

# BERICHTE UND KLEINE BEITRÄGE

## Ein spätmittelalterliches Alleluja

VON EWALD JAMMERS, HEIDELBERG

Al - le - - - lu - ja

(ja)

A - - - ve

be - ne - - - dic - ta Ma - ri - - - a,

Je - su Chri - stí Ma - ter et fi - - - lí - a,

flos pu - do - - - - rís,

fons dul - co - - - rís, - rís ?

dos a - mo - - - rís.

O Ma - ri - a, cae - lí vi - a, vír - go can - dens lí - lí - um

stel - la ma - rís ap - pel - la - rís, o - ra tu - um fi - - - lí - um.

Sí - dus splen - do - - - - rís,

Ma - ter sal - va - - - to - - - - rís.

Tu díg - na - re de - pre - ca - re, vír - go ma - ter, fi - lí - um



der, daß es spätmittelalterlich sei. Ort und Zeit der Entstehung zu eruieren, wäre gewiß eine lohnende Aufgabe; welche Kräfte bei der Ausbildung und Verbreitung so beliebter Melodien wirksam waren, das festzustellen, wäre wichtig, oder wie sich die tropierenden, volkstümlich schlichten Strophen zum ornamental reichverzierten Versus des Solosängers verhielten, auch das dürfte — nachdem nun diese wichtige Gliederung bereits klargestellt ist — im einzelnen erörtert werden müssen. Aber daß von dem alten Alleluja sich dieses „spätmittelalterliche“ auch durch seine rhythmische Gestalt trennt, das sollte auch gesehen werden; denn zweifellos hat auch es eine Gestalt, und sie muß so gewesen sein, daß es ihretwegen beliebt war — sie wird für ihre Zeit aussagen können.

Im Alleluja befinden sich also „volkstümliche“ zweireihige Strophen.

O Maria / caeli via / virgo candens lilium.  
 Stella maris / appellaris / ora tuum filium.

Die Strophe besteht aus vier Kurzzeilen, deren erste und dritte durch Binnenreim in zwei Hälften zerlegt werden, oder besser: sie besteht aus zwei Langzeilen mit je drei Gliedern zu zwei, zwei und vier Hebungen. Textlich folgen sich in ihr regelmäßig Hebung und Senkung. Musikalisch entspricht jeder Silbe ein Ton — bis auf die elfte beider Langzeilen, die letzte der ersten und die drittletzte der zweiten Langzeile: die elfte Silbe enthält zwei Töne; jene letzte sechs, diese drittletzte drei. Gibt man aber der Silbe einen Ton, so führt das bei der Regelmäßigkeit von Hebung und Senkung zu einem scharf ausgeprägten Rhythmus, der dann auch bei der 11. Silbe nicht unterbrochen werden kann: Der „Takt“, fünfmal vollzogen, hat ein Existenzrecht gewonnen: Man wird die zwei Töne als Unterteilung singen — und man wird auch die Töne der letzten Silben zwar nicht als Unterteilung in den Takt pressen, aber doch den Wechsel von Hebung und Senkung in ihnen fortklingen lassen, auch wenn die Textierung als Unterlage für diesen Wechsel fehlt; d. h. der Rhythmus dieser Tropen ist im wesentlichen klar: es ist ein kräftiger Takt. Ob ein Zweier- oder Dreiertakt, ist schwer auszumachen. Es wird sich aber später ein Zusammenhang aufweisen lassen, der einen Dreiertakt bevorzugen läßt.

Die übrigen „melismenreichen“ Teile sind nicht so leicht zu verstehen. Indessen hilft auch hier der Text. Der Versus ist durch die Reime des Textes geordnet — allerdings nicht in glatte Verse wie die Tropen; vielmehr schwankt die Zahl der Silben für jeden gereimten Abschnitt:

*Ave benedicta Maria* = neun Silben  
*Jesu Christi mater et filia* = zehn Silben  
*Flos pudoris, fons dulcoris, dos amoris* = dreimal je vier Silben  
*Sidus splendoris* = fünf Silben  
*Mater salvatoris* = sechs Silben

Durch den Wortakzent, aber auch durch die Melismen selber, entsteht eine gewisse Gliederung.

|           |             |       |
|-----------|-------------|-------|
| A-        | = 8 Töne    | = 2.4 |
| ve        | = 1 Ton     |       |
| bene-     | = 3 + 1     | = 4   |
| dicta Ma- | = 1 + 6 + 1 | = 2.4 |
| ri-       | = 1         | = 1   |
| a         | = 1         | = 1   |
|           |             |       |
| Jesu      | = 1 + 2     | = 3   |
| Christi   | = 2 + 1     | = 3   |
| mater et  | = 1 + 1 + 1 | = 3   |
| fili-     | = 3 + 1     | = 4   |
| a         | = 1         | = 1   |

|   |                     |             |         |
|---|---------------------|-------------|---------|
| { | <i>flos pu-</i>     | = 5 + 1     | = 4 + 2 |
|   | <i>do-</i>          | = 6         | = 4 + 2 |
|   | <i>ris</i>          | = 3         | = 3     |
|   |                     |             |         |
| { | <i>fons dul-</i>    | = 1 + 3     | = 4     |
|   | <i>co-</i>          | = 7         | = 4 + 3 |
|   | <i>ris</i>          | = 1         | = 1     |
|   |                     |             |         |
| { | <i>dos a-</i>       | = 1 + 1     | = 2     |
|   | <i>mo-</i>          | = 3         | = 3     |
|   | <i>ris</i>          | = 3         | = 3     |
|   |                     |             |         |
| { | <i>Sidus splen-</i> | = 1 + 1 + 1 | = 3     |
|   | <i>do-</i>          | = 11        | = 2.4   |
|   | <i>ris</i>          | = 1         | = 1     |
|   |                     |             |         |
| { | <i>mater sal-</i>   | = 1 + 1 + 1 | = 3     |
|   | <i>va-</i>          | = 4         | = 4     |
|   | <i>to-</i>          | = 7         | = 4     |
|   | <i>ris</i>          | = 1         | = 1     |

Die Gliederung entbehrt nicht der Regelmäßigkeit.

1. Die Schlußsilben der Worte oder Wortgruppen besitzen eine oder drei Töne. Die Bewegung der Musik ist offensichtlich zu Ende, und es geziemt sich, diese Töne lang vorzutragen. Tonal handelt es sich bei diesen Schlußtönen stets um die Tonika *F*; es wird also wirklich ein Schluß gebildet.

2. Die Verteilung der Töne auf die übrigen Silben ergibt überwiegend vier Töne je Silbe oder ein Mehrfaches von vier Tönen, daneben allerdings noch einige Dreier-, seltener Zweiergruppen. Die Dreiergruppen befinden sich meist zu Anfang der Wörter, wobei der erste Ton gedehnt erscheint, d. h. als  $\overset{\curvearrowright}{\downarrow}$ , wenn man den übrigen Tönen den Normalwert von  $\downarrow$  gibt. So bei „*Je-su, ma-ter et, dos a-*“ (hier ist auch die zweite Silbe gedehnt) „*Si-dus splen-*“, „*ma-ter sal-*“. Hinzufügt werden können die Bivirgen, die die Melismen des *Alleluja* und das *Ave* eröffnen; sie schreiben die Dehnung aus. Das ist bei den Melismen notwendiger als bei den Silben mit einem Ton; das Melisma dehnt an sich bereits die Silbe, und es muß daher eigens angezeigt werden, daß der erste Ton des Melismas die doppelte Länge hat. Solche Dehnungen der Anfangstöne lassen sich mit vielen Beispielen belegen. Ich möchte hier auf deutsche Lieder der Zeit um 1400, also einigermaßen gleichzeitige mittelalterliche Lieder hinweisen<sup>2</sup>. Doch läßt sich dieser Rhythmus zurückverfolgen — über Sequenzen und Tropen bis zu den *Ritmi* der Karolingerzeit, die häufig so beginnen:  $\diagdown \diagup \times$ <sup>3</sup>.

Außerdem befinden sich drei- oder zweitönige Gruppen vor der Schlußsilbe: „*pudoris*“, „*dulcoris*“, „*amoris*“, „*splendoris*“, „*salvatoris*“, sie bekunden also wiederum Gesetzmäßigkeit und einen nach solcher Regelmäßigkeit verlangenden Geist. Auch hier wird man Dehnung eines

<sup>2</sup> E. Jammers, *Deutsche Lieder um 1400*, in: *Acta musicologica* 28/1956, S. 28.

<sup>3</sup> Vgl. auch W. Meyer, *Gesammelte Abhandlungen zur mittelalterlichen Rhythmik* III/1936, S. 74—85 u. a.; ferner: E. Jammers: *Der mittelalterliche Choral* 1954, S. 46, und *Anfänge der abendländischen Musik* 1955, S. 158.



hebige Verse zu sechshebigen und andere, wie etwa Heusler, folgen ihm. Ohne diese „Regelmäßigkeit“ grundsätzlich zu akzeptieren, halte ich es doch für gestattet, diese Schlußdehnungen der Verse versuchsweise durchzuführen. Unser Alleluja hat nun — ohne solche Dehnungen — folgenden Aufbau:

$$\begin{array}{r}
 7 \\
 9 \\
 \hline
 3 + 5 + 5 \\
 5 + 4 + 5 \\
 \text{Tr. } 5 + 5 \\
 5 + 5 \\
 \text{Tr. } 5 + 5 \\
 2 + 3 + 9
 \end{array}$$

dehnt man die Schlußstelle jeder Gruppe, so ergibt sich folgender Aufbau:

$$\begin{array}{r}
 8 \\
 10 = 18 = 3 \times 6 \\
 \hline
 4 + 6 + 6 = 30 = 5 \times 6 \\
 6 + 4 + 4 \\
 \hline
 \text{Tr. } 6 + 6 = 12 = 2 \times 6 \\
 6 + 6 = 12 = 2 \times 6 \\
 \text{Tr. } 6 + 6 = 12 = 2 \times 6 \\
 \hline
 6 = 1 \times 6 \\
 4 \\
 6 = 1 \times 6
 \end{array}$$

Warum aber umfaßt die letzte Gruppe nur 16 Takte statt 18? Die Summe der Takte insgesamt beträgt 100 — und sowohl der „Fehler“ wider die Sechserregel als auch manche andere Komposition des Mittelalters bestätigen, daß ohne Zweifel diese vollkommene Zahl mit Absicht erstrebt wurde.

Diese zahlenmäßige Ordnung hat ihre Vor- und Nachgeschichte, beginnend mit dem Pythagoreismus und endend mit der zahlenmäßigen Rhythmik, wie sie für das 19. Jahrhundert vor allem H. Riemann festgelegt hat. Sie ist oft der sinnlichen Wahrnehmung nicht unmittelbar gegeben. So mußte sie auch für unser Alleluja erst rekonstruiert werden. Da erhebt sich leicht die Frage, ob sie überhaupt ästhetisch wichtig ist? Aber die Frage nach dem Schönen wird vom Menschen als einem Geist- und Sinnwesen gestellt. Die Ordnung der Musik ist mit Takt und Harmonie nicht erschöpft. Zum mindesten gilt das für das Mittelalter. Die Einteilung der Musik in die *musica mundana*, *humana* und *instrumentalis*, wie sie z. B. Aurelian von Réomé vornimmt, ist mehr als eine Spielerei oder die pythagoreische Reminiszenz eines Schriftstellers. Die Welt ist nach Zahlen geordnet und somit eine *musica mundana*. Das bedeutet, daß auch die *musica humana* zahlenmäßig geordnet sein muß, wofern sie wirklich Musik sein will. Augustinus befaßt sich in seinem Werk über die „*musica*“ ausführlich mit der göttlichen Zahlenordnung<sup>6</sup>. So dürfen wir also bei unserem Alleluja — als Beispiel für viele andere Kompositionen des Zeitalters — annehmen, daß der Komponist die Zahlenordnung mit seinem künstlerischen Willen erstrebte, damit sie seine Schöpfung zu einem Werk machte, das die göttliche Schöpfung und ihre Ordnung widerspiegelte, und wir dürfen annehmen, daß ein

<sup>6</sup> Augustinus, *De musica*, liber 6.

guter Teil eingeweihter Hörer von dieser Spiegelung wußte oder sie doch voraussetzte. Es ist das mit der Ordnung der Architektur nach „Maß und Gerechtigkeit“ in Zusammenhang zu bringen, von der die Besucher der Kirche wohl einiges ahnten, ohne doch Einzelheiten nachprüfen zu können — oder vergleichsweise mit der Anbringung von Plastiken, deren Symbolik wirksam war, auch wo man diese Bildwerke nicht sah, sondern nur noch von ihrem Vorhandensein wußte. Das hängt mit der unterschiedlichen Ästhetik der einzelnen Zeitalter zusammen. Wir musizieren zur Erbauung der Menschen, zur eigenen oder der der Mitmenschen. Das Mittelalter machte Musik zur „Erbauung“ Gottes, zu seiner Verehrung; der Komponist oder Sänger bekennt sich durch die Zahlenordnung seiner abbildenden Musik zur göttlichen Ordnung.

Der Rhythmuswechsel möge hier etwas eingehender betrachtet werden. Er war beliebt. Er war zunächst mit dem Tropus verbunden, sei es rein äußerlich, indem er mindestens syllabisch war, wo die Umgebung, die tropierte Musik, melismatisch war. Doch habe ich bereits früher auf andere Fälle verwiesen<sup>7</sup>. So trat er auch als Scheintropus auf, wie in unserem Falle, wenn meine (nicht geprüfte) Annahme zutrifft, daß der Alleluja-Vers zusammen mit diesem oder einem anderen „Tropus“-Glieder gedichtet und vertont wurde. Er trat im Minnegesang auf; so in dem religiösen Wächterliede des wilden Alexander: „*Sion trure...*“ oder bei Wolkenstein, wenn er auf melismatische Stollen scharfrhythmisierte Proporzten folgen ließ, oder in schwächerer Form bei Hugo von Montfort. Er trat im mehrstimmigen Gesang auf. Ich verweise auf die Pariser Organa, bei denen meines Wissens zuerst Handschin von straffem Rhythmus bei den Teilen sprach, die man als tropenartig bezeichnen dürfte. Als letzten Ausläufer könnte ich das Söldnerlied betrachten: „*Gott genad dem großmächtigen Kaiser frumme*“ mit dem Gegenrhythmus „*mit Pfeiffen und mit Trummen*“<sup>8</sup>. Freilich ist hier der Gegensatz der Rhythmen auf die Spitze getrieben. Der gregorianisierende Teil ist „taktlos“ geworden, psalmodisch: als ein Bild des unsoldatischen Mönches des 16. Jahrhunderts. Vom letzten Beispiel abgesehen, erklingt übrigens der straff rhythmische Teil im Dreiertakt, sowohl bei den mehrstimmigen Parallelen als auch bei Hugo von Montfort, soweit die Notierung (im 14. Jahrhundert) ihn auszudeuten vermag. Das ist Grund genug, ihn auch für unser Alleluja anzusetzen.

Ist also der Tropus mehr oder minder die Keimzelle des Rhythmuswechsels als Kompositionselement, so erhebt sich die Frage, was der Tropus denn eigentlich ist, ob wir ihn bloß als „Einschiebsel“ betrachten dürfen. Natürlich ist er das, liturgisch gesehen; aber musikalisch dürfte diese Bestimmung nicht ausreichen. Selbst seine Eigentümlichkeit, oft syllabisch zu sein, müßte genauer betrachtet werden: Sie bedeutet ein neues Verhältnis des Wortes zur Musik. Das Wort bestimmt nicht mehr, wie in den tropierten Gesängen, als Träger des Logos oder als Gefäß des Pneuma den Rhythmus als rezitativischen, antiphonalen oder melismatischen Rhythmus, sondern das Wort als Klang, als sonus, mit dem Einsatz seiner jeweiligen Silben erzeugt diesen so viel strafferen Rhythmus. Der Tropus war auch instrumental — mindestens in den meisten Fällen. Das beweisen die mehrstimmigen Beispiele zum Teil recht deutlich<sup>9</sup>, das beweist die neuemierte Aufzeichnung, die neben der textierten Melodie die gleiche Melodie textlos bringt — wie etwa in Codex Wien 1609<sup>10</sup> —, das beweisen die Berichte, die von dem Instrumentenspiel der Tropus-Komponisten Rühmliches zu sagen wissen, das beweisen die Bilder der vielen Instrumentalisten in Darstellungen kirchlicher Musik<sup>11</sup>. Der Tropus war

7 E. Jammers, *Der mittelalterliche Choral*, S. 41.

8 H. J. Moser, *Geschichte der deutschen Musik*, 4/1926 I, S. 279.

9 E. Jammers, *Anfänge der abendländischen Musik*, S. 168.

10 *Paléographie musicale* t. III/1892, Pl. 109.

11 Noch Augustinus setzt in seiner *Enarratio* zum 146. Psalm als selbstverständlich voraus, daß der Gesang der Psalmen durch Spiel der Finger ergänzt werde, und benutzt diese Tatsache zur Ermahnung der Zuhörer, das Lob Gottes (im Gesang) durch das Lob der werktätigen Hand zu ergänzen. Zur Rolle des Instruments in der mehrstimmigen Musik vgl. W. Krüger: *Ausführungspraktische Fragen mittelalterlicher Mehrstimmigkeit*, in dieser Zs. IX—XI.

letztlich auch Bewegungsmusik, wie sich z. T. aus den Texten der Tropen ergibt (wenn z. B. im Kyrietropus „*Te Christe*“ von „diesem Festtanz“ (*hoc tripudio*) gesprochen wird, oder auch aus der Bedeutung des Wortes überhaupt: Tropus ist gleich Wendung. Von diesen Eigentümlichkeiten: der instrumentalen und bewegungsmäßigen Art, hat sich nun freilich in unserem Alleluja nichts erhalten. Der gregorianische Choral erlaubte sie nicht, im Gegensatz zum außergregorianischen<sup>12</sup>.

Trotzdem entspricht dem Wechsel des Rhythmus ein Wechsel im Text: Zuerst richtet sich unser Blick auf Gott, indem er in der Mutter Christi, der Mutter des Erlösers sichtbar wird. Hier sind dann die breiten Klänge der Melismen am Platze, Anklänge an den überlieferten kanonischen Choral. Die Tropen aber zeigen die lebhaften, dringenden Bitten der Gemeinde, der Menschheit. Das bedeutet etwa folgendes: Die Form des alten Chorals, und das heißt auch: die liturgische Einstellung des frühen Christentums, ist zugunsten einer neuen welthafte verlassen worden, in der dem Jenseitigen, noch möglichst in der überlieferten Form, aber doch bewußt als andersartig gestaltet, das Diesseitige mit seinem „naturgegebenen“ Rhythmus gegenübergestellt wird. Es ist noch eine betende Welt, aber sie zerfällt sichtbar in zwei Teile, liturgisch gesprochen: in einen klerikalen Teil und den Teil der Gemeinde (vielleicht genauer: den der im Spätmittelalter beliebten religiösen Bruderschaften, in deren Cantionen unsere „Tropen“-Melodien fortleben).

Es ist hier oft vom Takt die Rede gewesen. In welchem Sinne ist nun dieser „Takt“ zu verstehen? Da muß man sich bewußt werden, daß sich die Rhythmik der abendländischen Musik keineswegs in einer einheitlichen Linie entfaltet hat. Für die ersten drei Jahrhunderte (1000—1300) ist die enge Bindung des Rhythmus an das Wort das Hauptkennzeichen: Sie ist am trefflichsten, wenn auch keineswegs ausschließlich, in der Modalrhythmik zu erkennen. Für die nächsten drei Jahrhunderte (1300—1600) ist der Rhythmus wesentlich messend, wie das deutlich gemacht wird durch die Lehre von der Proportion. Die letzten drei Jahrhunderte (1600—1900) aber bauen den Rhythmus auf tänzerischer Grundlage auf, beginnend mit den Suiten der Instrumentalmusik. Natürlich sind das grobe Verallgemeinerungen; aber es unterliegt trotz aller Gegenströmungen keinem Zweifel, daß der Rhythmus der ersten Art im Prinzip durch den Text, der der zweiten durch die Messuren, der der dritten durch den Taktstrich der Tabulaturspieler gegeben ist. Und mit diesen Grundprinzipien sind jeweils besondere Beziehungssysteme gegeben. Mit dem Tanzakte verbinden sich Begriffe wie: guter und schlechter Taktteil, achttaktiges System, Umdeutung, Motiv; mit dem des wortbedingten Rhythmus: Haupt- und Nebensilbe, Vers und Versschlußdehnung, mit dem der Mensur: Numerus, vorgegebene Zahl, Talionen usw. Diese Begriffe und Begriffssysteme sind freilich noch nicht hinreichend geklärt — wobei die Klärung sowohl von seiten der Theoretiker erfolgen muß (die aber nicht alle Merkmale eines so schwer erkennbaren Phänomens, wie der Rhythmus es ist, der Erläuterung für würdig halten — oder die zu ihr nicht in der Lage sind, da manches erst aus dem Vergleiche sichtbar wird), als auch von der Seite der gegebenen Musik selber (die zu deuten natürlich gleichfalls schwierig und gefährlich ist<sup>12</sup>). Diese drei Arten der Rhythmik folgen aber nicht so aufeinander, daß man die späteren als die Ergebnisse der früheren betrachten könnte, vielmehr hätte in manchen auch die dritte unmittelbar an die erste sich anschließen können; wie in die bildende Kunst (wenigstens im deutschen Bereich) nach dem Höhepunkt von Bamberg und Naumburg in ihrer Entwicklung abbricht, so bedeutet auch (für den deutschen Bereich) m. E. die wesentlich französische messende Kunst eine Unterbrechung der Entwicklung.

<sup>12</sup> Und doch gibt es Chormusik, die sogar mittels des Tropus Tanzmusik in sich aufnahm. Hierhin gehört das durch den „*Swabader Placz*“, d. h. einen Schwabacher Tanz, tropierte Sanctus in der Erlanger Hs. 464, wiedergegeben in der sehr inhaltsreichen Arbeit von R. Stephan: *Lied, Tropus und Tanz im Mittelalter*, in: Zeitschrift für deutsches Altertum 87/1956, S. 161, wobei ich allerdings den Tanz lieber im 3/8-Takt wiedergäbe [Notenbeispiel S. 315]. (Doch muß ich zugeben, daß paläographisch die Stephansche Leseweise näherliegt).

Kehren wir zu unserem Alleluja zurück: Gewiß zählt es, aber dieses Zählen ist beiläufig. Die Zahl konstituiert nicht den Rhythmus selber, sondern ordnet nur das Werk, das bereits seinen Rhythmus besitzt. Ebenso ist der Tropus der Bewegung verwandt; aber von ihm hat sich in unserem Alleluja nur das erhalten, was mit dem Worte verbunden werden konnte. So gehört es, obwohl es Gegenströmungen bekundet, deutlich der ersten Epoche der abendländischen Rhythmik an, der textgegebenen. Der „Takt“ entsteht aus der textlichen Ordnung, der die melismatische gleichzusetzen ist. Das Alleluja ist also noch als Choral, als gesungenes Gebet, zu verstehen.



## Friedrich Smends Ausgabe der h-moll-Messe von J. S. Bach<sup>1</sup>

VON GEORG VON DADELSEN, TÜBINGEN

Nur selten ist eine musikwissenschaftliche Arbeit mit ähnlichem Interesse erwartet worden wie Friedrich Smends Edition der h-moll-Messe in der Neuen Bach-Ausgabe. Bedeutete sie doch nicht nur den Abschluß zweieinhalb Jahrzehnte währender Forschungen, von deren ersten, weittragenden Ergebnissen der Herausgeber bereits im Bach-Jahrbuch 1937<sup>2</sup> hatte berichten können: die Forderung nach einer neuen Edition der Werke Bachs konnte hier ihre Berechtigung erweisen; ja mehr: der Beziehungsreichtum dieses Werkes und die bekannten Arbeiten des Herausgebers schienen Gewähr zu bieten, daß dabei die entscheidenden Fragen der neueren Bachforschung zur Sprache kämen. Insbesondere mußte es sich klären, ob sich die bisherigen Methoden, eine Chronologie der Bachschen Werke vorzunehmen, auch bestätigten. Wir meinen in erster Linie die diplomatische Methode Philipp Spittas, auf die sich bis dahin die Mehrzahl der Daten gründete. Darüber hinaus bot der umfangreiche Kritische Bericht Raum, zahlreiche philologische Fragen zu erörtern, die — weit über diese spezielle Ausgabe hinaus — Editionsprobleme Bachscher Musik überhaupt berühren. Was konnte es für die selbständige Entwicklung einer neuen, in den ersten Anfängen begriffenen Gesamtausgabe Förderlicheres geben als einen solchen Band? Die vielfach anregende und klärende Wirkung, die man ihm vorausgesagt hatte, ist denn auch eingetreten. Die Bachforschung ist seit Erscheinen des Smendschen Kritischen Berichts in Fluß gekommen wie wohl noch kaum seit Beendigung der grundlegenden Biographie Philipp Spittas vor achtzig Jahren.

Die Hauptschwierigkeit einer jeden kritischen Auseinandersetzung mit der h-moll-Messe ergibt sich aus dem eigenartigen Aufbau der Hauptquelle: die autographe Partitur, P 180, ist aus verschiedenen Teil-Handschriften zusammengesetzt, „keine einheitliche Größe“, wie Smend es nennt. Durch vier Titelblätter ist sie deutlich in vier Teile gegliedert: No. 1. *Missa* (Kyrie und Gloria), No. 2. *Symbolum Nicenum* (Credo), No. 3. *Sanctus* (ohne *Osanna* und *Benedictus*), No. 4. *Osanna* / *Benedictus* / *Agnus Dei* et *Dona nobis pacem*. Dieser Aufbau weicht von dem fünfteiligen des Missale Romanum entschieden ab. Auch der Text unterscheidet sich an zwei Stellen von dem des Missales und folgt dem Wortlaut der Vulgata bzw. dem der lateinischen lutherischen Liturgie Kursachsens. Ein gemeinsames Titelblatt fehlt; nirgends findet

<sup>1</sup> Johann Sebastian Bach, *Neue Ausgabe sämtlicher Werke, herausgegeben vom Johann-Sebastian-Bach-Institut Göttingen und vom Bach-Archiv Leipzig, Serie II, Band 1: Missa, Symbolum Nicenum, Sanctus, Osanna, Benedictus, Agnus Dei et Dona nobis pacem, später genannt: Messe in h-Moll, herausgegeben von Friedrich Smend*, Bärenreiter-Verlag Kassel und Basel 1954, VI, 288 S. Dazu: Kritischer Bericht, ebenda 1956, 408 S.  
<sup>2</sup> S. 1—58: *Bachs h-moll-Messe. Entstehung, Überlieferung, Bedeutung.*

sich ein ausdrücklicher Hinweis, daß der in vier Teile gegliederte Inhalt der Handschrift als „Missa tota“, als „katholische Messe“ zu verstehen sei — die Bezeichnung „Messe in h-moll“ oder gar „Hohe Messe in h-moll“ stammt erst aus dem Anfang des 19. Jahrhunderts.

Diese vom Missale Romanum abweichenden Züge sind von älteren Forschern durchaus gesehen worden. Eindrucksvoll hat sich Philipp Spitta<sup>3</sup> mit diesen Fragen beschäftigt. Aber es charakterisiert seine Betrachtungsweise, daß er die vier Teile doch schließlich im Sinne einer vollständigen Messe verstanden hat. Für Smend nun werden die trennenden, vom Missale abweichenden Züge der Handschrift entscheidend. Sie lassen ihn davon überzeugt sein, daß der Band keineswegs im Sinne einer „vollständigen Messe“ zu deuten sei, daß er vielmehr eine mehr oder weniger zufällige Vereinigung vier selbständiger, für die Leipziger Kirchenmusik geschriebener Stücke darstelle. Überlieferungsgeschichte und Chronologie, unterschiedliche Aufzeichnungsart, wechselnde Besetzung und selbständige Weiterbildung der einzelnen Teile, ihre ungleiche Qualität, die Parodietechnik und die Tonartenordnung, all diese Argumente führt Smend zu dem einzigen Endzweck zusammen: zu beweisen, daß es „nicht nur ein historisches Mißverständnis, sondern auch ein künstlerischer Fehlgriff“ sei, „von einer »Messe in h-moll« oder gar von einer »Hohen Messe« zu sprechen und die Sätze vom »Kyrie« bis zum »Dona« hintereinander aufzuführen“<sup>4</sup>. Nur ein lockerer Zusammenhang der vier Teile sei anzuerkennen. Die Texte des lateinischen Ordinariums hätten sich nämlich in der lutherischen Liturgie bis ins 18. Jahrhundert hinein erhalten. Zeuge dafür sei der zweite Teil der *Leipziger Kirchenandachten* von 1694. Unter dem Titel „*Cantica quaedam sacra veteris ecclesiae selecta, quae Dominicis et Festis diebus per totius anni curriculum in Templis Cathedralibus usitate ... cantari et adhuc retineri solent*“ sind dort die Texte der Missa (Kyrie und Gloria), des Symbolum Nicenum (Credo) und des Sanctus (ohne Osanna) aufgeführt, und zwar in dem vom Missale Romanum abweichenden Wortlaut, dem auch Bach folgt. Als eine Sammlung dieser „*Cantica quaedam*“ also sei die autographe Partitur Bachs zu deuten, als ein Sammelband vier selbständiger Werke lutherischer Kirchenmusik.

Scharfsinnig und mit glänzender Diktion werden diese neuen Thesen vorgetragen und im Kritischen Bericht begründet. Um es vorweg zu sagen: die Bachforschung kann Smend dankbar sein für diesen großen Wurf. Wir wollen es um so deutlicher betonen, als wir allerdings in vielen und gerade auch entscheidenden Punkten eine abweichende Auffassung vertreten. Solche abweichenden Auffassungen ergeben sich schon aus der Größe des Objekts, das die Größe der Probleme nach sich zieht. Überdies läßt sich gerade für die wichtigste Frage, die nach der Bestimmung der vierteiligen Hauptquelle, keine vollkommen gesicherte und unwiderlegliche Erklärung finden. Sie wird vielmehr — Folge der unvollständigen Überlieferung — unseres Erachtens immer eine Sache der Deutung, der Hypothese bleiben. So ist es denn bereits ein Hauptverdienst der vorliegenden Ausgabe, auf die Problematik aller bisherigen Deutungsversuche so nachhaltig hingewiesen zu haben.

\*

So bestechend Smends Lösung scheinen mag, so sicher er die Beweise führt: die Kritik seiner Ergebnisse wie seiner Methode hat sogleich eingesetzt. Hermann Keller<sup>5</sup> und Walter Blankenburg<sup>6</sup> verteidigen die traditionelle Auffassung, also die Einheit des Werkes, mit vorwiegend musikalisch-formalen und liturgischen Gründen. Ohne daß damit freilich die in erster Linie von philologischen Beobachtungen ausgehenden Schlüsse Smends zwingend widerlegt würden, weisen beide Auseinandersetzungen doch auf einige Angriffspunkte der Smendschen Argumentation hin. Dem Referenten ist im besonderen Smends Kritischer Bericht Anlaß gewesen, Forschungen zur Handschrift Bachs und seiner Kopisten, die bereits einige neue Daten auch zur

<sup>3</sup> Bach II, S. 518—544.

<sup>4</sup> Kritischer Bericht, S. 188.

<sup>5</sup> Gibt es eine h-moll-Messe von Bach? Musik und Kirche 1957, S. 81—87.

<sup>6</sup> „Sogenannte h-moll-Messe“ oder nach wie vor „h-moll-Messe?“, ebenda, S. 87—94.

h-moll-Messe erbracht hatten<sup>7</sup>, wiederaufzunehmen. Auf Grund neuer schriftkundlicher Ergebnisse hat er sich an verschiedenen Orten mit den Thesen Smends auseinandergesetzt<sup>8</sup>. Eine Reihe von Fragen, die wir dort bereits behandelt haben, brauchen wir deshalb hier nur zu streifen. Die vorliegende Besprechung möchte ihren eigenen Wert von der besonderen Aufgabe erhalten: eben die neue Edition als Ganzes zu würdigen. Neben den gewichtigen Neuerkenntnissen und Thesen, die Smends Kritischer Bericht bietet, sollen uns vor allem textkritische Fragen, ja die Editionsgrundsätze überhaupt beschäftigen. Schließlich hat unsere erneute Untersuchung der Quellen auch zu verschiedenen neuen Resultaten geführt. Zur Bezeichnung der Quellen übernehmen wir die Sigel des Smendschen Kritischen Berichts (vgl. dort, S. 54):

- A Vollständige autographe Partitur: P 180
- B Originalstimmen zur Missa (Kyrie und Gloria): Bibl. Dresden, Mus. 2405 D 21, Aut. 2
- A<sup>1</sup> Autographe Partitur zum Sanctus: P 13/1
- B<sup>1</sup> Originalstimmen zum Sanctus: St 117
- C Abschrift der vollständigen Partitur: Am. B. 3
- D Drei zusammengehörende Bände, die vollständige Partiturabschrift ergebend: P 572 (Missa), P 23 (Symbolum Nicenum), P 14 (Sanctus bis Dona nobis pacem).

Dazu treten für Literaturhinweise folgende Abkürzungen:

- KB Kritischer Bericht der vorliegenden Smendschen Ausgabe (NBA II/1)
- BG *Johann Sebastian Bachs Werke*, herausgegeben von der Bachgesellschaft zu Leipzig, 1851—1899 (Bach-Gesamtausgabe)
- Dürr Alfred Dürr, *Zur Chronologie der Leipziger Vokalwerke J. S. Bachs*, Bach-Jahrbuch 1957, S. 5—162
- NBA *Johann Sebastian Bach, Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, herausgegeben vom Johann-Sebastian-Bach-Institut Göttingen und vom Bach-Archiv Leipzig, 1954 ff. (Neue Bach-Ausgabe)
- TBSt 1, *Tübinger Bach-Studien*, herausgegeben von Walter Gerstenberg, Trossingen 1957 f.
  - Heft 1: Georg von Dadelsen, *Bemerkungen zur Handschrift Johann Sebastian Bachs, seiner Familie und seines Kreises*, 1957
  - Heft 2/3: Paul Kast, *Die Bachhandschriften der Berliner Staatsbibliothek*, 1958
  - Heft 4/5: Georg von Dadelsen, *Beiträge zur Chronologie der Werke Johann Sebastian Bachs*, 1958.

### I. Zum Kritischen Bericht

Das hervortretende Merkmal dieser Neuauflage ist wohl weniger die Hauptthese selbst als vielmehr die Entschiedenheit, mit der sie vorgebracht und in den Mittelpunkt der Abhandlung gestellt wird. Die Selbständigkeit der einzelnen Teile zu erhärten, den übergreifenden Zusammenhang des Ganzen zu verneinen: wie ein Leitmotiv durchzieht dieses Bestreben die Be-

<sup>7</sup> *Bemerkungen zur Handschrift Johann Sebastian Bachs, seiner Familie und seines Kreises*, Trossingen 1957, S. 16, 18 und 23.

<sup>8</sup> Zunächst im Programmheft des Tübinger Kantatenchors vom 4. Juli 1957, dann ausführlich im Exkurs der *Beiträge zur Chronologie der Werke Johann Sebastian Bachs* (Trossingen 1958, S. 143—156); schließlich — wieder in gedrängterer Form — im Festbuch des 35. Deutschen Bachfestes in Stuttgart, 1958 (*Zum Problem der h-moll-Messe*, S. 77—83).

schreibungen und die Argumentation des Kritischen Berichts. Selbst die wertvollen Erkenntnisse zu Bachs Parodietechnik, die wichtigen Nachweise der Entlehnungen, die zahlreichen erhellenden Bemerkungen zur Kompositionsweise, die allenthalben den überragenden Kenner des Bachschen Werkes zeigen, stehen im Dienste dieses beherrschenden Bestrebens. Der Band gliedert sich in zwei Hauptteile etwa gleichen Umfangs: in die „Geschichtliche Darstellung“ — sie behandelt die Überlieferungsgeschichte, sowie Entstehung und ursprüngliche Verwendung der einzelnen Werk-Teile — und in die „Allgemeine“ und „Spezielle Quellenbeschreibung“, deren überwiegender Raum allerdings von der zwar unentbehrlichen, im einzelnen aber oft wenig aufschlußreichen Verzeichnung der Lesarten beansprucht wird. Selbst wenn man berücksichtigt, daß auch der historische Teil mit einem Überblick über die Quellen beginnt und daß er auch im weiteren Verlauf zahlreiche Besonderheiten der verschiedenen Quellen darlegt, so fällt doch sogleich der für einen Kritischen Bericht ungewöhnlich starke Anteil der interpretierenden Abschnitte auf. Daß sie der eigentlichen Quellenbeschreibung vorangestellt sind, mag allein schon auf den Wert hindeuten, den der Herausgeber ihnen beimißt. Sie überwiegen die rein deskriptiven Teile an Bedeutung. Dies kann bei einem solch umfassenden Werk ein Gewinn sein, vorausgesetzt, daß sich die Quellenbeschreibung als ein tragfähiger Grund erweist.

Beginnen wir deshalb mit den Quellen. Grundlegend bleibt ihre Klassifizierung, die Smend im I. Kapitel vornimmt. Die klare Scheidung zweier Überlieferungsstränge, „*Typus P 180*“ und „*Typus Am. B. 3*“, und die Darstellung ihrer speziellen Merkmale, sie haben die reiche Überlieferung zum ersten Male sinnvoll gegliedert und auf einige wenige Quellen zurückgeführt. Hinsichtlich der Bewertung und Datierung dieser Hauptquellen allerdings vertreten wir auf Grund neuer Quellenstudien manch abweichende Auffassung. Gerade angesichts der zahlreichen gesicherten Ergebnisse des vorliegenden Kritischen Berichts wird man unsere nachstehenden Ergänzungen vielleicht begrüßen und es verstehen, daß wir uns bei der gebotenen Kürze in erster Linie auf solche Ergänzungen beschränken und darauf verzichten, jene scharfsinnigen und unumstößlichen Ergebnisse der Smendschen Arbeit aufs neue zu unterstreichen, deren grundlegende Bedeutung man ohnehin erkennen wird.

Quelle A (KB, S. 15, 78—84, 209—214)

1. Nach Smends Angaben gliedert sich der Band in zwei Teil-Handschriften (KB, S. 78—84, 128 f., 209 ff.), die ihrerseits, wenn man von den später eingefügten Titelblättern und dem Blatt 58 (= S. 111/112) absähe, durchgehend aus Binionen zusammengesetzt seien (KB, S. 210). Nach unseren Untersuchungen ergibt sich jedoch folgendes Bild:

No. 1: Titelblatt + 7 Binionen (S. 1—56) + Unio mit eingelegetem Blatt (S. 57—62; von dem ursprünglich vorhandenen Gegenblatt findet sich zwischen S. 58 und 59 noch der Stumpf) + 4 Binionen (S. 63—94) + 1 Blatt (S. 95/96).

No. 2: Titelblatt + Quaternio (S. 97—110 und 113—114) mit Einlageblatt (S. 111/112) vor dem letzten Blatt + 2 Quaternionen (S. 115—146) + Binio (S. 147—152 b). Das nur auf der Vorderseite rastrierte, aber nicht beschriebene Blatt, dem wir die Seitenzahlen 152 a/b geben, ist offenbar bei einer früheren Restaurierung des Bandes an falscher Stelle, nämlich hinter dem Sanctus eingefügt worden; dort ist es auch in der 1924 beim Inselverlag erschienenen Faksimileausgabe abgebildet, und auch Smend beschreibt es, als gehöre es regulär an diesen Ort (KB, S. 185). Wie der spiegelbildliche Tintenabdruck auf der Vorderseite zeigt, hat es sich ursprünglich jedoch am Schluß des Symbolum, hinter Seite 152 befunden. Dort ist es auch bei der jüngsten Restaurierung in den 1930er Jahren wieder eingefügt worden. Offensichtlich hat Bach es im Zuge des Nachtrags zum Symbolum (*Duo voces Articuli 2*), dessen Raumbedarf er wohl nicht sogleich abschätzen konnte, vorsorglich rastriert.

No. 3: Titelblatt + Quaternio (S. 153—168).

No. 4: Titelblatt + Ternio (S. 169—180) + Binio (S. 181—188).

2. Das Wasserzeichen der Teile 2, 3 und 4<sup>9</sup> weist nicht in die Zeit zwischen September 1731 und Januar 1733<sup>10</sup>, sondern in die letzten Lebensjahre Bachs<sup>11</sup>.
3. Ebenso beweisen die Schriftformen, daß die Nummern 2, 3 und 4 wirklich erst in den letzten Lebensjahren Bachs, vermutlich um die Jahre 1748/49 entstanden sind bzw. eingetragen wurden<sup>12</sup>. Die graphischen und die orthographischen Unterschiede zur ersten Bandhälfte (KB, S. 78 ff. und 210 ff.), der 1733 entstandenen Handschrift der „Missa“, erklären sich also aus der zeitlichen Differenz, nicht aus einer ursprünglichen Beziehungslosigkeit der Teil-Handschriften. Damit entfällt unseres Erachtens der Hauptgrund für Smends Forderung, daß die „beiden Bandhälften“ gesondert zu untersuchen seien (KB, S. 84, 128).
4. Die Nummern 2, 3 und 4 sind nicht in einem vorher gebundenen Band aufgezeichnet worden (KB, S. 79, 129 u. a.), sondern ebenso wie No. 1 auf zunächst noch losen „Papierlagen“, und zwar, wie unsere Lagenbeschreibung zeigt, jede Nummer für sich gesondert, mit einer neuen Lage beginnend. Der Band ist also nicht aus zwei, sondern aus vier Teil-Handschriften zusammengesetzt. Auch aus der Beobachtung, daß Bach in No. 1 bei der Schlüsselung „ganzseitiger Akkoladen“ verschiedentlich anders verfährt als in den Nummern 2 bis 4, darf man nicht schließen, diese Nummern seien in einen bereits gebundenen Band eingetragen worden (KB, S. 78 f. und 210). Es handelt sich auch hierbei um einen Wandel der Aufzeichnungsweise. Bach ersparte sich in späteren Jahren die Wiederholung der Schlüsselvorzeichnung am Mittelfalz eben auch beim Übergang auf eine neue Papierlage. Eine Differenz in der Höhe der Akkoladen, wie sie z. B. beim „Lagen-Übergang“ Seite 130/131 zu finden ist, wäre bei der Rastrierung bereits bandmäßig vereinigter Lagen kaum aufgetreten.
5. Mit der richtigen Position des ehemals falsch eingesetzten Blattes, Seite 152 a/b, fällt die These, daß Bach im Anschluß an das Sanctus zunächst nicht das Osanna, sondern eine andere Komposition eintragen wollte (KB, S. 185 f. und 195). Zugleich läßt die vorübergehend falsche Einordnung dieses Blattes vermuten, daß der Band bereits in früherer Zeit mindestens einmal restauriert worden ist. Auch bleibt es fraglich, ob es sich bei dem alten Einband, der bei der jüngsten Restaurierung entfernt wurde (KB, S. 214), wirklich um den Original-Einband gehandelt hat. Ja, man kann nicht einmal beweisen, daß die vier Teil-Handschriften noch zu Lebzeiten Bachs buchbinderisch vereinigt worden waren — hat doch offenbar die Mehrzahl der Bachschen Partituren erst in späterer Zeit einen festen Einband erhalten. Bach scheint sich im vorliegenden Fall damit begnügt zu haben, die losen Blätterlagen eines jeden Teiles in gefaltete Bogen hineinzulegen, auf deren Vorderseite er dann die Titel der Einzelteile schrieb. Bei der späteren buchbinderischen Vereinigung sind dann wohl die nunmehr störenden Rückblätter der Umschlagbogen entfernt worden, die Vorderblätter jedoch — eben ihrer Titel wegen — erhalten geblieben<sup>13</sup>.
- Noch ein Weiteres: No. 1, die im Jahre 1733 entstandene Handschrift der „Missa“, endet mit einem Einzelblatt. Könnte es sich dabei nicht um das hintere Blatt eines ursprünglich vorhandenen Umschlagbogens handeln, auf dessen Vorderblatt dann wahrscheinlich Titel und Anlaß der Komposition verzeichnet waren? Daß ein solcher Titel in dem späteren Zusammenhang der vier Teile keinen Sinn mehr hatte und deshalb entfernt wurde, dürfte naheliegen. Wir möchten mit diesen Erwägungen weniger neue Hypothesen aufstellen, als vielmehr zeigen, daß der Band, wie er uns heute vorliegt, nur noch unzureichende Rückschlüsse auf sein ur-

<sup>9</sup> Blatt a: heraldische Lilie, zwischen Stegen; Blatt b: Monogramm ähnlich VO, zwischen Stegen.

<sup>10</sup> KB, S. 78 und 163 f.; die dort zum Vergleich herangezogenen Papiere, die nach neueren Forschungen vorläufig nicht zu datieren sind, unterscheiden sich von den vorliegenden übrigens durch die Position des Wasserzeichens „auf Steg“.

<sup>11</sup> Vgl. TBSt 4/5, S. 133, Zeichen Y, und Dürr, S. 144.

<sup>12</sup> Vgl. TBSt 4/5, S. 117 und 146 f.

<sup>13</sup> Es fällt nämlich auf, daß die Titelblätter wohl Abdruckspuren der folgenden, nicht aber der vorangehenden Seiten zeigen, und daß vor allem die vorausgehenden Seiten ihrerseits nirgends Abdruckspuren der fett geschriebenen Titelseiten aufweisen. — Was die Viertelrigkeit der Handschrift und die ursprüngliche Aufbewahrung der einzelnen Teile in gesonderten Umschlägen betrifft, so bestätigen diese Beobachtungen die Auffassung Arnold Scherings, Bach-Jahrbuch 1936, S. 22, mit der sich Smend im KB, S. 87 auseinandersetzt.

sprüngliches Gefüge zuläßt. So wird sich denn auch die Frage, ob ein Titelblatt für den Gesamthalt der Handschrift jemals vorhanden gewesen ist (KB, S. 15 und 188), unserer Auffassung nach kaum mehr entscheiden lassen. Auch die ersten Abschriften; Quelle C und D, erlauben keine sicheren Rückschlüsse darauf, da sie erst etwa 15 bis 18 Jahre nach Bachs Tod entstanden sein dürften. Sicher hätte man bei der letzten Restaurierung des Bandes über seinen ursprünglichen Zustand genauere Angaben machen können als heute; denn bei gelöster Bindung hätte sich die Handschrift und vor allem auch der inzwischen ersetzte alte Einband in allen Einzelheiten untersuchen lassen. Aber leider ist diese besondere Gelegenheit damals ungenutzt geblieben. — Wenn unsere Bemerkung dazu anregte, bei künftigen Restaurierungsarbeiten an wertvollen Quellen grundsätzlich von Bibliotheks wegen Handschriften-Beschreibungen anfertigen zu lassen, so hätte sie ihren Zweck erfüllt.

6. Angesichts der Zusammensetzung der Quelle A aus vier Teil-Handschriften gewinnt nun das Schluß-Signet des 4. Teils: „*Fine* DSGL.“ besondere Bedeutung. Ein entsprechendes Signet findet sich allein noch am Schluß des 1. Teilbandes — die „*Missa*“ galt bei seiner Anlage unbestritten als selbständiges Werk —, sie fehlt jedoch hinter dem Symbolum und dem Sanctus. Es steht dort nicht einmal ein einfaches „*Fine*“. Nach den Beobachtungen an anderen Bach-Handschriften darf man diese Position der Schlußvermerke unseres Erachtens als ein Zeichen für die Zusammengehörigkeit der vier Teile deuten.

7. Auf die Frage nach der Authentizität der verschiedenen Korrekturschichten, mit deren Hilfe Smend die späteren Umarbeitungen der *Missa* und des Symbolum datiert, gehen wir im Zusammenhang der Quellen C und D ein.

Quelle B (KB, S. 15 f., 85–97, 120–123, 214–221)

1. Diese am 27. Juli 1733 dem Dresdner Hof überreichten Originalstimmen der „*Missa*“ geben den Terminus ante quem für die Entstehung des 1. Teils der Quelle A (KB, S. 85 ff.) und einen wichtigen Anhaltspunkt für die darin enthaltenen Korrekturschichten.

2. Da sie „mehr“ enthalten als die Partitur — der Notentext für das Fagott, die Bezifferung des Organoparts, die Sonderlesarten für die beiden Flöten sowie zahlreiche Artikulations- und sonstige Vortrags-Angaben finden sich allein in dieser Quelle —, sind sie für die Textkritik von hohem Wert.

3. Zusammen mit dem Dedikationsschreiben bieten sie offenbar die einzigen Anhaltspunkte für die Frage, ob die „*Missa*“ zu Lebzeiten Bachs jemals erklingen ist.

Für den ersten Punkt vermittelt der Kritische Bericht grundlegende und klärende Erkenntnisse. Für den zweiten und dritten ist vor allem die Bestimmung der Schreiber und das Abhängigkeitsverhältnis der verschiedenen Stimmen wichtig. Wir geben nachstehend einige Berichtigungen und Ergänzungen zu den Angaben des Kritischen Berichts, Seite 214 ff.:

**Titelblatt:** Es scheint uns durchaus möglich, daß auch der in Zierschrift gehaltene Widmungstitel und die Besetzungsangaben (freilich mit Ausnahme des späteren, die Violinen betreffenden Zusatzes) autograph sind.

**Oboe I:** Anonymus 20: Seite 1–4, Zeile 8, vorletzter Takt.  
Autograph: Rest der Stimme, ferner Revision des nicht-autographen Teils. Dabei wurden die Vortragsbezeichnungen zugesetzt und die falschen Akzidenzen, bei denen die Terz-Transposition der Oboe d'amore unbeachtet geblieben war, berichtigt.

**Oboe II:** Anonymus 20: Seite 1–3.  
Autograph: Rest der Stimme, ferner Revision des nicht-autographen Teils.

**Violino Ib:** Bis auf die autographe Stimmenbezeichnung ganz von der Hand Wilhelm Friedemann Bachs. Spuren einer autographen Revision sind auf den uns vorliegenden Photos nicht zu erkennen.

- Soprano I:** Philipp Emanuel Bach: Seite 1—8.  
Autograph: Seite 9.
- Soprano II:** Philipp Emanuel Bach: Seite 1—7, Zeile 7, Takt 2 (ob die darin enthaltenen Korrekturen z. T. von der Hand J. S. Bachs stammen, läßt sich unseres Erachtens nicht entscheiden).  
Autograph: Rest der Seite 7.
- Violoncello:** Außer der autographen Stimmenbezeichnung und der autographen Revision von Anna Magdalena Bach geschrieben.
- Basso Continuo:** Anonymus 20: Stimmenbezeichnung, Satzangaben und Notentext auf den Seiten 1—10.  
Autograph: Seite 11 und 12, sowie Bezifferung und Revision des nicht-autographen Teils.

Zu 3. Aus der Zusammensetzung der Stimmen B, aus dem seiner Auffassung nach singulären Schriftbild der Continuostimme und der Ansicht, daß sie auf die Violoncellostimme zurückgehe (KB, S. 121 f.), folgert Smend, „daß die Stimmen B nicht zum Zweck einer Aufführung des Werkes in Dresden überreicht wurden, oder gar zu einem solchen Zweck ausgeschrieben worden waren, daß Bach sie vielmehr zu eigenem Gebrauch hergestellt hatte, und die »Missa« schon vor dem 27. Juli 1733 in Leipzig erklungen war“ (KB, S. 122). Hiergegen ließe sich unserer Auffassung nach folgendes einwenden:

- a) Der Schluß, den Smend aus der Zusammensetzung des Stimmensatzes zieht (KB, S. 121), daß nämlich Bach aus einem zunächst vollständigen, auch die üblichen Dubletten enthaltenden Material „nur so viel abgab, daß darin das ganze Werk enthalten war“, daß er die Dublette für die II. Violine also zurückbehält: dieser Schluß ist doch nur eine von vielen Möglichkeiten, die Zusammensetzung der Dresdener Stimmen zu erklären. Warum sollte Bach denn gerade in diesem Fall, wo es ihm um die Gunst des Kurfürsten ging, mit den Stimmen geizen? Und wenn es schon sein Bestreben gewesen wäre, möglichst viele Stimmen zurückzubehalten, warum hat er dann nicht jenen Weg gewählt, den Smend selbst aufzeigt: nämlich das nur eine Seite füllende Violinsolo für das *Laudamus te* noch einmal kopieren zu lassen und es auf einem besonderen Blatt der I. Ripiengeige beizulegen? Warum sind die nach Smends Auffassung zurückbehaltenen Stimmen nicht, wie es bei Duplierstimmen sonst die Regel ist, zusammen mit der Partitur überliefert? Schließlich geht Smend mit seinem Begriff des „vollständigen Stimmensatzes“ von der Besetzung der Leipziger Kirchenmusik aus und macht sie stillschweigend zur Norm auch für andere Verhältnisse. Man müßte sich also zunächst auch Gedanken machen über die Besetzung der Dresdener Kirchenmusik. Wie viele Violinen standen dort zur Verfügung? Spielte man sitzend oder stehend? (In diesem Fall konnten drei Spieler aus einer Stimme spielen.) Kurz, Smends Hypothese müßte zumindest durch weitere Argumente gestützt werden. Leider erweisen sich die beiden Beobachtungen, die er dazu heranzieht, als trügerisch.
- b) Es gibt nämlich keinerlei Anhaltspunkte dafür, daß Bach die bezifferte Continuostimme, die entgegen dem Leipziger Gebrauch im Kammerton notiert ist, erst nachträglich ausschreiben ließ, und daß sie eine ursprünglich vorhandene Stimme im Chorton, die „in Dresden das Werk undeutlich gemacht hätte“, ersetzt habe (KB, S. 121). Ihre Schriftzüge heben sie keineswegs aus dem übrigen Stimmenmaterial heraus, vielmehr gleichen sie denen der beiden ebenfalls vom Anonymus 20 geschriebenen Oboenstimmen vollkommen.
- c) Endlich zeigt ein Vergleich der Stimmen miteinander und mit der Partitur, daß die bezifferte Continuostimme — entgegen der Smendschen Auffassung (KB, S. 96 und 121) — keine Kopie der Violoncellostimme sein kann. Wenn eine wirklich nach der anderen kopiert ist — und verschiedene Anzeichen sprechen dafür —, dann kann das Abhängigkeitsverhältnis nur

umgekehrt sein<sup>14</sup>. Allem Anschein nach geht die Continuostimme direkt auf A zurück<sup>15</sup>. Damit aber fällt das wichtigste Indiz für die These, daß die Dresdener Stimmen einem ursprünglich für Leipzig gefertigten Stimmensatz entstammten. Zwar läßt sich auch jetzt nicht mit Sicherheit sagen, daß die Stimmen ausdrücklich zum Zweck der Überreichung ausgeschrieben worden sind — die fragliche bezifferte Continuostimme im Kammerton könnte ja, noch unbeziffert, als Continuo-Dublette zum Leipziger Material gehört haben —, aber die Wahrscheinlichkeit spricht eben jetzt doch zunächst für die Dresdener Bestimmung des Materials. Für einen solchen besonderen Zweck sprechen übrigens noch weitere Merkmale: die ausnehmend kalligraphische Anlage der Stimmen und das Bild der bezifferten Continuostimme, die mit ihren Einsatzmarken auf der ersten Seite ganz an eine Direktionsstimme erinnert. Auch wenn man auf die beteiligten Schreiber sieht, möchte man eher an einen besonderen, persönlichen Zweck dieser Stimmen denken. Warum sollte Bach das Stimmenmaterial für den offiziellen Huldigungsgottesdienst der Stadt denn überwiegend eigenhändig bzw. mit seiner Frau und seinen Söhnen herstellen, auf die Hilfe der aus dieser Zeit bekannten Kopisten Anonymus 8, 10 und 11 jedoch verzichten? Entscheidendes deutet also darauf hin, daß die Stimmen ausdrücklich gefertigt wurden, um sie in Dresden zu überreichen. Dabei muß es zunächst offenbleiben, ob Bach nicht auch an eine Aufführung des Werkes in Dresden gedacht hat.

d) Als einziges Argument für die These, daß der Überreichung der Stimmen eine Aufführung in Leipzig vorausgegangen sein müsse, bliebe also die Form des Verbums im Widmungstitel auf dem Umschlag der Stimmen: „Gegen Sr. Königl. Hoheit und Churfürstl. Durchl. zu Sachsen *b e z e i g t e* mit inliegender Missa . . . seine unterthänigste Devotion der Autor Joh. Seb. Bach“ (KB, S. 122). Aber ist „*bezeigte*“ denn wirklich Indikativ des Präteritums, wie Smend es deutet? Kann es nicht ebensogut konjunktivische Höflichkeitsformel sein? Soweit wir sehen, gebraucht Bach die Tempora in seinen Briefen und Attesten mit Bedacht und unterscheidet deutlich zwischen dem Imperfekt als Erzählform und dem Perfekt als Form der vollendeten Vergangenheit. Wäre es ihm darauf angekommen, das Zurückliegende der „Devotions-Bezeigung“ zu verdeutlichen, so hätte er wohl das Perfekt, wenn nicht gar das Plusquamperfekt gesetzt. Allein aus der Form des Verbums möchten wir deshalb kaum einen so weitreichenden Schluß ziehen, wie Smend es tut. Ein gewisses Mißtrauen gegen seine Interpretation des Widmungstitels stellt sich übrigens auch bei der Lektüre des aufschlußreichen Begleitschreibens ein, das Bach zusammen mit diesen Stimmen dem Dresdener Hof überreicht hat. Obwohl es weit ausführlicher gehalten ist als die Widmungsadresse auf dem Umschlag der Stimmen, enthält es doch keinerlei Hinweis auf eine frühere Aufführung, dafür aber die deutliche Bitte, Kirchenmusik für den Dresdener Hof schreiben zu dürfen, also doch wohl auch „katholische“ Kirchenmusik. Leider muß man für dieses interessante Dokument, da die Neuausgabe auf seinen Abdruck verzichtet, doch wieder die alte BG, beziehungsweise Spitta, Bach II, Seite 518 f. nachschlagen.

Mit dieser neuen Bewertung der Quelle B dürften die Argumente, die Smend für die Leipziger und gegen die Dresdener Bestimmung des Werkes ins Feld führt, viel von ihrer Beweiskraft verlieren. Vielleicht könnte eine genaue Untersuchung der bezifferten Continuostimme die Frage nach der Bestimmung wenigstens des erhaltenen Aufführungsmaterials entscheiden. Bietet der Akzidenziengebrauch der Bezifferung vielleicht Anhaltspunkte dafür, daß sie aus einer im Chorton stehenden Stimme übernommen wurde? Das wäre dann freilich ein Argu-

<sup>14</sup> Zum Beweis, daß Bc (Stimmen-Sigel nach KB, S. 217 ff.) der Partitur nähersteht als Vc, vgl. folgende Stellen: *Christe*, Takt 32: der falsche Bogen in Bc, der offensichtlich durch das Partiturbild von A suggeriert ist, fehlt in Vc; *zweites Kyrie*: Bc folgt in der Anordnung der Satzbezeichnungen A, Vc vertauscht deren Position; *Laudamus te*, Takt 35, 4. Viertel: Bc übernimmt die nur andeutende Bogensetzung von A, Vc führt sie weiter aus; *Qui tollis*: die vom Bc abweichende durchgehende Viertelbewegung wird im Vc erst durch Korrektur hergestellt; *Quoniam*, Takt 107, 4. Achtel: in Vc falsch (G), in Bc und A richtig (A).

<sup>15</sup> Daß nicht auch Vc unmittelbar auf A zurückgehen kann, zeigt ein auch in Bc vorhandener, später in beiden Stimmen korrigierter Fehler im *Qui sedes*, Takt 63, zu dem A keinen Anlaß gibt.

ment für Smends These! Oder ergeben sich möglicherweise aus der Stellung der Bezifferung zum Notentext und — im nicht-autographen Teil — zu den autographen Zusätzen bei der Revision Hinweise darauf, daß die Stimme sogleich als Organostimme angelegt worden ist? In diesem Zusammenhang kann ein autographischer Nachtrag im 1. Kyrie, nämlich die Einfügung der vom Kopisten ausgelassenen zweiten Hälfte des Taktes 24 wichtig werden. Seine Position zeigt offenbar, daß er erst im Zuge der Bezifferung eingefügt wurde: eben erst, als die unmittelbar vorausgehende Note bereits beziffert war, aber noch bevor die folgenden Noten ihre Ziffern erhielten. Die Violoncellostimme, die wahrscheinlich auf die Continuostimme zurückgeht, liest hier sogleich den richtigen Text. Und selbst, wenn es fraglich bleiben sollte, ob die Cellostimme unmittelbar nach dieser Continuostimme kopiert worden ist: die Art dieser Korrektur läßt vermuten, daß die Continuostimme sogleich als Organopart gedacht war und daß sie nicht — unbeziffert — zunächst bei einer Leipziger Aufführung etwa als Violonestimme gebraucht worden war. Denn es ist unwahrscheinlich, daß man die Auslassung eines halben Taktes nicht sogleich bei den Proben bemerkt und korrigiert hätte.

Quelle A<sup>1</sup> und B<sup>1</sup> (KB, S. 16, 166—173, 221—227)

Aus dieser Urschrift des Sanctus und den zugehörigen Stimmen gewinnt Smend den Terminus ante quem non für die Eintragung des Sanctus in Quelle A: Weihnachten 1736. Dieses Datum ist erheblich zu korrigieren<sup>16</sup>, die daraus abgeleiteten Kombinationen, die vor allem die These von der Beziehungslosigkeit der vier Nummern des Bandes A stützen sollen (KB, S. 128 u. a.), werden damit hinfällig.

Die Untersuchung der Stimmen B<sup>1</sup> zeigt besonders deutlich, wie unbestimmt zur Zeit der Entstehung des Smend'schen Kritischen Berichts das allgemeine Bild von der Handschrift Johann Sebastian Bachs noch gewesen ist: die Schriftzüge, die dort Seite 16 und 223 ff. als autograph angesprochen werden, gehören tatsächlich nicht weniger als fünf verschiedenen, bisher unbekanntenen Kopisten an. Außer einigen Zusätzen bei der Revision, die jedoch zum Teil ebensogut von der Hand des Anonymus 1 stammen können, ist der umfangreiche, 22 Stimmen umfassende Satz durchweg nicht-autograph. Wir bringen hier die Berichtigungen zu den Angaben bei Smend, Seite 223—227; die verschiedenen Kopisten werden dabei in der Reihenfolge ihres Auftretens bezeichnet: K 1, K 2 etc.:

|                           |  |
|---------------------------|--|
| <i>Trompete I und II:</i> | K 1  |
| <i>Trompete III:</i>      | K 1 (bis auf die von K 2 stammende, gestrichene Partie)                                      |
| <i>Timpani:</i>           | K 1; K 2 (vom „Pleni“ an)  |
| <i>Oboe I, II, III:</i>   | K 1  |
| <i>Violino I:</i>         | K 3 (bis auf die autographe oder von der Hand des K 7 stammende Einfügung auf Seite 2, oben) |
| <i>Violino Ia:</i>        | K 4 (bis Takt 126); K 5  |
| <i>Violino II:</i>        | K 6 (Zeile 1—3); K 7   |
| <i>Violino IIa:</i>       | K 4  |
| <i>Viola:</i>             | K 1  |
| <i>Soprano I und II:</i>  | K 8  |
| <i>Soprano III:</i>       | K 8 (bis Zeile 8, Mitte); K 1 (Rest der Seite 1); K 7 (Seite 2)                              |
| <i>Alt, Tenor, Baß:</i>   | K 8 (Seite 1); K 7 (Seite 2)   |
| <i>Basso Continuo:</i>    | K 9  |
| <i>Basso Continuo a:</i>  | K 10   |
| <i>Basso Continuo b:</i>  | K 4  |
| <i>Basso Continuo c:</i>  | K 11 (bis Zeile 8); K 7.   |

<sup>16</sup> Dazu bereits TBSt 4/5, S. 147—149; ebenso Dürr, S. 77 und 93.

Die Mehrzahl dieser Kopisten-Hände ist uns aus anderen Stimmenmaterialien bekannt. Wir besitzen damit sichere Hinweise auf die Entstehungszeit der betreffenden Stimmen. Hier die Schreiber-Konkordanz zur Tübingen und zur Dürrschen Nomenklatur:

| Tübingen                                | Dürr            |
|---|-----------------|
| K 1: Anon. 2                            | = Hauptkopist C |
| K 2: vielleicht Wilhelm Friedemann Bach |                 |
| K 3: Anon. 21                           | = Anon. III h   |
| K 4: Anon. 27                           | = Anon. II f    |
| K 5: Anon. 28                           | = Anon. II g    |
| K 7: Anon. 1                            | = Hauptkopist B |
| K 9: Anon. 12                           | = Anon. V r     |
| K 10: Anon. 22                          | = Anon. III j.  |

Die Anonymi 27 und 28 weisen mit ihren Schriftformen auf die Wende des Jahres 1724; Anonymus 1, 2, 21 und 22 in die Zeit von Ende 1726 bis in das Jahr 1727, vielleicht auch noch 1728. Anonymus 12 endlich tritt erst in den letzten Lebensjahren Bachs auf. Zieht man als weitere Kriterien die Ergebnisse der Papieruntersuchung und ferner jene Anhaltspunkte heran, die wir durch das Wasserzeichen der Partitur A<sup>1</sup> sowie die direkten bzw. indirekten Hinweise dieser Partitur auf BWV 133 und BWV 249 a erhalten, so ergibt sich, daß sich diese beiden Quellen zum Sanctus aus drei zu verschiedenen Zeiten entstandenen Gruppen zusammensetzen:

1. Ende 1724: Partitur A<sup>1</sup> (Wasserzeichen: Blatt a: Halbmond; Blatt b: leer); drei Stimmen aus B<sup>1</sup>: Viol. Ia, Viol. IIa, Bc. b (Wasserzeichen wie A<sup>1</sup>, Schreiber: Anon. 27 und 28). Von dem ersten, zusammen mit der Partitur entstandenen Stimmensatz sind also nur die drei Duplierstimmen erhalten. Nach einer Notiz auf der Partitur A<sup>1</sup> hat Bach wohl die übrigen Stimmen an Graf Sporck verliehen. Sie sind offenbar nicht mehr zurückgegeben worden<sup>17</sup>.
2. Ende 1726 bis 1727, vielleicht auch 1728: Die weiteren Stimmen aus B<sup>1</sup>, mit Ausnahme der bei Smend als Bc bezeichneten Continuostimme<sup>18</sup>. Bei einer Wiederaufführung des Werkes mußten sie anscheinend die verliehenen Stimmen ersetzen.
3. Die Continuostimme von der Hand des Anonymus 12, bei Smend als Bc bezeichnet, weist in die letzte Lebenszeit Bachs. Obwohl sie kaum älter, vielmehr eher jünger sein dürfte als die Reinschrift des Sanctus in A, folgt sie doch den Lesarten der Einzelpartitur A<sup>1</sup> bzw. denen der übrigen Continuostimmen von B<sup>1</sup> und läßt die Verbesserungen der Reinschrift-Partitur unberücksichtigt. Auch nachdem die neue Partitur angelegt war, wurde das Sanctus offenbar weiter aus dem alten Material und in der alten Fassung musiziert. Smends These, daß die Sanctus-Partitur in A „in keiner unmittelbaren Beziehung zu Bachs Musikpraxis“ stünde (KB, S. 177), wird hierdurch bestätigt. Im Gegensatz zu seinen Folgerungen möchten wir darin jedoch gerade ein Argument für die Einheit des Werkes sehen. Denn offenbar teilt die Aufzeichnung des Sanctus in A diesen „abstrakten“, nicht unmittelbar auf eine bestimmte Aufführung gerichteten Zug mit dem vorangehenden Symbolum und mit den nachfolgenden Sätzen vom Osanna bis zum Dona nobis pacem<sup>19</sup>.

Quelle C und D (S. 16 f., 22, 115–119, 126 f., 152–162, 186, 196, 227–230).

Smend hält sie für zeitgenössische, unter den Augen Bachs gefertigte Kopien: die erste für eine Abschrift Kirnbergers aus dessen Leipziger Lehrjahren 1739–1741; in der zweiten, von

<sup>17</sup> Dazu bereits TBSt 4/5, S. 148, und Dürr, S. 77 und 93.

<sup>18</sup> Wasserzeichen: 1. Blatt a: leer; Blatt b: gekrönte Figur zwischen Zweigen, darunter ICF; — 2. Doppelpapier, übereinandergesucht: großes heraldisches Wappen von Schönburg und großer gekrönter Doppeladler mit Apfel und Schwert; — 3. Singuläre Zeichen. — Schreiber: Anon. 1, 2, 21 u. 22.

Zu dem gestrichenen, auf die Matthäuspassionweisenden Fragment in der Violastimme vgl. TBSt 4/5, S. 148 f. und Dürr, S. 93 u. 95.

<sup>19</sup> Siehe TBSt 4/5, S. 155.

der Hand eines anonymen Kopisten stammenden, möchte er gar autographe Korrekturen erkennen, die ihr den Rang einer letzten authentischen Fassung verliehen. Smend gewinnt damit Termini für die Zusammenstellung des Bandes A, etwa 1738/39, sowie für spätere authentische Umarbeitungen und Wiederaufführungen einzelner Teile des Werkes.

Leider erweist sich die herkömmliche Bewertung beider Quellen, die sich einmal auf den Namenszug Kirnbergers auf dem Titelblatt, das andere Mal auf eine ältere Notiz im Katalog der Berliner Staatsbibliothek stützt, als trügerisch. C stammt nicht von der Hand Kirnbergers, sondern von einem in Kirnbergers Auftrag arbeitenden Kopisten der Berliner „Amalienbibliothek“, dessen zahlreiche Abschriften, soweit sie uns bekannt sind, erst etwa in die 1760er und 1770er Jahre fallen dürften: Anonymus 402<sup>20</sup>. Auch Papierart und Schrifttypus verbinden die vorliegende Quelle mit der Mehrzahl der für die Amalienbibliothek zwischen 1760 und 1780 gefertigten Abschriften. Quelle D stammt von einem unbekanntem Berliner Kopisten aus dem Umkreis Philipp Emanuel Bachs: Anonymus 300<sup>20</sup>. In zahlreichen Handschriften erscheint er zusammen mit dem Berliner Musicus S. Hering<sup>21</sup>. Auch seine Wirkungszeit dürfte überwiegend in die 1760er und 1770er Jahre fallen. Daß er noch unter Johann Sebastian Bach in Leipzig gearbeitet habe, ist unwahrscheinlich und wohl kaum zu belegen — auch nicht durch die Korrekturen im ersten Teil der Handschrift: sie stammen nach unserer Überzeugung keinesfalls von der Hand des Thomaskantors<sup>22</sup>.

Mit dieser neuen Bewertung der Quellen C und D schwindet nicht nur der Terminus für die Zusammenfassung der einzelnen Teil-Handschriften von A, 1738/39, auch die Argumente, auf die Smend seine Thesen über selbständige, voneinander unabhängige Umarbeitungen und Wiederaufführungen einzelner Teile des Werkes gründet, erweisen sich — mit Ausnahme der mit der Entstehung der Gloria-Kantate BWV 191 zusammenhängenden Eingriffe — als unhaltbar. Diese Thesen waren aber zugleich starke Argumente gegen die Einheit des Werkes<sup>23</sup>.

Die neue Quellenbewertung berührt jedoch auch die Textkritik. Die Auslassung der neu textierten *Duo voces Articuli 2* in Quelle D ist als bloße Vereinfachung des Kopisten anzusehen. Sie trägt nicht mehr das Signum des Authentischen. Die von Smend, KB, Seite 161 als „Zwischenfassung“ bezeichnete Gestalt des Symbolum, also die mit der Neutextierung des Et in unum, hat demnach wieder als „Endfassung“ zu gelten. Sie gehört in den Haupttext des Notenbandes, die dort stehende in den Anhang. Gibt man dieser mit Smends ästhetischen Argumenten (KB, S. 152 ff.) den Vorzug vor jener, so muß man selbstverständlich auf die chorische Fassung des Et incarnatus est verzichten. — Aber noch mehr: all jene nachträglichen Änderungen in A, deren authentischer Charakter erst durch die Quellen C und D gesichert schien, müssen nunmehr als posthum angesehen werden. Jedenfalls stammt der größte Teil dieser zahlreichen Korrekturen, die der Kritische Bericht als „autograph“ ausweist, wohl sicher nicht von der Hand Johann Sebastian Bachs. Sie gehen vielmehr offenbar überwiegend auf Philipp Emanuel zurück. — Smend sieht es als einen Hauptmangel der bisherigen Editionen an, daß sie die späteren, über C und D hinausgehenden Änderungen in A, die Philipp Emanuel im Zusammenhang mit seiner Hamburger Aufführung des Symbolum vom Jahre 1786 vorgenommen hatte, nicht wieder eliminiert hätten (KB, S. 75 ff.). Aber auch die Neuausgabe eliminiert nur einen Teil der posthumer Änderungen: eben diese „Hamburger“ Schicht. Die

<sup>20</sup> Zu den Anonymi 402 und 300 vgl. auch TBSt 2/3, S. 139.

<sup>21</sup> Zum Beispiel in P 291 und 329, ferner in St 2, 27, 29, 33b, 38, 80, 90 u. a.

<sup>22</sup> Übrigens scheint uns — im Gegensatz zu Smends Angaben Seite 22 u. a. — das zeitliche Verhältnis der Quellen C und D noch weitgehend ungeklärt. Nur für das Symbolum kann die Priorität von C als gesichert gelten. Was jedoch die „Missa“ betrifft, so scheint D voranzugehen. So deutet denn manches darauf hin, daß C und D nebeneinander entstanden sind — vielleicht findet sich hier ein Hinweis, daß die einzelnen Teile von A zu dieser Zeit noch nicht buchbinderisch vereinigt waren. Mit Hilfe der Schrift- und Papieruntersuchung werden sich Quelle C und D sicherlich noch genauer datieren lassen. Aus inneren und äußeren Gründen möchten wir zunächst an die letzte Berliner Zeit Philipp Emanuel Bachs, also an die Jahre 1767/68 denken.

<sup>23</sup> Vgl. KB, S. 11, 186 und 195 f.

zahlreichen zwischen Bachs Tod und der Anfertigung von C und D eingeschwärzten Korrekturen, die sich im Charakter kaum von denen der Hamburger Zeit unterscheiden, übernimmt sie.

\*

So führt uns die Untersuchung der Hauptquellen A, B, A<sup>1</sup>, B<sup>1</sup>, C und D zu Ergebnissen, die von denen Smends entscheidend abweichen. Wie stark die neue Quellenbewertung das Bild von Entstehung und Weiterbildung des Werkes korrigiert, zeigt am besten ein Vergleich mit den Tabellen I und II (KB, S. 191—196, mit Erläuterungen), in denen Smend die Ergebnisse der Quellenbewertung übersichtlich zusammenstellt. Die Mehrzahl der dort angegebenen Daten und Vorgänge ist, wie wir meinen, unhaltbar oder zumindest fraglich geworden.

Grundlegend bleibt jedoch, wie bereits angedeutet, die Klassifizierung der sekundären, die scharfsinnige Ordnung auch der verlorenen Quellen, die Smend im I. Kapitel, S. 17—54 vornimmt<sup>24</sup>. Ebenso vermittelt das II. Kapitel, die Untersuchung der Geschichte der Frühdrucke bis hin zu jenen beiden Neuausgaben der BG vom Jahre 1856 (Band 6) und 1857 (Band 6a) wichtige Aufschlüsse. Darüber hinaus enthalten die beiden Anfangskapitel, wie wir kaum zu betonen brauchen, eine Fülle neuen Materials zur Geschichte der Bach-Renaissance. Ihr Hauptzweck ist es jedoch, zu zeigen, wie die vier nach Smends Auffassung zunächst selbständigen Teile der Partitur A durch den eigentümlichen Weg der Überlieferung schließlich als Gesamtwerk im Sinne einer „katholischen“ Messe verstanden wurden.

Die zweite Phase dieser Entwicklung, eben die Annäherung an den Aufbau der römischen Messe, hat Smend zwingend dargestellt. Aber ist der Ausgangspunkt ebenso gesichert? Gibt es wirklich eindeutige Hinweise darauf, daß die vier Teile der Quelle A zum Beispiel noch von Bachs Söhnen als selbständige Werke verstanden worden sind? Smends Hauptargumente, das Fehlen einer ausschließlich auf eine *Missa tota* zu beziehenden Angabe im Nekrolog von 1754 (KB, S. 52 ff.) und die selbständige Aufführung des *Symbolum* durch Philipp Emanuel Bach im Jahre 1786, sind unseres Erachtens mehrdeutig. Mit dem ersten haben wir uns in den TBSt 4/5, S. 151 f. auseinandergesetzt. Wir dürfen hier darauf verweisen. Bleibt das zweite, die selbständige Aufführung des *Symbolum* im Jahre 1786. Der Programmzettel ist erhalten und bei Smend, S. 39 reproduziert. Er führt u. a. neben Bachs *Credo* Händels *Hallelujah* und die Arie *Ich weiß, daß mein Erlöser lebt* auf — als selbständige Nummern, ohne jeden Hinweis, daß es sich um Teile aus dem *Messias* handelt! Es war bekanntermaßen in der Frühzeit des Konzertwesens üblich, Teile aus größeren Werken herauszulösen und im Konzert wie selbständige Kompositionen anzukündigen und darzubieten. Auf philologische Treue und Vollständigkeit legte man weder bei Programmtiteln noch bei der Bezeichnung des Aufführungsmaterials für solche „Ausschnitte“ besonderen Wert. Smend sagt nun (KB, S. 42): „*Was die Titelfassung des Programmblattes nicht erkennen läßt, geht aus P 22 und St 118 [der zu dieser Aufführung verfertigten Partitur und dem Stimmenmaterial] mit gleicher Deutlichkeit hervor: C. P. E. Bach hat diese Vertonung des »Symbolum« als eine selbständige Komposition betrachtet.*“

Unseres Erachtens geht aus beiden Quellen nicht mehr hervor als aus dem Programmzettel auch: der größere Zusammenhang, dem das *Credo* entnommen wurde, ist nicht besonders vermerkt. Warum sollte er es auch? Das Konzert war ein Wohltätigkeitskonzert; der Erlös kam dem „Medizinischen Armeninstitut“ zugute. Philipp Emanuel Bach kam in diesem Falle also sicher nicht auf seine Kosten. Einen Teil der Unkosten jedoch konnte er sich ersetzen lassen. So ließ er denn von seinem Schreiber Michel nicht allein die Stimmen herstellen, sondern auch die Partitur kopieren. Nötig gewesen wäre das nicht; denn er hätte das Werk, wenn er überhaupt zur Direktion einer Partitur bedurfte, aus dem Autograph „dirigieren“

<sup>24</sup> Einige geringfügige Ergänzungen, besonders zu den Kopisten, kann man, soweit es sich um Handschriften der Berliner Staatsbibliothek handelt, den TBSt 2/3 entnehmen. Hier sei nur bemerkt, daß die „Mater“ der Wiener Exemplare, P 11/12, dem Schreiber und dem Wasserzeichen nach in Wien und nicht in Berlin hergestellt worden ist und sich offenbar im Besitz Baron van Swietens befunden hat (vgl. KB, S. 48—52).

können. Aber die Partitur-Kopie vervollständigte den Stimmensatz zu einem kompletten „Aufführungsmaterial“, das er nun — gegen entsprechende Gebühr — ausleihen konnte. Und dieses Aufführungsmaterial war natürlich wertvoller, wenn es ein vollständiges Werk, keinen Ausschnitt enthielt. Daher bestand gar kein Bedürfnis, den größeren Zusammenhang, dem es entstammte, im Titel der Partitur besonders zu nennen.

Diese Deutung des Quellenbefundes stammt vom Referenten. Sie will nicht allzu ernst genommen werden. Aber vielleicht zeigt sie die Gefahren, der die philologische Methode überall dort ausgesetzt ist, wo die Quellen keine eindeutigen Hinweise geben. Die Deutungskunst wird sich dann leicht emanzipieren, die Argumentation sich über das Argument erheben: Philipp Emanuel hatte sich bei seiner Hamburger Aufführung genötigt gesehen, dem Credo einen instrumentalen Einleitungssatz voranzustellen. Da es aus dem Zusammenhang der Messe gelöst war, bedurfte es jetzt einer besonderen Einführung: so möchte man diesen Vorgang wohl zunächst erklären; als Argument also für die Einheit des Werkes. Smend jedoch argumentiert anders: „Im Leipziger Gottesdienst war »auf die Haupt-Musique« von der Orgel »präludiret« worden. So schreibt der Hamburger einen instrumentalen Eingangssatz, in dem er in Anlehnung an Pachelbels Typus des Orgel-Choralvorspiels die beiden ersten Zeilen von »Allein Gott in der Höh sei Ehr« durchführt, zugleich an die musikalische wie an die kirchliche Tradition anknüpfend.“ — Ein Argument also für die Selbständigkeit des Symbolum.

Diese Bemerkungen zur Quellenbeschreibung mögen genügen. Sie betreffen nicht die zahlreichen Erkenntnisse zu den „Entlehnungen“ und zu Bachs Bearbeitungstechnik überhaupt, die unserer Auffassung nach den besonderen Wert der Neuausgabe ausmachen<sup>25</sup>, wohl aber die Chronologie und die Quellenbewertung, ferner vor allem die Frage zeitgenössischer Aufführungen<sup>26</sup>. Daß sich mit diesen neuen Daten und Zusammenhängen die Selbständigkeit der einzelnen Teile, vor allem auch die „Cantica-Hypothese“ (KB, S. 189—191) nur schwer stützen läßt, brauchen wir nicht besonders zu betonen, dürfen hierzu vielmehr auf unsere Ausführungen in den TBSt 4/5 (S. 153 ff.) und im Festbuch des 35. Deutschen Bachfestes<sup>27</sup> verweisen. Die Vierteiligkeit der autographen Partitur — Smends gewichtigstes Argument gegen die Einheit des Werkes — erklärt sich uns aus dem eigentümlichen Entstehungsprozeß: die bereits vorhandene *Missa* und das *Sanctus* wurden durch Einfügung des *Symbolum* und durch die Sätze vom *Osanna* bis zum *Dona* zur *Missa tota* ergänzt. Wir möchten allerdings hervorheben, daß die lückenhafte Überlieferung der Bachschen Aufführungsmaterialien unwiderlegliche Aussagen über die Bestimmung der autographen Partitur verbietet. So läßt sich denn Smends Hauptthese als persönliche Auffassung in ästhetischen und interpretierenden Studien wohl weiterhin vertreten. Ob sie sich freilich als Grundlage einer Quellenedition empfiehlt, erscheint uns fraglich.

Neue interpretierende und stilistische Untersuchungen könnten unseres Erachtens vor allem dann fruchtbar werden, wenn sie die Meßkomposition der mitteldeutschen Zeitgenossen, also besonders Heinichens, Zelenkas und Hasses, sowie deren italienische und vielleicht auch Wiener Vorbilder einbezögen. Bachs Messe stünde dann wohl kaum mehr so isoliert in ihrer Zeit, wie es nach den bisherigen Darstellungen scheinen mag. Die Parodierung des *Gratias* mit dem *Dona nobis*<sup>28</sup>, die Doppeltonart h-moll/D-dur — aus Bachs übrigen Schaffen schwer zu erklären — erscheinen im Lichte der katholischen Meßkomposition um 1730—1750 offenbar durchaus als allgemeinere Formprinzipien. Auch die Gliederung des Werkes, die Verteilung der Chöre und Arien, der fugierten und der mehr konzerthaften Partien scheinen auf solche Verbindungen zur Meßkomposition der neapolitanischen Schule hinzuweisen.

<sup>25</sup> Sie finden sich in der Hauptsache in den Kapiteln V, X und XV des ersten Hauptteils.

<sup>26</sup> Hierzu vgl. auch TBSt 4/5, S. 155 f.

<sup>27</sup> Stuttgart 1958, S. 81 f.

<sup>28</sup> Dazu TBSt 4/5, S. 152 f.

## II. Zum Notenband

1. Unsere bisherigen Bemerkungen haben dem Kritischen Bericht gegolten. Die Tragweite der darin verfochtenen Thesen und sein Umfang lenken das Hauptinteresse zunächst auf ihn. Doch hat der Herausgeber es durchaus als eine Hauptaufgabe angesehen, zunächst einen wirklich authentischen Notentext herzustellen. Es galt, nicht nur die Fehler der alten, weitgehend auf BG 6 und 6a zurückgehenden Ausgaben zu vermeiden, die in ihrer Abhängigkeit sowohl von B, wie von C und A (nach der Hamburger Überarbeitung) *Mixta composita* aus Frühfassung, Spätfassung und nicht-authentischer Überarbeitung darstellen (dazu KB, S. 67–77), es galt vor allem, den neueren philologischen Forderungen, danach die Ausgabe ein möglichst getreues Abbild der Quelle zu geben habe, zu genügen: beim vorliegenden Werk eine besondere Schwierigkeit, denn die Quellenlage für die vier Teile differiert beträchtlich. So sind an Original-Handschriften vorhanden: 1. von der *Missa* Partitur und Stimmen; 2. vom *Symbolum* die Partitur; 3. vom *Sanctus* die Partitur, sowie Partitur und Stimmen der zwanzig Jahre älteren Frühfassung; 4. vom *Osanna* bis zum *Dona nobis* die Partitur.

Es läge nahe, davon den jeweils ausführlichsten Text zu wählen, dort also, wo Stimmenmaterial vorhanden ist, dessen reichere Vortragsbezeichnungen gebührend zu berücksichtigen, bei den Parodien des zweiten und vierten Teils und dem Gloria-Teil des ersten auch die erhaltenen Handschriften der Vorlagen bzw. der späteren Bearbeitung heranzuziehen. Auch hier sind es wieder grundsätzliche Erwägungen, die Smend einen eigenen Weg gehen ließen. Er äußert sich dazu im Kritischen Bericht, S. 205–207. Die folgenschwerste Entscheidung betrifft das Verhältnis von Partitur und Stimmen. Es heißt dazu: „Bei den bisher vorliegenden Ausgaben *Bachscher Werke* hat man nach folgendem Grundsatz gehandelt: Die Edition soll nach Möglichkeit alles bieten, was in autographen oder originalen Quellen auftritt; beim Vorhandensein von Varianten ist in der Regel der Lesart der Stimme der Vorzug zu geben. Dieser Grundsatz ist in der vorliegenden Ausgabe preisgegeben worden“; und zwar, wenn wir zusammenfassen dürfen: a) weil die Stimmen Smends Auffassung nach zahlreiche Eintragungen enthielten, die nur für den einzelnen Musiker bestimmt seien, sobald sie in die Partitur übernommen würden, deren Bild jedoch mißverständlich machten; und b) weil die Stimmen, obwohl sie mehr enthielten als die Partitur, aufs Ganze gesehen auffallend sorglos geschrieben seien, ja insbesondere in der Bogensetzung zahllose Widersprüche zeigten. Deshalb hat sich Smend entschlossen, „soweit wie es irgend angängig zu sein schien, an dem Befunde der autographen Partitur festzuhalten“. Wichen die Stimmen davon ab, so seien die Varianten im Kritischen Bericht genannt, in extremen Fällen jedoch nur in begrenzter Auswahl. Nur in einem Punkte räumt Smend den Stimmen grundsätzlich den Vorrang vor der Partitur ein: in der Frage der dynamischen Bezeichnungen (S. 207).

2. Das sind klare Vorsätze, die besonders angesichts der verschiedenartigen Überlieferungsform der einzelnen Teile zunächst einiges für sich zu haben scheinen. Prüfen wir deshalb an einem Beispiel, dem 1. *Kyrie*, wie weit sie sich verwirklichen lassen, und vergleichen dazu die Quellen A und B mit dem Notenband der NBA.

Bereits auf den ersten Blick treten Bedenken auf. Da ist zunächst das Fagott: wohl in B, aber nicht in A enthalten. Die NBA muß selbstverständlich die Fagottstimme berücksichtigen. Sie kann auch nicht auf die Generalbaß-Bezifferung verzichten, die sich nur B entnehmen läßt. Und schließlich muß sie auch für die Flöten dem differenzierten Text von B folgen und kann sie nicht einfach, wie A es tut, mit den Oboen „*colla parte*“ notieren. Für diese vier der insgesamt vierzehn *Partes* müssen wir von vornherein Quelle B den Vorrang einräumen, weil sie Quelle A gar nicht oder nur unvollkommen zu entnehmen sind. Hält man nun für die übrigen zehn Stimmen, die ja ebenfalls auch in B vorliegen, an der Partitur als alleiniger Textgrundlage fest, so muß das notgedrungen zu einem Widerspruch im Partiturbild führen, besonders was die Artikulation betrifft. Denn für die einen kann doch wohl nur B maßgeblich

sein, für die anderen ist es jedoch, wenn der Herausgeber seine Entscheidung ernst nehmen will, grundsätzlich Quelle A.

Dieser Widerspruch ist aber schließlich nur einer der Gründe, weshalb das Prinzip, bei der Textkritik der Partitur vor den Stimmen den Vorrang einzuräumen, auf schwerwiegende Bedenken stößt. Denn die Mehrzahl der Vortragsbezeichnungen, also der Angaben über Artikulation, Ornamente, Zeitmaß und Dynamik, die Bach nur in die Stimmen eingetragen hat, interessieren unserer Auffassung nach nicht nur den einzelnen Spieler, sondern ebenso den Benutzer der Partitur, gleich, ob er sich der Partitur nun zu Studienzwecken bedient oder ob er daraus dirigieren will. Bei den dynamischen Angaben weicht Smend ohnehin von seinem Grundsatz ab und folgt den Stimmen. Warum nicht auch bei den Tempo-Bezeichnungen? Gleich zu Beginn des 1. Kyrie z. B. vermissen wir das gewohnte „*Adagio*“. Es steht nämlich nur in den Stimmen, nicht aber in der Partitur. Aus denselben Stimmen wird aber, fünf Takte später, die Vortragsangabe für die Violinen und die Viola „*un poco piano*“ in die Neuausgabe übernommen; und auch sonst folgt Smend, wie wir sehen werden, in diesen ersten Takten weit mehr den Stimmen als der Partitur. Daß er bei der Tempoangabe eine Ausnahme macht, erklärt sich aus seiner Auffassung, daß diese Angaben nur den einzelnen Spieler interessierten.

Diese These begründet er auf Seite 206 des Kritischen Berichts an Hand des *Qui tollis*. Das „*Lente*“, das die bisherigen Ausgaben dort setzen, erwecke den falschen Eindruck, als solle der Satz in einem langsameren Zeitmaß musiziert werden als das vorausgehende *Domine Deus*. Nun, wir sind uns nicht sicher, ob Bach mit dem „*Lente*“, das er den unmittelbar beim *Qui tollis* einsetzenden Stimmen in B vorschreibt, vielleicht doch ein langsames Zeitmaß meint, oder ob er nur der durch den Übergang in den  $\frac{3}{4}$ -Takt naheliegenden Vorstellung eines beschleunigten Tempos begegnen wollte, möchten jedoch annehmen, daß diese Bezeichnung den Benutzer der Partitur ebenso angeht wie den Spieler der einzelnen Stimme. Wird das Bild der Partitur durch ihren Zusatz wirklich mißverständlich? Oder anders: ist es ohne diesen Zusatz wirklich eindeutig? Weist das Fehlen einer Tempoangabe beim Taktwechsel mit Sicherheit darauf hin, daß die Viertelbewegung des vorausgehenden Satzes unverändert weiterzuführen sei? Und selbst, wenn sich an dieser Stelle Bedenken einstellen: der Zusatz „*Adagio*“ zu Beginn des 1. Kyrie dürfte kaum mißdeutet werden.

Aber das ist nicht das einzige Argument gegen die Auffassung, daß Zeitmaßangaben allein der Originalstimmen in einer Neuausgabe der Partitur unberücksichtigt bleiben müßten. Diese Auffassung setzt voraus, daß Bachs Partituren dieselbe Aufgabe zu erfüllen hatten wie die Partiturdrukke unserer wissenschaftlichen Gesamtausgaben, daß sie also angelegt waren, um das Kunstwerk daraus in authentischer Gestalt studieren und dirigieren zu können. Sie hatten aber, soweit sie nicht Reinschrift-Kopien waren, eine ganz andere Bestimmung. Zunächst waren sie Kompositions-Manuskripte und haben daher in ihrer konzepthaften, bisweilen nur andeutenden Aufzeichnungsweise noch manche Züge der alten „*Tabula compositoria*“ bewahrt. Sie dienten ferner dem Kopisten, die Stimmen herzustellen, die dann wiederum vom Komponisten revidiert, d. h. nicht nur korrigiert, sondern vor allem ergänzt und bezeichnet werden mußten. Die Hauptaufgabe der Partitur war damit erfüllt. Daß sie dem Komponisten dann auch bei der Einstudierung und Leitung der Musik eine gute Hilfe sein konnte, ist anzunehmen. Notwendig dazu war sie jedoch nicht. Wenn Bach am Dresdner Hof nur die Stimmen seiner *Missa* überreicht, nicht aber auch die Partitur, wenn er dem Grafen Sporck ebenfalls nur die Stimmen seines *Sanctus* übersendet, wenn er von seiner Mühlhäuser Ratswahlkantate „*Gott ist mein König*“ nur die Stimmen stechen läßt, so folgt er damit nur dem allgemeinen Usus. Die Partitur war im 17. und weitgehend auch im 18. Jahrhundert weder für die Einstudierung noch für die Aufführung auch reichbesetzter Werke unbedingt erforderlich. Ja, da ein großer Teil der Vortragsbezeichnungen und die differenzierten Partes einiger Instrumente, vor allem auch die Generalbaß-Bezifferung vielfach nur

in die Stimmen eingetragen wurden, geht das „vollständige“ Bild eines Werkes eben erst aus den Stimmen hervor. Die Partitur enthält vergleichsweise nur das „Gerüst“. Soll eine Neuausgabe im Haupttext wirklich nur dieses Gerüst geben und den vollständigen Text nur im Kritischen Bericht mitteilen? Diese Frage beantwortet sich, jedenfalls für die Musik Bachs, von selbst<sup>29</sup>. Daß die Stimmen oftmals flüchtig geschrieben sind, in sich Widersprüche enthalten und daß deshalb in bestimmten Fällen den Lesarten der Partitur der Vorzug gebührt, darf nicht dazu führen, die Stimmen als Überlieferungsform zweiten Ranges anzusehen.

3. Smend begründet seine Entscheidung für das Primat der Partitur gerade auch mit inneren Widersprüchen der Stimmen, besonders hinsichtlich der Artikulation. Sehen wir deshalb, wie weit die Neuausgabe hier der Partitur folgen kann und wie weit deren Bezeichnungen konsequent sind. Von den 15 Artikulationsbögen, die Smend in den Takten 1—4 des 1. Kyrie setzt, enthält A nur 9, B immerhin 13. Einen (Takt 2, Ob. d'Am. I) ergänzt er nach Analogie; einen in A gesetzten läßt er unberücksichtigt (Takt 3, Sopr. II, 6. Achtel); ebenso zwei nur in B erscheinende (Takt 4, Viola, 1. Achtel; Takt 2, Tenor, 1. Viertel). In dieser Adagio-Einleitung folgt die Neuausgabe also weit mehr B als A. Aber auch B, wie wir sehen, wiederum nicht ausschließlich. Der originale Quellenbefund läßt sich aus dem Kritischen Bericht nur annähernd rekonstruieren. Nicht vermerkt ist das Fehlen eines Bogens in B (Takt 2, Ob. d'Am. II). In Takt 4, Viol. II, liest B genau wie A. Die anderslautende Angabe des Kritischen Berichts ist zu streichen.

Mit Beginn des Largo ist nun zunächst offenbar A für die Textlegung stärker herangezogen worden. Allerdings finden sich die Bogen, welche die Neuausgabe z. B. in der Viol. II, Takt 5 und 6 und über dem 2. Viertel von Takt 8 setzt, wiederum nur in B. Warum aber sind nur sie aus B übernommen und nicht auch die Bogen über dem 3. und 4. Viertel von Takt 7, die in B gesetzt sind? Warum nicht die Bogen der Viol. I, Takt 8, 2. Halbe, und Takt 9, 6. und 7. Achtel; ferner Fl. II, Takt 9, 6.—8. Sechzehntel? Takt 14 setzt die Neuausgabe zwei Bogen in der Ob. d'Am. II, die weder in A noch in B stehen, ohne diesen Sachverhalt im Kritischen Bericht zu vermerken; auf die entsprechenden Bogen der *colla parte* gehenden II. Flöte, die, wenn auch nicht in A, so doch in B verzeichnet sind, verzichtet sie jedoch. Takt 17 findet sich in der Neuausgabe ein Triller in der II. Violine. Er stammt, wie auch der zugehörige Bogen, aus Quelle B. Warum wird zwei Takte vorher nur der Bogen, nicht aber auch der Triller aus B übernommen? Warum fällt das entsprechende, in B verzeichnete Ornament bei der Viol. I, Takt 16, vorletztes Achtel weg? Warum das der Ob. d'Am. I auf dem letzten Viertel von Takt 14? Wir brechen ab und wollen die Artikulationsfragen unten, im Zusammenhang des *Cum Sancto Spiritu*, wiederaufnehmen. Es läßt sich aber bereits an dieser Probe erkennen: die Neuausgabe folgt weder A noch B; auf die Methode aber, aus beiden Quellen einen möglichst vollständigen Text zusammenzustellen, hat sie ja prinzipiell verzichtet.

4. Einige Bemerkungen zu anderen Sätzen seien noch angefügt. Für das 2. Kyrie vermerkt der Kritische Bericht auf Seite 254 (unter Takt 10), daß die aus den Vokalstimmen in die Instrumentalparties übernommenen Bogen in der Ausgabe fortblieben, wohl aber im Kritischen Bericht erwähnt würden. Die tatsächliche Editionspraxis widerspricht dem jedoch, wie man zum Beispiel an den Takten 25—27 und 47—48 sehen kann.

Zur Textlegung des Gloria, des *Et in terra*, des *Domine Deus* und des *Cum Sancto Spiritu* wäre wohl auch noch die Partitur der späteren Parodie, Kantate 191 (P 1145) heranzuziehen gewesen. Es hätten sich dann einige Versehen vermeiden lassen, die durch Korrekturen

<sup>29</sup> Wir möchten ausdrücklich betonen, daß das Primat der Stimmen vor der Partitur dort nicht mehr gilt, wo bereits die Partitur das vollständige Bild des Werkes enthält; und daß es ferner noch nicht gilt für jene Zeit und jene Werke, da Besetzung und Vortragsweise noch allgemein freigestellt waren, also selbst Originalstimmen nur eine spezielle Ausführungsart neben anderen, ebenso gültigen geben können. So mag es sich denn z. B. bei Musikwerken des 17. Jahrhunderts öfters empfehlen, der Partitur vor den Originalstimmen den Vorzug zu geben oder sie jedenfalls als andere, primäre Daseinsform des Kunstwerks gesondert zu publizieren.

in A hervorgerufen worden sind. Zum Beispiel ist die durch P 1145 verbürgte letzte Lesart von A im *Cum Sancto Spiritu*, Takt 90—91 des Basso Continuo, eine deutliche Verbesserung gegenüber der ursprünglichen, in der NBA gewählten Fassung<sup>30</sup>.

In der Flötenstimme des *Domine Deus* schreibt Bach in der zweiten Hälfte des Taktes 1 statt einfacher Sechzehntel lombardische Rhythmen: 32stel — punktiertes 16tel, 32stel — punktiertes 16tel usw.; und diese Vortragsart gilt selbstverständlich ebenso für die weiteren, entsprechenden Sechzehntel-Figuren dieses Satzes. Dieser Vortragshinweis, mit dem sich bereits Rietz (BG 6, S. XX) und Spitta (Bach II, S. 530) auseinandergesetzt haben, wird in der Neuausgabe übergangen.

Bisweilen hat man den Eindruck, als hätten dem Editor für seine Arbeiten von Quelle B nur unzureichende Photokopien zur Verfügung gestanden. Denn so erklärt es sich wohl am ehesten, daß z. B. in der II. Violinstimme des *Qui sedes* jene dynamischen Bezeichnungen übersehen werden, die nur mit blasser Tinte eingetragen sind (Takt 5, 23 und 35). Übrigens würden wir in diesem Satz auf dem letzten Achtel des Taktes 74 — als Zusatz des Herausgebers gekennzeichnet — ein „a tempo“ erwarten.

Im *Quoniam* ist versehentlich die originale, oktavierende Notierung des Corno da caccia beibehalten worden. In der „Kleinen Partitur-Ausgabe“ des Bärenreiter-Verlages ist dieses Versehen inzwischen durch Setzung einer 8 unter den Violinschlüssel richtiggestellt worden.

5. Kommen wir noch einmal auf die Differenzen zurück, die im Stimmenmaterial von B auftreten. Bei seiner Entscheidung für die Partitur und gegen die Stimmen (KB, S. 206) beruft sich Smend ausdrücklich auf die inkonsequente Bogensetzung, welche die Stimmen für das *Cum Sancto Spiritu*, Takt 21 ff. aufweisen. Auf Seite 319 des Kritischen Berichts stellt er verschiedene Bogensetzungen von A und B für den ersten dieser Takte gegenüber. Zunächst ist einmal die dort für A angegebene Artikulation nach der Quelle richtigzustellen. Die Oboe I liest dort, genau wie B, Bogen über dem 3. bis 4., dem 5. bis 6., 7. bis 8. und, wenn man dem strichartigen Zeichen unter dem letzten Viertel einen Sinn geben will, dem 9. bis 12. Sechzehntel. In der Viol. I laufen die beiden Bogen über dem letzten Viertel in der Mitte zusammen. Da Bach längere Bögen oft in dieser Weise „bricht“, ist es fraglich, ob er hier zwei oder nur einen Bogen meint. Aber selbst wenn man von diesem Originaltext ausgeht, erkennt man, daß A in sich kaum weniger inkonsequent artikuliert als B. Die Inkonsequenz von B war für den Herausgeber jedoch gerade der Grund gewesen, sich prinzipiell für A zu entscheiden. In der Praxis weicht die Neuausgabe aber auch hier dieser Entscheidung aus. Es heißt auf Seite 320: *„Der Bericht verzichtet an dieser und ähnlichen Stellen . . . auf die Mitteilung der Varianten. Die Ausgabe bietet bei den Oboen und Streichern die Lesarten von A, bei den Flöten die von B.“* Der zweite Teil dieser Bemerkung ist wohl nur als allgemeiner Grundsatz zu verstehen. Sogleich der erste Bogen der Flöte I, Takt 21, ist vom Editor nach freiem Ermessen zugesetzt. Ebenso sind es die Bogen in Viol. I, Takt 24, und in Fl. II und Ob. II, Takt 25 ff. In einigen Fällen vereinheitlicht der Herausgeber die Artikulation also, in anderen, ebenso gearteten, unterläßt er es. Das Ergebnis ist ein Notentext, der in sich kaum weniger inkonsequent ist als der der Stimmen B, und der dazu noch den Nachteil hat, daß er keiner der Quellen entspricht, und der es auch mit Hilfe des Kritischen Berichts nicht erlaubt, die originale Bogensetzung zu rekonstruieren. So wird sich denn der Wissenschaftler für jeden Fall auch weiterhin in den Quellen selbst vergewissern müssen. Und auch der Praktiker ist kaum in einer besseren Lage: da er nicht wissen kann, wie die inkonsequente Bogensetzung der Neuausgabe zustande gekommen ist, gerät er in Versuchung, sie für Bachs ausdrückliche Absicht zu nehmen. Er wird also in der widersprechenden Bogensetzung vielleicht einen besonderen Effekt sehen und seine Musiker nun sehr auffällig gegensätzlich artikulieren lassen. Da auch — gewiß gegen den Willen Smends — das zur Neuausgabe

<sup>30</sup> Letzte Lesart siehe NBA I/2, S. 228, Takt 96/97.

erschienene Aufführungsmaterial diesen Text getreu übernimmt, dürfte solche Mißdeutung naheliegen.

Smend wendet sich Seite 206 des Kritischen Berichts gegen die bisherige Gepflogenheit der Herausgeber, aus der mannigfaltig abweichenden Artikulation der Bachschen Stimmen schließlich doch so etwas wie einen „Normaltypus der Bogensetzung herauszuarbeiten und im Partiturdruk auf alle Stimmen des ganzen Satzes auszudehnen“. Allerdings ist man in solcher Vereinheitlichung bisweilen zu weit gegangen. Aber diese Übertreibungen der Konsequenz dürfen unseres Erachtens den heutigen Editor nicht der Aufgabe entheben, in Bachs Artikulation Absichtsvolles von mehr Zufälligem zu unterscheiden. Ist das Abhängigkeitsverhältnis der Stimmen einmal geklärt, kommt man dabei im allgemeinen auch zu brauchbaren Resultaten. Aber auch, wo das unmöglich ist, müßte sich der Herausgeber unserer Auffassung nach gleichwohl für einen eindeutigen Text entscheiden.

6. Das gilt nicht nur für die Artikulation, sondern auch für die Noten selbst. Hier hat die neue Ausgabe gegenüber der alten manches gebessert. Die Frage ist vor allem, wie weit man bei der Herstellung eines exakten Textes vom Original abweichen darf. Offensichtliche Schreibfehler der Quelle wird man ohne weiteres berichtigen. Aber wird man mit inkorrekten Fortschreitungen, also Quint- und Oktavparallelen, und anderen „Satzfehlern“ und Ungereimtheiten, die Bach offenbar übersehen hat, ebenso verfahren dürfen? Wir könnten uns bei einer solchen „glättenden“ Redaktion auf Bach selbst berufen, der bei späterer Durchsicht und Überarbeitung seiner Werke solche Satzfehler im allgemeinen zu tilgen pflegte. Und wenn Philipp Emanuels Korrekturen in Quelle A vielfach bei solchen verbotenen Parallelen einsetzen, so handelt der Sohn hier durchaus im Sinne seines Vaters: wir würden uns deshalb in einer Neuausgabe im allgemeinen an diese Korrekturen Philipp Emanuels halten. Aber auch er hat noch manches übersehen. So muß es z. B. im *Et incarnatus est*, Baß, Takt 11, 2. Viertel (in Übereinstimmung mit dem Bc) *gis* heißen, womit die Oktave zum Alt und die Verdoppelung des Leittons vermieden wäre.

Andere offensichtliche oder auch nur vermeintliche Versehen, Auslassungen im Text u. ä. hat ein Nachbesitzer der Partitur, vermutlich Nägeli, durch Kreuze über bzw. unter dem Partitursystem gekennzeichnet. Das nämlich ist die Bedeutung der „liegenden Kreuze“, auf die Smend Seite 97 des Kritischen Berichts aufmerksam macht und deren Position er Seite 212 ff. im einzelnen verzeichnet<sup>31</sup>. Daß sie nicht von Johann Sebastian Bach und wohl auch nicht von Philipp Emanuel stammen können, geht aus einigen der auf solche Art beanstandeten Partien sicher hervor. So hätten Bach oder der Sohn die zu Beginn des *Dona nobis im Continuosystem* fehlende Pause sicherlich sofort in den Text eingefügt, statt ihr Fehlen durch ein Kreuz zu vermerken.

Ein offensichtlicher Flüchtigkeitsfehler ist z. B. das *cis*“ der 2. Violine, Takt 59, 3. Achtel des *Gloria*. Obwohl diese Note auch in B und ebenso in die Partitur der *Gloria-Kantate* BWV 191 übernommen wurde, ist sie dennoch unrichtig. Die große Sept auf unbetontem Takteil, noch dazu in regelwideriger Auflösung nach oben, hat hier gar keinen Sinn. BG 6 konjiziert denn stillschweigend d“, und Dürr folgt ihr in seiner Neuausgabe der *Kantate* 191 (NBA 1/2).

7. Besondere Schwierigkeiten bereitet die Bezifferung des Basso Continuo im 1. Teil, der „Missa“ — für die übrigen Teile fehlen bezifferte Continuoimmen. Bach hat die Bezifferung offenbar überwiegend nach dem Gedächtnis gearbeitet, ohne die Partitur noch einmal konsequent zu vergleichen. So mag es sich denn erklären, daß die Bezifferung zahlreiche Widersprüche zu den notierten Stimmen der Partitur enthält<sup>32</sup>. Die zahlreichen Grenzfälle wohl nicht unbedingt falscher, aber auch wieder nicht eindeutig richtiger Bezeichnung wird man wohl nur aus einer umfassenden Kenntnis der Bachschen Bezifferungsweise entscheiden

<sup>31</sup> In einigen Fällen sind die Kreuze dort allerdings auf eine falsche Akkolade bezogen worden.

<sup>32</sup> Zum Beispiel 1. *Kyrie*, Takt 12, letztes Achtel: untere Ziffer 2 (statt 3; in NBA stillschweigend berichtigt); Takt 16, 2. Ziffer: 3 (statt 8; ebenfalls stillschweigend berichtigt); Takt 19, 3. Achtel, untere Ziffer: 2 (statt 3 mit Auflösungszeichen; in NBA nicht verbessert).

können. Die Editoren der Kantaten werden dafür sicherlich bald die nötige Erfahrung gesammelt haben, so daß wir uns für diese gewiß kleinen, aber doch recht zahlreichen Inkorrektheiten mit diesem Hinweis begnügen können; in den praktischen Ausgaben sollten sie allerdings so bald wie möglich richtiggestellt werden.

Leicht zu verbessern sind jedoch jene Fehler, die durch Mißverstehen der originalen Bezifferung in die bisherigen Ausgaben eingegangen sind. Hier hat die Neuausgabe viele Irrtümer beseitigt. Wir geben nachstehend, ohne Anspruch auf Vollständigkeit, weitere Verbesserungen:

1. *Kyrie*, Takt 38, letztes Achtel, untere Ziffer: 3 (statt 2); Takt 74, 5. Sechzehntel: 7, und 6. Sechzehntel: 6 (statt *erniedrigte* 7 auf dem 3. Achtel); *Christe eleison*, Takt 7, letztes Achtel: 3 (statt 7); (übrigens fehlt Takt 18 vor der letzten Achtelnote das Kreuz: *fi*!); Takt 33, 6.—8. Achtel: *Haltestrich*; 2. *Kyrie*, Takt 37, 2. Halbe, untere Ziffer: *erhöhte* 2 (statt 4); Takt 55, 2. Viertel: *Haltestrich*; *Et in terra pax*, Takt 7, 3. Viertel: dazu noch eine *erniedrigte* 2; Takt 49, 6.—8. Achtel: *Haltestrich*; *Quoniam*, Takt 29, 4.—6. Achtel: *Haltestrich*; Takt 80, 2. Achtel: nur 7 (das Auflösungszeichen darunter ist als Beischrift *h* für die korrigierte Baßnote zu lesen); *Cum Sancto Spiritu*, Takt 23, 3. Achtel: nur 5 (die darüber stehende 6 streichen).

\*

Mit diesen speziellen Hinweisen zum Notenband haben wir zugleich allgemeine Fragen der Editionstechnik berührt: das Verhältnis von Partitur und Stimmen, Übernahme oder Verbesserung „authentischer“ Inkorrektheiten, Fragen der Artikulation und der Bezifferung. In einer wissenschaftlichen Ausgabe erwarten wir einen logischen, von inneren Widersprüchen befreiten Text. Für die Bogensetzung bedeutet das unserer Auffassung nach, *colla-partè*- und auch parallelgeführte Stimmen innerhalb der gleichen Instrumentengruppe auch gleichartig zu artikulieren. Dabei ist es durchaus nicht notwendig, die Artikulation eines Abschnitts nun auch konsequent auf die Parallelstellen oder überhaupt auf alle Wiederholungen der gleichen Figur zu übertragen; das gleichzeitig Erklingende aber sollte auch im Partiturbild harmonisieren. Wenn diese Forderung nach Logik des Notenbildes angesichts der originalen, auf solche Konsequenz nicht unbedingt bedachten, gleichsam „vor-objektiven“ Gestalt des barocken Kunstwerks als ein Widerspruch erscheint, so ist damit die grundsätzliche Frage nach dem Sinn unserer Quelleneditionen gestellt. Will man die Zufälligkeiten der Quellen bewahren, so nur in einem Faksimiledruck. Denn der Notenstich läßt das Zufällige sogleich als Absichtsvolles erscheinen. Will er es dennoch bewahren, so verfälscht er damit das Kunstwerk weit stärker als der „logische“, von inneren Widersprüchen befreite Text.

Hieran knüpft sich sogleich eine weitere Frage: die nach dem Umfang des Varianten-Verzeichnisses. Die alte philologische Forderung lautet, daß man mit Hilfe des „Kritischen Apparates“ die Quelle rekonstruieren könne. Nimmt man diesen Grundsatz ernst, so kommt man zu so umfangreichen, zunächst offenbar nebensächlichen Detail-Angaben, daß dahinter die wirklich wichtigen Hinweise — jedenfalls dem Umfang nach — verschwinden. Außerdem liegt es in der Natur solcher Detail-Angaben, daß sie sich von Irrtümern, Flüchtigkeits- und Druckfehlern am wenigsten frei halten lassen. So möchte man denn mancherorts auf sie überhaupt verzichten oder sie doch „auf das Notwendigste“ beschränken. Den Grundsatz, mit Hilfe des Kritischen Berichts die Quelle rekonstruieren zu können, gibt man dabei bewußt auf. Denn, so argumentiert man, angesichts der modernen Reproduktionsverfahren würde doch niemand versuchen, eine Quelle nach dem Kritischen Bericht zu rekonstruieren; man würde sich selbstverständlich die Photos der Quelle selbst verschaffen. — Das trifft zu, soweit es sich um die Quelle als Ganzes handelt. Aber für die zahlreichen speziellen Fragen, die beim Studium eines Werkes auftreten, will der Besitzer einer wissenschaftlichen Gesamtausgabe eben sogleich aus dem Kritischen Bericht genaue Auskunft erhalten. Kann man ihm wirklich zumuten, daß er sich zu der Gesamtausgabe auch immer noch die Mikrofilme der Quellen anschaffen muß? Solange wir die Kritischen Berichte noch nicht in Form kommentierter Quellen-Reproduktio-

nen abfassen können, wird der Herausgeber deshalb auch auf scheinbar nebensächliche Detail-Angaben nicht verzichten dürfen. Schließlich weiß er kaum zuvor, welche Auskünfte andere, vor allem spätere Benutzer einmal von seiner Ausgabe verlangen.

Und das Wichtigste: die Diskussion ist mit der Neuausgabe eines Werkes nicht abgeschlossen, sie soll vielmehr erst beginnen. Ganze Arbeit zu leisten und dennoch einzugestehen, daß diese Arbeit erst ein Anfang ist: das scheint uns die schwerste Forderung an den Editor. Wie kann er angesichts der zahlreichen drängenden Fragen mit eigenen Hypothesen zurückhalten und sich darauf beschränken, dem künftigen Benutzer eine breite und exakte Grundlage für weitere Forschungen zu bieten; wie kann er der Versuchung widerstehen, die eigene Deutung zugleich zur Grundlage der Quellenbeschreibung zu machen, wo er doch weiß, daß auch die sachliche Beschreibung immer bereits eine sehr bestimmte, subjektive Interpretation ist? Darin liegt die latente Problematik wissenschaftlicher Editionen überhaupt. Der vorliegende Band ist davon jedoch besonders betroffen, da zur Zeit seiner Entstehung der Grund, auf dem er errichtet wurde, Spittas Chronologie der Leipziger Vokalwerke und die traditionelle Bewertung der Quellen C und D, noch gesichert schien. Damit aber brauchten die Schlüsse Smends offenbar nicht in das Gewand der Hypothese gekleidet zu werden, sie konnten vielmehr als zwingende Folgerungen auftreten. So müssen wir denn eingestehen, daß die Forschung auf die philologischen Probleme, die eine neue Ausgabe der Bachschen Werke stellte, nicht vorbereitet war. Es fehlten neue Arbeiten zur Chronologie, zur Schreiber-Kritik, zur Satztechnik, zur Bezifferung und zur Artikulation, ja endlich zur Editionstechnik Bachscher Werke überhaupt. Heute sehen wir diesen Mangel deutlich. Aber er ist schließlich erst an den Editionsarbeiten selbst zutage getreten.

Die Editoren, die bei einer Gesamtausgabe vorangehen, müssen immer Pionierarbeit leisten. Sie schaffen die Grundlage für das weitere Werk und wissen zuvor, daß ihre Bände auch zuerst revisionsbedürftig sein werden. Und doch vermag die Wissenschaft aus der Problematik gerade dieser Bände oftmals mehr zu profitieren als aus der „Routine“ der späteren. So wird denn auch die Neuausgabe der h-moll-Messe über alle kritischen Bemerkungen hinweg stets ihren Wert behalten, und zwar nicht nur als anregende Kraft: ist doch der Versuch, an Hand eines einzigen Werkes in die Fülle der Bach-Problemata einzuführen, bisher ohne Vergleich. Daß Musikphilologie selbst eine Kunst ist, daß sie dem Meister einen hohen Genuß bereitet, jenen erhabenen Genuß, mit dem der menschliche Geist sich denkend und schreibend die Wunder der Kunstwerke zu ergründen ansieht: dafür sind die Arbeiten Friedrich Smends großartige Beispiele, Impulse wohl weniger für die editorische, um so mehr aber für die spekulative Seite unserer Wissenschaft.

## Verwirrung der Begriffe?

VON WILHELM KELLER, DETMOLD

Hermann Keller kritisiert in seinem Artikel *Verwirrung der Begriffe*<sup>1</sup> Form und Stil dreier musiktheoretischer Werke, ausdrücklich betonend, daß seine Kritik nicht den Inhalt der Werke betreffe. Es handelt sich um Jens Rohwers *Tonale Instruktionen* (irrtümlich als *Musikalische Instruktionen* bezeichnet), Helmut Degens *Handbuch der Formenlehre* und Wilhelm Kellers *Handbuch der Tonsatzlehre*, Band I (*Tonsatzanalytik*). Wenn ich mich hiermit als Zeuge in eigener Sache melde, so hoffe ich, auch etwas zur Entlastung der Mitangeklagten beitragen zu können, wenn ich mich auch vornehmlich an die meine eigene Arbeit betreffenden Zitate halten muß, nicht nur aus Gründen der Selbstverteidigung,

<sup>1</sup> Die Musikforschung XII/1959, S. 76/79.

sondern auch infolge des Fehlens von Seitenzahlen als Quellenangabe bei den zitierten Textstellen, welche Unterlassung ein Auffinden der isoliert dargebotenen und glossierten Formulierungen erschwert. Im übrigen unterscheiden sich die drei Werke hinsichtlich Thematik, Aufbau und Darstellungsweise so wesentlich, daß schon die Gegenüberstellung schematisch verwandter Ausdrucksweisen ohne Bezugnahme auf deren Sinn und Bedeutung im Rahmen der jeweils angewandten Methode der Begründung und Beweisführung mißverständlich und daher verwirrend wirken muß. In Jens Rohwers *Tonalen Instruktionen* sind theoretische Untersuchungen mit bekenntnishaften, musikphilosophischen Betrachtungen und (im zweiten Teil) kompositionstechnischen Unterweisungen verknüpft. Helmut Degen versucht, die musikalische Formenlehre geisteswissenschaftlich-philosophisch zu begründen. Meine *Tonsatzlehre* wiederum beschränkt sich auf eine Beschreibung und Bezeichnung rationalisierbarer Phänomene, wendet also rein deskriptive Methoden an und verzichtet auf philosophische und geisteswissenschaftliche Begründungen oder Wertungen. Die Nichtbeachtung solcher Unterschiede führte bei Hermann Keller zunächst zu einer Vermengung und Verwechslung der Begriffe „Abkürzung“ und „Symbol“. Er schreibt nur von einer „übergroßen Zahl“ von Abkürzungen, die besonders „bei Rohwer und Keller das Lesen zur Qual“ machten, zitiert aber eine Reihe von Symbolen. Bei einer bloßen Abkürzung wird ein Wort unvollständig gelassen, um Raum zu sparen; die Abkürzung steht jedoch für das vollständige Wort und wird nicht aus dem grammatikalischen Zusammenhang herausgenommen; die Abkürzung ist kein neues Zeichen. Wenn aber z. B. in der Harmonielehre für „Tonika“ das Symbol „T“ eingeführt wurde, so steht „T“ nicht für das Wort „Tonika“, sondern für den Begriff „Tonika“ als ein neues Zeichen (Symbol), das in bestimmte Bezüge zu anderen Zeichen gesetzt und damit Glied einer eigenen Zeichensprache wird, die anderen Gesetzen gehorcht als die Wortsprache. Auch die Notenschrift ist eine Zeichensprache und nicht etwa ein System von „Abkürzungen“. Der Vorteil eines Zeichensystems (einer „formalisierten Sprache“, wie die Logiker heute sagen) gegenüber der Wortsprache liegt in der beabsichtigten Ausdruckseleere der Symbole. Wörter behalten trotz strenger Definitionen eine Ausdruckskomponente, die für die Dichtkunst, Philosophie und verwandte Bereiche schriftstellerischer Tätigkeit von hoher Bedeutung, für eine Wissenschaft, die nur an der objektiven Mitteilungsfunktion der Sprache interessiert ist (bzw. sein sollte), jedoch ein Hindernis darstellt. Dies gilt ganz besonders für die Analytische Musiktheorie, welche musikalische Vorgänge zu bezeichnen hat und, wie schon erwähnt, eine eigene Zeichensprache in Form der Notenschrift vorfindet, die es zum Zweck einer möglichst exakten Analyse zu ergänzen gilt.

Alle von Hermann Keller aus meiner *Tonsatzanalytik* zitierten „Abkürzungen“ sind tatsächlich Symbole, die ich in der Analyse zusammen mit dem Notenbild verwende, also jenseits sprachlicher (grammatikalischer) Zusammenhänge einsetze. Ein systematisches Werk muß allerdings von vorne und Seite für Seite durchgearbeitet werden, wenn man sich den Ärger Hermann Kellers ersparen will, den das Zurückblättern zwecks Auffindung der Erklärung eines Zeichens verursacht. In dieser Hinsicht darf ein Theoriebuch nicht anders als ein Mathematiklehrbuch behandelt werden. Im übrigen hat meine *Tonsatzanalytik* sehr wenig mit Mathematik zu tun. Hermann Keller verwechselt z. B. meine graphische Symbolisierung verschiedener Arten der Indifferenz (Gleichgewichtslage von Zwei- und Mehrklängen) mit mathematischen Formeln. Diese Verwechslung ist eine Folge der Nichtbeachtung des Inhalts der kritisierten Bücher sowie der vom Inhalt getrennten Betrachtung des äußeren Bildes von Zeichen und Formulierungen. Da die von mir aus typographischen und anderen Gründen (Anschaulichkeit des Dreieckszeichens für Gleichgewichtslagen!) verwendeten Winkelsymbole mathematischen Zeichen ähnlich sehen, bezeichnet H. Keller sie einfach als „mathematische Formeln“. Mit gleichem Recht könnte

er dann die Generalbaßziffern dazu rechnen, obwohl diese ebensowenig wie meine Symbole zu mathematischen Operationen verwendet werden, sondern einfach bestimmte Merkmale musikalischer Phänomene bezeichnen. Nur die zitierten einfachen Gleichungen sind tatsächlich mathematische Formeln aus dem Bereich der elementaren Algebra; sie dienen der Grundlegung einer Berechnung von Tonverwandtschaften unter Verzicht auf die sonst in Theoriewerken übliche Darstellung der akustischen Schwingungszahlenverhältnisse. Die Verwendung der Symbole „ $\delta$ “ (für Quintverwandtschaft) und „ $\mu$ “ (für Großterzverwandtschaft) bedeutet gegenüber der Verwendung von Schwingungszahlen eine Vereinfachung der Darstellung von Tonverwandtschaften und gleichzeitig eine Abgrenzung des Bereichs musikalischer (hörpsychologischer) Phänomene von dem physikalischer (akustischer und physiologischer) Bedingungen. Die mathematischen Operationen bestehen aus einfacher Multiplikation, Division und Potenzierung und sind von jedem Leser mit Volksschulbildung zu bewältigen.

H. Kellers Kritik an einer „gehäuften Anwendung hochtrabender Fremdworte“ (er meint Fremdwörter) unterscheidet nicht zwischen notwendigen und überflüssigen Neuprägungen und übersieht die Untauglichkeit der meisten deutschstämmigen Ausdrücke für die Zwecke einer präzisen Terminologie. Es bezeugt keine Fremdwörtersucht, daß schon in der traditionellen Musiktheorie kaum deutsche Ausdrücke vorkommen (Tonika, Dominante, Modulation, Alteration, Chromatik, Diatonik etc. etc.). Im übrigen dürfte heute jener Puritanismus, welcher gutgebildete Fremdwörter durch krampfhaft Verdeutschungen oder Umschreibungen zu ersetzen versucht, längst ad absurdum geführt sein. Ich wäre H. Keller dankbar, wenn er gute Verdeutschungen für die in meiner von ihm zitierten Definition des Begriffes „Atonalität“ vorkommenden Fremdwörter (deren Bedeutung in meinem Buch vorher erklärt wurde) finden würde („Desintegration“, „Dezentralisation“, „sonanzmodal“, „Elliptische Tonalität“). Ich fürchte, es käme ähnliches heraus wie bei einem Versuch, Kants Problemstellung *Sind Synthetische Urteile apriori möglich?* etwa zu verdeutschen in *Sind Zusammengesetzte Urteile von vornherein möglich?* Allein der Ausdruck „Von vornherein“ ist eine sprachliche Mißgeburt.

Die Ablehnung terminologischer Neuprägungen erscheint dann gerechtfertigt, wenn alte Begriffe ausreichen, um Neues zu bezeichnen. Nur in einem Fall scheint H. Keller aufgezeigt zu haben, daß eine überflüssige Umbenennung vorliegt: „Mehrstimmigkeit“ — so führt er aus — „heißt bei W. Keller ‚Phonalintegration‘“. Leider zitiert H. Keller jedoch meine Erklärung des Begriffes sowohl falsch als auch unvollständig. Meine Definition lautet wie folgt (*Tonsatzanalytik*, S. 256): „Unter *Phonalintegration* verstehen wir ein *Ineinanderspiel simultaner und sukzessiver Verhältnisse, also Tonzeitraum- oder Tonraumzeitbezüge, die zu Satzformen führen, die im allgemeinen als ‚mehrstimmig‘ bezeichnet werden; wir sprechen lieber von Phonalen (= ‚zusammenklanglichen‘) Satztypen, da, wie wir noch zeigen werden, nicht jede Klangverbindung und Klangbeziehung auch stimmig (mehrstimmig) erscheinen muß.*“

H. Keller verwandelt diese Erklärung durch Abänderung und Kürzung (Punkt statt Semikolon!) in folgenden Satz: „Unter *Phonalintegration* verstehen wir ein *Ineinanderspiel simultaner und sukzessiver Verhältnisse, also Tonzeitraum- oder Tonraumzeitbezüge, die zu Satzformen führen, die wir im allgemeinen als ‚mehrstimmig‘ bezeichnen werden.*“ (Hervorhebung der Änderungen durch mich). Diese Formulierung ergibt einen völlig anderen Sinn als das Original: nach ihr hätte ich selbst erklärt, daß der Begriff „*Phonalintegration*“ in gleicher Bedeutung wie „Mehrstimmigkeit“ verwendet werden soll. Aus dem „*man bezeichnet*“ wurde ein „*wir bezeichnen*“, und der Punkt täuscht den Schluß der Erklärung vor, während ihr wichtigster Teil, nämlich die Begründung der terminologischen Neuprägung, noch folgt. Ich unterstelle H. Keller natürlich keine absichtliche Verfälschung des Zitats; die unbewußte Fehlleistung erscheint jedoch in des Kritikers Abneigung gegen

die Einführung neuer Begriffe motiviert, durch die eine Entstellung im Sinne der Tendenz seiner Kritik begünstigt wurde. Aus dem richtig und vollständig wiedergegebenen Zitat geht eindeutig hervor, daß der Begriff „Phonalintegration“ seinem Umfang nach über den Begriff „Mehrstimmigkeit“ hinausreicht und inhaltlich auch jenes Niemandsland zwischen Ein- und Mehrstimmigkeit und jenseits von Homo- und Polyphonie erfaßt, das uns in mittelalterlicher Musik, in außereuropäischen Hoch- und Primitivkulturen und in Neuer Musik begegnet und durch die Begriffe „Monophonie“ „Paraphonie“, „Heterophonie“ usw. in seinen Erscheinungsformen typisiert wird.

H. Keller bleibt den Nachweis für seine Behauptung, daß „sowohl bei Keller als auch bei Degen so viele aufgestellte Unterscheidungen sich gegenseitig aufheben“ schuldig, und ob frühere Theoretiker wirklich so sparsam mit der Einführung neuer Begriffe verfahren sind, wie es H. Keller in einem Stoßseufzer über vergangene herrliche Zeiten der Musiktheorie andeutet, wäre an Hand einer Geschichte der Musiktheorie nachzuprüfen. Der bisher einzige Verfasser einer solchen Geschichte, Hugo Riemann, hat selbst ebensowenig mit neuen Begriffen und Symbolen gespart wie die von ihm dargestellten Theoretiker des 9. bis 19. Jahrhunderts, und diese hatten jeweils nur einen bestimmten Stilbereich der Musik zu bearbeiten, während heute der Systematischen Musikwissenschaft die Aufgabe gestellt ist, jenseits stilistischer Dogmatik das begriffliche und bezeichnungstechnische Rüstzeug zur Beschreibung aller neuen und alten Satzweisen bereitzustellen. Auch das von H. Keller angeführte Beispiel und Vorbild der *Kunstgeschichtlichen Grundbegriffe* von Wölfflin ist allzu weit hergeholt: einmal aus dem Bereich der Kunstgeschichte, die eine Kunsttheorie analog der Musiktheorie nicht kennt, und dann noch aus dem der bildenden Künste, deren Material- und Formgesetze keine der Tonsystematik und Satzlehre vergleichbaren Rationalisierungsmöglichkeiten ergeben. Die bisherige Zwitterstellung der „Musiktheorie“, die einmal der Musikpädagogik (vornehmlich im Nebenfach „Musiktheorie“, z. T. auch der Kompositions- und Formenlehre) dienen soll, andererseits aber der Grundlegung einer Systematischen Musikwissenschaft, zwingt zu einer klaren Unterscheidung ihrer technisch-pädagogischen und analytisch-wissenschaftlichen Aufgaben.

Dieser Unterscheidung versucht auch meine Gliederung des Stoffgebietes der Tonsatzlehre in die „Tonsatzanalytik“ (Band I) und „Tonsatztechnik“ (Band II) gerecht zu werden. H. Keller aber verlangt schon von der Tonsatzanalytik eine Sparsamkeit in der Einführung neuer Begriffe und Zeichen, die für die Satztechnik tatsächlich geboten erscheint und von mir auch in Form einer vereinfachten Symbolik und Beschränkung der Theorie auf das Nötigste angestrebt wird. Derartige Rücksichten auf den Praktiker dürfen aber den Analytiker nicht abhalten, in der wissenschaftlichen Systematik so gründlich und genau als möglich vorzugehen, frei von Spekulationen auf die Bequemlichkeit einer von Populär- und Pseudowissenschaft verwöhnten Leserschaft. Vielleicht ist es, wenn die Analytische Musiktheorie in ihren Fundamenten befestigt sein wird, dann auch möglich, ihre Ergebnisse einem breiteren Leserkreis zugänglich zu machen. Vorläufig wäre es verantwortungslos, eine noch kaum geborene Wissenschaft popularisieren zu wollen.

Was aber des Kritikers Sorge um das Ansehen der deutschen Musikwissenschaft in der Welt betrifft: nach den bisher vorliegenden Besprechungen in ausländischen Fachzeitschriften (Schweizer Musikpädagogische Blätter, Januar 1958; Schweizerische Musikzeitung, Februar 1958; Mens en Melodie, Februar 1958, Holland), liegt kein Grund vor, dieses Ansehen durch meinen Versuch gefährdet zu sehen. Für die Gefährdung sorgen eher Angriffe, durch die jene Verwirrung der Begriffe erst hervorgerufen wird, gegen welche „im Namen unserer Wissenschaft“ Einspruch erhoben werden soll.

Für eine Kritik solcher Art gilt, was Karl Kraus von der popularisierten Psychoanalyse einmal sagte: sie ist jene Krankheit, für deren Therapie sie sich hält.

(Die Schriftleitung schließt damit die Diskussion endgültig ab.)