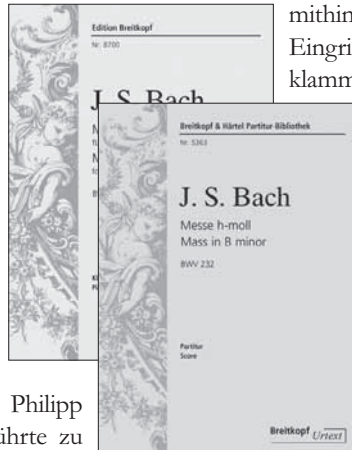


Joshua Rifkin (Hg.): J. S. Bach, Messe h-Moll

Wiesbaden (Edition Breitkopf PB 5363) 2006

Die Rezeptions-, Editions- und Aufführungsgeschichte der »Hohen Messe in h-Moll« von Johann Sebastian Bach ist fast ebenso atemberaubend wie das Werk selbst. Im Gegensatz zu den meisten anderen großen Vokalwerken Bachs war diese Messe nie wirklich vergessen, sondern allenfalls nur einem elitären Kreis von Besitzern von Stimmen- bzw. Partiturbeschriften bekannt, die dieses Werk, wenngleich nur fragmentarisch, auch aufgeführt haben. Die Entstehungsgeschichte des Werkes, insbesondere die »Abkopplung« und separate Überlieferung der ursprünglichen »Missa brevis« von 1733 von der Endfassung der h-Moll-Messe, aber auch die zahlreichen Verschlimmbesserungen Carl Philipp Emanuels in Partiturbeschriften, führte zu Lesartenproblemen, denen beizukommen ein schwieriges Unterfangen darstellte. Sogar Friedrich Smend konnte in seiner Edition im Zuge der Neuen Bachausgabe nicht vermeiden, so mancher Fehlinterpretation aufzusitzen. Insofern ist die nach jahrelanger detaillierter Forschungsarbeit entstandene Neuauflage der h-Moll-Messe durchaus als verdienstvoll und wissenschaftlich gerechtfertigt anzusehen, wenngleich die Überschrift »Endlich wirklich nur von Johann Sebastian«, die einem entsprechenden Interview-Artikel (»up to date« III/2006) vorangestellt ist, eine Selbstsicherheit suggeriert, die doch eher mit Vorsicht zu genießen sein sollte; zumal einige Stellen aufgrund der Quellenlage nicht ohne Konjekturen auskommen (so z.B. die Takte 138–140 im »Confiteor«) sowie beim Blick auf unspielbare Stellen in den kollarpartie geführten autographen Holzbläserstimmen, wo Rifkin doch wieder zumindest teilweise auf Einrichtungen C. Ph. E. Bachs oder eigene ossia-Vorschläge zurückzugreifen gezwungen ist. Letztlich ist auch zumindest hinsichtlich der Bezifferung des Continuo eine diachrone Kombination von Quellenbefunden aus der »Missa brevis« (entsprechend den Nrn. 1–12 der Edition) und der späteren »Messe« erfolgt, wobei



leider nirgends ein Wort zu Konsequenzen aus unvollständigen oder fehlenden Bezifferungen fällt.

Dabei ist ein wesentlicher Kernpunkt der Arbeit Rifkins die Identifizierung und – soweit möglich – Ausmerzung von späteren, d. h. nicht authentischen, mithin auf Bach selbst zurück gehenden Eingriffen in den Notentext. Auch die Ausklammerung des 1733 dem Dresdner Hof überlassenen Stimmensatzes von der zwischen 1748 und 1750 fertig gestellten Partiturfassung ist ein wichtiger und geradezu einschneidender Ansatzpunkt. Zahlreiche weitere Details – wie z. B. fehlerhafte Textunterlegungen oder Besetzungsfragen – spielten bei der Neuauflage ebenfalls eine Rolle; zu letzterem gehört sicherlich die Überlegung, mit welcher Solobesetzung die Flötenpartie des »Domine Deus« genau vorzutragen ist (»lombardisch« mit nur einer oder »äquak« mit zwei Flöten) oder die Problematik der Continuobesetzung (so etwa mit oder ohne »Bassoni«). Prominentestes Beispiel ist jedoch die Frage nach der Vokalbesetzung. Rifkin wäre nicht er selbst, hätte er sich nicht in seiner Ausgabe zum Thema solistische oder chorische Besetzung der mehrstimmigen Vokalpartien geäußert. Diese Problematik hatte vor einigen Jahren in der Fachpresse bekanntlich zu sehr lebhaften Diskussionen geführt. Letztlich entschieden ist diese Frage auch in der Neuauflage nicht, auch wenn Rifkin durchblicken lässt, dass er die solistische Vokalbesetzung nach wie vor für die wahrscheinlich authentische hält. Trotzdem bleibt die Ausgabe selbst diplomatisch vorsichtig, indem sie die Messe – so z. B. auf dem Titelblatt des Klavierauszuges – »Singstimmen und Orchester« zuschreibt. Spätestens mit der neuerlichen Untersuchung von Andreas Glöckner im Bach-Jahrbuch 2006 sollte diese Diskussion allerdings endgültig zugunsten der chorischen Besetzung entschieden sein.

Das Vorwort der Neuauflage bietet nicht nur facettenreiche Darstellungen zur Entstehungs-

Rezeptions- und Editions-geschichte des Werkes, sondern diskutiert auch die der Neuausgabe zugrunde liegenden editorischen Überlegungen nebst wichtiger Fragestellungen zur Besetzung und Vortragsweise. Fast das Wichtigste an dieser Neuausgabe ist der der Partitur selbstverständlich beigegebene sehr ausführliche Kritische Bericht, der detailliert über Lesartenprobleme und Quellenbewertungen in zahllosen Einzelfällen referiert.

Das schlicht gestaltete und solide verarbeitete Paperback der Edition unterstreicht die Intention einer

praxisnahen Ausgabe. Papierqualität und Notenbild lassen nichts zu wünschen übrig. Alles in allem eine solide und durchaus mehr als nur berechtigte Neuausgabe, die in jede Notenbibliothek von Praktikern und Wissenschaftlern gleichermaßen gehört – auch wenn Ersteren für Aufführungen zahlreiche Entscheidungen abverlangt werden müssen und Letztere sicherlich einmal mehr weiteren Forschungsbedarf erkennen dürften; so harren noch zahlreiche weitere, teilweise nicht minder prominente Werke einer solch' akribischen Untersuchung. [Joachim Roller]

Historische Musikinstrumente im 20. Jahrhundert

Begriff – Verständnis – kompositorische Rezeption, Köln (Dohr) 2005

Doktorarbeiten können spannend sein. Das bewahrheitet sich einmal mehr beim Lesen von Kerstin Neubarths 2004 an der Universität Köln vorgelegter Dissertation über historische Musikinstrumente und ihre wandelbaren Konnotationen im 20. Jahrhundert. Neubarth stützt sich bei ihrem Gegenstand auf die Verwendung von Instrumenten der Zeit vor ca. 1850. Seit Beginn des 20. Jahrhunderts erfuhren diese, mit einer begrifflichen Vielfalt zwischen ›alten‹ bzw. ›historischen‹ Instrumenten und der emphatischeren – und rechtfertigungsbedürftigeren – Bezeichnung ›Originalinstrumente‹ nebst parallelen anglophonen Bildungen belegt, zunehmende Berücksichtigung in der Musizierpraxis.

Dabei liegt das Augenmerk weniger auf dem Rückbezug zu Alter Musik, sondern vor allem auf der Verwendung historischer Instrumente durch Komponisten des 20. Jahrhunderts. Damit verbunden ergeben sich vor dem Hintergrund von Aktualität, Neuorientierung und antiromantischer Gegenposition Einordnungen etwa in die Jugendmusikbewegung, die klassizistische Moderne oder ab den 1960er Jahren in die musikalische Avantgarde.

Man muss zur Überprüfung der Aktualität des Themas nicht erst durch die nächste Wiederholung eines Miss-Marple-Films bzw. durch die Titelmusik Ron Goodwins darauf gestoßen werden, wie sicher z. B. das bis in die Populärmusik durchsetzungsfähige

Cembalo seinen festen Platz in der Musik des letzten Jahrhunderts gefunden hat. Exemplarisch widmet sich Neubarth, die Werke in verschiedenen Kapiteln systematisch wieder aufgreifend, Bohuslav Martinůs Cembalokonzert, ebenso dem von Hugo Distler sowie Mauricio Kagels Musik für Renaissance-Instrumente und Georg Krölls



Odhecaton für ähnliche Besetzung. Neubarths musikalische Analysen, die sie, wo sinnvoll, mit Werken anderer Komponisten abgleicht und ergänzt, fokussieren unter dem Gesichtspunkt der verwendeten Instrumente den Grad an Rücksichtnahme auf deren Charakteristika

und Beschränkungen, also die Bereitschaft, idiomatisch zu komponieren oder eine Verfremdung bis zur ›Beschädigung‹ des Klangs in Kauf zu nehmen bzw. zu intendieren.

Neubarth setzt keine Begrifflichkeit als selbstverständlich voraus, sondern betreibt – durch die Textsorte nahegelegt – einen erheblichen Aufwand an terminologischer Diskussion und inhaltlicher Differenzierung bis hin zur Näherung an eine Begriffsbestimmung für ›Neue Musik‹ in Nachvollzug der Dissertation von Christoph von Blumröder.