

## Bach und Palestrina – Einige praktische Probleme II

Die von mir im Bach-Jahrbuch 2002 vorgestellten bisher unbekanntem Palestrina-Quellen aus Bachs Notenbibliothek führen zu deutlich neuen Akzenten in der Bewertung von Bachs Auseinandersetzung mit dem Schaffen des römischen Kapellmeisters im besonderen und dem *Stile antico* im allgemeinen.<sup>1</sup> In der Diskussion der Handschriften sind allerdings noch zahlreiche Punkte offen. Dankenswerterweise hat sich Daniel Melamed mit seiner profunden Kenntnis der deutschen Motettentradition einiger Probleme,<sup>2</sup> in erster Linie aber der Frage der von Bach geplanten und zum Teil angelegten Transposition der Messe „*Ecce sacerdos magnus*“ angenommen. Leider finden sich jedoch auch in den von ihm vorgeschlagenen Lösungen Unstimmigkeiten. Vor diesem Hintergrund sollen der Klarheit halber im folgenden noch einmal einzelne Aspekte festgehalten und unter neuen Blickwinkeln diskutiert werden.

Zunächst ist festzustellen, daß das überlieferte Stimmenmaterial zu Palestrinas Missa „*Ecce sacerdos magnus*“ unfertig und unvollständig ist. Eine Aufführung wurde Mitte der 1740er Jahre von Bach geplant, offensichtlich jedoch nie realisiert. Im unmittelbaren zeitlichen Umfeld entstand das vollständige Stimmenmaterial zur Missa *sine nomine*, für die eine Aufführung angenommen werden kann. Warum Bach gerade diese beiden Werke aus den sieben Messen seiner Palestrina-Partitur zunächst für eine Aufführung auswählte, oder ob er noch weitere Stimmensätze anlegen ließ, und warum er das Projekt letzten Endes abbrach, ist heute nicht zu beantworten.<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> Quellennachweise im BJ 2002.

<sup>2</sup> Melameds Hinweis, daß der von mir als „1813“ gedeutete Vermerk auf der rechten unteren Ecke der ersten Seite der Partitur als „18 B.[ogen]“ gedeutet werden könne, ist nicht gänzlich von der Hand zu weisen, erscheint mir allerdings vor dem Hintergrund, daß die Partitur 20 Bogen umfaßt und Poelchau bei anderen Partituren unbeschriebene Bogen mitzählte, wenig wahrscheinlich.

<sup>3</sup> Die Tatsache, daß der Stimmensatz zur Missa „*Ecce sacerdos magnus*“ so lange unbekannt war, fordert Zurückhaltung beim Bewerten der Quellenüberlieferung. Zu bedenken ist, daß auch die Missa „*Ad coenam agni providi*“ eine Generalbaßbezeichnung aufweist. Zudem wurden vermutlich in allen Messen mit Ausnahme der Missa *Pro Defunctis* zusätzliche Akzidentien von Bach ergänzt. Siehe Pierluigi da Palestrina, *Sieben Messen in der Bearbeitung von Johann Sebastian Bach*, hrsg. von Barbara Wiermann, Stuttgart (in Vorbereitung).

Der unvollständige Stimmensatz der Missa „*Ecce sacerdos magnus*“ gibt, was die Transpositionsverhältnisse betrifft, Rätsel auf. Melamed wählt eine auf den ersten Blick naheliegende Lösung. Er verweist auf die Werke „Lieber Herr Gott, wecke uns auf“, „Der Gerechte, ob er gleich zu zeitlich stirbt“ und die Missa sine nomine, die alle eine Kombination von Stimmen in Chor- und solchen in Kammerton aufweisen und eine Aufführung im Chorton verlangen. Entsprechend geht Melamed davon aus, daß die Vokal- und Fundamentstimmen der Missa „*Ecce sacerdos magnus*“ als G/Chorton zu lesen seien und das Werk in G/Chorton erklingen sollte. Stünde die Oboenstimme von Bachs Hand in A/Kammerton, wäre dieses Konzept sicher in Betracht zu ziehen. Der kritische Punkt liegt aber gerade darin, daß die Oboenstimme in F steht. Um den Widerspruch aufzuheben, stellt Melamed Überlegungen an, daß Bach sich bei der Transposition kurzzeitig vertan habe. Vor dem Hintergrund des Wissens und der Erfahrung, über die der Thomaskantor verfügte, ist diese Annahme nicht unproblematisch und sollte erst dann in Erwägung gezogen werden, wenn andere Lösungen nicht greifbar sind.

Für die vertrackte Transpositionssituation der Stimmen zur Missa „*Ecce sacerdos magnus*“ wurde von mir – ausgehend von Chiavetten-Notation – eine Quarttransposition der Vokal- und Fundamentstimmen in die Diskussion gebracht. Unter der Voraussetzung, daß die Oboe im Tief-Kammerton steht, wäre dann von einer angedachten Aufführung in E auszugehen. Der in der Literatur verschiedentlich auftauchenden Feststellung, daß Blasinstrumente im tiefen Kammerton in Leipzig nur bis Mitte der 1720er Jahre in Gebrauch waren,<sup>4</sup> widerspricht die Tatsache, daß Bach in den 1740er Jahren in der Motette „Lieber Herr Gott, wecke uns auf“ ausdrücklich zwei Oboen im „tief Camerthon“ fordert. Melameds Beobachtung, daß der Oboenstimme der Missa „*Ecce sacerdos magnus*“ ein Hinweis auf den tiefen Kammerton fehlt, ist meines Erachtens nur geringe Bedeutung beizumessen. Denn im Stimmensatz von „Lieber Herr Gott, wecke uns auf“ diente Bachs Vermerk, ergänzt durch den Schlüssel im ersten Notensystem, in erster Linie als Transpositionshinweis für den Kopisten Johann Nathanael Bammler. Eine entsprechende Angabe war bei der Palestrina-Missa nicht notwendig, da Bach die Bläserstimme eigenhändig schrieb. Eine Anweisung für den Spieler hätte ohne weiteres später ergänzt werden können; die Stimme wurde jedoch nie fertiggestellt.

Zu fragen ist, inwieweit überhaupt davon ausgegangen werden kann, daß Werke mit Chiavetten im 18. Jahrhundert transponiert wurden.<sup>5</sup> Melamed hat eine entsprechende Tradition des 17. Jahrhunderts eindrucksvoll be-

<sup>4</sup> Vgl. unter anderem B. Haynes, *The eloquent oboe. A history of the hautboy 1640–1760*, Oxford 2001, S. 387.

<sup>5</sup> Davon unabhängig ist die Frage, wie mit Chiavetten-Stücken zur Zeit ihrer Entstehung verfahren wurde.

legt.<sup>6</sup> Die Beispiele aus Mitteldeutschland lassen vermuten, daß auch Bach mit der Transpositionspraxis vertraut war. Fraglich ist allerdings, ob Altnickol, der Vokal- und Fundamentstimmen ausschrieb, in seiner Breslauer Zeit Chiavetten-Werke kennengelernt hatte und mit ihnen umzugehen wußte. Möglicherweise lassen sich die nichttransponierten Stimmen durch seine fehlende Erfahrung erklären. Bei der Bewertung der von Melamed beschriebenen Diskrepanz zwischen den transponierten Continuostimmen der Werke von Schütz und der nichttransponierten Fundamentstimme im Aufführungsmaterial der Missa „*Ecce sacerdos magnus*“ ist außerdem zu bedenken, daß die Fundamentstimme wohl nicht für die Orgel gedacht war, eine Orgelstimme vielmehr noch fehlte.

Ein besonderes Problem bildet die Lage des Werkes und seine geplante Instrumentation. Melamed betont, daß das Werk in G/Chorton besonders hoch liege. Dies trifft in erster Linie auf den Baß zu, läßt sich aber keinesfalls von Cantus und Alt behaupten, die im Vergleich mit Werken Bachs eher besonders tief liegen. Die Missa „*Ecce sacerdos magnus*“ zeichnet sich vielmehr durch einen geringen Gesamtambitus aus, der für die Chiavetten-Werke Palestrinas typisch zu sein scheint. Dieses Phänomen bringt unabhängig von der Transposition Probleme für die Instrumentation mit sich. Während Bach bei seinen eigenen Werken zur Verstärkung eines vierstimmigen Vokalchors meist ohne Schwierigkeiten ein Ensemble von zwei Oboen, Taille und Fagott einsetzen kann, sind in Palestrinas Messe häufiger Oktavierungen vorzunehmen. Dies gilt nicht für die von Bach ausgeschriebene Stimme Hautbois 1, würde aber in besonderem Maße Hautbois 2 und in wenigen Abschnitten die Taille betreffen. Derartige Eingriffe ließen sich jedoch auch durch die von Melamed vorgeschlagene Transposition nach A nicht gänzlich vermeiden. Die enge Lage der Mittelstimmen und insbesondere die für eine Oboe kaum zu realisierende tiefe Lage des Alts mag ein Grund dafür gewesen sein, daß Bach den Stimmensatz nicht zu Ende führte.

Alternativ zu der von mir zuerst vorgestellten Möglichkeit einer geplanten Aufführung der Missa „*Ecce sacerdos magnus*“ in D/Chorton sollte jedoch auch über eine Darbietung in F/Kammerton nachgedacht werden. Sie ergibt sich aus der Verwendung von normalen Diskantoboos. Die Vokalstimmen bilden zu diesem Konzept keinen Widerspruch, da sie an keinen Stimmton gebunden sind. Lediglich die Fundamentstimme, deren Funktion ohnehin ungeklärt ist, bleibt bei diesem Modell rätselhaft. Wie bereits im Bach-Jahrbuch 2002 betont, wird sich die Transpositionsfrage aufgrund der Unvollständigkeit des Materials vorerst kaum, möglicherweise auch niemals lösen lassen.

Barbara Wiermann (Leipzig)

---

<sup>6</sup> Vgl. auch G. Kirchner, *Der Generalbaß bei Heinrich Schütz*, Kassel etc. 1960 (Musikwissenschaftliche Arbeiten. 18.), S. 92–96.