

ten und verkürzten Drucke des ersten Messenbuchs bis zum Ende des 16. Jahrhunderts (1596 Wiederabdruck der „editio altera“), was sich in dem ausführlichen Kritischen Bericht widerspiegelt (S. 239–248). Auf die Verwendung der originalen Tempus-Zeichen wird wegen ihrer Konnotationen zur alten Notation in der modernen Edition verzichtet, dafür zur Kennzeichnung ursprünglicher Tempus-Angaben, die (wie auch originale Schlüssel, Notenincipits und Stimmenambitus) als anfängliche Information vor bzw. über dem System angeführt werden, zusätzlich zu den Tactus-Strichen der Einzelstimmen gestrichelte Linien zwischen den Systemen platziert.

Durch die vielen typographisch unterschiedenen Zusätze ist die moderne Edition auf den ersten Blick manchmal etwas mühsam zu lesen bzw. zu singen. Allerdings stellt sie ja die Endstufe einer im Idealfall intensiven vorausgegangenen Beschäftigung mit dem Faksimiledruck bzw. der „edizione semidiplomatica“ dar. Nur mit deren Hilfe werden dem Benutzer die differenzierten Notationsformen (z. B. *ligatura obliqua*, *epitrita*, *color*) und ihre Auswirkungen auf die Interpretation offensichtlich, nur so wird ein liturgischer *Cantus firmus*, wie in der ersten Messe *Ecce sacerdos magnus*, in seiner Bedeutung deutlich (S. X). Ein komplexes Notenbild wie im *Agnus III* der ersten Messe wird erst in den Einzelstimmen der Chorbuchnotation klarer, weil auf den Einzelverlauf beschränkt.

Die „edizione semidiplomatica“ und die moderne Edition bieten bezüglich der ‚musica ficta‘ eine Lösung im Sinne des späten 16. Jahrhunderts und damit des letzten Nachdrucks an, die einen gegenüber 1554 veränderten Stand von „Tonalität“ berücksichtigt. Entsprechende Regelungen werden in der Einleitung angegeben. Hier (*musica ficta*) wie auch bei der Textunterlegung fehlt immer noch ein monumentales Grundlagenwerk für die Musik des 16. Jahrhunderts, das einem etwas mehr Sicherheit gäbe. So bleibt z. B. die Entscheidung für ein ‚modernes‘ Klangbild letztlich auch ein Stück Geschmackssache.

Die ausführliche Einführung Francesco Luisi (S. XXV–XXXVI) bietet in vorbildlicher Weise – lediglich der Hinweis auf Martina Janitzeks *Studien zur Editions-geschichte der Palestrina-Werke vom späten 18. Jahrhundert bis*

*um 1900* (Tutzing 2001) wird vermisst – eine Einordnung des ersten Messenbuchs in Palestrinas Biographie und Schaffen, wobei mit dem Missverständnis aufgeräumt wird, hier handele es sich vor allem um Jugendwerke (S. XXVIII f.). Vielmehr kann Luisi darlegen, wie in Palestrinas erster Schaffensreihe verschiedene stilistische Optionen zwischen Niederländerkunst und gesanglich geprägter Stimmführung, zwischen *Cantus-firmus*-Gerüst und freier Imitation beispielhaft vorgestellt und damit, und für das Tridentinum bedeutsam, zum Muster einer mehrstimmigen Kirchenmusik werden.  
(Dezember 2006)

Johannes Hoyer

*JOHANN SEBASTIAN BACH: Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie IV: Orgelwerke, Band 11: Freie Orgelwerke und Choralpartiten aus unterschiedlicher Überlieferung. Hrsg. von Ulrich BARTELS und Peter WOLLNY. Kassel u. a.: Bärenreiter 2003. XIII, 84 S.*

*JOHANN SEBASTIAN BACH: Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie IV: Orgelwerke, Band 11: Freie Orgelwerke und Choralpartiten aus unterschiedlicher Überlieferung. Kritischer Bericht. Mit Berichten über ehemals Johann Sebastian Bach zugeschriebene Werke von Ulrich BARTELS und Peter WOLLNY. Kassel u. a.: Bärenreiter 2004. 248 S.*

In den abschließenden Bänden der Neuen Bach-Ausgabe sollen diejenigen Werke vorgelegt werden, an deren Authentizität es Zweifel gab oder noch gibt, für die aber „Bachs Autorschaft nach heutigem Wissen entweder als gesichert gilt oder zumindest ernsthaft in Betracht zu ziehen bleibt“ (Kritischer Bericht, S. 14). Dieser Aufgabe unterziehen sich im vorliegenden Band Ulrich Bartels für die freien Orgelwerke und Peter Wollny für die Choralpartiten.

Einige der freien Orgelwerke würde man heute wohl ohne Bedenken in den 6. Band der Hauptserie aufnehmen. Das gilt vor allem für die in deutscher Buchstabentabulatur im Andreas-Bach-Buch überlieferte *Fantasia* in c-Moll mit der Tempobezeichnung „Adagio“ – ein Lehrbeispiel für die manchmal windungsreichen Wege der Authentizitätsdiskussion. Max Seiffert hat das Stück bereits 1925 in seiner Reihe *Organum* publiziert und war von ihm so

fasziniert, dass er etwas geheimnisvoll schrieb, es müsse „einer der ganz großen Meister sein, dem wir dieses wundersame Stück verdanken“ – womit im gegebenen Zusammenhang nur Bach gemeint sein konnte. Da sich aber die „wundersame“ Natur des Stückes sonst kaum jemandem erschloss, wurde Seifferts Andeutung als subjektiv betrachtet, und das Stück blieb weitgehend unbeachtet. Erst als H.-J. Schulze und D. Kilian die Aufzeichnung in den 1980er-Jahren als die Handschrift des jugendlichen Bach erkannten, brauchte man an dessen Autorschaft kaum noch zu zweifeln. Keine Schwierigkeiten hat man auch damit, die *Fantasia* G-Dur BWV 561 als authentisch anzuerkennen, jenes mehrteilige Werk mit dem ausgreifenden Umfang von 127 Takten, das nach dem Urteil des Herausgebers „eine zwar unausgeglichenere, doch gewichtige Komposition“ (Kritischer Bericht, S. 58) darstellt. Gegen „Unausgeglichenes“ beim frühen Bach sind wir seit der Erschließung der Neumeister-Choräle in den 1980er-Jahren ohnehin nachsichtiger geworden. Denn diese Werkgruppe hat unser Bild vom Komponieren des jugendlichen Bach wesentlich erweitert, und zwar nicht in der Weise, dass sich ein festgefügter Frühstil definieren ließe, sondern eher so, dass sich ein Experimentierfeld darbietet, das Platz für vieles Überraschende hat.

Schwieriger ist die Einordnung der Werke, die nach gesicherten Bach-Werken arrangiert sind. Für eine Bearbeitung in der Art der Fuge g-Moll BWV 131a (nach der Schlussfuge der Kantate *Aus der Tiefen rufe ich zu dir, Herr*) kennen wir keine eigentliche Parallele. Und was das interessante Arrangement mit der BWV-Nummer „545b“ betrifft, so kann man sich nur schwer vorstellen, dass Bach die C-Dur-Fuge BWV 545/2, deren thematischer Aufbau konsequent auf den letzten Pedaleinsatz vom tiefen Pedal-C hinzielt, in eine Tonart transponiert hätte, die diese Wirkung nicht zulässt. Zwiespältig ist – um ein letztes Beispiel aus den cantus-firmus-freien Orgelwerken zu nennen – die Beurteilungsgrundlage für das *Kleine harmonische Labyrinth* BWV 591, das in Anbetracht seiner Harmonik kein Frühwerk sein kann. Die Überlieferung setzt zwar erst spät ein, zielt aber einhellig auf J. S. Bach, während sich das reichlich ‚ertüftelte‘ Werk doch in Bachs Œuvre seltsam fremd ausnimmt.

Von den drei Choralpartiten ist die über *O Vater, allmächtiger Gott* in einem etwas unpersönlichen Stil gehalten, der „zwar auf eine Entstehung im frühen 18. Jahrhundert deutet, für den jungen Bach jedoch untypisch ist“ (Kritischer Bericht, S. 170). Dagegen liegen in *Herr Christ, der einig Gottes Sohn* BWV Anh. 77 (anonym in einer Abschrift von J. L. Krebs in dem Sammelband P 801 überliefert und von Ph. Spitta Bach zugeschrieben) und in der u. a. von Chr. Fr. Penzel überlieferten Partita *Wenn wir in höchsten Nöten sein* BWV Anh. 78 Werke von großer Originalität vor – wenngleich dies für sich kein untrügliches Indiz für die Autorschaft J. S. Bachs ist. Sätze wie etwa in BWV Anh. 78 die beiden weit ausgreifenden Zwei- und dreißigstel-Figurationen, die Chromatik in Vers IV und die quasi einstimmige Figuration in Variation VI sind nicht alltäglich.

Der Kritische Bericht gibt – wie auch in den anderen Incerta-Bänden – nicht nur Rechenschaft über Editions- und Authentizitätsprobleme der im Notenband vorgelegten Werke, sondern teilt auch den neuesten Stand der Diskussion über die nicht edierten und damit aus der Neuen Bach-Ausgabe definitiv ausgeschlossenen Werke mit. Dieser Anhang beschäftigt sich gewissenhaft auch noch einmal mit solchen Werken wie den *Acht kleinen Präludien und Fugen* BWV 553–560, für die das Urteil „unecht“ seit langem festzustehen scheint, ohne dass sie – man liest es mit Erstaunen – gegen neuerliche Versuche gefeit wären, sie in Bachs Œuvre zurückzuholen. Die Frage, ob ein Werk für Bach „ernsthaft in Betracht zu ziehen bleibt“ (siehe oben), wird wohl nicht immer zur Ruhe kommen. Wenn man sich aber entschließen kann, sich für Kompositionen der Bachzeit um ihrer selbst willen und nicht wegen eines Komponistennamens zu interessieren, so findet man im vorliegenden Band ebenso interessantes Material für das wissenschaftliche Studium wie auch hochwillkommene Bereicherungen des organistischen Repertoires.

(November 2006)

Werner Breig

JOSEF RHEINBERGER: *Sämtliche Werke. Abteilung IV: Weltliche Vokalmusik, Bd. 20: Weltliche Chormusik II für Männerchor a cappella. Vorgelegt von Barbara MOHN. Stuttgart: Carus-Verlag 2002, XL, 224 S., Abb.*