfsmittel für die moderne Bach-Forschung – eine Tatsache, die dem Benutzer der Publikation durch den meisterlichen beigefügten Kommentar von Hans-Joachim Schulze sogleich vor Augen geführt wird.

Daß die Nachbildung der Originalquellen reproduktionstechnisch gut gelungen ist, darf auch ohne Nachprüfung an Ort und Stelle (die dem Rezensenten nicht möglich war) aufgrund unserer Kenntnis zahlreicher anderer Bach-Quellen als gesichert gelten.² Zu erwägen wäre gewesen, ob man nicht der Vollständigkeit halber auch Bachs Widmungsschreiben an den Kurfürsten in die Publikation hätte miteinbeziehen können, jenes Schreiben, dessen Wortlaut man im Kritischen Bericht II/1 der NBA vergeblich sucht. Zwar findet man den Text nun

¹ Friedrich Smends Konzeption einer Partiturausgabe auf der Basis der Originalpartitur einerseits und einer außerdem zu erstellenden Praktischen Ausgabe mit vermehrter Heranziehung des Dresdener Stimmensatzes andererseits ist in ihrer zweiten Hälfte nicht realisiert worden, und die zugrunde liegende Vorstellung von Bachs Partitur als einem gleichsam zeitlosen Dokument, den Stimmen dagegen als einer ad hoc angefertigten temporären Zutat hat sich in der neueren Bach-Forschung nicht durchsetzen können. Es mindert die großartige Leistung Smends nicht, wenn man feststellt, daß heute, nach Vorliegen von Wasserzeichen- und Schreiberkatalogen sowie von Studien über die Entwicklung der Bachschen Handschrift, auch zum Themenkomplex „h-Moll-Messe“ exaktere Erkenntnisse gewonnen werden können, als dies in den Jahren von 1951 bis 1956 möglich war.

² Lediglich die bibliothekarischen Zusätze am unteren Rande der Stimmen (Signatur, Stempel) sind vermutlich nicht hellbraun, sondern andersfarbig zu denken – eine Tatsache, die vernachlässigt werden darf.

in Schulzes Kommentar; aber ein Faksimile liegt nicht bei (man findet es in Dok IV, S. 267), und das hat seinen Grund: Das Original ist Kriegsverlust. Aber hätte man nicht dennoch die erhaltene Abbildung von 1885 reproduzieren können, um der Bedeutung des doch recht interessanten Inhalts gerecht zu werden und um Verlorenes vor dem Vergessenwerden zu bewahren? Mir scheint, hier wurde eine Gelegenheit verpaßt.

Die Beschäftigung mit den Originalstimmen der Missa führt den Betrachter unmittelbar in einige Kernprobleme der Bach-Forschung hinein. Ein großer Teil von ihnen wird in Schulzes Kommentar behandelt und soll daher hier nur kurz gestreift werden.

Da ist vor allem die Frage nach zeitgenössischen Aufführungen – in Leipzig? in Dresden? Mit Recht, wie mir scheint, begegnet Schulze der herkömmlichen Auffassung, die Missa sei zur Leipziger Erbhuldigung am 21. April 1733 erklungen, mit einer gewissen Skepsis: Wir besitzen keinen Beleg hierfür; doch fehlt ebensowohl ein anderer plausibler Anlaß. Gab es dann etwa doch keine Leipziger Aufführung und wurde die Missa etwa nur für die Dresdener Präsentation komponiert? Ist das mehrfach diskutierte „bezeigte mit inliegender Missa . . . seine . . . Devotion“ des Titels etwa doch nicht mehr als eine konjunktivische Höflichkeitsfloskel Bachs? Wir wissen das nicht. Immerhin möchte man sich die von Wilhelm Friedemann Bach angefertigte Violino-I-Stimme vor Juli 1733, dem Beginn seines Dresdener Dienstantritts, geschrieben denken, also etliche Wochen vor der Überreichung. Ist darin etwa doch ein Hinweis auf eine Leipziger Aufführung zu sehen? – Nicht besser steht es um unsere Kenntnis von einer Dresdener Aufführung. Schulzes Hinweis auf das Fehlen jeglicher am Dresdener Hofe gefertigter Zusatzstimmen (etwa Violino-II-Dublette, transponierter Orgelcontinuo) spricht eher gegen als für eine Dresdener Aufführung.

Bei der Betrachtung der Stimmen selbst fällt der hohe Anteil Bachs und seiner Familie an der Ausfertigung auf. Dies ist zwar in den Jahren nach 1729 kein unbedingter Einzelfall (vgl. BWV 14, 1735); es veranlaßt Schulze aber doch zu der Vermutung, „daß die Anfertigung des Stimmensatzes außerhalb von Bachs dienstlichen Obliegenheiten stattfand und eine Privatangelegenheit war“. Trotzdem möchte Schulze freilich an der Möglichkeit festhalten, daß „der Dresdener Stimmensatz doch primär für eine Aufführung bestimmt gewesen und erst nachträglich zu einem Dedikationsexemplar . . . zusammengestellt worden“ sei. „Daß auch für Violino II sowie möglicherweise Viola und Basso continuo noch mindestens je eine weitere Stimme vorhanden war, darf vermutet werden.“ Also „private“ Anfertigung des Materials zu „öffentlicher“ Aufführung? Auch hier tappen wir im dunkeln.

In die Arbeit der aus der Partitur kopierenden „Hauptkopisten“ teilt sich Bach (JSB) mit seinem mutmaßlichen Schüler „Anonymus 20“ (A 20) und seinem Sohn Carl Philipp Emanuel (CPEB), während Wilhelm Friedemann Bach (WFB) vorzugsweise aus der von JSB ausgeschriebenen Stimme Violino I kopiert (er übernimmt von dort die Zusätze seines Vaters, die in der Partitur fehlen!), die er nur für die Ripienstimme des Laudamus te mit der Partitur vertauscht; und auch Anna Magdalena Bach (AMB) kopiert die Violoncellostimme nicht aus der Partitur, sondern aus der Continuostimme (oder einer

gemeinsamen Vorlage beider?).³ Aber warum beenden A 20 und CPEB ihre Kopiertätigkeit in allen fünf von ihnen ausgeschriebenen Stimmen vorzeitig und überlassen JSB den Abschluß?⁴ Es hätte doch näher gelegen, daß jeder von ihnen zuerst eine Stimme zu Ende geschrieben hätte, ehe er eine weitere begann. War also die *Missa* noch nicht fertig komponiert, als A 20 und CPEB mit dem Ausschreiben der Stimmen begannen? Das klingt einleuchtend. Aber nirgends endet die Kopistenschrift an einem signifikanten Punkt, etwa an einem Satzschluß der Komposition oder an einem Lagenschluß der Partitur. Ja, A 20 beendet seine Eintragung in Oboe II sogar früher als in Oboe I, obwohl er diese Stimme vor jener kopiert hat, wie Schulze nachweist. So bleibt auch diese Frage ungelöst.

Bach hat den Stimmensatz mit auffallender Sorgfalt revidiert; doch ist eine solche Feststellung nur relativ zu verstehen: Eine beträchtliche Zahl von Widersprüchen, Unklarheiten und Unvollständigkeiten bleibt bestehen. Dies betrifft, wie immer, insbesondere die Artikulationsbezeichnung, aber auch die Tempoangaben, dynamische Zeichen und manches andere. Wie sorgfältig sind beispielsweise im Continuo als der Direktionsstimme die Singstimmeneinsätze der Fugenexposition des *Kyrie I* von Bach vermerkt (soweit mir bekannt ist, ein Unikum in Bach-Originalen!), dann folgt noch zu T. 72^b *Hautb. solo* und von hier an nichts mehr, weder zur anschließenden Themendurchführung noch zu irgendeinem der folgenden Sätze! Im *Christe* signalisiert zwar ein *piu.* in T. 10 den Einsatz der Singstimmen; doch folgt kein „forte“ mehr, nicht einmal zum Schlußritornell (T. 76). Im *Domine Deus* fehlt dann sogar die Überschrift; dafür kopiert A 20 den Pizzikatovermerk der Partitur (der bezifferte Continuo mag zugleich für Violone gedacht gewesen sein), ohne auch den Vermerk *col' arco* zum *Qui tollis* zu übernehmen.

Daß die Oberstimmen (Querflöte I, Streicher) im *Domine Deus* den sogenannten Lombardischen Rhythmus nur mit größter Sparsamkeit andeuten (nicht in beiden Stimmen Violino II!), wissen wir von Gerhard Herz (a. a. O.), und wir meinen, daß auch dies eine Nachlässigkeit darstellt, die nicht allein durch das Vertrauen des Komponisten auf die zeitgenössische Praxis entschuldigt werden kann.⁵ Hervorgerufen wurde diese Notierung möglicherweise erst durch Bachs Entschluß, den Flötenpart nicht durch beide Flöten *in unisono* (so die Partitur), sondern durch Flöte I *solo* (so die Stimmen) spielen zu lassen; vielleicht gehörte sie also noch nicht zum ursprünglichen Einfall.

³ Vgl. den von Georg von Dadelsen (Mf 12, 1959, S. 322, Anm. 15) nachgewiesenen Bindefehler im *Qui sedes*, T. 63.

⁴ A 20 schreibt die Stimmen Oboe I, II bis gegen Ende bzw. Mitte des *Et in terra pax* und Continuo bis gegen Ende des *Quoniam tu solus sanctus*; CPEB schreibt Soprano I, II bis Mitte bzw. gegen Ende des *Cum Sancto Spiritu*.

⁵ Übrigens wagt der Rezensent gewisse Zweifel anzumelden, ob mit dieser umgekehrt punktierten Notierung wirklich ein exakter Rhythmus von 1 : 3 gemeint ist: Vgl. die von Herz (a. a. O., S. 91) zitierte Stelle aus CPEBs *Versuch* („Die erste Note . . . wird nicht zu kurz abgefertigt, wenn das Tempo gemäßigt oder langsam ist“). Auch Herz' Einwand gegen Walther (der in dieser Notierung nur eine Aufforderung zur Zweierbindung sieht), die Bindung sei ja von Bach bereits durch Bögen angezeigt (ebenda), unterstellt

Endlich lassen uns die Stimmen auch in einem recht wesentlichen Punkt im unklaren, nämlich in der Frage, wo die Singstimmen solistisch und wo sie – gegebenenfalls – chorisches zu besetzen sind. Diese Eigenschaft teilen die Dresdener Stimmen zwar mit den meisten übrigen Originalquellen Bachs; doch hat dieser Mangel an Information gerade am Beispiel der h-Moll-Messe zu zwei konträren Hypothesen der Forschung geführt:

Wilhelm Ehmann⁶ fordert unter Hinweis auf die Favoritchor-/Capellchor-Praxis der Schützzeit sowie auf Bachs „Entwurf“ vom 23. August 1730 (Dok I, Nr. 22, S. 60–64) einen Tutti-/Solo-Wechsel auch innerhalb der Chöre Bachs und exemplifiziert diese Forderung am Beispiel der h-Moll-Messe (a. a. O., S. 271–273). Demgegenüber stellt Joshua Rifkin⁷ die These auf, Bach habe seine Chöre bis auf wenige Ausnahmen nur mit einem einzigen Sänger pro Stimme besetzt, und begründet diese Annahme mit fehlenden Tutti-/Solo-Vorschriften in den Originalquellen (und zwar auch da, wo sie schwer entbehrlich sind, so beim unvermittelten Übergang von einer Solo- in eine Chorpartie) sowie wiederum mit Bachs „Entwurf“ (Bach habe die dort als „Ripienisten“ aufgeführten Sänger in Wahrheit als Instrumentisten gebraucht). Auch er exemplifiziert seine Forderung am Beispiel der h-Moll-Messe.⁸

Uns kann in diesem Zusammenhang nur die Frage beschäftigen, inwieweit die genannten Thesen angesichts des Befundes der Dresdener Stimmen für die Aufführungspraxis der h-Moll-Messe von Bedeutung sind.

Zunächst zu Ehmanns These: Das Fehlen von Solo-/Tutti-Anweisungen in den Stimmen braucht nicht gegen die Anwendung des Concerto-/Ripieno-Prinzips in der Praxis zu sprechen: Seine Verwirklichung könnte Gegenstand vorheriger Abmachungen (oder von Handzeichen?) gewesen sein, wie ja auch sicherlich manches andere (beispielsweise das Treffen der Einsätze) nicht ohne vorherige Verständigung gewährleistet war. Also etwa wie folgt: Im Kyrie I den ersten Fugenabschnitt solo, nach dem Orchesterzwischenpiel tutti. So könnte es gewesen sein, muß es aber nicht. Ehmanns Forderungen jedoch gehen weit über das hinaus, was ein Chor aus dem Gedächtnis oder auf Handzeichen hin zu leisten vermag; ja sie verlangen sogar Änderungen der Textunterlegung in den Ripienpartien.⁹ Leider übergeht Ehmann in seiner mit erheblichem wissenschaftlichem Aufwand (zumal mit Beispielen aus der Schützzeit) geführten

dem Komponisten ein Maß an Konsequenz, das dieser, wie wir gesehen haben, in der Stimmenrevision keineswegs durchweg an den Tag legt.

⁶ „Concertisten“ und „Ripienisten“ in der *b-Moll-Messe* Job. Seb. Bachs, in: Musik und Kirche 30, 1960, S. 95–104, 138–147, 227–236, 255–273, 298–309 (auch als Einzeldruck erschienen).

⁷ *Bach's Chorus*, Referat auf dem Meeting der American Musicological Society in Boston/MA (USA), November 1981. Gekürzte Fassungen in: High Fidelity, September 1982, und in: The Musical Times 123, 1982, S. 747 ff.

⁸ *Johann Sebastian Bach, Mass in B Minor, BWV 232. First Recording in the Original Version*, Nonesuch 79036, 1982 (mit ausführlichem Kommentar).

⁹ Als Beispiel für viele seien folgende von Ehmann unterstellte Ripienchoreinsätze in der *Missa* genannt, die nach Ansicht des Rezensenten weder durch Handzeichen noch als Gedächtnisleistung verlässlich realisierbar sind: Kyrie I, T. 61 b, Sopr. I; T. 115 b, Sopr. II. – Gloria, T. 27 b, Alto (1 Achtel zuvor Soloeinsatz des Ten.!) ; T. 29, Ten.; T. 73, Alto.

Diskussion den Befund der Dresdener Stimmen völlig; er hätte sonst erklären müssen, warum Bach derlei komplizierte Solo-/Tutti-Wechsel trotz relativ sorgfältiger Revision der Stimmen mit keinem Federstrich angedeutet hat. Kurz: Ehmanns These, im Prinzip durchaus einleuchtend (wenn auch nicht erwiesen), scheidet angesichts der Differenziertheit des geforderten Wechsels am Quellenbefund. Oder vorsichtiger ausgedrückt: Wenn Bach an einem derart komplizierten Solo-/Tutti-Wechsel innerhalb der Chorsätze so viel gelegen gewesen wäre, wie Ehmann unterstellt, so hätte er unbedingt den Dresdener Stimmen auch Ripienstimmen beigegeben oder zumindest die vorhandenen Stimmen entsprechend bezeichnen müssen.

Leichter hat es Rifkin, sich auf den Quellenbefund zu berufen. Nicht nur das Fehlen jeglicher Anweisungen im Stimmenmaterial kommt seiner These entgegen, sondern auch dessen Mißverständlichkeit an Stellen, an denen man eigentlich einen Hinweis erwarten würde. So enthält zum Beispiel die (autographe) Tenorstimme zu Beginn des Domine Deus die Beischrift *Duetto*, die man, sofern man sich die Chöre „con ripieni“ besetzt denken will, als Anweisung zu solistischer Singstimmenbesetzung ansehen mag. Dagegen fehlt zum Qui tollis jegliche Beischrift: Nach dem Taktwechsel und insgesamt drei Viertelpausen fährt der Notentext kommentarlos fort ohne irgendeinen Hinweis für die Ripienisten, nunmehr mitzusingen. Nun mag man das Qui tollis noch mit Ehmann für einen solistisch auszuführenden Chor halten. Aber gleiches wiederholt sich beim Übergang des Quoniam zum Cum Sancto Spiritu: Die (gleichfalls autographe) Baßstimme enthält zum Quoniam die Beischrift *Solo*, während zu Beginn des Cum Sancto Spiritu keine neue Überschrift, nicht einmal ein Taktwechsel, sondern nur eine Beischrift *Vivace* einen neuen Satz ankündigt; und wiederum fragt man sich, woran wohl die Ripienisten, wenn es welche gab, gemerkt haben sollen, daß sie nun mitzusingen hatten.

Trotzdem vermögen wir auch Rifkins These nicht ohne Einwand zu folgen. Zunächst: Die Dresdener Singstimmen enthalten zwar keine Tutti-, wohl aber einige Solo- und Duetto-Vermerke,¹⁰ deren Ausbleiben in den Chorsätzen schon einen gewissen Hinweis für die Ripienisten zum Mitsingen bedeuten konnte. Ferner wäre aber auch umgekehrt zu fragen: Woher hätte man in Dresden erfahren sollen, daß Ripiensänger für diesmal nicht gebraucht wurden? Galt es nicht als selbstverständlich, daß diese in Chorsätzen mitzusingen hatten, wenn nichts Gegenteiliges vermerkt war? Hätte Bach hier nicht klärend eingreifen müssen? Aber selbst zu Bachs Leipziger Praxis sind Rifkin gegenüber Bedenken anzumelden: Wenn Bach seine Lage mit Hilfe seines „Entwurfs“ verbessern wollte, so durfte er diese keinesfalls besser schildern, als sie tatsächlich war. Es hätte also Bachs Absicht total widersprochen, hätte er in seiner Eingabe „Ripienisten“ als vorhanden aufgeführt, die in Wahrheit gar

¹⁰ Im einzelnen:

Christe, Sopr. I, II: keine Vermerke (Part apograph)

Laudamus te, Sopr. II: kein Vermerk (Part apograph)

Domine Deus, Sopr. I: kein Vermerk (Part apograph), Ten.: *Duetto* (autograph)

Qui sedes, Alto: *solo* (autograph)

Quoniam, Basso: *Solo* (autograph).

nicht existierten, weil sie als Instrumentisten gebraucht wurden. Hätte Bach Sonntag für Sonntag in seinen Kantatenaufführungen auf Ripienisten verzichten müssen, so hätte er diese Zwangslage in seiner Eingabe sicherlich nicht zu erwähnen versäumt. Viel eher möchten wir annehmen, daß Bach in der Regel über eine „stille Reserve“ an Instrumentisten (und Sängern) aus der Reihe seiner Privatschüler und der Leipziger Studenten verfügte, deren Ausmaß er in seiner Eingabe wohlweislich verschwieg. Wir können daher Rifkins Annahme, die im „Entwurf“ verzeichneten Ripienisten hätten de facto nicht existiert, nicht folgen und möchten bis zum Erweis des Gegenteils davon ausgehen, daß in einer Leipziger Aufführung der Missa, sofern eine solche stattgefunden hat, auch Ripiensänger mitgewirkt haben.

Die Dresdener Stimmen lassen zum Teil böse Beschädigungen erkennen (siehe zum Beispiel *Clarino 1* und die von WFB geschriebene Stimme *Violino 1*). Es ist daher sehr zu begrüßen, daß die Stimmen kürzlich einer umfangreichen Restaurierung unterzogen worden sind, die, wie Schulze mitteilt, die Faksimilierung überhaupt erst möglich gemacht hat. Die Forschung schuldet darum der Sächsischen Landesbibliothek besonderen Dank für diese Edition, die innerhalb der von ihr veranstalteten Faksimilereihe „Musik der Dresdener Hofkapelle“ den unbestreitbaren Höhepunkt darstellt.

Alfred Dürr (Göttingen)

BACHIANA ET ALIA MUSICOLOGICA. Festschrift Alfred Dürr zum 65. Geburtstag am 3. März 1983. Herausgegeben von Wolfgang Rehm, Kassel etc., Bärenreiter 1983, 379 S.

Es hieße wahrhaftig Eulen nach Athen tragen, wollte man in dieser Rezension eine ausführliche Würdigung des Mannes versuchen, dessen Namen die zu besprechende Fs. trägt: Wer vermöchte besser zu beurteilen als die Leser des Bach-Jahrbuchs, was Alfred Dürr in der Bach-Forschung geleistet, was er ihr gegeben hat? Allein hier, im Bach-Jahrbuch, das vom 40. bis zum 60. Jahrgang (1953–1974) seinen Namen – neben demjenigen Werner Neumanns – als Herausgeber trug, hat er seit dem Bach-Jahr 1950 eine Vielzahl gewichtiger Beiträge veröffentlicht, darunter jene grundlegende Studie „Zur Chronologie der Leipziger Vokalwerke J. S. Bachs“ (1957), von der sein Ruf als einer der Begründer und führenden Exponenten der „neuen Bach-Forschung“ ausging. Das Bach-Jahrbuch hat denn auch 1978 eine erste „Dürr-Festschrift“ ausgerichtet; die Beiträge dieses Jahrgangs präsentieren sich als Geburtstagsgaben zu Alfred Dürrs „Sechzigstem“.

Bei sichtbar gewachsener Opulenz des Äußeren hat die 1983 erschienene Fs. mit der des Jahres 1978 ein wesentliches Moment gemeinsam, durch das sie sich wohlthuend von manchem anderen Vertreter dieser Gattung abhebt: die thematische Ausrichtung auf den Gegenstand Johann Sebastian Bach, dem die Lebensarbeit des Jubilars gegolten hat und weiter gilt. Sicher gestattete der jüngere Band in dieser Hinsicht eine größere Toleranz als ein Jahrgang des Bach-Jahrbuchs, doch sind nicht weniger als 28 der insgesamt 37 (!) Aufsätze der