

**Zeitschrift:** Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis : eine Veröffentlichung der Schola Cantorum Basiliensis, Lehr- und Forschungsinstitut für Alte Musik an der Musik-Akademie der Stadt Basel

**Herausgeber:** Schola Cantorum Basiliensis

**Band:** 9 (1985)

**Rubrik:** [Theorie und Praxis bei Bach und Händel]

#### **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

#### **Conditions d'utilisation**

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

#### **Terms of use**

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

**Download PDF:** 09.02.2026

**ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>**

# JENSEITS DER GATTUNGEN: HÄNDELS APOLLO E DAFNE\*

von SILKE LEOPOLD

Diskussionen um die Aufführungspraxis musiktheatralischer Werke teilen sich zumeist in Erörterungen musikalischer Probleme einerseits und das Studium der zeitgenössischen Inszenierungspraxis andererseits. Die Versuche, eine Oper etwa des frühen 18. Jahrhunderts musikalisch und szenisch zu rekonstruieren, verlaufen in der Regel parallel – hier ein Dirigent, dort ein Regisseur, der die fertige musikalische Einstudierung anhand der Bewegungslehre der Zeit ergänzt, einer Art gestischer Affektenlehre, in der jedem Gemütszustand eine bestimmte Hand-, Fuß- oder gar Augenstellung zugeordnet wird.

Die Trennung von musikalischer und szenischer Leitung als unhistorisch zu schmähen, bliebe eine wissenschaftliche Pedanterie, wenn sie nicht weitreichende Konsequenzen nach sich zöge. Sie suggeriert zunächst einmal, daß Musik und Bühnenaktion zwei voneinander unabhängige Bereiche seien, zumal die Bewegungslehre für das Theater allgemein und nicht speziell für das Musiktheater galt. Satirische Schriften wie etwa Benedetto Marcellos *Teatro alla moda* scheinen diese Vermutung zu bestätigen; wir haben uns an die Vorstellung gewöhnt, der Sänger einer Barockoper stünde an der Rampe und höbe abwechselnd den rechten oder linken Arm. Dieser Auffassung widersprechen jedoch Berichte über die unterschiedlichen darstellerischen Qualitäten der Sänger. Während etwa Francesca Cuzzoni auf der Bühne als „kaltsinnig“ galt, attestierte man ihrer Rivalin Faustina Bordoni, „in der Action besonders stark“, der „Vorstellungskunst“ in „hohem Grade mächtig“ und „zur Action gebohren“ zu sein. Senesinos „Action“ bezeichnete Quantz gar als „natürlich“.<sup>1</sup>

Es ist hier nicht der Ort für Überlegungen, was im Jahre 1727, als Quantz Senesino, die Cuzzoni und die Bordoni bei einer Aufführung von Händels *Admeto* in London sah, als „natürliche Action“ gegolten haben mag. Die Sänger scheinen jedoch, über die Bewegungslehre hinaus, zur Aufführung einer Oper spontan das Ihre beigetragen zu haben. Ein Regisseur stand ihnen dabei nicht zur Seite, wohl aber etwas, das im *Dramma per musica* ohnedies eine ähnliche Funktion besaß wie die Inszenierung heute: die Komposition.<sup>2</sup> Allzu selten wird die Musik einer Oper

\* Vorliegender Beitrag basiert auf dem Manuskript eines Vortrags, den ich im Mai 1985 aus Anlaß einer Aufführung von *Apollo e Dafne* in der Schola Cantorum Basiliensis hielt. Für die Druckfassung wurde der lockere Vortragston bewußt beibehalten und der Text nur um die nötigsten Anmerkungen erweitert. Die Klangbeispiele während des Vortrags als Notenbeispiele in den Text zu übernehmen, hätte den Rahmen der Druckfassung gesprengt. Die Taktangaben an den entsprechenden Stellen beziehen sich auf die Händel-GA Friedrich Chrysanders.

<sup>1</sup> Friedrich Wilhelm Marpurg, *Historisch-kritische Beyträge zur Aufnahme der Musik* I, Berlin 1754 (Reprographischer Nachdruck Hildesheim 1970), 240f und 213.

<sup>2</sup> Vgl. hierzu besonders Helmuth Hucke, „Die neapolitanische Tradition in der Oper“, *Kongreßbericht New York 1961*, 253–277.

bei dem Versuch einer szenischen Rekonstruktion in vollem Umfang auf ihre theatraischen Qualitäten hin untersucht; auch musikalische Analysen beziehen sich zumeist eher auf den Affektgehalt als auf die szenische Substanz. Gerade Händel aber hatte bei der Komposition immer die äußere Situation vor Augen, in der sich die Affekte offenbarten, und dies nicht nur im Bereich der Theatermusik: Dem Krönungsanthem *Zadok the Priest* etwa liegt eine genaue Vorstellung der Szene vor dem Altar, des königlichen Auftritts, der Salbung und Segnung zugrunde. Solche Situationen in der Komposition über den Affektgehalt hinaus als eine der vielen schriftlich nicht fixierten Darstellung analytisch dingfest zu machen, sollte zu den unabdingbaren Voraussetzungen für eine historisch getreue Aufführung musiktheatralischer Werke gehören.

\*

Historiker jeglicher Fachrichtung und mithin auch Musikhistoriker neigen dazu, der Fülle der Fakten, die zu beurteilen ihre Aufgabe ist, mit Systemen zu begegnen. Ein Formschema, eine Gattungstypologie, eine Epocheneinteilung scheint hilfreich zu sein, sich in der prallen Geschichtswirklichkeit, wie sie uns in der Überlieferung entgegentritt, besser zurechtzufinden. Die Überzeugung, die Dinge beherrschen zu können, indem man sie benennt, führt jedoch häufig an den Dingen selbst vorbei, trübt den Blick für Fragestellungen, die sich gerade daraus ergeben, daß es für die Dinge kein passendes Schema gibt. Zu den beliebtesten Baukastensystemen der Musikgeschichtsschreibung gehören die Gattungen – als Bestimmungsinstrument ebensooft verwendet wie in Frage gestellt, wobei die Art der Verwendung von der vergleichsweise harmlosen, gleichsam theorielosen Benennung eines Werkes ohne weiterreichende Fragen und Folgerungen bis hin zu Extremfällen reicht, bei denen die Werke auf die Schemata zurechtgestutzt werden und nicht umgekehrt.

Im Falle Händels schien die Gattungsfrage lange Zeit nahezu problemlos zu sein, zumal sie gewisse Parallelen zu seiner Biographie aufwies: Der frühe Händel der Lehr- und Wanderjahre, der an hundert Kantaten seinen Vokalstil schulte, der mittlere Händel als Komponist italienischer Opern in London und der späte Händel als Begründer eines spezifisch englischen Oratoriums. Die Grenzlinien schienen klar – gezogen von der unterschiedlichen Sprache, der unterschiedlichen Dramaturgie, der Verwendung bzw. Nichtverwendung des Chores, der szenischen bzw. konzertanten Aufführung, dem privaten bzw. öffentlichen Rahmen, dem höfischen bzw. bürgerlichen Publikum. Daß sich diese Dreiteilung von Händels Vokalwerk bestenfalls als ein grobes Raster eignete – so grob, daß es damit wiederum zu nichts mehr nutze war – führte erstmals Winton Dean in seinem Buch mit dem provozierenden Titel von den *Dramatic oratorios* in profunder Weise vor<sup>3</sup>, ohne sich indes auf die Frage einzulassen, worin sich der kompositorische Ansatz Händels bei den dramatischen und den nicht-dramatischen Oratorien unterscheiden könne, ob also nicht nur der dramaturgische Plan so extrem verschiedener Werke wie etwa *Hercules* und *Messiah* anders war, sondern auch die musikalische Substanz. In seiner kurzen Besprechung

<sup>3</sup> Winton Dean, *Handel's dramatic oratorios*, London 1959.

der italienischen Frühwerke negiert er einen solchen Unterschied von vornherein: „The Italian settings of 1707–10, whether operas, oratorios, serenatas or cantatas, are all alike in kind. Whatever their titles, they are dramatic in intention and execution, but dramatic within the limits imposed by current Italian usage.“<sup>4</sup>

Indem Dean alle weltliche Vokalmusik Händels zu dramatischer Musik erklärte, indem er den gesamten Werkkomplex unter einem Begriff zusammenfaßte, hob er die Grenzlinien zwischen den Gattungen auf seine Weise auf. Doch auch in dem scheinbar entgegengesetzten Versuch, dem Begriff Kantate noch ein weiteres Epitheton wie etwa „dramatische“ Kantate oder „lyrische“ Kantate beizugeben, wie es sich besonders in Programmzetteln oder Schallplattentexten findet, manifestiert sich dieselbe Erkenntnis: daß nämlich die Gattungsbezeichnungen Kantate, Oper und Oratorium sich nicht eigneten, die vorhandenen Werke feinsäuberlich in Schubkästen zu packen. Deans Versuch, alles zu dramatischer Musik zu erklären, trifft sich an einem Punkt mit dem Bemühen, die Gattungen in so viele Unter-gattungen wie möglich aufzufächern, um dem jeweiligen Werk gerecht zu werden: Der Erkenntniswert ist gering. Mit der Einsicht, daß die Grenzen zwischen den Gattungen fließend sind, ist ebensowenig gewonnen wie mit der Erkenntnis, alles sei ohnedies dieselbe Art Musik.

Das Problem liegt hauptsächlich in der Formel von der dramatischen Musik. Eine Definition, was dramatische Musik sei, steht noch aus; sie würde für jede Epoche anders lauten. Am Beispiel von Händels *Apollo e Dafne* lassen sich jedoch ein paar grundsätzliche Überlegungen anstellen, welcher Art dramatische Musik sein kann und auf welche Weise diese Arten der dramatischen Musik mit den Gattungen zusammenhängen könnten. *Apollo e Dafne* bietet sich für solche Überlegungen aus mehreren Gründen an: Zum einen, weil es einige Stücke enthält, die sich keineswegs in das von Dean als immer gleich beschriebene Schema aus Rezitativen, Da-capo-Arien und Ensembles fügen, zum anderen, weil die Entstehungsgeschichte dieses Werkes so verworren ist, daß sich die Frage aufdrängt, wieweit Händel gerade mit diesem Werk experimentiert, neue Wege der dramatischen Komposition gesucht hat.

Über Entstehungszeit und Entstehungsort von *Apollo e Dafne* gehen die Meinungen auseinander. Aufgrund von Schriftchronologie, Wasserzeichen und Rastrierung datiert Ellen Harris *Apollo e Dafne* auf die Jahre zwischen 1706 und 1710 nach Florenz und setzt es in Beziehung zu Prinz Ferdinando de' Medici, dessen ebenso wunderbare wie trügerische Genesung von der Syphilis im Frühjahr 1709 nach ihrer etwas verwegenen Meinung der Anlaß gewesen sein könnte, diese Geschichte von Verwandlung und Wiedergeburt aufzuführen.<sup>5</sup> Hans Joachim Marx dagegen datiert die Kantate aufgrund derselben Wasserzeichen und aufgrund der Tatsache, daß das in Italien ungebräuchliche Fagott beteiligt ist, auf die Zeit nach Italien und vor London, also auf 1710 und nach Hannover, wobei er davon ausgeht, daß die Kantate in Rom begonnen, in Venedig fortgesetzt und in Hannover voll-

<sup>4</sup> Dean, 16.

<sup>5</sup> Ellen Harris, „Händel in Florenz“, *Händel-Jb* 27 (1981) 48.

endet wurde.<sup>6</sup> Er weist *Apollo e Dafne* die Rolle eines Opernersatzes an einem Hof zu, an dem seit zwölf Jahren keine Opernaufführung mehr stattgefunden hatte. Erstmals hatte Keiichiro Watanabe auf die Verbindung zwischen *Apollo e Dafne* und Hannover hingewiesen<sup>7</sup>; Donald Burrowes schließlich kommt aufgrund desselben philologischen Befundes zu dem Schluß, Händel habe *Apollo e Dafne* in Venedig begonnen, in Hannover die fertigen Teile revidiert und die Komposition vollendet.<sup>8</sup> In jedem Falle ist das Manuskript von *Apollo e Dafne* so verworren wie kein anderes Händel-Manuskript aus dieser frühen Periode: teilweise autograph, teilweise von Kopistenhand; die autographen Teile aus unterschiedlichen Zeiten stammend; aus fünf verschiedenen Papiersorten, deren Herkunft nicht einmal restlos geklärt werden kann, in unterschiedlich starken Lagen zusammengebunden. Zwei der Arien Apollos finden sich in anderen Werken Händels wieder: „*Spezza l’arco e getta l’armi*“ wurde zuerst für die Hamburger Almira als „*Ob dein Mund wie Plutos Rachen*“ komponiert und dann als „*Pugneran con noi le stelle*“ in den florentinischen Rodrigo übernommen. „*Come rosa in su la spina*“ taucht in der Kantate „*Io languisco*“ als Arie „*Se qui il ciel*“ unverändert auf, in der venezianischen *Agrippina* leicht verändert als „*Coll’ardor*“ und schließlich noch in zwei früheren Werken („*E’ ben folle*“ aus „*Il trionfo del tempo*“ und „*Voli per l’aria*“ aus „*Tra le fiamme*“); hier allerdings reduziert sich die Entsprechung auf das Kopfmotiv.<sup>9</sup> Auffälligerweise änderte Händel in beiden Fällen im Manuskript die Tonart.<sup>10</sup> „*Spezza l’arco e getta l’armi*“ begann er zunächst in G-dur mit einem vierstimmigen Streicherensemble, wie sie in Rodrigo steht; dann scheint ihm eingefallen zu sein, daß die Oboen in dieser Arie einen guten Effekt machen könnten, und er begann sie noch einmal exakt wie in der Hamburger Version „*Ob dein Mund wie Plutos Rachen*“ mit zwei Oboen und Fagott in C-dur, und schließlich scheint ihm noch die Idee gekommen zu sein, daß man die Oboen leicht auf Trompeten schminken konnte, indem man das Ganze von C-dur in die Trompetentonart D-dur transponierte. „*Come rosa in su la spina*“ übertrug er von B-dur nach A-dur. Ob Händel mit dieser Kantate, wie Ellen Harris meint, über einen längeren Zeitraum hinweg experimentiert, die Gattung Kantate gleichsam zur Diskussion gestellt habe, oder ob er, wie Marx vermutet, das Werk unter Zeitdruck für Hannover schrieb und dabei auf eine Reihe bereits komponierter Stücke zurückgriff – in jedem Fall ist *Apollo e Dafne* kein Werk aus einem Guß. Schon das unterscheidet es von nahezu allen Werken aus Händels italienischen Jahren und sollte uns neugierig machen, welcher Art das Besondere an diesem Stück sein könnte.

\*

<sup>6</sup> Hans-Joachim Marx, „Zur Kompositionsgeschichte von Händels Pastoralkantate ‚Apollo e Dafne‘ (HWV 122)“, *Göttinger Händel-Beiträge* 1 (1984) 70–85.

<sup>7</sup> Keiichiro Watanabe, „The paper used by Handel and his copyists during the time of 1706–1710“, *Journal of the Japanese Musicological Society* 27/2 (1981) 129.

<sup>8</sup> Donald Burrowes, „Handel and Hannover“, *Bach, Handel, Scarlatti. Tercentenary essays*, Cambridge 1985, 35–59.

<sup>9</sup> Vgl. Harris, 58, Anmerkung 41.

<sup>10</sup> Marx a.a.O., 77f.

Besonders ist sicherlich schon die Wahl des Stoffes. Die Geschichte von Apollo und Dafne ist als Kompositionsstoff keineswegs so normal, wie es zunächst den Anschein hat. Zwar markiert sie in Gestalt von Rinuccinis Dafne-Libretto den Beginn der Operngeschichte, doch wurde Dafne bald von Orpheus und Eurydike von der Bühne verdrängt. Die Gründe dafür liegen im Stoff selbst. Apollo betrat die Bühne erstmals im Jahre 1589, im dritten der Florentiner Intermedien zu *La Pellegrina*, ohne jedoch zu singen; statt dessen kämpfte er dort zu den Klängen einer nicht erhaltenen Sinfonia mit dem Drachen. Dieselbe Szene übernahm Rinuccini später in seine Oper, und er hatte dort mit demselben Problem zu kämpfen, das sich schon im dritten der Florentiner Intermedien angedeutet hatte: Die Tötung des Drachens – der Höhepunkt, der Zielpunkt des Geschehens – ist eine höchst unmusikalische Angelegenheit. Rinuccini führte Apollo in der Oper zwar sehr geschickt und sehr musikalisch als Echo des Hirtenchores ein, doch nachdem sich der Sonnengott zu erkennen gegeben hat, steht ganz lapidar im Libretto: „Hier spannt Apollo den Bogen und erschießt das Ungeheuer.“<sup>11</sup> Dann lässt er lässig seine Waffe sinken und beginnt zu singen, als wäre nichts geschehen; auch hier vollzieht sich das Geschehen ohne Musik.

Marco da Gagliano mag dieses Manko gespürt haben, als er sich 1608 für einen Auftrag aus Mantua dieses alten Textbuches annahm. Denn in der späteren Version, die Rinuccini für ihn erarbeitete, findet sich anstelle der Szenenanweisung für Apollo ein ganzer Chor, der das Geschehen auf der Bühne kommentiert und damit vor allem den zeitlichen Raum schafft, damit sich das Geschehen überhaupt vollziehen kann. Marco da Gagliano hat sich über diese Szene ausführliche Gedanken gemacht. Im Vorwort des Partiturdruckes schreibt er:

„Dopo l’ultima risposta dell’Eco, apparisca il Fitone dall’una delle strade della scena; e nell’istesso tempo, o poco dopo, mostrisi dall’altra parte *Apollo* con arco in mano, ma grande. Il coro alla vista del serpente, mostrando spavento, canti quasi gridando *Ohimè che veggio*, e in quel medesimo punto ritiransi i pastori, e le ninfe per diverse strade, imitando fuga e timore, senza però volgere interamente le spalle al teatro, o nascondersi del tutto, e resti *Apollo* cantando *O Divo, o Nume eterno*, e co’l volto, e co’ gesti cerchino d’esprimere l’affetto del pregare. Intanto *Apollo* muovasi con passi leggiadri e fieri verso il Fitone vibrando l’arco e recandosi le saette in mano, accordando ogni passo, ogni gesto al canto del coro, avvertisca di scoccare l’arco in quel tempo appunto che subito vi caschino su le parole *O benedetto stral*. Così scoccando il secondo avvertisca medesimamente che sia in tal tempo che’l coro seguiti, *O glorioso arciero*. Il terzo strale potrà tirare mentre si canta *Vola vola pungente*, al qual colpo mostrando il serpente d’esser gravemente ferito, si fugga per una delle strade. *Apollo* lo seguirà, e’l coro affacciandosi alla veduta di quella via e cantando *Spezza l’orrido tergo*, mostri di vederlo morire. Fornito il canto ritorni sul palco al suo luogo an mezza luna.“<sup>12</sup>

<sup>11</sup> „Qui Apollo mette mano a l’arco e saetta il Fitone.“ Der Text ist abgedruckt bei Angelo Solerti, *Gli albori del melodramma* II, Milano 1904 (Reprographischer Nachdruck Hildesheim 1969) 79.

<sup>12</sup> A. a. O. 70f.

Auch in dieser Version, obwohl genial gelöst, eignet sich der Kampf mit dem Drachen bestenfalls als Pantomime; Apollo selbst erhält keine Gelegenheit zu singen. Marco da Gagliano schlägt sogar vor, Apollo in dieser Szene mit einem Tänzer zu doublen, damit der Kampf auch hübsch anzusehen sei; der Sänger solle dann erst nach getaner Tat aus der Gasse treten und frisch und unverbraucht sein „*Pur giace estinto al fine*“ singen. Dafne, die Titelfigur, tritt bei Rinuccini überhaupt nur in einer Szene auf. Ihre Rolle ist kleiner als die Amors oder die der Venus, kleiner sogar als die der namenlosen Hirten. Eigentlich tritt sie nur auf, um zu sagen, daß sie gleich wieder abtreten wird, weil sie auf die Jagd gehen will. Mit Apollo läßt sie sich nur auf den kürzestmöglichen Dialog ein, der diesen Namen fast nicht verdient; sie macht sich sofort aus dem Staube, als Apollo ihr anbietet, gemeinsam mit ihr durch die Wälder zu streifen. Der zweite Zielpunkt, der zweite Höhepunkt der Geschichte – die Metamorphose – wird lediglich in einen Botenbericht gekleidet, aus zwei Gründen: Zum einen ließe sich die Verwandlung Dafnes in einen Lorbeerbaum nur schwer auf der Bühne darstellen, zum anderen fühlte Rinuccini sich noch an die klassische Dramaturgie gebunden, nach der die Katastrophen hinter der Bühne zu passieren hatten. Vielleicht liegt hierin eine Erklärung, warum der Orpheus-Stoff dem Dafne-Stoff den Rang abgelaufen hat: Die Kernepisoden der Dafne-Geschichte sind im Kern unmusikalisch, im Orpheus-Stoff dagegen entstehen die Kernepisoden aus der Musik. Es verwundert nicht, daß auch in der einzigen weiteren italienischen Verarbeitung des Apollo-e-Dafne-Stoffes nach Rinuccini und vor Händel, in Cavallis früher Oper *Gli amori di Apollo e di Dafne* weder der Kampf mit dem Drachen noch die Flucht Dafnes dargestellt sind. Martin Opitz' Bearbeitung von Rinuccinis Libretto für Heinrich Schütz verlegt die Metamorphose auf die Bühne, und man wüßte gern, welche Musik dazu erklang.

\*

Händels Kantate setzt direkt nach der Befreiung Arkadiens von der Schlange ein, und dies in der denkbar untheatralischsten Weise: Mit einem Secco-Rezitativ Apollos. Es wäre vorstellbar gewesen, daß Händel den Kampf mit der Schlange in eine programmatiche Ouvertüre gekleidet hätte – nach dem Vorbild der Kantate *Arresta il passo*<sup>13</sup> von 1708, in der die Ouvertüre tatsächlich einen Vorgang schildert: Aminta läuft hinter Fillide her, und die Ouvertüre bricht in dem Moment abrupt ab, da Aminta Fillide zuruft, sie möge doch stehenbleiben. Gerade der Vergleich mit *Aminta e Fillide* zeigt aber auch, daß Händel mit *Apollo e Dafne* völlig andere dramaturgische Ideen zu verwirklichen suchte. Nach dem Coup de théâtre, mit dem *Aminta e Fillide* beginnt, entwickelt sich diese Kantate gänzlich den Erwartungen entsprechend: Aminta und Fillide singen im Wechsel je fünf Arien mit den entsprechenden Rezitativen dazwischen; den Schluß bildet ein Duett. Alle elf Nummern sind Da-capo-Kompositionen. Der Auftritt der beiden Sänger ist

<sup>13</sup> Händel GA Bd. 52 A. Auf die Ähnlichkeit der Melodie von Amintas Arie „*Forse che un giorno il dio d'amore*“ und Dafnes „*Come in ciel benigna stella*“, beide in g-moll, ist bisher nicht hingewiesen worden.

musikalisch inszeniert; von diesem Moment an aber stehen sich die beiden Sänger gegenüber und veranstalten ein Konzert. Mit der Ouvertüre, die in ein Accompaniato-Rezitativ abbricht, ist das theatralische Pulver dieser Kantate verschlossen.

Anders *Apollo e Dafne*: Hier baut Händel die Spannung langsam auf, führt den Zuschauer immer dichter an den Konflikt heran, zieht ihn nach und nach in das Geschehen hinein. Der Kampf mit dem Drachen ist nicht sein Thema; ihm geht es von vornherein um Flucht und Metamorphose. So verworren die Entstehungsgeschichte dieses Werkes ist, so schlüssig präsentiert sich das Endergebnis: Drei immer kürzer werdende Teile, die dem klassischen Schema Exposition, Zuspitzung, Katastrophe folgen. In dem ersten Teil geht es Händel um musikalische Personencharakteristik. Jeder der beiden Protagonisten erhält nacheinander zwei Arien, in denen er seine Persönlichkeit vorführen darf, Apollo zwei kriegerische Stücke, Dafne ein lyrisch-pastorales und ein harsch abweisendes. Es gelingt Händel dabei, mit denselben Instrumenten gänzlich verschiedene Stimmungen zu zeichnen. Die Oboen erklingen einmal als Ersatztrompeten in der Apollo-Arie „*Spezza l'arco e getta l'armi*“, und gleich darauf als pastorale Chiffre in Dafnes Auftrittsarie „*Felicissima quest' alma*“ mit Pizzicato-Begleitung der Violinen. Diese beiden Arien verursachen gleichsam einen musikalischen Szenenwechsel, denn es ist zudem die einzige Stelle dieses Werkes, an der zwei Arien ohne verbindendes Rezitativ direkt aufeinanderfolgen – eine große Ausnahme in der Kantatenkomposition überhaupt. Mit einem erregten Duett schließt dieser erste, expositionaltartige Teil. Alle vier Arien sowie auch das Duett sind den Regeln entsprechend als Da-capo-Kompositionen gebaut.

Nach dieser Phase der Selbstdarstellung, bei der die Protagonisten eher nebeneinander stehen als daß sie sich zueinander wenden, beginnt der Konflikt sich in einem zweiten Teil zu verdichten. Apollo versucht Dafne zu erweichen, Dafne weist ihn zurück – mit gleicher Münze: Es sind zwei Arien, deren Texte gleichgebaut sind, deren Musik aber kontrastiert:

Apollo  
Come rosa in su la spina  
presto viene e presto va,  
tal con fuga repentina  
passa il fior della beltà.

Dafne  
Come in ciel benigna stella  
di Nettun placa il furor,  
tal in alma onesta e bella  
la ragion frena l'amor.

Händels Vertonung dieser beiden Arien wiederholt noch einmal die Charakterzeichnung der Exposition: Apollo gibt sich eher virtuos und energisch, Dafne dagegen pastoral. In dem nun folgenden Stück „*Deh lascia addolcire*“ spitzt sich der Konflikt auch musikalisch zu und gipfelt schließlich in einem dritten Teil in Dafnes Flucht und Metamorphose. Danach bleibt Apollo im Angesicht des Lorbeerbaumes nur ebenso hilfloses wie kunstvolles Schluchzen – ein frühes Beispiel für Händels Vermögen, selbst regulärste Kompositionen für tiefste Gemütsbewegungen nutzbar zu machen. Apollos letzte Arie besteht fast ausschließlich aus Zweitaktperioden, deren Schluchzerpausen jeweils auf der ersten Zählzeit jeden zusammenhängenden Satz zunichte machen. Händel nimmt dieses Schluchzen gar so ernst,

daß er zu Beginn des B-Teils nicht nur die grammatische Periode „Sovra il crin ti – porterò“ (T. 73/74), sondern sogar die Synhärese des Verses „Se non posso averti in seno“ zu „Se non posso – averti in seno“ (T. 67/68) auseinanderreißt, um wenigstens einen Achtel-Schluchzer unterbringen zu können. Nach der Aufregung um die Metamorphose stellt diese Arie gleichsam die musikalische Ordnung wieder her, ohne daß Ausdruck und Spannung darunter zu leiden hätten.

Doch soll es in dieser Untersuchung bei der Frage nach den Möglichkeiten dramatischer Musik weniger um die Arien als um die Ensembles gehen – in diesem Falle um die Duette, deren sich in *Apollo e Dafne* drei finden. Zwar spricht das Inhaltsverzeichnis der Kantate nur von zwei Duetten; die Arie des Apollo „Mie piante corrette“ soll aber in diesem Zusammenhang gleichermaßen zu den Duetten gerechnet werden, wenn auch nicht als Duett zwischen zwei Sängern, sondern zwischen einem Sänger und einer Läuferin, die sich musikalisch in dem Concertino aus Solo-Violine und Fagott äußert. Diese Duette scheinen geeignet, die Unterschiede musikalischer Dramatik am Beispiel aufzuzeigen – nicht als drei verschiedene Stadien der Intensität, sondern als drei unterschiedliche Arten des Verhältnisses von innerer und äußerer Dramatik, von Szene und Gefühl, von Gebärde und Ablauf. Sie seien hier als Modelle für eine emotionale Dramatik, für eine gestische Dramatik und für eine szenische Dramatik beschrieben.

\*

„Dramatik“ gehört zu den Begriffen, die im Laufe der Jahrhunderte so viele Bedeutungswandel durchgemacht haben, daß sie heutzutage in vielerlei Zusammenhängen verwendet werden und dabei immer der Gefahr mangelnder Schärfe ausgesetzt sind. Wenn Winton Dean sein Buch *Handel's dramatic oratorios* nennt, so meint er damit Oratorien mit Handlung; ist dagegen von einer dramatischen Zusitzung der Ereignisse die Rede, so bedeutet das Spannung, Konfliktreichtum, Aufeinanderprallen von Gegensätzen. Dramatische Situationen können in der epischen Dichtung wie in der erzählenden Prosa vorkommen, und ein Drama kann völlig undramatisch sein.<sup>14</sup> Auf die Musik übertragen, wird die Definition „dramatisch“ noch diffiziler und auch konfuser; so werden selbst in der Instrumentalmusik dialogische Strukturen etwa im Klavierkonzert als „dramatisch“ im Sinne eines Handlungsablaufes, eines Aufeinandertreffens zweier Personen gedeutet<sup>15</sup>, gleichermaßen aber auch wilde Tremoli oder rasche punktierte Noten als „dramatisch“ im Sinne einer Spannungssteigerung. In Händels *Messias* etwa ließen sich diese beiden Pole musikalischer „Dramatik“ an zwei gänzlich verschiedenen Kompositionen zeigen. Der Chor aus dem 2. Teil „Surely he hath born our griefs“ wird vermutlich in neun von zehn Kommentaren als „dramatisch“ beschrieben werden – was er der spannungs-

<sup>14</sup> Zum Problem der Begriffsbestimmung siehe besonders Emil Staiger, *Grundbegriffe der Poetik*, München 1971.

<sup>15</sup> Charles Rosen, *Der klassische Stil*, München 1983, sieht im klassischen Stil ganz allgemein einen dramatischen Stil, sei es in der Auseinandersetzung zwischen 1. und 2. Thema im Sonatensatz, sei es im „Auftritt“ des Solisten im Klavierkonzert.

geladenen Harmonik mit ihren vielen Vorhaltdissonanzen ebenso verdankt wie den peitschenden punktierten Sechzehntelrhythmen. Als dramatisch kann aber auch das Erscheinen der Menge der himmlischen Heerscharen bezeichnet werden – ein Meisterstück deskriptiver, szenischer Musik, in der das Geschehen in den Orchester- satz hineingenommen ist; denn was könnte die Sechzehntelbegleitung des Accom- pagnato-Rezitativs „And suddenly there was with the angels“ anderes bedeuten als das Flattern der Engelsflügel oder zumindest die entstehende Unruhe am Firma- ment? Die Himmelstrompeten, die die Worte „Glory to god“ begleiten, klingen von ferne – „da lontano e un poco piano“ schreibt Händel vor –, und nachdem die Engel ihren Friedensgruß entboten haben, verschwinden sie wieder in der Ferne des Himmels zu den Klängen eines immer dünner werdenden Satzes.<sup>16</sup> Die beiden Chöre haben in ihrer musikalischen Substanz, in ihrem kompositorischen Zugang nichts gemeinsam als die Tatsache, daß sie aus demselben Werk stammen. Mit einer Gattungszuordnung dieses Werkes könnte man der Frage nach der Art der Musik nur unzureichend gerecht werden.

Das Problem, wie sich Handlung und Musik in der Oper zu einem schlüssigen Ganzen verbinden solle, hat Komponisten und Textdichter von Anbeginn der Gat- tung an beschäftigt. Um die Zeit, da Händel sich in Italien gleichsam den letzten Schliff holte, schlugen die Wellen um diese Frage einmal wieder besonders hoch – gerade in den Kreisen, mit denen Händel in Kontakt kam. Die Kritik besonders der Literaten richtete sich gegen das dramaturgische Tohuwabohu in den Opern der vergangenen Jahrzehnte, gegen das unaristotelische Durcheinander der Handlungs- stränge, gegen die banale Sprache der Arien. Und auch die Musiker begannen sich Gedanken über ihren Anteil an dem Gesamtgebilde Oper zu machen – auf ihre Weise und, wie so oft in Italien, theorie-los. Das Ergebnis dieser beidseitigen Bemü- hungen war eine neue dramaturgische Ordnung des musikalischen Theaters, eine sehr strikte Ordnung, bei der jede der beteiligten Künste ein Eigenleben zu führen begann: Die Ansprüche der Literaten durften sich zunehmend in den Rezitativen ausleben, wo die Musiker wenig zu sagen hatten; die ihrerseits durften sich, unter Verzicht auf eine direkte Einbindung in die Handlung, in den Arien verwirklichen. Die Oper entwickelte sich, namentlich unter den Händen Alessandro Scarlattis – grob und vereinfachend gesprochen –, von einem Schauspiel mit Musik zu einem Gesangskonzert mit Handlung. Die Gefahr, die in dieser Trennung der beiden beteiligten Künste lauerte, offenbarte sich erst im Laufe der Entwicklung in vollem Maße: Indem der musikalische Bereich zunehmend auf einen Bezug zur Handlung verzichtete, zogen sich die Arien auf den Bereich einer inneren Dramatik, einer Darstellung von Gefühlen zurück. Und in demselben Maße, in dem die Arien formal immer stärker kanonisiert wurden, nahm die Möglichkeit zu einem spontanen Ein- gehen der Musik auf die emotionale und die szenische Situation ab. Das betraf nicht nur das äußere Gerüst der Da-capo-Anlage, sondern ebenso die innere Struk- tur der Periodenbildung: Je regelmäßiger die Verse gebaut waren, umso regelmäßiger konnte – oder mußte – die Vertonung verlaufen. Der Gewinn gerade der Jahr-

<sup>16</sup> Vgl. Dean, 324.

zehnte um die Wende vom 17. zum 18. Jahrhundert bestand in einer musikalisch praktikablen formalen Organisation der Arie, die ihr eine Berechtigung im dramatischen Ablauf und gleichzeitig eine musikalische Eigenständigkeit gab. Auch die Trennung von Handlung und Musik, wie sie sich im *Dramma per musica* des 18. Jahrhunderts vollzog, ist letztlich eine mögliche Antwort auf das alte Dilemma der Oper, daß die Idee der singenden Kommunikation in sich „*inverosimile*“, unwahrscheinlich ist. In dieser neuen Art der Oper verabschiedete sich die handelnde Person für den Moment der Arie aus der Handlung, trat an die Rampe und gab ihren Kommentar ab – als Sänger eher denn als Rolle.

Händel, der diese Periode der Formalisierung der Oper im Zentrum des Geschehens miterlebte, hat sich mit dieser Trennung von Handlung und Musik niemals abfinden können. Im Gegenteil – sein künstlerisches Schaffen über Jahrzehnte hinweg zielte auf eine immer engere Bindung der Musik zur Handlung, ohne daß er dies als künstlerisches Programm formuliert hätte. Selbst in seinen Opern, die geographisch, historisch und stilistisch am Rande des metastasianischen Aufbruchs stehen, machte er sich an den formalen Modellen, denen auch er sich nicht entziehen konnte, auf seine Weise zu schaffen – etwa indem er, wie in der Arie „*Notte cara*“ in *Floridante*, den B-Teil einer Da-capo-Arie zu einem Accompagnato-Rezitativ umformte oder Wahnsinnsszenen wie die Orlandos als Rechtfertigung dafür nutzte, den Formenkanon der Oper zu untergraben. In dem Bereich, der ein wenig irreführend als „das Händelsche Oratorium“ bezeichnet wird, der aber in Wirklichkeit aus einer ganzen Reihe unterschiedlichster Experimente besteht, ließ Händel sich, weniger belastet durch die Erwartungshaltung des Publikums als bei der Oper, auf solche Probleme immer engagierter ein, später auch mit immer weniger Rücksicht auf die Publikumserwartungen, die sich inzwischen aufgrund seiner eigenen Schöpfungen herausgebildet hatten. Und auch im Oratorium zeigt sich gerade an den Ensembles immer wieder, wie stark Händel sich von den Konflikten inspirieren ließ, die aus dem Aufeinanderprallen unterschiedlicher Persönlichkeiten, unterschiedlicher Interessen erwuchsen.

Das Terzett zwischen den beiden Frauen und Salomo in dem Oratorium *Solomon* von 1748 ist ein spätes Beispiel für Händels Vorgehen, die musikalische Form nach dem Konflikt zu gestalten und nicht umgekehrt.<sup>17</sup> Es geht der Urteilsszene voraus: Die erste Frau, die Mutter des Kindes, bittet in einer musikalischen Form um ihr Kind, die wie eine reguläre Da-capo-Arie beginnt, zögernd im Rhythmus, aber doch mit einem regelmäßigen Periodenbau. Bevor sich dieses Gebilde jedoch zu einer regulären Arie auswachsen kann, fällt die zweite Frau der ersten ins Wort und bezichtigt sie der Lüge – in einer gänzlich anderen, wesentlich heftigeren Achtel-Deklamation. Salomo hält sich aus diesem Streit der Frauen salomonisch heraus und stellt, ebenfalls mit einer eigenen, weder der ersten noch der zweiten Frau ähnelnden Deklamation, aus der Distanz Betrachtungen über die Gerechtigkeit im Allgemeinen an. Dieses Terzett ist ein Musterbeispiel dessen, was hier gestische Dramatik genannt werden soll. Es ist gleichsam in Musik umgesetzte Körpersprache;

<sup>17</sup> A. a. O., 520ff.

eine Musik, deren formaler Aufbau aus der Bühnenhandlung, aus dem dargestellten Konflikt entsteht, eine Musik, die unterschiedliche Charaktere, aber auch unterschiedliche Verhaltensweisen ans Licht bringt; eine Musik auch, die die Inszenierung bereits in sich trägt.

\*

Dieses Terzett, von dem Winton Dean sagt, daß sich schwerlich ein ähnliches Beispiel in der Musikliteratur finden wird<sup>18</sup>, hat seine Wurzeln in dem zweiten Duett in *Apollo e Dafne*, in dem die Protagonisten zwar niemals gemeinsam singen, der Konflikt sich aber in gleicher Weise in einer kontrastierenden Deklamationsart äußert. Daß Apollo und Dafne nicht gemeinsam singen, ist vielleicht nicht einmal das Besondere dieses Duetts; schon bei Scarlatti lassen sich solche Ensembles, die keine sind, finden.<sup>19</sup> Außergewöhnlich ist dagegen, daß die beiden handelnden Personen zwar zueinander gewendet sind, daß ihnen die Musik aber jede Möglichkeit zum Kontakt nimmt, mehr noch – daß die Musik sie im Verlauf des Duetts immer weiter voneinander entfernt. Der Unterschied im melodisch-rhythmischem Gestus ist deutlich: Apollo fleht im Rhythmus der Sarabande, an den auch seine Schlußklage nach der Metamorphose wieder erinnern wird. Dafne dagegen antwortet mit einem fast hämmernden, aufstampfenden Achtel-Sechzehntel-Rhythmus, zu dem der Baß dieselben gehenden Achtel spielt, die zum ersten Mal bei ihrer abweisenden Arie „Ardi, adori e sperì invano“ erklungen waren. Jede Person bleibt für sich im Zusammenhang ihrer eigenen, individuellen rhythmischen Charakterisierung konsequent; zwischen ihnen aber ist keine Verständigung möglich. Zum ersten und einzigen Mal erklingt bei Apollos Flehen hier auch die Flöte – und schweigt, wenn Dafne den Mund aufmacht. Insbesondere der Tonartenplan läßt keinen Zweifel an der Vergeblichkeit von Apollos Flehen: Apollo beginnt in deutlich fixiertem E-moll, kadenziert dann in die Paralleltonart G-dur (T. 9) und endet auf der Dominanttonart H-dur (T. 15), gleichsam als Angebot an Dafne, die sich jedoch nicht darauf einläßt. Sie beginnt überraschend in G-dur und bleibt auch darin; keine der von Apollo angebotenen Tonarten kann ihre Überzeugung ins Wanken bringen. (Der Vollständigkeit halber sei angemerkt, daß Apollo das G-dur nicht etwa bei seinen Sehnsüchten streift, sondern als er von Dafnes „aspro rigor“ spricht. Es ist also keine gemeinsame, sondern eher eine trennende Tonart.) Nach Dafnes Abfuhr gebietet Apollo dem Orchester mit einem Ton Schweigen, der sich zunächst scheinbar in das G-dur einfügt – mit einem h (T. 25); doch gleich im zweiten Takt wird deutlich, daß Apollo auf diese Weise nur den Einstieg in eine zweite, dringlichere Phase des Flehens gesucht hat. Denn er kadenziert diesmal gleich zu Beginn nach h-moll und bleibt in dieser Tonart; er hört auch nicht auf der Domi-

<sup>18</sup> Ebenda.

<sup>19</sup> In *Eraclea* (1700) findet sich eine Aria à 7, in der sieben Personen auf der Basis eines gleichförmigen Achtel-Basses mit einer rhythmisch immer gleichen, an verschiedenen Stellen ein geworfenen Violin-Begleitfloskel dialogisieren, ohne jemals zusammenzusingen. Siehe Alessandro Scarlatti, *Eraclea*, hrsg. Donald Jay Grout = Harvard Publications in Music 6, Cambridge 1974, 43.

nanten auf, sondern stellt Dafne mittels einer deutlichen Kadenz vor vollendete Tatsachen. Und beim zweiten Mal wird die Distanz, der Bruch größer, denn Dafne beharrt auf ihrem G-dur, das nun nicht wie beim ersten Mal wenigstens noch einen losen Bezug zu Apollos Tonarten hat, sondern in einem mediantischen Verhältnis mehr oder weniger beziehungslos daneben steht. Erst bei ihrem zweiten Textdurchgang kehrt Dafne von G-dur in die Ausgangstonart e-moll zurück (T. 51), damit das Gesamtgebilde tonartlich ordnungsgemäß schließen kann und Apollo noch einmal in seiner eigenen Sprache erfährt, daß nichts zu machen ist. Diese Art gestischer Dramatik, in der sich zwei Individuen gegenüberstehen, ohne daß die Musik sie zu einem gemeinsamen Ganzen zusammenfügt, steht dem gesprochenen Drama, der Bühnenhandlung am nächsten; sie ist ein Versuch, auf der Basis der verfügbaren musikalischen Formen die Idee der rezitativischen Deklamation aus den Kinderjahren der Oper wiederherzustellen – in einer Zeit, da das Rezitativ selbst zu einem bloßen Transportmittel für den Text zu verkommen, im wörtlichen Sinne zu vertrocknen drohte. Es ist, wie damals, die musikalische Überhöhung des gesprochenen Dialogs, die Verdeutlichung der Situation mit den Mitteln der Musik, die Musikalisierung eines Handlungsknotens, nicht aber das Herauslösen einer musikalischen Reflexion über das Geschehen.

Das Spezifikum solcher gestischen Dramatik wird besonders deutlich im Vergleich dieses Duetts mit dem ersten Duett zwischen Apollo und Dafne. Die Situation ist annähernd die gleiche. Nach den Worten „*Io mi struggo d'amor*“ (Apollo) und „*Io d'ira avvampo*“ (Dafne), die ebenso vor „*Deh lascia addolcire*“ stehen könnten, folgt hier eine Komposition, die als Modell für die emotionale Dramatik stehen soll. „*Una guerra ho dentro il seno*“ gibt die Aufregung wieder, die Wut der beiden, die innere Spannung; aber sie zeichnet weder Persönlichkeiten noch Verhaltensweisen. Es ist, als ob Apollo und Dafne sich an den Händen faßten, gemeinsam an die Rampe gingen und das Publikum über ihren inneren Menschen in Kenntnis setzten. Obwohl die beiden Arten der Wut doch so unterschiedlich sind, kommt musikalisch dasselbe heraus – eine Art Grundaffekt der Erregung, die sich in einem Giga-artigen Rhythmus Luft macht; von einem Konflikt zwischen zwei streitenden Personen kündet der Satz nicht. Ebenso wie die gestische Dramatik des Duetts „*Deh lascia addolcire*“ die Inszenierung bereits in sich trägt, entzieht sich diese Art der emotionalen Dramatik einer Inszenierung: Ein Streit, in dem die beiden Streitenden einträchtig in Terzen bzw. in Dezimen singen, ist szenisch nur mit Mühe zu realisieren. Und doch läßt sich auch diesem Duett die Dramatik nicht absprechen – sie vollzieht sich nur in einem anderen Rahmen. „*Una guerra ho dentro il seno*“ wahrt die Regeln der Duett-Komposition: Als Großform ist es eine Da-capo-Anlage; die Stimmen antworten mit demselben melodischen Material auf unterschiedlichen Tonstufen oder werfen sich die Bälle gegenseitig zu – etwa in dem orgelpunktartigen „*no*“ zu den Dreiechelfiguren der anderen Stimme (T. 18 bis 21). Der B-Teil verharrt in derselben Stimmung; und obwohl man zu Beginn dieses B-Teils vermuten könnte, daß jetzt so etwas wie eine Gegenüberstellung zweier unterschiedlicher Positionen eingeleitet würde, bleibt doch alles wie im A-Teil. Zwar beginnt Apollo – männlich forsch – mit „*Ardo, gelo*“, und Dafne

antwortet ihm – weiblich verschüchtert – mit „temo, peno“ (T. 25–27), doch schon bald wird der Zuhörer eines Besseren belehrt. Denn in Apollos Orgelpunkt auf g singt Dafne ein völlig falsches a' mit der oberen Wechselnote dazwischen (T. 30/31). Die Wut, obgleich aus so unterschiedlichen Voraussetzungen geboren, äußert sich musikalisch auf dieselbe Weise. Der Musik geht es nicht um die Voraussetzungen, sondern um die Wut als solche. Das Duett steht, ungeachtet aller heutigen Schwierigkeiten, es zu inszenieren, der zeitgenössischen Oper am nächsten, weil es den Handlungsfluß für eine Reflexion über die Stimmung unterbricht, in der sich die Protagonisten befinden. Es ist bezeichnend, daß gerade dieses Duett den ersten, expositionsartigen Teil beschließt, in dem Apollo und Dafne sich mehr oder weniger beziehungslos selbst darstellen; zum Abschluß tun sie dies noch einmal gemeinsam.

Daß eine gestische Dramatik wie in dem Duett „Deh lascia addolcire“ in der Oper der Zeit äußerst selten zu finden ist, hat Gründe, die im musikalischen Geschmack, nicht aber in der Verwendbarkeit dieser Idee für die Bühne liegen. Ob es die „Regellosigkeit“ solcher Gebilde wie „Deh lascia addolcire“ war, die sie für das *Dramma per musica* ungeeignet erscheinen ließen, oder ob sich das Interesse der Komponistengeneration um Händel stärker auf die Arien und darin auf eben die emotionale Dramatik richtete, aus der Händel immer wieder ausbrach, wird sich schwer belegen lassen. Vielleicht war es auch die Nähe solcher „unordentlichen“ Formen zu den komischen Szenen der Oper, zum Intermezzo, die sie für das *Dramma per musica* unzumutbar – weil unstandesgemäß – machten. Es ist bezeichnend, daß sich diese Art gestischer Dramatik nur wenig später hauptsächlich in den Intermezzi, dann in den komischen Opern wiederfindet<sup>20</sup> und im Verlauf des Jahrhunderts sogar zum Hauptspezifikum komischer Musiksprache werden sollte. Vielleicht bestand die Opernreform der Arcadia-Kreise gerade darin, gegenüber der Überfülle an Handlung in der Seicento-Oper alles vordergründig Handlungsgebundene zugunsten einer kunstvollen, künstlichen Musiksprache aus der Oper zu verbannen. Auch Händel kehrte in umfangreichem Maße erst wieder in seinen Oratorien zu dieser Art der gestischen Dramatik in den Ensembles zurück.

Die Art der Dramatik, wie sie sich in dem dritten Duett manifestiert, ist in der Oper der Zeit dagegen unmöglich. Steht die Vertonungsart von „Una guerra ho dentro il seno“ außerhalb der Szene, schlüpft die Musik von „Deh lascia addolcire“ gleichsam in die Protagonisten hinein, so ersetzt die Musik des letzten Duetts die Szene, macht sie überflüssig bzw. unmöglich, weil sie selbst das Geschehen ist. Das Duett „Mie piante corrette“ beginnt mit einem Instrumentalsatz, in dem Violine und Fagott als Concertino einem Concerto grosso aus Violinen und Oboen gegenüberstehen. Es ist ein sehr virtuoses Concertino aus vornehmlich Sechzehntelfiguren in der Violine und laufenden Achteln im Fagott – jene Achtel, die wir schon als Dafnes Beitrag zu dem voraufgegangenen Duett und aus ihrer Arie „Ardi, adori e

<sup>20</sup> Vgl. Thrasybulos Georgiades, „Aus der Musiksprache des Mozart-Theaters“, *Mozart-Jb* 1950, 78–80; Wolfgang Osthoff, „Die Opera buffa“, *Gattungen der Musik in Einzeldarstellungen*, Bern und München 1973, 708ff.

“speri invano“ kennen. Was Apollo in diesen Instrumentalsatz hineinsingt, läßt sich kaum als Arie im Sinne einer melodisch geschlossenen Form bezeichnen. Es ist eher eine musikalisch eingebundene Deklamation, gerade so viel, wie man beim Laufen herausbringen kann; auch hier ein gleichförmiger Rhythmus, der fast ausschließlich auf einer Floskel – bestehend aus Viertel plus zwei Achtel – beruht, Deklamation auf einem Ton oder primitive Sequenzbildungen. Lediglich an einer Stelle verläßt Apollo diese eingefahrene Schiene, in der er den Text „Mie piante corrente, mie braccia stringete l’ingrata beltà“ immer von vorn bis hinten deklamiert, und stößt ein merkwürdig atemloses, abgehacktes „corrente – stringete – l’ingrata“ aus (T. 30/31), das sich nur mit Mühe zu einem vollständigen Satz fügt. Wie in „Deh lascia addolcire“ spielt Händel auch hier mit der musikalischen Form. Zunächst einmal fällt auf, daß 41 Orchestertakte nur 27 gesungene Takte gegenüberstehen, zu denen der Orchestersatz ungerührt fortfährt. Apollos Gesang wirkt wie verzweifelte Zwischenrufe, die buchstäblich den Lauf der Dinge nicht aufhalten können. Die Periodik dieser Komposition ist zudem von betrüblicher Unordnung: Nach dem 17-taktigen Anfangsritornell singt Apollo zunächst ordentliche 4 Takte, denen ein gleichermaßen ordentliches Viertakttritornell folgt. Dann aber ist es mit der satztechnischen Ordnung vorbei: 9 Takte Apollo, 3 Takte Zwischenspiel, 7 Takte Apollo und dann wieder 17 Takte Ritornell. Damit wäre der A-Teil geschlossen, man befindet sich wieder in B-dur wie zu Beginn, und was nun zu hören ist, steht zumindest am Anfang in g-moll. Doch kaum hat der Hörer durchschaut, daß er sich jetzt im B-Teil einer Da-capo-Form befindet, naht die Katastrophe und zerstört nicht nur Apollos Liebeshoffen, sondern auch den musikalischen Satz: Nach wiederum 17 Takten, kaum hat Apollo Dafne berührt, bricht der Satz bei Apollos Erstaunen „Ma qual novità“ ins Accompagnato-Rezitativ ab (T. 67/68), das 5 Takte währt und dann seinerseits ins Secco-Rezitativ übergeht (T. 74), nachdem Apollo Dafnes Namen ausgesprochen hat – Dafne ist zum Lorbeerbaum vertrocknet. In seiner sarabandenartigen Schlußklage holt Apollo das g-moll des verhinderten B-Teils nach. In diesem B-Teil und der folgenden Accompagnato-Rezitativ-Passage nahm Händel im Manuscript einige Änderungen vor<sup>21</sup>; er, der sonst seine Kompositionen meist im Kopf fertig hatte, bevor er sich zur Niederschrift hinsetzte, scheint mit diesem Nicht-Schluß, mit dieser Idee des Abbruchs zunächst Schwierigkeiten gehabt zu haben.

Was dieses Duett von der gestischen Dramatik des „Deh lascia addolcire“ prinzipiell unterscheidet, ist der Zeitfaktor. Es ist auf der Bühne schlechterdings nicht darstellbar – nicht, weil man die Metamorphose nicht bewerkstelligen könnte, sondern weil man nicht zwei Personen 68 Takte lang auf der Bühne herumhetzen kann. Die Musik ist in diesem Falle eine Schilderung, eine Beschreibung dessen, was passiert. Sie tastet sich gleichsam von außen an das Geschehen heran, sie bricht nicht aus dem Inneren der Personen hervor. „Mie piante corrente“ ist ein Modell für den Bereich der szenischen Dramatik. Paradoxerweise ist dies aber auch der ein-

<sup>21</sup> Harris 58, Anmerkung 40.

zige der drei Bereiche, der sich einer Darstellung auf der Bühne widersetzen kann, wenn die dargestellte Episode nicht, wie etwa im Engelschor aus dem *Messias*, mehr oder weniger statisch ist, sondern wie eine Filmrolle abspult. Und es ist kein Wunder, daß schon die früheren *Dafne*-Vertonungen gerade auf die Flucht verzichtet hatten.

\*

Der Versuch, unterschiedliche Arten musikalischer Dramatik zu definieren, darf nicht in ein neues Baukastensystem münden. Es ist sicherlich nicht möglich, nun auf jedes Duett oder auch auf Arien den Stempel „emotional“, „gestisch“ oder „szenisch“ zu drücken und sie dann in den entsprechenden Ordnern abzuheften. Das ist ungeachtet der Tatsache, daß es immer wieder geschieht, ja auch bei den Begriffen Oper, Oratorium und Kantate nicht möglich. Aber vielleicht könnte diese Unterscheidung jenseits jeder normativen Absicht helfen herauszufinden, worin sich die Musik einer Kantate, einer Oper oder eines Oratoriums über die Dramaturgie hinaus unterscheiden könnte; vielleicht könnte sie einen anderen Zugang ermöglichen, der nicht in eine Gattungszuordnung und mithin in eine Systematik mündet, sondern im Gegenteil das individuelle Werk besser verstehen hilft. Ich verstehe diese Unterscheidung nicht als Systematik, sondern als Weg, von dem System der Gattungen wegzukommen.

Winton Dean meint in seinem Buch, daß Händels Oratorien eigentlich verkappte Opern seien und szenisch aufgeführt werden sollten, daß Händel, hätten die Verhältnisse es ihm gestattet, seine Oratorien szenisch aufgeführt hätte.<sup>22</sup> Das ist sicherlich wahr, doch die Verhältnisse waren nicht so, und Händel war ein Meister der Anpassung an Gegebenheiten, die er nicht ändern konnte. In der Beobachtung, daß die Bildhaftigkeit von Händels Musiksprache mit dem Wechsel von der Oper zum Oratorium zunimmt, sollte man nicht in erster Linie einen Hinweis auf die Opernhaftigkeit der Oratorien sehen, sondern zunächst gerade das Gegenteil – die der Not gehorchende Idee nämlich, die Szene zu ersetzen, überflüssig zu machen, mit in die Musik hineinzunehmen. Daß sich das Ergebnis dann teilweise wie eine verkappte Opernreform ausnahm, ist eine Erkenntnis, die sich erst aus der weiteren Entwicklung der Oper im 18. Jahrhundert schließen läßt. Es ist kein Zufall, daß die Ansätze, die der junge Händel in seinen frühen Kantaten erarbeitet hatte, sich gerade in den Oratorien wiederfinden, ausgearbeiteter, professioneller, gewiß auch großartiger. Denn in beiden Bereichen war Händel nicht an ein striktes System gebunden, sondern konnte sich spontaner und direkter den Eigenheiten des Textes anpassen, den er zu vertonen hatte. Wann immer *Apollo e Dafne* entstanden sein mag – es ist der früheste Ausbruch Händels aus dem System der Gattungen, an das er mit Werken wie *La resurrezione* oder *Agrippina* noch gebunden gewesen war. Und mögen viele andere Kantaten der italienischen Jahre von herausragender Qualität sein – sie fügen sich dennoch in die übliche Dramaturgie der Kantate. Mit

<sup>22</sup> Dean, 122 ff.

*Apollo e Dafne* aber stellte Händel sich bewußt außerhalb dieser Dramaturgie und begab sich auf die Suche nach den vielfältigen Möglichkeiten dramatischer Musik. Jenseits der Gattungen entdeckte er dabei Wege, die später, als das Musiktheater in eine Sackgasse geriet, dazu beitrugen, ein neues Verhältnis von Handlung und Musik zu definieren.

# ZUR GENERALBASSLEHRE BACHS UND HÄNDELS

von ALFRED MANN

## I. Bach

Wenn im folgenden der Versuch gemacht werden soll, die Generalbaßlehre Bachs mit der Händels zu vergleichen, so muß zuerst daran erinnert werden, daß die Fachsprache bei dieser Themenstellung leicht zu einer Täuschung führt. Die Generalbaßlehre stellt heute einen Zweig der Theorie dar; für die Zeit Bachs und Händels war sie die Basis der Praxis. Der Kompositionsunterricht war stets mit der Aufführungspraxis verbunden, und die Kompositionen Bachs, Händels und ihrer Zeitgenossen wurden vielfach für neue Aufführungssituationen vom Komponisten redigiert. Dies geschah wiederum oft im Sinne wirklicher Retuschen und Korrekturen, so daß sozusagen die Rollen von Lehrer und Schüler in der Rolle des Meisters vereint waren. Selbst wo Bach im eigenen Werk Satzfehler entdeckt, handelt es sich bei seiner Änderung offensichtlich um eine schöpferische und nicht nur um eine theoretisch-didaktische Verbesserung.

Nirgends ist dies überzeugender dargestellt als an einer Stelle vom Anfang der autographen Partitur der Motette *Singet dem Herrn ein neues Lied*. Am Ende eines Takts erscheinen in der Oberstimme — schwer lesbar — zwei Noten, deren eine Bach ausgestrichen hat (Bsp. 1). Die Herausgeber der Ausgabe der Bach-Gesellschaft rich-

Bsp. 1:

sin - get dem Herrn  
ein neu - es Lied;  
sin - get dem Herrn  
ein neu - es Lied;  
sin - get dem Herrn  
ein neu - es Lied;

teten sich – wie es Bach selbst getan hatte – nach der melodischen Führung im vorhergehenden Takt und druckten die Note *c*. Bei der Vorbereitung des Motettenbands für die Neue Bach-Ausgabe wurde klar, daß die früheren Herausgeber – wiederum wie Bach selbst – infolge der dichtgewobenen doppelchörigen Faktur parallele Oktaven zwischen Sopran und Baß übersehen hatten, und daß Bach sich für die melodisch und harmonisch ausdrucks vollere Wendung zur Note *g* entschlossen hatte.

Die Korrektur, die Bach hier vornahm, gleicht in ihrer Art seiner Verbesserung von Oktavparallelen in der Arbeit eines seiner Schüler. Es handelt sich um das Dokument, daß uns in einer Generalbaßstudie von Heinrich Nicolaus Gerber, dem Vater des bekannten Lexikographen, erhalten ist. An der fraglichen Stelle taucht dasselbe Problem, hier zwischen dem Baß und einer Innenstimme auf (Bsp. 2). Es

Bsp. 2:

Gerber:



Bach:



ist interessant, daß es Bach nur um den reinen Satz im Continuopart selbst zu tun war – wiederum ein Hinweis auf die Praxis der Zeit. Der Continuospiele hatte im allgemeinen eine bezifferte Baßstimme vor sich, keine Partitur. Bachs Anweisungen lassen daher die Führung der Obligatstimme außer Acht, aber die Stimmführung im Continuopart selbst ist unverkennbar die Bachs (Bsp. 3).

Bsp. 3: Gerber:



Bach:



Die hier zitierte Übung Gerbers, in der es sich um die Aussetzung der Generalbaßstimme einer Violinsonate von Tommaso Albinoni handelt, ist die einzige authentische Quelle, in der Bachs Verbesserungen einer Schülerarbeit überliefert sind. Sie

bildet jedoch eine Parallele zu einer Fülle von Beispielen, in denen Bachs Satzrevision ähnlich zur Darstellung gelangt. Von besonderem Interesse sind in diesem Zusammenhang verschiedene Choralharmonisierungen, die im Originalsatz nicht von Bach selbst herrühren, die aber von ihm überarbeitet wurden. In jüngster Zeit ist unsere Aufmerksamkeit auf Bachs Benutzung des Leipziger Gesangbuchs von Gottfried Vopelius gelenkt worden, aus dem Bach nicht nur Melodien, sondern auch vollständige Sätze übernahm. Zum Teil folgt Bachs eigene Aufzeichnung der Vorlage genau – bei diesen, wie auch bei anderen Übernahmen –, zum Teil erscheint sie jedoch mit Änderungen, in denen wir plötzlich, überzeugend, Bachs eigener Sprache begegnen (Bsp. 4).

Bsp. 4:

Vopelius:



Bach:



Vopelius:



Bach:



Wie Bach im Unterricht verfuhr, ist uns in detaillierten Berichten überliefert. Philipp Emanuel schreibt am 13. Juni 1775 an Johann Nicolaus Forkel, der ihn um Material für seine spätere Bachbiographie gebeten hatte:

Den Anfang musten seine Schüler mit der Erlernung des reinen 4stimmigen Generalbaßes machen. Hernach gieng er mit ihnen an die Choräle; setzte endlich selbst den Baß dazu, u. den Alt u. den Tenor musten sie selbst erfinden. Alsdenn lehrte er sie selbst Bäße machen. Besonders drang er sehr starck auf das Aussetzen der Stimmen im General-Baße.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> *Bach-Dokumente*, Kassel und Leipzig 1972, Band III, S. 289.

Forkel selbst – wiederum nach Mitteilungen der Bachsöhne – geht auf Einzelheiten des Satzes ein:

Unter gewissen Umständen konnte er sogar zwischen 2 Mittelstimmen nicht einmahl verdeckte Quinten und Octaven ertragen, die man doch sonst höchstens zwischen den beyden äußern Stimmen zu vermeiden sucht; unter anderen Umständen setzte er sie aber so offenbar hin, daß sie jedem Anfänger in der Composition ein Ärgerniß gaben, sich aber dennoch bald rechtfertigten.<sup>2</sup>

Bach verfaßte eine kurze Generalbaßlehre, die uns in zwei Abschriften erhalten ist.<sup>3</sup> Die frühere der beiden wurde teilweise von Anna Magdalena aufgezeichnet (und von Kopistenhand zu Ende geführt). In diesen *Höchst nöthige[n] Regeln vom General Basse* werden die gebräuchlichen Bezifferungen kurz zusammengefaßt mit Anweisungen, wie die einzelnen Kombinationen erweitert werden können und welche Verdoppelungen zu vermeiden sind. Die spätere und ausführlichere stammt aus dem Besitz von Johann Peter Kellner, dessen Kopien Bachscher Werke wichtige Quellen bieten. Sie enthält eine Reihe von Übungen, deren dürftige Ausführung darauf hinweist, daß sie Bach nicht zur Korrektur vorgelegen haben. Was jedoch deutlich aus dem Manuskript hervorgeht ist, daß Bach auf einen für seine Zeit ungewöhnlich vollstimmigen Satz drang, der seinen eigenen Stil widerspiegelt.

Typisch für den Klang des Bachschen Generalbasses ist, daß das Manuskript Beispiele von vollständigen Baß-Skalen enthält, die Stufe für Stufe auszusetzen waren (in der Generalbaßpraxis als *regola dell' ottava* bekannt) und selbst bei Sextakkordfolgen, die in der Praxis der Zeit meistens nur dreistimmig behandelt wurden, als Übungen „zum vierstimmigen Spielen des General-Baß oder Accompagnement“ dienten. Die Beispiele enthalten nur die bezifferte Baß-Stimme, jedoch mit genauen Anweisungen, wie etwa bei der absteigenden Baß-Stimme:

Man kann zur ersten 6 die 6<sup>te</sup> *dupliren* zur andern aber die 8 nehmen und bis zum Ende *Continuiren* [Bsp. 5].

Bsp. 5: „Die 6. *Consecutive* unterwärts.“



Ein weiteres Beispiel erläutert die Harmonisierung aufsteigender Baß-Stimmen, für die die Anmerkung lautet:

Man muß mit der rechten Hand fein hoch anfangen und *per motum contrarium* gehen bey der 6 nehme man die 8 [Bsp. 6].

Bsp. 6: „Die 5. 6. *Consecutive*.“



<sup>2</sup> Über Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke, Leipzig 1802, S. 27; Faksimileausgabe mit Einführung von Ralph Kirkpatrick. C. F. Peters, New York 1950.

<sup>3</sup> Beide sind bei Philipp Spitta, Johann Sebastian Bach, Bd. 2, Leipzig <sup>4</sup>1930, 913–950 abgedruckt, die hier zitierten Beispiele S. 943.

Es beleuchtet die Quellsituation, daß dieses Verfahren in einer modernen Ausgabe mißverstanden worden ist, und zwar mit der Bemerkung:

Dies wäre reiner Unsinn, wenn die Bezifferung so vorgelegen hätte ... was Bach im Sinne hatte, war zweifellos folgendes<sup>4</sup> [Bsp. 7].

Bsp. 7:

Doch haben wir es bei diesen Studienphasen offensichtlich nur mit konsonanter Bezifferung ohne Vorhalte zu tun, und die Unzuverlässigkeit der Quelle liegt nicht so sehr in der Überlieferung der bezifferten Bässe als in einer Ausführung von Übungen, die Bach offensichtlich nicht redigiert hatte. So enthält die Handschrift z.B. auch Beispiele, in denen die Generalbaßrealisierung imitierend ausgesetzt wird – eine Art der Aufgabe, die auch in Händels Aufzeichnungen zur Kompositionslehre wiederkehrt. Die Beschaffenheit der im Kellnerschen Manuskript enthaltenen Lösungen weist jedoch lediglich auch wieder darauf hin, daß Bach die Arbeit des Schülers nicht mehr gesehen hat.

„O Bach! Sebastian Bach, verehrteste Frau!“ rief Herr Edmund Pfühl, Organist zu St. Marien, der in großer Bewegung den Saal durchschritt ... „Gewiß ... wie Sie sagen ... er ist es, durch den das Harmonische über das Kontrapunktische den Sieg davongetragen hat ... er hat die moderne Harmonie erzeugt, gewiß! Aber wodurch? Muß ich Ihnen sagen, wodurch? Durch die fortschreitende Entwicklung des kontrapunktischen Stiles – Sie wissen es genau so gut wie ich! Was also ist das treibende Prinzip dieser Entwicklung gewesen? Die Harmonik? O nein! Keineswegs! Sondern die Kontrapunktik, verehrteste Frau! Die Kontrapunktik!“

Diese kleine Szene aus den *Buddenbrooks* betont einen Gegensatz, der für Bach selbst faktisch nicht existierte, und es verleiht dem Monolog von Pfühl – in Thomas Manns Werk ein imaginärer Nachfolger im Amt Buxtehudes, der als Lehrer des jungen Buddenbrook fungiert – eine unbeabsichtigte Pointe, daß nämlich der von ihm verherrlichte Begriff in der Fachsprache der Bachzeit mit „Harmonie“ – also nicht nur im Sinne eines klanglichen, sondern auch eines melodisch-motivischen Harmonisierens der Stimmen – bezeichnet wurde. Das Wort „Contrapunctus“ wurde von Bach nur ausnahmsweise angewandt; er benutzte es als Satzbezeichnung in der *Kunst der Fuge*, wie er auch in ähnlichem Sinne „Ricercare“ im *Musikalischen Opfer* gebrauchte. Bachs Rückgreifen auf die alten Termini ist bezeichnend für die konservative Tendenz des trotz aller ihm gezollten Achtung in Zurückgezogenheit arbeitenden Künstlers, der in der Figur Pföhls parodierend nachgezeichnet ist: „Das kleine Buch über die Kirchentonarten, das er hatte drucken lassen, wurde in zwei

<sup>4</sup> F. T. Arnold, *The art of accompaniment from a thorough-bass*, London 1931, S. 584 [übersetzt vom Verfasser].

oder drei Konservatorien zum Privatstudium empfohlen“, und im Verlaufe der Erzählung fügt Pfuhl nach einem Zögern, trotz Ausbrüchen über die „Demagogie“ und den „Wahnwitz“ des Tristan, einen Anhang „Über die Anwendung der alten Tonarten in Richard Wagners Kirchen- und Volksmusik“ hinzu – eine Geste an die Wagnerverehrung der Konsulin.

## II. Händel

Bedeutsamer als die musikalischen Aspekte dieser Buddenbrook-Szenen sind die gesellschaftlichen. Die ablehnende Haltung des Konsuls gegen die Allianz seiner Gattin und seines Sohnes mit Pfuhl ist derjenigen des Vaters von Händel nicht unähnlich. Es bedurfte nachdrücklicher Fürsprache des Herzogs von Sachsen-Weißenfels, den Vater, der ihm als Leibchirurg diente, dazu zu bewegen, den jungen Händel in die Lehre Zachows zu geben. Doch ist ein gewichtiger Unterschied in der Rolle des Hallenser Marienorganisten und der des Lübecker Marienorganisten im Roman nicht zu übersehen. Zachow erschien nicht einmal oder zweimal die Woche im Salon des Händelschen Hauses, wie Pfuhl sich zum Unterricht in die Breite Straße begab, sondern der Schüler erhielt seine Ausbildung in der täglichen Arbeit des liturgischen Dienstes. Wie sich diese intensive musikalische Lehre des Generalbaß-zeitalters zu verlieren begonnen hatte, ist in der Bemerkung ausgedrückt, mit welcher der Lehrer in Buddenbrooks engagiert wird:

Ich weiß wohl, es gibt hier in der Stadt noch zwei oder drei Leute – ich glaube, weiblichen Geschlechts –, die Unterricht geben; aber das sind eben Klavierlehrerinnen.

Dennoch war es das großbürgerliche Milieu des Musikunterrichts, dem sich Händel selbst gegenüber sah, als er in der hanseatischen Gesellschaftsatmosphäre Hamburgs später seinen Unterhalt verdiente. In der für seine Zeit ungewöhnlichen Situation als freier Musiker mag Händel den kunstbeflissenem Schülerkreis, wie nachmals der Held im Lisztroman Ernst von Wolzogens, in „Klaviergänse, Singgänse und Malgänse“ eingeteilt haben – jedenfalls ist dergleichen in einer von ihm überlieferten Bemerkung an einen Kollegen, der bei Telemann und Mattheson in Hamburg ausgebildet war und den er 1734 in London traf, angedeutet:

Seit ich Ihre Heimatstadt anno 1706 verließ und nach Italien ging, um mich schließlich in die Dienste des hannoverschen Hofs zu begeben, hat mich nichts auf Erden dazu bewegen können, Unterrichtsstunden zu erteilen – bis auf Anna, die Blüte aller Prinzessinnen.<sup>5</sup>

Schon der erste Händelbiograph spricht von Händels „noble spirit of independency“ – seinem edlen Hang zur Unabhängigkeit.<sup>6</sup> Er mußte ihn zunächst mit der Unterrichtstätigkeit bezahlen, die er so sehr verabscheute, und es liegt eine gewisse Ironie darin, daß sich seine Einstellung hierzu durch seine Bestallung als „Royal Music Master“ zu erneuter Unterrichtstätigkeit am englischen Hofe änderte.

<sup>5</sup> Jacob Wilhelm Lustig, *Inleiding tot de Muziekkunde*, Groningen 1771, S. 172; vgl. Friedrich Chrysander, *Georg Friedrich Händel*, Bd. 2, Leipzig 1858–67, S. 364.

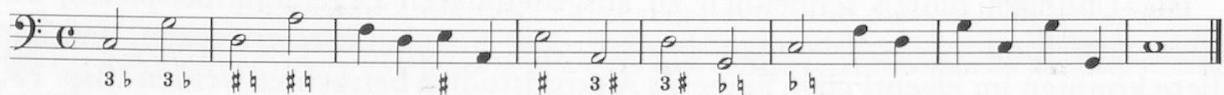
<sup>6</sup> John Mainwaring, *Memoirs of the life of the late George Frederic Handel*, London 1760; Faksimileausgabe mit einer Einleitung von J. M. Knapp, New York 1980, S. 41.

Prinzessin Anna, die älteste Tochter Georgs II. und Kusine Friedrichs des Großen, ist wahrscheinlich schon elfjährig Händels Schülerin geworden. Eine lebenslange Freundschaft sollte sie mit dem Meister verbinden, und ihrem Talent sowie ihrem Charme haben wir es anscheinend zu verdanken, daß Händel eine ausführliche Generalbaßlehre mit äußerster Akkuratesse in Entwurf und Reinschrift aufzeichnete.

So weist also die Quellenlage zum Bachschen und Händelschen Generalbaßunterricht infolge der verschiedenen Unterrichtssituationen einen grundlegenden Unterschied auf. Durch Forschungen in jüngster Zeit sind mehr als achtzig Bachschüler nachgewiesen worden, von denen manche selbst eine bedeutende Tätigkeit als Lehrer entfalteten. Durch ihre Studienhefte und Veröffentlichungen wurde die Bachsche Lehre weit verbreitet, doch begann die Zuverlässigkeit der Quellenüberlieferung bei dieser Verbreitung unsicher zu werden; es bleiben uns nur die knappen erwähnten Beispiele, in denen Bachs eigenhändige Korrekturen vorliegen. Händel hatte dagegen nur wenige Schüler, die ihrerseits den Anspruch auf berufliche Autorität erheben konnten, und nur ein einziger, John Christopher Smith, der Sohn von Händels Sekretär und Freund, hat Händels persönliche Aufzeichnungen an eine neue Schülergeneration weitergegeben. Diese Aufzeichnungen sind jedoch vollständig im Händelschen Autograph erhalten. Sie mögen schon z.T. in Smiths eigener früher Ausbildung, deren Händel sich zunächst aus Gefälligkeit angenommen hatte, entstanden sein; ihre endgültige Form erhielten sie aber wohl erst im Unterricht der Prinzessin. Die Dokumentation dieses Unterrichts hat Smith dann wiederum zu seinem eigenen Gebrauch kopiert, als er in späteren Jahren die Nachfolge Händels als „Royal Music Master“ antrat.<sup>7</sup>

Die Anordnung von Händels Generalbaßaufgaben lässt eine Einteilung in verschiedene Gruppen erkennen, in denen die einzelnen Satzprobleme klar hervortreten. Mit der Einführung des Dreiklangs, zunächst durch unbezifferte Bässe, beginnt seine Alteration, sodann die Darstellung der Umkehrung. Händel wendet die letztere bewußt nur auf das Dreiklangsintervall der Terz an; die Umkehrung in die Quinte fällt fort, weil Händel das dadurch entstehende Intervall der Quarte im wesentlichen als Dissonanz behandelt. Schon eine Ausführung der ersten bezifferten Bässe zeigt, daß Händel die Bezifferung nicht so sehr akkordisch als vielmehr linear betrachtet (Bsp. 8 und 9).

Bsp. 8:



<sup>7</sup> Händels Autographen sind veröffentlicht in: G. F. Händel, *Aufzeichnungen zur Kompositionslere. Aus den Handschriften im Fitzwilliam Museum Cambridge* = Hallische Händel-Ausgabe (Kritische Gesamtausgabe), Supplement, Bd. 1, hg. von Alfred Mann, Kassel etc. 1978.

Der nächste Abschnitt gilt daher dem Dreiklangsvorhalt. Händel nimmt die Quart- und Sekundaflösung vor, und aus Beispielen zur Quintsext- und Sekundquartsextauflösung geht wiederum hervor, wie klar in der Bezifferung Stimmbewegungen dargestellt sind. (Bsp. 10 und 11).

Bsp. 10:  etc.

6 3 6 6 5 6 5 6 5 6 5 6 5 6 5 6 6 4 5 3

Bsp. 11: 

3 6 6 5 6 4 2 6 6 4 6 5 6 4 2 6 5 6 4 2 6 5 6 4 5 3

Der Septakkord erscheint infolgedessen auch nicht als solcher, sondern vielmehr als Vorhalt zum Sextakkord (Bsp. 12a, b). Wie man aus diesem und den vorigen Beispielen entnehmen kann, wird eine Ausschmückung der Baßlinie durch Wechsel- und Durchgangsnoten als selbstverständlich vorausgesetzt. Ebenso selbstverständ-

Bsp. 12 a:  etc.

7 6 7 6 6 4 5 3

Bsp. 12 b:  etc.

5 6 7 6 7 6 7 6 7 6

lich erscheint eine entsprechende Behandlung der Oberstimmen, woraus sich schon frühzeitig die Anwendung der Imitation in der Generalbaßaussetzung ergibt (Bsp. 13 und 14).

Bsp. 13:  etc.

6 5 6 5

Bsp. 14:  etc.

7 7 6 6 4 3 7 6 6 5 6 5

Die Übungen führen schließlich zu ausgedehnteren Orgelpunktbeispielen, die schon den Eindruck vollständiger Suiten- oder Sonatensätze erwecken, und nur diese könnten im eigentlichen Sinne als Akkordstudien betrachtet werden (Bsp. 15,

Bsp. 15:

 etc.

6 4 3 6 6 5 8 3 5 3 8 7 5 6 4 7 5 6 4 3 2 5 3

16, 17). Doch auch hier erscheint die Dissonanz im wesentlichen lediglich als Durchgang. Die Generalbaßlehre Händels bleibt, wie die Bachs, ein Studium der polyphonen Stimmführung und leitet unmittelbar zum Fugenstudium.



Bsp. 17:



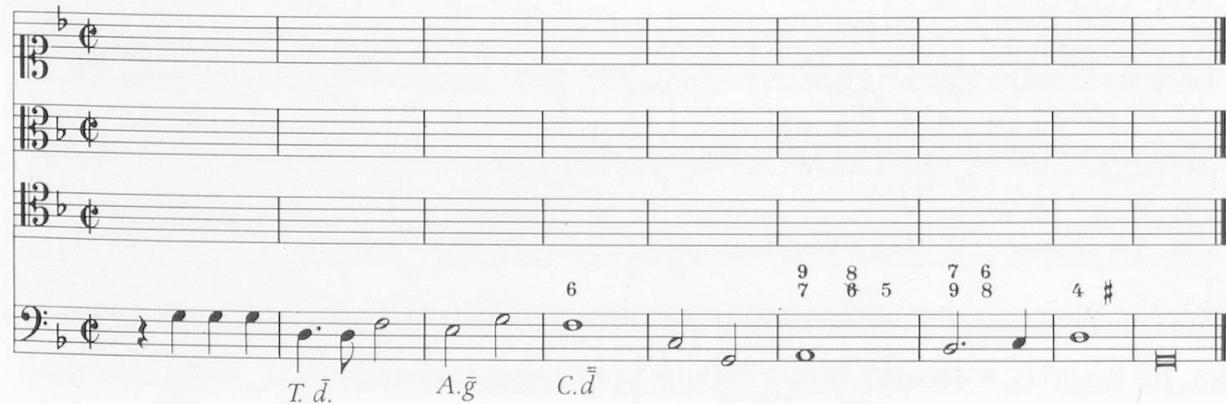
Wie eindeutig die Fugenlehre mit der Generalbaßlehre verbunden ist, geht daraus hervor, daß die zuvor erwähnten Übungen zur Septauflösung in Händels Manuskript zu einer neuen Übung in der Behandlung desselben Vorhalts als Fugenexposition umgedeutet werden. Händel schreibt den Anfang bis zum vierten Stimmeinsatz aus. Dieser erscheint im Baß, und von hier an wird das Beispiel als bezifferter Baß, jedoch mit dem unmißverständlichen Hinweis auf fugierte Aussetzung zu Ende geführt (Bsp. 18).

Bsp. 18:



In der darauffolgenden Übung gibt Händel die Einsätze durch Stimmbezeichnungen in Buchstaben und die Einsatztöne in Orgeltabulatur an – ein Hinweis auf seine eigene Ausbildung bei Zachow – und aus Buchstaben- und Generalbaßnotation ergibt sich eine Miniaturfuge (Bsp. 19).

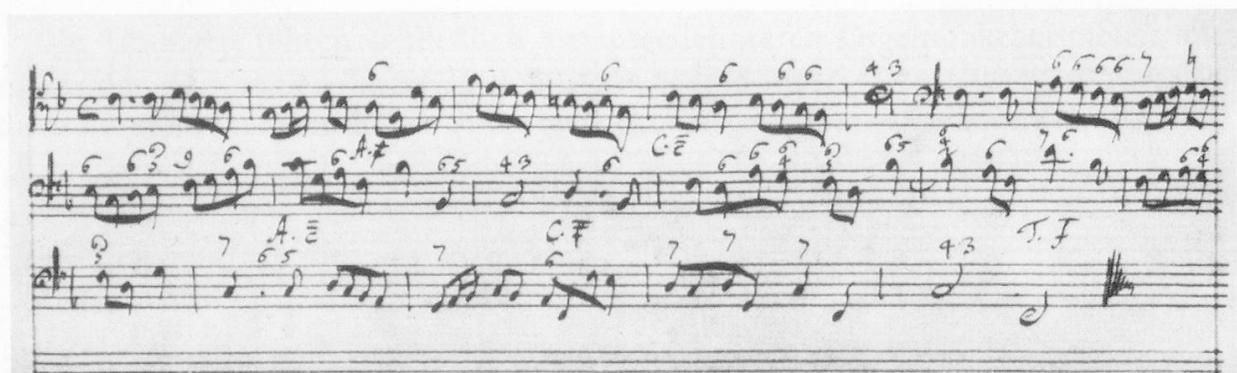
Bsp. 19:





Bsp. 18 und 19: (nach: G. F. Händel, *Aufzeichnungen zur Kompositionslehre* = Hallische Händel-Ausgabe, Suppl., Bd. 1, S. 45).

Die dritte Übung dieser Art ist länger; sie enthält zwei Durchführungen, und von diesem Punkt des Lehrgangs an fügt Händel zu der Aufgabe jeweils ein ausgeführtes Beispiel als Illustration der betreffenden Studienphase hinzu. Die zweite Fugen-durchführung erfordert eine typische Unterbrechung der vollstimmigen Faktur, damit die jeweils neuen Einsätze verdeutlicht werden. Das Prinzip ist in Händels Beispiel erläutert, das dieselbe Tonart und Struktur aufweist und aus dessen Thema er wiederum dasjenige der nächsten Aufgabe ableitet (Bsp. 20, 21, 22).



Bsp. 20: (nach: G. F. Händel, *Aufzeichnungen zur Kompositionslehre*, a.a.O., S. 481.

Bsp. 21:



Three staves of musical notation in common time with a key signature of one flat. The notation consists of eighth and sixteenth note patterns with various slurs and grace notes. The first staff uses a treble clef, the second a bass clef, and the third a bass clef.

Bsp. 22:



A single staff of musical notation in common time with a key signature of one sharp. The notation includes various note heads with numerical subscripts and superscripts, and labels A.g, T.d, C.d, A.e, and C.a.



Bsp. 23: (nach: G. F. Händel, *Aufzeichnungen zur Kompositionslehre*, a.a.O., S. 50).

In den letzten beiden Aufgaben verlangt Händel schließlich einen Generalbaß-Satz in Doppelfugenexposition (Bsp. 23, 24). Es handelt sich um zwei Typen der Doppelthematik. Im ersten Fall sind die beiden Themen rhythmisch und melodisch klar voneinander unterschieden; im zweiten, komplizierteren, bezieht sich die Unterscheidung nur auf die Notenwerte, während die lineare Gestalt des Gegen-themas offensichtlich aus der des Hauptthemas entwickelt wird. Beide Aufgaben werden wieder durch Händels eigene Beispiele ergänzt (Bsp. 25, 26).



Bsp. 24: (nach: G. F. Händel, *Aufzeichnungen zur Kompositionslehre*, a.a.O., S. 51).

Bsp. 25:

The image displays four staves of musical notation. The top two staves are in common time with a treble clef, and the bottom two are in common time with a bass clef. The notation is highly complex, featuring sixteenth-note patterns, grace notes, and various rests. The music is divided into measures by vertical bar lines. The top staff begins with a dotted quarter note followed by a sixteenth-note pattern. The second staff starts with a sixteenth-note pattern. The third staff begins with a sixteenth-note pattern. The fourth staff begins with a sixteenth-note pattern.

Gewissermaßen als Zugabe erscheint am Ende des Lehrgangs eine Skizze, welche die wahrscheinlich erste Niederschrift der Schlußfuge von Händels zweiter Klavierset darstellt. Die Blätter mögen hier eingefügt worden sein, weil sie eine besondere Ergänzung zu den zuletzt angeführten Aufgaben bieten. In der Skizze ist der Satz mit einem einzelnen Thema ausgeführt, während in der endgültigen Fassung ein zweites Thema beinahe Takt für Takt eingearbeitet ist. Mattheson, dem die einthemige Fassung anscheinend nicht bekannt war, preist das Werk in seinem *Vollkommenen Capellmeister* (S. 440) als Muster der Doppelfuge und schreibt zur Themenkombination:

Wer sollte wol dencken, daß in diesen wenig Noten, als einem dicken kurzen Gold-Drat, ein Faden verborgen wäre, der sich hundertmahl so lang ziehen läßt?

Das Auftreten der eigenen Werke im didaktischen Material bildet keine Ausnahme. Die erste der Orgelpunktstudien, die wir zitiert haben, läßt sich z. B. im langsamen Satz des Concerto Grosso Op. 6 Nr. 11 wiedererkennen. Zwei der Bach zugeschrie-

Bsp. 26:

The image shows four staves of musical notation. The top two staves are in treble clef, the bottom two in bass clef. The key signature is one sharp (G major). The time signature is common time (indicated by 'c'). The notation includes various note values (eighth, sixteenth, thirty-second), rests, and dynamic markings like 'p' (piano). The basso continuo part (bass and cello) is prominent, providing harmonic support. The upper voices are more melodic, with some eighth-note patterns and rests.

benen Triosonaten weisen den gleichen Baß mit einer Bachschen Violinsonate auf, und die Triosonaten stellen somit Generalbaßübungen in anspruchsvollstem Umfang dar, die möglicherweise von Schülern ausgeführt wurden. Dieser Vorgang erscheint umso verständlicher, als die Bachschen Schüler auch regelmäßig Choralmelodien verwendeten, die der Meister wiederum selbst bearbeitet hatte. Die unmittelbare Anwendung vom eigenen Arbeitsmaterial des Lehrers verliert sich im Laufe des 18. Jahrhunderts. Bachs Generalbaßunterricht stützt sich z.T. auf die schon 1700 veröffentlichte *Musicalische Handleitung* von Friedrich Erhard Niedt. In der Lehr-tätigkeit Haydns und Mozarts steht bereits die veröffentlichte Unterrichtsliteratur im Vordergrund, während die praktische Generalbaßlehre als solche verschwindet.

# ZUR GENERALBASS-PRAXIS BEI HÄNDEL UND BACH

von JESPER BØJE CHRISTENSEN

So weit sich aus den überlieferten Quellen beurteilen läßt, erreichte die Kunst, anhand eines bezifferten Basses zu begleiten, während der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts ihren Höhepunkt. Berühmte Musiker und Komponisten verfaßten eine erstaunliche Anzahl von Traktaten über das Generalbaß-Spiel, die für den modernen Interpreten der Barockmusik von größtem Interesse sein sollten.

Merkwürdigerweise scheint diese Fülle von Informationen nicht denselben starken Einfluß auf den „modernen“ Cembalo- (und Orgel-)Continuostil gehabt zu haben, wie die Schulen für Violine, Flöte, etc. des 18. Jahrhunderts auf das Wiederaufleben von Barockvioline, Traversflöte und anderen authentischen Instrumenten; und ich bin überzeugt, daß es — obwohl für das 18. Jahrhundert das Generalbaß-Spiel der bestdokumentierte Bereich der Aufführungspraxis ist — in der Art, wie man es heute meistens dargeboten bekommt, der am wenigsten authentische Teil unserer sogenannten authentischen Interpretationen ist.

Innerhalb des begrenzten Rahmens eines Aufsatzes ist es selbstverständlich ausgeschlossen, ein solch umfassendes und komplexes Thema in allen Details zu behandeln, doch lassen sich wenigstens einige besonders bedeutungsvolle Charakterzüge verschiedener Stile aufzeigen, wenn man den Betrachtungsgegenstand auf die Continuopraxis in der Musik Bachs und Händels einschränkt.

Im Verlauf dieses Aufsatzes wird also versucht werden, anhand einer Analyse von Zitaten aus wichtigen Quellen zu zeigen, wie der bezifferte Baß in gewissen bedeutsamen Abschnitten oder ganzen Sätzen Bachscher und Händelscher Kammermusik in einer Art und Weise realisiert werden könnte, die sich auf die genannten Quellen wirklich einläßt.

## *Mögliche Quellen*

Zuerst einmal muß jedoch versucht werden zu definieren, welches überhaupt die für die Ausführung von Generalbässen bei Bach und Händel wichtigen Quellen sind. Am besten wäre natürlich eine Abhandlung von einem der beiden Meister, oder gar von beiden! Bekanntlich schrieb Bach einige *Höchst nöthige Regeln vom General Basso* und, in Kellners Exemplar überliefert, umfassende Exzerpte aus F. E. Niedts *Musikalische Handleitung* (1700), bestehend aus einer Reihe kleiner Übungen in einfachen bezifferten Bässen mit Erklärungen zu den grundlegenden Prinzipien der Stimmführung usw.

Auch Händel hinterließ uns solch eine Serie von Übungen, die für seine Schülerin Prinzessin Anna gedacht war, aber da keine der beiden Quellen irgendwelche ausgeschriebenen Realisierungen enthält oder zumindest Anregungen, die über die Grundlagen der Harmonielehre hinausgehen, werden sie hier nicht in die Diskussion

einbezogen.<sup>1</sup> Eine vom Komponisten selbst ausgeschriebene Realisierung wäre von größter Bedeutung, doch scheint es keine einzige solcher Art zu geben. Allerdings lassen sich bestimmte Passagen in einer Sonate mit obligatem Cembalo als ausgeschriebener Continuo betrachten, so daß man wertvolle Informationen in Bachs „obligato“-Sonaten finden kann. Die möglicherweise untergeschobene Kantate *Amore Traditore* (BWV 203) mit obligatem Cembalo sollte ebenso in Betracht gezogen werden wie die C-dur Sonate für Viola da Gamba und obligates Cembalo, die Händel zugeschrieben wird, liefern sie doch zumindest Beweismaterial dafür, welchen Einflüssen das Continuospiel in Deutschland und England ausgesetzt war.

Aussetzungen von der Hand der Schüler Bachs und Händels hingegen existieren: H. N. Gerbers Realisierung einer vollständigen Sonate von Albinoni ist mit Bachs eigenen Korrekturen erhalten, somit eine einzigartige Quelle von allerhöchster Wichtigkeit. J. Ph. Kirnbergers Realisierung der Triosonate aus dem *Musikalischen Opfer* ist nicht von gleichem Interesse, da es sich eher um eine Schulbuch-Ausführung handelt. Was Händel betrifft, so schrieb sein berühmter Schüler, der Cembalo-virtuose und Komponist W. Babell einige phantastische Transkriptionen von Arien und Ouvertüren aus Opern seines Meisters, in denen Abschnitte enthalten sind, die ganz klar Verwirklichungen des bezifferten Basses darstellen.

Weiterhin von Belang wären andere zeitgenössische Realisierungen von Bachs und Händels Musik. Die anonyme Verwirklichung der e-moll-Sonate für Traverso und Continuo von Bach stammt ganz gewiß nicht von einem großen Meister; nichtsdestoweniger läßt sich ihr einiges an Information entnehmen.

Zeitgenössische Beschreibungen stellen eine ganz andere Art der Quellen dar. Während die Schilderungen von Bachs Continuospiel durch Mizler und Daube heute gut bekannt sind, scheinen solche über Händels Spiel gar nicht zu existieren.

Alle oben genannten Quellen hatten irgendeinen Bezug zu Bach und Händel selbst. Im Folgenden soll erwogen werden, in welchem Maße andere zeitgenössische Abhandlungen und ausgeschriebene Generalbaß-Realisierungen in Rechnung gezogen werden können: ob sie möglicherweise die beiden Komponisten beeinflußten und/oder ob sie einen Stil reflektierten, mit dem Bach und Händel vertraut waren. Aufgrund der so unterschiedlichen Lebensweise der beiden waren auch die musikalischen Einflüsse, die auf die beiden Komponisten einwirkten, in ihrem Charakter so verschieden, daß sie getrennt voneinander behandelt werden müssen.

Nach seiner in Deutschland verbrachten Jugend und den Jahren 1703–1706, in denen er mit seinem Freund Johann Mattheson an der Hamburger Oper zusammenarbeitete, ging Händel 1706 nach Italien. Hier sollte er einigen der besten Komponisten seiner Tage begegnen, allen voran Corelli, Alessandro Scarlatti und dessen Sohn Domenico. Es ist allgemein bekannt, daß das Resultat dieses ausgedehnten Aufenthaltes eine deutliche Prägung durch den italienischen Stil war. Meiner Meinung nach darf man mit Sicherheit annehmen, daß seinem Continuospiel mehr oder weniger dasselbe geschah.

<sup>1</sup> Zur Diskussion dieser zwei Quellen vgl. den vorangehenden Aufsatz von Dr. Alfred Mann.

Während er in Rom war, hatte er gewiß auch Kontakt zu Bernardo Pasquini, der so häufig mit Corelli zusammenspielte und dessen Bedeutung für die Entwicklung des Continuospieles in Italien – sofern man seinem Schüler Francesco Gasparini Glauben schenken darf – wahrscheinlich überwältigend war. Von Pasquini selbst ist keine Abhandlung oder Aussetzung überliefert, doch ist sein Stil gewiß Bestandteil von Francesco Gasparinis eigenem berühmten Traktat *L'Armonico Prattico al Cimbalo*, der 1708 in Venedig veröffentlicht wurde. (Im darauffolgenden Jahr hatte Händel in Venedig großen Erfolg mit seiner Oper *Agrippina*.) Eine weitere Spur von Pasquinis Lehren findet sich in Georg Muffats hervorragendem Traktat *Regulae Concentuum Partiturae* aus dem Jahre 1699. Zwischen 1680 und 1682 studierte Muffat in Rom, wo – wie er selbst uns berichtet – „unterm weltberühmten Hrn. Bernardo Pasquini, ich die Welsche Manier auff dem Clavier erlernet“.<sup>2</sup> Noch eine weitere Quelle ist zu erwähnen, die widerspiegelt, was zur Zeit von Händels Aufenthalt in Rom gespielt wurde: die anonym verfaßten *Regole per accompagnare sopra la Parte*, MSR 1 der Biblioteca Corsiniana in Rom.<sup>3</sup> Da sie eine Fülle von ausgeschriebenen Beispielen enthält, ist sie zusammen mit *L'Armonico Prattico* grundlegend für unser Verständnis des italienischen Stils. Von besonderer Bedeutung für die Verwirklichung von Händels italienischen Kammerkantaten sind die Abschnitte in einigen der Kantaten A. Scarlattis, in denen der Komponist Figuren und kleine Imitationen im Continuo-Part ausgeschrieben hat. In einem Fall, der Kantate *Da Sventura*, wurde der bezifferte Baß durchgängig in freiem Imitationsstil ausgesetzt.

Schließlich müssen, als die vielleicht wichtigsten Beispiele ausgeschriebenen Continuos überhaupt, die Realisierungen der vollständigen op. 5-Sonaten von Corelli durch Antonio Tonelli genannt werden.<sup>4</sup> Es gibt also reichlich Belegmaterial für das, was Händel in Italien hinsichtlich des Continuospieles beeinflußt haben mag.

Als er sich 1711 in London niederließ, lebte und arbeitete er weiterhin in musikalischen Kreisen, die völlig von italienischer Musik geprägt waren. Es kamen viele italienische Virtuosen und Komponisten nach London, unter ihnen Francesco Geminiani, dessen Schriften über den Generalbaß während der letzten Lebensjahre Händels publiziert wurden. *A Treatise of Good Taste in the Art of Music* (1749) und *The Art of Accompaniment* (2 Bände 1756–57) bezeugen das Vorhandensein des vom italienischen Stil durchdrungenen Continuospieles in London.

Selbst wenn Händel niemals mehr zum deutschen Musikleben zurückkehrte, so erhalten wir doch viele wichtige Informationen aus den umfassenden Abhandlungen von Georg Philipp Telemann, Johann David Heinichen und Johann Mattheson. In seinen *Singe- Spiel- und Generalbaßübungen* (1733–34) führt Telemann den grundlegenden vierstimmigen deutschen Stil vor, der Händel nicht fremd gewesen sein kann, stammte er doch aus der norddeutschen Tradition, mit der er so vertraut war.

<sup>2</sup> Walter Kolneder, *Georg Muffat zur Aufführungspraxis*, Straßburg 1970, 112.

<sup>3</sup> In: Accademia nazionale dei Lincei.

<sup>4</sup> „Nelle quint'opera d'Archangiòl Corelli (Sic!) Basso per Tasto d'Antonio Tonelli“, Modena, Biblioteca Estense.

Dieser Stil läßt sich ebenso in Johann David Heinichens *Der General-Baß in der Composition* (1728) beobachten, jedoch ist dieses Thema dort sehr viel weiter geführt, über beinahe 1000 Seiten, und umfaßt jeden nur erdenklichen Aspekt des Generalbaß-Spiels. Die Wahl der Beispiele italienischer Meister einschließlich eines ausgiebigen Zitats aus Gasparinis *L'Armonico Prattico*, das Bezug nimmt auf Acciaccaturen, sowie die Analyse einer ganzen Kantate von A. Scarlatti, *Lascia, deh lascia*, zusammen mit den zahlreichen und häufig sehr komplizierten ausgeschriebenen Aussetzungen zeugen vom starken italienischen Einfluß in Deutschland. Zugleich trägt eben diese Genauigkeit in allen theoretischen Belangen bei zu einer charakteristischen Tiefgründigkeit, die man geneigt wäre, „deutsch“ zu nennen. Die deutsch-italienische Mischung ist ebenfalls vorherrschend in Johann Matthesons *Große[n] General-Baß-Schule* (1731), einer neuen und erweiterten Auflage seiner *Exemplarische[n] Organisten-Probe* (1719). In 24 „Mittel-Classe Prob-Stücken“ und 24 „Ober-Classe Prob-Stücken“ wird die Idee eines verzierten Generalbasses auf eine Weise entwickelt, die zuweilen das Reich des Solospieles betritt. Kein Wunder, daß Heinichen gegen Ende seines eigenen Kapitels VI „Vom Manierlichen General-Baß ...“ Matthesons *Organisten-Probe* für das weiterführende Studium empfiehlt.<sup>5</sup> Es ist vielleicht bezeichnend, daß Mattheson die *Große General-Baß-Schule* 1734 in einer englischen Auflage herausbrachte. Sollte Händel solch ein wichtiges Werk seines alten Freundes nicht bekannt haben?

Der Komponist Bach verwendete sehr oft französische oder italienische Modelle in seiner Musik, doch da er auf seinen Reisen Deutschland nie verließ, kann seine bemerkenswert fundierte Kenntnis der ausländischen Musik nur von Partituren herrühren. Selbst wenn er gelegentlich reisende Virtuosen hörte, so waren das normalerweise Geiger, Sänger oder Holzbläser, so daß er wahrscheinlich niemals eine authentische französische oder italienische Ensembleaufführung hörte, was heißt, daß er unseres Wissens nie die zwei so unterschiedlichen Arten des Continuospieles hörte. Bach war oft so gewissenhaft um die Unterscheidung der beiden Kompositionsstile besorgt, daß es allerdings befremdend wäre, hätte er nicht auch über die Generalbaß-Stile Kenntnisse erlangen wollen.

Wie wir später noch im Detail sehen werden, verarbeitete Bach in den Continuo-abschnitten seiner Obligato-Sonaten französische und italienische Elemente. Aus den Traktaten seiner beiden Landsmänner Heinichen und Mattheson, die er ganz sicher bekannt haben muß, konnte er vom italienischen Stil einen ziemlich guten Eindruck bekommen haben; und da beide Autoren selbst Gasparinis *L'Armonico Prattico* besaßen, mag auch Bach über die musikalischen Kanäle, durch die er all die Kopien der Konzerte Vivaldis, Marcellos und anderer erhielt, zu einem solchen Exemplar gekommen sein.

Was den französischen Stil betrifft, so wurde Michel de St. Lamberts *Nouveau Traité de l'Accompagnement* (1707) von Heinichen wie von Mattheson bekannt und gepriesen (wiewohl sie kaum Gebrauch davon machten), und ich halte es für wahrscheinlich, daß auch Bach ihn kannte.

<sup>5</sup> Heinichen, a.a.O., 582.

Mit diesen Vermutungen wollte ich die Aufmerksamkeit auf eine Reihe von Umständen lenken, die eine wichtige Rolle spielen sollten in unserem Versuch, das Generalbaß-Spiel in der Musik Bachs und Händels zu verstehen. Selbstverständlich muß man darüber hinaus begreifen, daß es, auch wenn man in einem musikalischen Stil spielt, immer ein persönliches Element geben wird, und im Falle dieser beiden Musiker ist zu erwarten, daß es stark wirkte.

Die Schlußfolgerung muß darum lauten, daß wir durch die beschriebenen Quellen zwar einen sehr guten Eindruck von Händels Hintergrund bekommen können, aber keinerlei Informationen über das, was er wirklich spielte. Was Bach anbelangt, so muß sein Personalstil als recht gut dokumentiert gelten, während man über das, was ihn beeinflußte, lediglich Mutmaßungen anstellen kann.

*Der Italienische Stil in seiner deutsch-englischen Art, wie er vermutlich von Georg Friedrich Händel praktiziert wurde*

Das erste und grundlegendste Moment der Entscheidung beim Aussetzen eines bezifferten Basses ist die Zahl der Stimmen. Zu diesem Thema gibt Heinichen einige höchst erhellende Informationen (pag. 130 § 28ff.).

§. 28. Bey Ende dieser Lehre fällt noch eine wichtige Frage vor, nemlich: Ob alle oben gegebene Exempel nicht könnten vollstimmiger tractiret werden, oder: Ob der General-Bass überall bey dergleichen vier stimmigen Accompagnement nothwendig verbleiben müsse?

§. 29. Hierauf gründlich zu antworten, so ist bekannt, daß die alte Welt den General Bass nach der ersten Erfindung desselben sehr schwachstimmig tractirete, und war noch in denen letzten Jahren des verwichenen Seculi ein drey stimmiges Accompagnement, (da bald die rechte, bald die lincke Hand eine Stimme allein, die andere Hand aber die zwey übrigen Stimmen führte,) nicht eben gar zu rar, weil die Alten sich bey dem Accompagnement vollstimmiger Instrumente mit der Triade harmonica simplici, und denen nöthigsten Essential Stimmen jedwedes musicalischen Satzes begnügten. In folgenden Zeiten aber dachte man mehr auf Triadem harmonicam auctam und Verdoppelung mehrer Essential-Stimmen der musicalischen Sätze, dahero wurde das 4. stimmige Accompagnement mehr mode, welches man zwar anfänglich vor beyde Hände gleich theilte, nemlich zwey Stimmen in der rechten, und zwey Stimmen in der lincken Hand, um hierdurch die Künste eines wohl=regulirten Quattro zu zeigen, (gleichwie noch heut zu Tage in gewissen Fällen und sonderlich auf Orgeln bey schwacher Music, von berühmten Meistern practiciret wird.) Weil aber diese Art nicht überall, und sonderlich bey nachgehends, (wider die Lehre der Alten) eingeführten Gebrauch sehr geschwind der Bässe, nicht applicabel war: als wurde dieses 4.stimmige Accompagnement vor die Hände ungleich eingetheilet, nemlich drey Stimmen vor die rechte Hand, und die einzige Bass-Stimme vor die lincke Hand, welche jedoch (wie oben gemeldet,) den Bass an solchen Orten in lauter Octaven fortzuführen, die Freyheit bekam, wo sie nicht von der Geschwindigkeit der Noten und der Mensur, verhindert wird.

§. 30. Dieses letztere nun ist heutiges Tages das gebräuchlichste und fundamentaleste (c) Accompagnement, welches man allen Anfängern zu lehren pfleget, und welches wir in der ersten Section dieses Buches durchgehends ausführen werden. Diejenigen aber, welche allbereit in der Kunst geübt, suchen gemeinlich, (sonderlich auf denen Clavecins) die harmonie noch mehr zu verstärcken, und mit der lincken Hand eben so vollstimmig, als mit der rechten zu accompagniren, (d) woraus denn nach Gelegenheit der Application bey der Hände ein 6. 7. bis 8. stimmiges Accompagnement entstehet. Von diesen ist hier die Rede, und fragt sich also, worinnen die Künste bestehen?

- (d) Je vollstimmiger man auf denen Clavecins mit beyden Händen accompagniret, je harmoniöser fällt es aus. Hingegen darff man sich freylich auf Orgeln, (sonderlich bey schwacher Music und ausser dem Tutti,) nicht zusehr in das allzuvollstimmige Accompagnement der lincken Hand verlieben, weil das beständige Gemurre so vieler tieffen Tone dem Ohr unangenehm, und dem concertirenden Sänger oder Instrumentisten, nicht selten beschwerlich fällt. Das Judicium muß hierbey das beste thun.

Und wiederum in der Einleitung zu Kapitel VI „Vom Manierlichen General-Bass“ (pag. 521)

Folgbar ist es alles, was man von einem Anfänger fodern kan, wenn er harmoniös, das heisset (nicht nach der alten Arth 3 stimmig, sondern) 4=6=8 und mehr stimmig zu accompagniren weiß. Es giebet auch das vollstimmige Accompagnement denen Fingern so viel zu thun, daß dabey wenig Manieren statt haben können. Ist man aber zuvor in fundamentis richtig, alsdenn erst ist es Zeit an die Neben=Dinge, flosculos und Zierrathen des General-Basses zu gedencken, umb selbige bey schwacher Music, und wo ein vollstimmig Accompagnement (zumahl auf Orgeln) nicht allzeit nöthig ist, mit Discretion anzubringen.

Georg Muffat, der Ende des 17. Jahrhunderts schrieb, vereinigt den alten mit dem neuen Stil. Viele seiner Beispiele sind in wachsender Folge von 3, 4 und mehr Stimmen dargestellt, wie unten gezeigt wird. (Beachten Sie die außerordentliche Schönheit der Stimmführung in den 3- und 4-stimmigen Beispielen!)<sup>6</sup>

Bsp. 1:

Schön à 4

Oder

<sup>6</sup> Muffats Traktat erschien in einer neuen Ausgabe als: *Georg Muffat: An essay on thoroughbass*, herausgegeben von Helmut Federhofer = American Institute of Musicology, 1961, dem die Zitate dieses Aufsatzes entnommen sind (S. 113).

Völlig



In einem anderen Beispiel wird „Völlig“ als „im Cembalo erlaubt“ erklärt.

Francesco Gasparini behandelt das Thema nicht ausdrücklich, aber er scheint das Spiel von mehr als 4 Stimmen ganz selbstverständlich zu erwarten. Seine erste Erklärung des einfachen Dreiklangs ist schon vollstimmig gesetzt:

Bsp. 2:

Und im Text sagt er: „Wenn der Spieler gewandt ist, muß er versuchen, so viele Töne wie möglich zu spielen, um eine vollere Harmonik hervorzubringen.“<sup>7</sup>

Auch der anonyme MSR 1 in der Biblioteca Corsiniana stellt eindeutig fest, daß dies die Norm war<sup>8</sup>:

„Si émesso grandamente in uso hoggidi il suonar pieno, quanto si puó, e con false che diletino, cercando in questo solamente il gusto dell'orecchio si nella pienezza dell'armonia ...“

Fast alle Realisationen dieser Handschrift sind im vollstimmigen Stil ausgeschrieben. Nicht zuletzt das Schlußbeispiel, eine „Arietta“, deren Anfang schon andernorts zitiert wurde, so daß hier jetzt ein Auszug aus dem mittleren Abschnitt angeführt werden soll.<sup>9</sup>

Bsp. 3:

<sup>7</sup> Gasparini wird in diesem Aufsatz durchgehend aus der modernen Ausgabe zitiert: Francesco Gasparini, *The practical harmonist at the harpsichord*, herausgegeben von David G. Burrows, New York, 1980 (Neudruck der ersten Auflage Yale University 1968).

<sup>8</sup> MSR 1, f. 65 b.

<sup>9</sup> in: Peter Williams *Figured bass accompaniment*, Edinburgh 1970, 77–78.



Diese Aussetzung, ähnlich einigen von Gasparini, ist außerdem bemerkenswert aufgrund ihrer verschwenderischen Verwendung von Acciaccaturen und Mordenten, worauf später noch eingegangen werden soll.

Als nächstes werden zwei Beispiele von Aussetzungen innerhalb solistischer Instrumentalmusik vorgeführt: Tonellis Realisierungen der Eröffnung von Corellis op. V, Nr. 6 und des ersten Teils der Gavotte aus op. V, Nr. 11, die typisch sind für seinen Stil, der trotz gelegentlicher Rückgriffe auf eine dreistimmige Führung doch meistens fünf bis sechs Stimmen beschäftigt.

Bsp. 4 a:



Bsp. 4 b:



(Nicht alle Autoren des 18. Jahrhunderts hätten der Verdreifachung des Leittons wie im zweiten Akkord der Gavotte zugestimmt! Auch moderne Ohren könnten das wohl ablehnen, doch probieren Sie es einmal auf einem guten italienischen Cembalo.)

Lassen Sie uns schließlich zu Heinichen zurückkehren, um den vollstimmigen Stil in den Händen eines Deutschen, der in Italien gelernt hat, zu erleben:

(393)

4 3 6      7 6 X      5

9 8 6      6      7 X 9      6      6 5

9 8 6 5      6 4      9 6      4 6

Bsp. 5: (J. D. Heinichen, *Der Generalbass ...*, S. 393).

Gemäß seiner eigenen Erklärung sollte es nicht exakt so ausgeführt werden, wie es schriftlich fixiert ist:

Ubrigens wollen wir um mehrer Deutlichkeit halber, mit Fleiß über allen geschwinden Noten dieses ganzen Capitels nur einfache Accorde angeben, welche man denn nach Gelegenheit der Mensur, und des Instrumentes, worauf man accompagniert, von sich selbst verdoppeln mag. (\*)

(\*) Und dieses will sonderlich im vollstimmigen Accompagnement auff Clavieren und Clavissins (nicht aber auff Orgeln) bey dergleichen getheilten Sägen nothig seyn:



Denn weil die in Octaven fortgehende einzelnen Stimmen alleine, dem Gehöre verdächtig, und viel zu armelig ausfallen, so muß man auff solchen Instrumenten der Harmonie nothwendig durch wiederholtte Anschlagung der Accorde helfen, e. g.



Bsp. 6: (a.a.O., S. 381).

Könnte solch eine Praxis auch von anderen Komponisten und Theoretikern beabsichtigt sein? Abgesehen von der Verstärkung des Continuoklanges bewirkt sie ganz bestimmt einen ausgesprochen rhythmisch betonten Bewegungsimpuls.

Natürlich kann nicht jede Art von Baß auf diese vollstimmige Art gespielt werden, und genau dieses Prinzip der wiederholt angeschlagenen Akkorde führt uns zu einem weiteren grundlegenden Problem: den Achtel-Bässen. Lassen Sie uns dazu wieder Heinichen hören:

§. 8. Die 8tel gehen entweder per gradus, (durch auff- und niederschreitende halbe und ganze Tone) oder per saltus, (durch Sprünge.) Wenn sie per gradus gehen, so wird nach der bekannten Regel ordentlicher Weise zu denen virtualiter langen Noten, (nehmlich zur ersten und zten) der gehörige Accord angeschlagen, die virtualiter kurzen Noten aber, (nehmlich die 2dere und 4te) passiren frey durch: sie müsten denn ihre eigene Ziffern über sich haben, (a) wie in folgenden Exempel die letzte Note des 3ten Tactes, und die 4te Note des 5ten Tactes ausweisen:



(a) Es versteht sich von sich selbst, daß der Componist überall von denen ordentlichen Regeln abgehen, und solches durch eigene Ziffern andeuten kan. So lange aber solches nicht geschieht, so muß der Accompagnist wissen, wie er ordentlich mit denen geschwinden Noten umspringen soll, und eben hiervon ist die Rede in diesen Capitel.;

Bsp. 7: (a.a.O., S. 263–266).



§. 9. Überhaupt ist zu mercken, daß bey dem Accompagnement aller geschwinden Noten ein grosser Unterscheid zu machen ist, wenn man auff Pfeiffwerk, oder Saitenwerk accompagniert. Aluff jenen mag man die rechte Hand so lange liegen lassen, bis die durchgehenden Noten vorben, (b) folgbar wäre das vorhergehende Exempel auff der Orgel nicht übel accompagniert, auff dem Clavecin aber würde es (zumahl bei langsamer Mensur) viel zu leer aussallen, weswegen man auff der gleichen Instrumenten die Harmonie gern zu verdoppeln, i. e. bey der durchgehenden Note den vorhergehenden Accord zu wiederholen pflegt, z. E.



Larghetto.



§. 10. Viel

(b) Weil das nachklingende Pfeiffwerk die einmahl angeschlagenen Tone beständig hören lässt, und also keiner allzuöftern Anschlagung von nothen hat.



§. 10. Viel geschickter, und harmoniöser aber fällt der gleichen verdoppelten Accompagnement aus, wenn die rechte Hand bey aller Gelegenheit, mit denen per gradus gehenden 8teln in zen sucht fortzugehen, (iedoch nebst Beybehalt der übrigen Stimmen, welche bey der virtualiter langen Note schon einmahl angegeschlagen worden;) auff welche Arth über denen virtualiter kurzen Noten gleichsam von ohngefehr bald die 7ma in transitu, bald die 6te, bald der ordinaire Accord entsteht, das folgende Exempel dient zur Erläuterung, und zwar entsteht in selbigen bey fortgehenden zen.

- 1.) Die 7ma in transitu, über der andern Note des ersten Tactes, über der 4ten und 6ten Note des 4ten Tactes, über der andern und 6ten Note des 5ten Tactes, über der 6ten Note des 6ten Tactes, und über der 6ten Note des 8ten Tactes.
- 2.) Die 6te entsteht bey fortgehenden zen, über der 4ten Note des 2dern Tactes, über der andern Note des 4ten Tactes, über der 4ten und 8ten Note des 5ten Tactes, und über der 4ten Note des 7ten Tactes.
- 3.) Der ordinaire Accord entsteht bey fortgehenden zen, über der 4ten Note des ersten Tactes, über der 8ten Note des 2dern Tactes, über der 6ten Note des 3zten Tactes, und über der 8ten Note des 7ten Tactes:

§ I

§. II. Wenn



Die Schlüsselworte in §9 „auff dem Clavecin würde es viel zu leer ausfallen“ und die letzte Realisierung sind ein eindeutiges Echo auf Gasparinis Worte<sup>10</sup>:

„Beim Begleiten von Vierteln oder Achteln gerät man in Schwierigkeiten, vor allem bei schrittweiser Fortschreitung. Ich meine, daß es ohne große praktische und theoretische Erfahrung mit dem Kontrapunkt schwer – wenn nicht unmöglich – ist, sich nicht innerhalb der Konsonanzen zu verirren oder schlechte Intervallbeziehungen herzustellen. Es ist freilich wahr, daß viele (in Übereinstimmung mit der Praxis des Kontrapunktes) vorschreiben, eine Note als wesentlich und die nächste als unwesentlich zu behandeln, d.h. eine Note mit der zugehörigen Konsonanz zu begleiten und die nächste zu übergehen, indem man nur den Baß erklingen läßt. Dies wäre auf der Orgel beherzigenswert; aber weil es auf dem Cembalo eine trockene, dünne Wirkung zu haben scheint, ist es besser, jede Note mit der ihr zugehörigen Harmonie zu begleiten; das dürfte mit Hilfe der folgenden, auf diesen Zweck gerichteten Bemerkungen einfach sein. ... Bei vier schrittweise aufsteigenden Vierteln kann man die erste voll begleiten, und für die anderen erzielt man die beste Wirkung, wenn man diejenige Note, die mit der ersten eine Oktave bildet, festhält und alle mit Terz oder Dezime begleitet.“

Bsp. 8:

Und er schließt: „Achtel können wie Viertel behandelt werden, wobei es bei schnellerem Tempo hingehen mag, daß man sie abwechselnd begleitet, indem man sowohl beim Aufstieg wie beim Abstieg die eine als wesentlich, die andere als unwesentlich betrachtet. Für den Anfänger stellt dies eine Erleichterung dar, während der Könner Klugheit und Scharfsinn auf die Phänomene Tempo und Fortschreitungen richten wird.“

Genau dasselbe findet sich bei einem anderen Deutschen, der lange Zeit in Rom weilte: der Lautenmeister Silvius Leopold Weiss. Er schrieb einige Kammermusikwerke mit obligater Laute, wovon leider nur die Lautenstimmen überliefert sind. In einem von ihnen, einem „Concert di un Luth avec la Flute Traversière“, beginnt die Laute folgendermaßen:

Bsp. 9:

was eine auffällige Ähnlichkeit mit den beiden vorangehenden Beispielen aufweist. Es kann kein Zweifel darüber bestehen, daß hier ein ausgeschriebener Continuo

<sup>10</sup> S. 28f.

vorliegt, da sich nach diesen Eröffnungstakten (zu denen wir uns eine Melodie in der Flötenstimme vorstellen müssen) die Schreibweise für die Laute vollständig verändert; sie wird rein melodisch.<sup>11</sup>

Es muß dies eine ganz gebräuchliche Art der Begleitung gewesen sein. Was hätte sonst Telemann bewogen, die nachfolgende Frage in seinen *Singe- Spiel- und General-Baß-Übungen* zu stellen (Realisierungen von Telemann):

Bsp. 10:

(a) (b) Es wird bey beyden 7 bis 5 vermisset. Solches kann nicht anders seyn, wann ich, bey vielen auf einander folgenden 7, mit 4 stimmen fortgehen will, da dann immer wechselweise eine 7 bis 5 zulässt, die andere hingegen nicht.

Will man aber 5 stimmen nehmen, welches in solchen fällen unverwehret, so ist alles da:

Bey diesem tacte entstehet die frage: Ob man mit der rechten hand soviel noten anschlagen solle, als im basse befindlich, nemlich so: Antwort: Bey einer starken music ist es gut, doch nicht bey einer schwachen, am minsten auf pfeifen-werken, wo man vielmehr die rechte liegen lässt, und die noten bindet:

<sup>11</sup> Ich bin Herrn Eugen Dombois zu Dank verpflichtet, der mir den Mikrofilm dieses Beispiels zur Verfügung stellte und Viggo Mangor für die Übertragung der Tabulatur.

Seine eigene Antwort schließt sich bezüglich ihrer Unterscheidung zwischen Orgel und Cembalo harmonisch an das an, was Heinichen und Gasparini sagten.

Es ist von Bedeutung zu bemerken, daß es nur der Orgel, nicht aber dem Cembalo verboten ist, „bey einer schwachen Musik“ Akkorde wiederholt anzuschlagen. Daraus können wir, so meine ich, entnehmen, daß das, was man heute meist als Cembalocontinuo hören kann, im 18. Jahrhundert als Orgel-Stil betrachtet worden wäre! Von mehreren anderen Beispielen aus *Singe-Spiel- und General-Baß-Übungen*, von denen einige vollständig in dieser Art durchgeführt sind, wird als nächstes eine gezeigt, in der der bezifferte Baß plötzlich dazu übergeht, ausschließlich Tonwiederholungen zu enthalten. Dies scheint geradezu ein Signal dafür, wiederholt angeschlagene Akkorde zu spielen:

Bsp. 11:

Ach! schrei-et Do-ri - lis, was hat mich doch be - trof-fen? ach, ach! es ist mein mann,  
 mein lie - ber mann, ver-sof-fen! er - sof-fen meinet sie; sonst irrt das ar - me kind: ver -

In Matthesons *Große General-Baß-Schule* wimmelt es nur so von diesen Beispielen: „Der Mittel-Classe VII Probstück“ (meine Ausführung, die Matthesons Unterweisungen folgt)

Bsp. 12:

Die Anleitung besagt in § 6: „... im 20. Tact, allwo zu jeder Note mit der rechten Hand ein Schlag, im Baß aber die Octave gehöret. Will einer dieser Schläge syncopiren, so kann es nicht schaden; es werden aber Fäuste dazu erforderl.“ (Sic!) Und als Kontrast zu dieser dramatischen Verwendung wiederholt gespielter Akkorde: XII Probststück

Bsp. 13:

Man könnte es als leichte Ironie empfinden, daß gerade Mattheson sich genötigt fühlte, vor dem Ausarten dieses Gebrauchs zu warnen, wo er doch selbst dies Mittel so oft verwandte!<sup>12</sup> Oktaven im Baß begegneten wir schon in den Beispielen 4, 5 und 12. Da sie recht häufig Verwendung fanden, werden hier noch zwei weitere Beispiele angeführt. Mattheson scheute keinen Aufwand, dieses Verfahren zu praktizieren, das bisweilen eine ausgereifte Technik der linken Hand erfordert. Im Probstück III sagt er (§4): „Insonderheit mag dieses Exempel dienlich seyn, die lincke Hand im Springen zu steten Octaven zu gewehnen, welches beym Accompagnement vieler Stimmen eine treffliche Krafft hat.“

Bsp. 14:

Daß die Verdopplung auch in der oberen Oktave liegen könnte, zeigt sich im folgenden Beispiel aus Tonellis Aussetzung der Giga op. V Nr. 7 von Corelli. Die Oktaven sind hier dazu da, den ausdrucksstarken chromatischen Baß zu betonen:

Bsp. 15:

<sup>12</sup> IX Prob-Stück, § 5.

Es scheint soweit ziemlich klar geworden zu sein, daß das Spiel von lediglich drei Stimmen als Begleitstil in der Zeit zwischen 1690 und 1750 gewiß nicht sonderlich „en vogue“ gewesen sein kann, zumindest nicht in italienisch beeinflußten Gebieten. Doch sogar in Frankreich war es offenbar eher eine Ausnahme, die nur zur Begleitung sehr empfindsamer, zarter Stimmen Verwendung fand. Michel de St. Lambert berichtet uns, daß man in diesen Fällen eine der vier Stimmen weglassen kann. Doch noch im selben Satz weist er daraufhin, daß, um dieselbe Klangverminderung zu erzielen, mit ein oder zwei Cembaloregistern weniger gespielt werden kann, woraus sich schließen läßt, daß man normalerweise den Continuo mit 8 + 8 oder sogar 8 + 8 + 4 registriert hätte!<sup>13</sup>

Ich habe diese Fragen in einer gewissen Breite und Ausführlichkeit behandelt, weil sie für das Continuospiel grundlegend sind und weil ich nicht umhin komme zu empfinden, daß der heutzutage gepflegte Stil in diesen Punkten revisionsbedürftig ist.

Wir wollen nun versuchen, Händel selbst ein wenig näher zu kommen, indem wir uns den Realisierungen zuwenden, die wir in William Babells Transskriptionen für Solocembalo von zwei Arien aus der Oper *Rinaldo* finden.

Bsp. 16 a:

Sul-la ruo-ta di for-tu-na va gi-  
ran-do la spe-ran-za; sul-la

Bsp. 16 b:

<sup>13</sup> Michel de St-Lambert *Nouveau traité de l'accompagnement ...*, Paris 1707, 61 § 2.

In diesem ersten Beispiel liegt die Aussetzung im Continuo-Ritornell, einem Abschnitt der Arie, den Gasparini, Heinichen und Mattheson so häufig erwähnten als typisch für eine Extravaganz in der Begleitung. Babell wählte die Möglichkeit, sich ganz auf den Baß zu konzentrieren, da dessen Motiv im weiteren Verlauf der Arie eine wichtige Rolle spielt. So ist es ganz folgerichtig, daß er die rechte Hand im schlichten vierstimmigen Satz hält, was vielleicht auch durch das Tempo motiviert ist. In der linken Hand verdient die Variation des Motivs in Takt 6–7 und 14–16 Beachtung: zuerst in Oktaven, die auffällig an Matthesons in Bsp. 14 angeführte Oktaven erinnern, und beim zweiten Mal mit Diminutionen, die wirken, als wären sie von Gasparini kopiert.

Gasparinis Kapitel XI „Diminution oder Verzierung des Basses“ umfaßt eine Menge verschiedener Diminutionen über einem einfachen Baß. Eine davon verläuft folgendermaßen:

Bsp. 17:

Nach dem Beispiel stellt er fest: „Beim Gebrauch dieser und ähnlicher Diminutionen sollten alle nötigen Konsonanzen in der rechten Hand gespielt werden. Was ihre Verwendung betrifft, so befürworte ich sie ganz grundsätzlich in Ritornellen und wenn der Sänger pausiert; darüber hinaus überantworte ich die Angelegenheit der Umsicht und dem Ermessen des Begleiters, der entscheiden muß, was angebracht ist.“

Bemerkenswert sind nicht zuletzt auch die schnellen Tonleitern, welche die Pausen ausfüllen. Sie tauchen zahlreich in Babells Verwirklichungen auf und könnten leicht mißverstanden werden als ein Resultat seiner Transskription der Aria in

ein Solostück. Doch werden solche „Füllsel“ („fill-ins“)<sup>14</sup> in Form von Tonleiterpassagen, Akkordbrechungen oder melodischen Figuren auch bei Mattheson und Francesco Geminiani beschrieben. Das folgende Beispiel zeigt Geminianis eigene Realisation in *A Treatise of Good Taste* ...

Example II<sup>a</sup>

Bsp. 18: (Fr. Geminiani, *A treatise of good taste* ...).

<sup>14</sup> Ich kenne keinen besseren Ausdruck als diesen, der dem heutigen Jazz entlehnt ist.

Im zweiten Beispiel aus *Rinaldo*, „Lascia ch'io pianga“, verbinden die „Füllsel“ die Phrasen der Solostimme.

Bsp. 19:

The musical score consists of three systems of music. The top system shows the vocal line in three staves of 3/2 time, with lyrics in Italian: "Lascia ch'io pianga mia cruda sorte, e che so - spi-ri la li - - ber - tà, e che so - spi - ri, e che so - spi - ri la li - - ber - tà!". The piano accompaniment is in common time, providing harmonic support with chords and rhythmic patterns. The middle system continues the vocal line and piano accompaniment. The bottom system provides a detailed view of the piano's harmonic and rhythmic patterns, including various chords and bass lines.

Beachten Sie auch Babells subtile Verwandlung der Originalharmonien in Takt 1–2.

(Es ist klar, daß diese Bearbeitungen auch für die Verzierung außerordentlich bedeutsame Quellen darstellen, worauf hier nicht näher eingegangen werden kann.)

Wer auch immer die Sonate in C-dur für Viola da Gamba und obligates Cembalo komponierte (falls es nicht Händel war) – er kannte den italienischen Stil.

Der ganze dritte Satz kann als ausgeschriebener Generalbaß betrachtet werden, mit seinen durchgehenden rhythmischen Arpeggiien und vollstimmigen Akkorden an den Hauptkadenzen. Von besonderem Interesse ist die Schlußbildung durch den Dominantseptakkord auf der Tonika bei den zwei Kadenzen. Solche Appoggiaturen wurden auch bei Geminiani eingehend behandelt.

Rhythmische Arpeggios, wie auch zu Anfang des letzten Satzes der Sonate, und in vielen anderen Variationen, spielen unter Gasparinis, Heinichens und Matthesons

Bsp. 20:

zahlreichen Beispielen von Figurationen eine große Rolle und bedürfen, wie auch hier, der Unterstützung der linken Hand durch passende Harmonien.<sup>15</sup>

Indem wir nun einige Beispiele Händelscher Musik für Solo und bezifferten Baß aussetzen, wird versucht, etwas von dem anzuwenden, was im Vorangegangenen gezeigt wurde; außerdem sollen einige weitere Details besprochen werden. (Alle Realisationen sind vom Autor.)

Es ist sehr wahrscheinlich, daß die typischen Anfänge von zweien der bekanntesten Händelsonaten wie folgt zu realisieren wären:

Bsp. 21a:

Larghetto

Bspr. 21b

Larghetto

Dieses erste Beispiel kann natürlich vollstimmig gespielt werden, die linke Hand nach Belieben ausfüllend. Die kleinen verzierenden Noten sind schlichte Vertreter der zahlreichen Möglichkeiten von Durchgangstrillern und konsonanten wie dissonanten Durchgangsnoten, die zuallererst Heinichen und Geminiani beschrieben:

<sup>15</sup> Vergleiche beispielsweise Gasparini, Anfang des Kapitels X, 85 und Heinichen, Kapitel VI, 558–561.

(NB. Es ist mit diesen Exempel nicht die M ynung, daß man in so wenig Tacken keine and're Manier als lauter Trilli anbringen selle : sondern es wird nur fürthlich gewiesen, auf wie vielerley Art obngehr das Trillo anzubring'n sey. Welches auch also von denen Exempeln aller folgenden Manieren zu verstehen ist.)

§. 6. Der Transitus in die ze ist an sich selbst auf dem Clavier von schlechten Effect. Wird er aber bei etwas langsamem Noten von einem Trillo begleitet, so lautet er viel zierlicher, und kan so wohl in denen Stimmen der rechten Hand, als auch im Basse selbst angebracht werden. Denn statt dieses schlechten Accompagnementes :



wird es viel zierlicher also ausfallen:



Bsp. 22: (J. D. Heinichen, *Der Generalbass ...*, S. 524).

Eine schöne Gelegenheit für den wirklich vollstimmigen Stil bietet sich im 3. Satz der Violinsonate in E-dur:

Bsp. 23:

## Largo

In Verbindung mit solch vollstimmigem Spiel in einem langsamen Satz wie diesem taucht die Frage auf, ob die italienische Regel, stark dissonante Acciaccature einzufügen, auf Händels Musik anwendbar ist. Es kann unmöglich darauf eine endgültige Antwort gegeben werden, doch kann auch kein Zweifel darüber bestehen, daß Händel während seines Aufenthalts in Italien mit Acciaccaturen zutiefst vertraut wurde und daß es vielleicht richtig ist, sie in seinen italienischen Kammerkantaten zu verwenden. Doch in Nordeuropa waren sie gerade der Bestandteil des italienischen Stils, der nicht von allen bereitwillig aufgenommen wurde. Selbst wenn Heinichen Gasparinis Kapitel „über Acciaccaturen“ zitierte, mochte Mattheson sie nicht<sup>16</sup>, und sie sind auch in Händels eigenen Kompositionen für Tasteninstrumente nicht zu finden. Spielt man einen Großteil Händelscher Kompositionen durch, dabei Ausschau haltend nach Gelegenheiten für den Einsatz von Acciaccaturen, so bekomme zumindest ich den Eindruck, daß sie sich der Hand nicht so natürlich darbieten als wenn man wirkliche italienische Musik spielt (was selbstverständlich ein rein subjektives Argument ist!). Auch stellt sich hier die Frage nach dem richtigen Instrument. Der Klang eines normalerweise in England gebrauchten Cembalos – holländische oder englische Instrumente – ist für alles, was dissonanter ist als die simpelste Acciaccatur, nicht von Vorteil.

Aus Gründen des Umfangs ist es nicht möglich, hier eine befriedigende Beschreibung der äußerst komplizierten Technik des Acciaccaturspiels in wahrhaft italienischer Manier zu geben; und da ich davon überzeugt bin, daß Acciaccaturen in Händels Musik nur sehr sparsam gebraucht werden sollten, nahm ich in diese Verwirklichung nur einige wenige auf, nämlich in Takt 9–10, wo die harmonische Spannung groß ist. An ihrer Stelle wurden einige andere Techniken gezeigt:

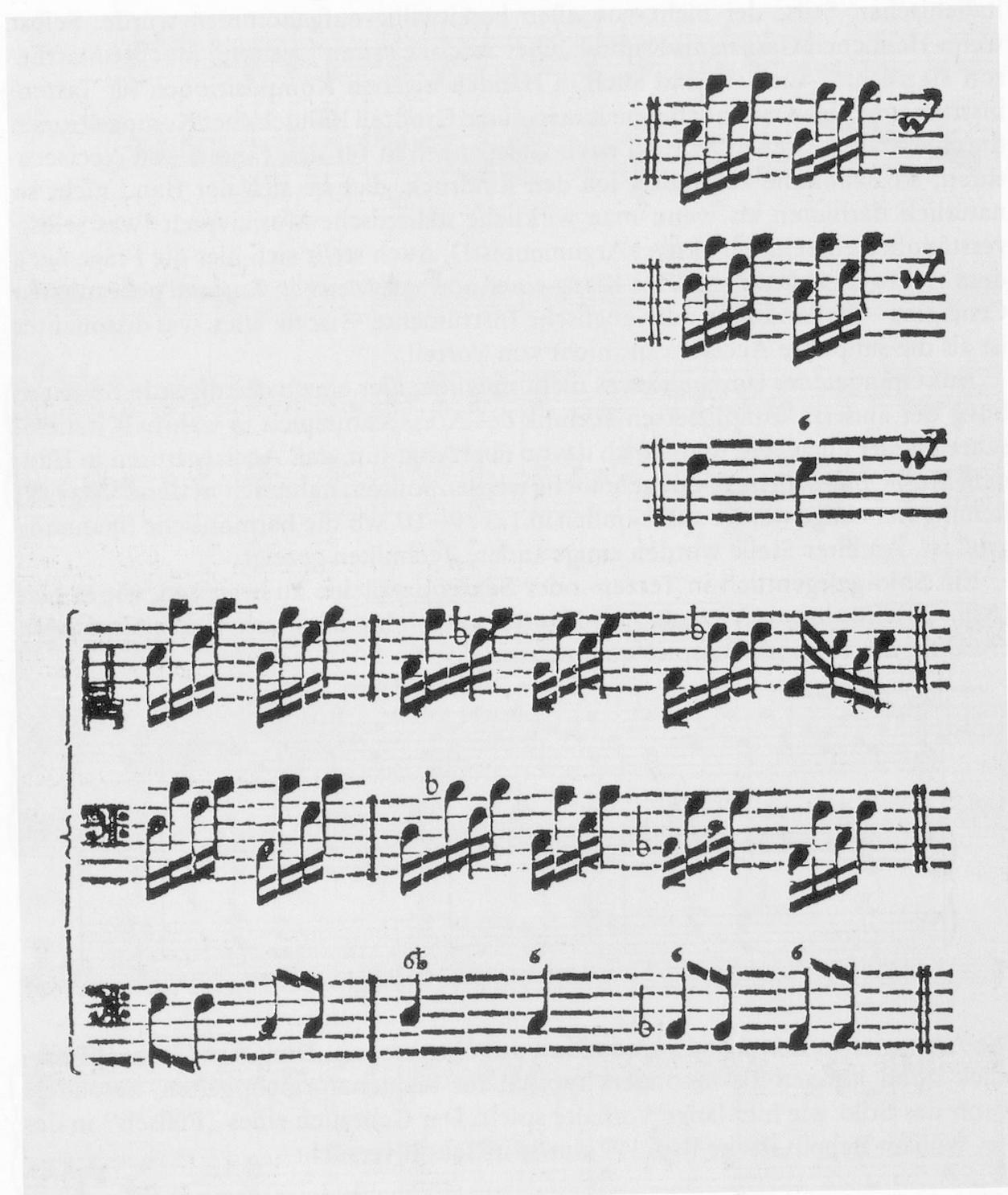
Ein Solo gelegentlich in Terzen- oder Sextenparallelen zu begleiten, wie es hier (Bsp. 23) in einigen Viertelnoten-Figuren geschieht, wird von vielen Verfassern erwähnt; das folgende Beispiel stammt aus MSR 1:

Bsp. 24:

Die Arpeggien in Takt 12–15 sind zitiert aus Matthesons „Der Ober-Classe II Probstück“ und können als besonders typisch für Sequenzformeln gelten, besonders wenn das Solo wie hier lange Vorhalte spielt. Der Gebrauch eines „Füllsels“ in der Art William Babells (siehe Bsp. 19) wurde in Takt 4 versucht.

<sup>16</sup> *Der vollkommene Kapellmeister*, Hamburg 1739, 120.

Doppelarpeggi, an denen beide Hände gleichzeitig beteiligt sind, lassen sich ebenfalls finden.



Bsp. 25: (J. D. Heinichen, *Der Generalbass ...*, S. 571).

In Händels a-moll Sonate für Blockflöte kann davon gut Gebrauch gemacht werden; dort hat Händel die Diminution des Basses schon ausgeführt, so daß wir in der rechten Hand bloß dasselbe tun müssen, um das meiste aus dem dramatischen Effekt dieses Stücks herauszuholen. (Version 1 für den ersten Durchgang, Version 2 für die Wiederholung).

Bsp. 26:

Allegro

Nach solchem Aufruhr lassen Sie uns zur Ruhe kommen, indem wir den Anfang der Sonate in e-moll für Traverso und Continuo betrachten (Oboensonate in c-moll), die eine Menge interessanter Probleme aufweist.

Besp. 27:

Adagio



Als erstes muß entschieden werden, wie der allererste Takt zu harmonisieren ist. Der Baß selbst ist von Corelli gestohlen, doch verläuft in seinen Beispielen die Solo-stimme anders, so daß uns die Tonelli-Realisationen leider kaum weiterhelfen. Doch die Idee einer ostinaten Harmonie über einer schrittweise fallenden Baßlinie ist in Corellis Musik gebräuchlich, wie beispielsweise zu Ende des langsamten Satzes des Concerto grosso Nr. 8:

Bsp. 28:

In meiner Verwirklichung habe ich nicht versucht, die inneren Oktavparallelen zwischen den Akkorden Nr. 4 und 5 zu vermeiden. Solange solche Parallelen nicht zwischen den Außenstimmen erschienen, bekümmerten sie die Italiener nicht sonderlich. Was Händel darüber dachte, werden wir vielleicht niemals wissen; J. S. Bach hätte sie sofort ausgemerzt!

In Takt 5 zeige ich eine andere mögliche Lösung, die hinführt zur Modulation nach G-dur. Der übermäßige Dreiklang war über der Baßfortschreitung V–VI recht gebräuchlich, wurde schon bei Muffat detailliert beschrieben<sup>17</sup> und ist auch in MSR 1 zu sehen. Händel, Bach und Telemann verwendeten ihn. In der Sequenzfolge in Takt 2–3 bietet sich eine gute Gelegenheit zu einem kleinen Duett mit dem Solo, während die linke Hand die passenden Akkorde liefert, — so berichten es auch Gasparini, Heinichen und Mattheson.

Wirklich melodisches Solospiel ist in Takt 4 nötig. Dem widmete Gasparini ein ganzes Kapitel, X „Verschiedenste Verzierungsweisen für die Begleitung“, und in seinem Kapitel VI „Vom Manierlichen General Bass“ sagt Heinichen:

<sup>17</sup> Muffat, a. a. O., S. 67.

§. 27. Diesen nun abzuhelfen, und der oberen Stimme insonderheit eine bessere Tour zu geben, so kan man auf zweierley Arth verfahren. Nehmlich man vertheilet entweder 1) das Accompagnement in beyde Hände, so daß die rechte Hand meist nur zwey Stimmen führe, und der linken Hand das übrige 2, 3, stimmige Accompagnement lasse: oder es übernimmet 2) die linke Hand das vollstimmige Acompagnement ganz alleine, und giebet hierdurch der rechten Hand mehr Bewehmlichkeit, einen besondern Gesang oder Melodie zum Basse zu erfinden, so gut es unser Einfall, Gusto, und Talent geben will. Wolte man nun das nechst vorbergehende Exempel nach der ersten Arth mit getheilten Accompagnement beyder Hände suchen manierlich zu spielen, so würde es auf folgenden Arth viel zierlicher heraus kommen, wie die daben gesfügten bisher gebrauchten Signa durchgehends ausweisen: (g)



(g) Von diesen Exempel kan man in der oberen Stimme die 3te Note des ersten Tactes, und die 6te Note des andern Tactes annoch als eine kleine Manier anmercken, welche sonst superieuctio oder der Uberschlag genennet wird, und insonderheit bey absteigender 2de, der Melodie öfters mehr grage giebet.

Bsp. 29: (J. D. Heinichen, *Der Generalbass ...*, S. 544–548).

§. 28. Wolte man aber eben diesen Basf nach der andern Arth accompagniren, und so weit es denen dazu componirten Stimmen nicht Torthut, in einigen Tacten, oder vielmehr hier zur Probe durchgehends mit der rechten Hand eine besondere Melodie hören lassen (wozu insonderheit die cantablen Solo, und leeren Rittornello der Arien ohne Instrumente, die beste Gelegenheit geben): so mag folgendes Accompagnement allhier zur Erläuterung dienen. Wobei noch anzumerken, daß bey dieser Arth die lincke Hand die vorkommenden tieffen Basf-Noten lieber eine 8ve höher desto vollstimmiger nimmet, damit das Gemurre so vieler tieffen Tone dem Gehöre (sonderlich auf Pfeiffwerk) nicht verdriestlich fällt, und beyde Hände desto näher an einander geschlossen werden (h):

Ich habe mich nicht darum bemüht, Heinichens Melodiestil einzufangen, sondern eher eine typische Händelsche Melodielinie zu zeigen. Zu Beginn des 2. Satzes der e-moll Sonate stellt die Solostimme das Fugenthema unbegleitet vor. Für solche gewiß recht gewöhnlichen Fälle geben alle Quellen, Traktate sowie ausgeschriebene Realisationen dieselbe Regel: Der Continuospiele muß das Solo im Unisono verdoppeln!

Um nur einige wenige Beispiele anzuführen: Alessandro Poglietti statuiert in seinem *Compendium oder Kurtzer Begriff ...* (1676): „Dis ist die Manier, wie man die Fugen soll schlagen. N. B. so lang das Subjectum anfangs gehet, soll man mit ainem Finger allein schlagen ...<sup>18</sup>

Das findet ein genaues Echo bei Heinichen, der ebenfalls eine schöne Fuge vollständig mit ausgesetztem Generalbaß in den Tenor- und Baß-Einsätzen des Themas ausschreibt, bei denen die Baßeinsätze immer mit Oktaven in der linken Hand gespielt werden.<sup>19</sup>

Alle derartigen Fälle von fugierten oder imitatorischen Anfängen, selbst wenn es nur ein kurzes Motiv betrifft, sind in den Tonelli-Realisationen von Corellis op. V auf solche Weise behandelt, und dies ist auch in der Albinoni-Sonate der Fall, die von H. N. Gerber unter Bachs Oberaufsicht (siehe Bsp. 34b weiter unten) ausgesetzt wurde. Deshalb sollte die e-moll-Fuge gewiß folgendermaßen beginnen:

Bsp. 30a:

Bsp. 30b:

<sup>18</sup> zitiert unter 6), S. 11.

<sup>19</sup> S. 515–520.

Die Verwirklichung des Baß-Stimmeneinsatzes ist schlicht gehalten und ausnahmsweise dreistimmig, was möglich ist, wenn der Baß sehr hoch liegt. Ich bin nicht ganz davon überzeugt, daß dies die richtigen Harmonien sind. In Takt 18 hat der Baß ein kleines Solo mit dem Thema, zu dem man ganz eindeutig den Kontrapunkt aus Takt 4 spielen sollte (Realisation b). Hier verwandte ich eine Harmonisierung mit einer Quintsequenz, die von Händel in Takt 14–15 eingeführt wurde.

Lassen Sie uns diese kleinen Versuchsansätze über das, was Händel möglicherweise gespielt hätte, beschließen mit der Verwirklichung des Continuo-Ritornells in der ersten Aria der Kantate Nr. 14 *Dolce mio ben*.

Der Baß ist durchgehend unbeziffert, wie das so oft auf italienische Kantaten zutrifft, nicht nur bei Händel, sondern auch bei A. Scarlatti und anderen. Daß dem so ist, stimmt nachdenklich, finden sich doch in solchen italienischen Kantaten Musterbeispiele der wildesten und kompliziertesten Harmonik innerhalb der gesamten Barockmusik. Ein tiefgreifendes Wissen um die Möglichkeiten barocker Harmonik ist grundlegende Voraussetzung, um dieser Musik voll gerecht zu werden, und oft ist auch kontrapunktisches Geschick vonnöten, sollen wir den Hinweisen auf imitatorische Realisierung Glauben schenken, die da und dort in A. Scarlattis Kantaten erscheinen.

Ein Motiv wie das folgende verlangt eindeutig nach einer imitatorischen Behandlung, und es kommt einem – vor allem, wenn man Matthesons 24 „Mittel-Classe“ und 24 „Ober-Classe Prob-Stücke“ durchgearbeitet hat – eine Verwirklichung wie diese in den Sinn. Natürlich muß, sobald der Sänger einsetzt, mehr harmonische Substanz hinzugefügt werden, wofür die Grundidee des Sept-Non-Vorhalts Verwendung finden sollte.

Bsp. 31:

In-ten - - - - di-mi, in - ten - di-mi, ben

### Elemente, die wahrscheinlich zu Bachs Personalstil gehören

Für einen ersten Einstieg in die Welt des Johann Sebastian Bachschen Generalbaß-Spiels kann man nichts Besseres finden als die Quellen seines eigenen Unterrichtens. Wie schon erwähnt, setzte einer seiner Schüler, H. N. Gerber, eine vollständige Sonate von Albinoni aus, während er in den Jahren 1724 bis 1727 bei Bach studierte. Diese Realisierung wurde uns mit Bachs Korrekturen überliefert. Durch diese einzigartige Quelle erhalten wir die Möglichkeit, Einblick in die „Werkstatt“ zu gewinnen – und was wir dort lernen können, ist gewiß erstaunlich. Es ist natürlich nicht möglich, hier die ganze Sonate abzudrucken, doch werden einige der wichtigsten Details gezeigt.<sup>20</sup>

Als erstes ist zu beobachten, daß die gesamte Harmonisierung streng vierstimmig verläuft. Das bestätigt, was C. P. E. Bach und andere über Johann Sebastians Lehren berichten. Die vierstimmige Satzweise könnte ebensowohl bedeuten, das Stück sei für Orgel gedacht. Diese Vermutung wird gestützt durch das Vorhandensein vieler Bindungen und Haltetöne, die auf dem Cembalo nicht zur Wirkung kämen, und über die Telemann und Heinichen die Ansicht äußerten (siehe Bsp. 7), sie sollten auf diesem Instrument in wiederholt angeschlagene Akkorde aufgelöst werden. Spielt man die Gerber-Realisierung auf dem Cembalo, so ist diesem Rat Folge zu leisten, da anderenfalls die vielen Dissonanzen, die auf der Orgel klar hervortreten, zu sehr abgeschwächt würden.

Die vielleicht auffälligste Eigenart dieser Realisierung ist der Grad der harmonischen Freiheit, die hauptsächlich zutage tritt in einem ungeheuren Ausmaß hinzugefügter Dissonanzen, verbunden mit einer strengen und oft auffallend schönen Stimmführung.

Bsp. 32:

a) *Adagio (Satz I)*

b) *Allegro (Satz II, 6)*

<sup>20</sup> H. N. Gerbers Realisierung wurde abgedruckt in Philipp Spittas *Johann Sebastian Bach*, Bd. 2, Leipzig 1930, 913–950 und existiert außerdem in einer Ausgabe Edition Peters, Nr. 9044.

(Satz II, 30)

c)

(Satz II, 13)

d)

(Satz I, 5)

e)

(Satz I, 14)

f)

(Analysiert man diese Beispiele, so ist es nötig, daß man ständig im Bewußtsein behält, was gespielt würde, wäre der Original-Bezifferung gefolgt worden.)

Die Beispiele a und b werden eine grundlegende Vorstellung vermitteln über den Grad der Komplexität. Von den Möglichkeiten, Vorhalte anzubringen, ist nahezu keine ausgelassen. Das gilt umso mehr für Sequenzfolgen unter Verwendung von Septime und None, wie in Beispiel c und d zu sehen ist. Beispiel e zeigt die Über-einanderschichtung einer dominantischen Septime über einer Tonika, hier als Durch-

gang, aber in Beispiel f auf dem Schlag als Teil einer Sequenzfolge. Es ist bemerkenswert, daß dies über der Bezifferung 4–3 geschieht; achten Sie außerdem auf die Terzenparallelen zur Solostimme, die in dieser Realisierung als Sexten ausgespielt werden, genau wie im Beispiel aus MSR 1 (siehe Bsp. 24)

Adagio (Satz III, 17)

Bsp. 33:

a)

Allegro (Satz IV, 66)

b)

(Satz I, 10)

c)

(Satz IV, 46)

d)

Sequenzen, wieder mit hinzugefügten Vorhalten, werden zu Gegenmelodien entwickelt, unter Verwendung dissonanter Durchgangsnoten (Beispiel a) und einer ornamentalen Auflösung des Vorhalts in Beispiel b. Anstelle der Folge von vier kleinen Einzelgruppen wurde Beispiel b in eine längere gesangliche Linie umgeformt. Beispiel c zeigt eine der Korrekturen Bachs. Das hübsche kleine „Füllsel“, bestehend

aus melodischen Umkehrungen des e-moll-Dreiklangs, ist von ihm hinzugefügt. Wieder wird aus zwei kürzeren eine längere Phrase. Offensichtlich begriff Gerber diese Idee, denn im 4. Satz zitierte er sie fast originalgetreu, Beispiel d. Beachten Sie, daß die Beispiele b, c und d über Pausen im bezifferten Baß eine Begleitung bringen. Dies ist bei Tonelli sehr gebräuchlich und läßt sich auch bei Telemann finden, wofür die Arie Nr. 47 ein gutes Beispiel liefert.

Bsp. 34:

(Satz III, Schluß)

a)

(Satz II, Beginn von Teil 2)

b)

(Satz II, Schluß von Teil 1)

c)

Eine weitere der Bachschen Korrekturen wird in Beispiel a gezeigt, wo er die Tenorstimme den Sopran imitieren läßt und so höchst elegant zur korrekten Terzverdopplung im Trugschluß gelangt. Im Zusammenhang mit den Imitationen steht Beispiel b, das die zwei imitatorischen Einsätze im Allegro zeigt, wo die vorliegende Realisierung, wie oben in Beispiel 30 besprochen, das Solo im Unisono verdoppelt. Daselbe geschieht im 1. Takt des 3. Satzes.

Mehrere der zitierten Beispiele verdeutlichen, daß Gerber/Bach keine hohen Lagen scheut. Beispiel c enthält allerdings eine Kadenz, die – fürchte ich – heutzutage korrigiert worden wäre.

Der nächste Schritt führt uns von Bachs Lehrweise zu seiner eigenen Praxis, wie sie in einzelnen Abschnitten seiner Sonaten mit obligatem Cembalo zu erleben ist.

Es wird immer eine offene Frage sein, in welchem Maße ein Teil eines Obligato als ausgeschriebener Continuo betrachtet werden kann. Die Antwort wird lauten: Man muß im Hinblick auf Techniken analysieren, die in anderen Quellen als Generalbaßverwirklichungen auftreten. Diesbezügliche Möglichkeiten scheinen sich im Verlauf der oben geführten Diskussion des italienisch-deutschen Stils beträchtlich erweitert zu haben.

Auf eine schlichte vierstimmige,akkordische Setzweise trifft man in der Eröffnung der Gigue aus der h-moll-Sonate für Traverso und obligates Cembalo (Beispiel a).

Bsp. 35:

a)

The musical score consists of three staves of music in 12/8 time with a key signature of one sharp. The top staff shows a melodic line with sixteenth-note patterns. The middle staff shows harmonic bass notes. The bottom staff shows harmonic bass notes. The score is divided into measures by vertical bar lines.

b)

Dieses Beispiel bestätigt eindeutig das, was in Gerbers Realisierung zu sehen war. Die Stimmführung ist ganz exquisit, und durch die unablässige Beachtung des Prinzips der Gegenbewegung zwischen Sopran und Baß wird der Sopran selbst zu einer vortrefflichen Gegenmelodie. Wieder gibt es Akkorde in hoher Lage, die sich während der ersten zwei Takte dauernd in Bereichen oberhalb der Solostimme bewegen. Beispiel b gibt zum Vergleich eine Realisierung von Telemann, die einige derselben Charakteristika aufweist, obwohl es viel einfältigere Musik ist.

Das ebenfalls der h-moll Sonate entnommene Largo e dolce enthält eine solche Fülle von Informationen, daß es zur gründlichen Diskussion hier vollständig abgedruckt sei.

Bsp. 36:

**Largo e dolce**

The image shows a page of musical notation for three staves. The top staff is Treble, the middle is Alto, and the bottom is Bass. The key signature is three sharps (F major). The time signature is 3/4. The music consists of six systems. The first system (measures 1-2) features a melodic line in the Treble staff with eighth-note patterns, harmonic support in the Alto staff with eighth-note chords, and a bass line with quarter notes. The second system (measures 3-4) continues this pattern. The third system (measures 5-6) introduces a melodic line in the Alto staff with eighth-note patterns, harmonic support in the Treble staff, and a bass line. The fourth system (measures 7-8) continues this pattern. The fifth system (measures 9-10) returns to the Treble staff for the melodic line, with harmonic support in the Alto staff and a bass line. The sixth system (measures 11-12) continues this pattern. Measure numbers 1, 2, 5, 7, 9, and 11 are visible on the left side of the page.

Ähnlich der generellen stilistischen Vorstellung, die früher in diesem Aufsatz belegt wurde, werden zu jedem Baßton volle Akkorde angeschlagen, die in ihrer Textur gemäßigt vollstimmig sind: nie weniger als vier Stimmen, und gelegentlich auf sechs anschwellend (Takt 10). Zur Betonung der Schlußkadenz werden im Baß Oktaven gebraucht (Takt 16). Wieder gibt es schöne Gegenbewegung zwischen den Akkorden und dem Baß, besonders in den Takten 6–7 und 13–15. Die dominantische Septime, vorgehalten über der Tonika, ist viermal zu finden (Takt 3, 9 verziert, 13 und 14).

(Vergleichen Sie die Kadenz der dem Komponisten nur zugeschriebenen Kantate *Amore Traditore* in Bsp. 37b weiter unten.) Nur zweimal gibt es eine gewöhnliche Quint-Quart-Verbindung (Takt 8 und 10), in Takt 10 gleichzeitig mit der Terz in der Flötenstimme, was einen typisch italienischen „Zusammenprall“ darstellt.

Es gibt mehrere Beispiele für hohe Lagen, von denen sich die bemerkenswerteste ebenfalls in Takt 10 befindet, dort eine Art Höhepunkt im „Continuo“ bildend.

Die hochinteressanten synkopierten Akkordbrechungen in Takt 2, 4 und 11 verdienen gesonderte Beachtung. Genau dieselbe Technik ist bei Michel de St. Lambert beschrieben<sup>21</sup>:

Bsp. 37 a:

<sup>21</sup> S. 62.

Bsp. 37b:

mer - ce - deal pe - nar.  
du wie - der ge - liebt.

Hat Bach wirklich ein Exemplar von St. Lamberts *Nouveau Traité* ... gesehen? Von Heinichen und Mattheson wissen wir, daß es in Deutschland vorlag. Dem gebrochenen Stil konnte Bach allerdings ebensogut bei den „Pièces Luthées“ der französischen Cembalokomponisten begegnet sein. Schließlich benutzt Bach „Füllsel“ in der italienischen Manier Babells und Geminianis (siehe Beispiel 18–19), um alle Lücken in der Solostimme zu überbrücken. Die ersten fünf sind Tonleitern, doch in Takt 10 und 14 werden sie ausdrucksstärker.

Im 3. Satz der E-dur Sonate für Violine und obligates Cembalo findet sich ein gutes Beispiel für wiederholte Akkorde:

Bsp. 38: Adagio ma non tanto



Was neu ist, ist die Achtelpause auf dem ersten Schlag eines jeden Taktes, die auf wunderliche Weise dem Taktschwerpunkt einen größeren Akzent versetzt, als es ein noch so dicker Akkord vermocht hätte, und die dabei zugleich die Musik im Fluß hält.

Die ganze Idee ist durch und durch violinistisch – wie man später aus der Gegenstimme erkennen kann – und war als solche in den Streichorchesterbegleitungen zu den Soli italienischer Konzerte jener Zeit sehr gebräuchlich. Als Bach es unternahm, solche Konzerttransskriptionen für Cembalo anzufertigen, behielt er die wiederholt gespielten Akkorde in der linken Hand bei.<sup>22</sup> Es wäre befreindlich gewesen, hätte diese so bekannte Begleitfigur nicht ihren Weg ins Continuospiel gefunden.

Dennoch, das Prinzip, keinen Akkord auf dem starken Taktteil zu haben, wird von Bach in noch erstaunlicherer Weise im nächsten Beispiel angewandt:

Sonate h-moll für Traverso und Cembalo obbl.

Bsp. 39 a:

(Satz I, 20)

<sup>22</sup> Vergleiche beispielsweise die Transskription von Vivaldis Violinkonzert in D-dur.

23

25

Bsp. 39b:

(Satz I, 59)

58

60

Hier wird ein ganzes Netz von Komplementärrhythmen zuerst zur Solostimme, (Takt 21–22) und dann zu Baß und Solo (Takt 23–24) geschaffen, das zugleich in sich selbst eine rhythmische Figur ist, die zwischen Diminution und Augmentation desselben Gedankens wechselt ( $\text{♩} \text{♪♪}$  und  $\text{♩} \text{♪♪}$ ).

Später nimmt eine neue Folge dieses Prinzip auf (Beispiel b). Die Textur der Akkorde schwankt zwischen 5, 4 und 3 Stimmen, und die Stimmführung ist so berückend schön wie eh und je, dieselben Grundgesetze der Gegenbewegung aufweisend wie auch die oben betrachteten Beispiele. Zu Beginn des neuen Themas im Solo (a, Takt 21) wird sichtbar, daß Achtelnoten-Bässe nicht immer mit allen Akkorden versehen werden müssen, aber beachten Sie die Pausen zwischen den Akkorden!

Das letzte Beispiel aus Bachs Obligato-Sonaten ist der Anfang der Sonate E-Dur für Violine und Cembalo:

Bsp. 40:

**Adagio**

Man könnte sehr wohl bezweifeln, daß das dem Stil des Continuospieles in irgend-einer Weise gleicht, doch hören Sie aufmerksam auf das folgende Beispiel von Poglietti, der erklärt: „Klärere Explication, die Manier zu accompagnieren leichtlich zu begreifen mit villen Dissonanzen in der rechten Handt.“<sup>23</sup>

<sup>23</sup> Zitiert unter 6), S. 12.

Bsp. 41:

Se non vo - le - te voi

8 7 8 9 5 9 8 9 3 3 3 3

#3 7 6 8 7 7 6 5 4 3

Und dies wurde beinahe 10 Jahre vor Bachs Geburt geschrieben! Auf der Grundlage von Bachs Lehren, wie sie aus Gerbers Realisierung und seinem eigenen Stil der „ausgeschriebenen Continuo“-Abschnitte in den Obligato-Sonaten aufscheinen, dürfen vielleicht die nachfolgenden Schlüsse gezogen werden:

1. Striktes vierstimmiges Spiel ist grundlegend.
2. Die Stimmführung ist nicht nur immer korrekt, sondern außerdem von großer Schönheit, mit besonderem Interesse am Hinzufügen von Dissonanzen.
3. Gemäßigt vollstimmiges Spiel, 4–6 Stimmen, ist recht gebräuchlich, ebenso Oktaven im Baß.
4. Dreistimmiges Spiel wird auch zuweilen verwendet, doch dann immer nur mit einem außergewöhnlichen Augenmerk auf die Stimmführung.
5. Die besondere rhythmische Idee, auf dem vollen Taktschlag keinen Akkord zu haben, spielt eine gewisse Rolle.
6. Hohe Lagen für Akkorde, oft oberhalb der Solostimme, sind üblich.
7. Alle typischen italienischen Generalbaß-Stile, vielleicht mit Ausnahme der Acciaccatur, waren Bach wohlbekannt, wie auch die meisten französischen Stil-eigenheiten.

Diesen Schlußfolgerungen können die zwei wichtigsten zeitgenössischen Beschreibungen von Bachs Spiel hinzugefügt werden. Obwohl sie heute gut bekannt sind, seien sie hier aus Gründen der Vollständigkeit zitiert<sup>24</sup>: Lorenz Mizler: „Wer das delicate im General-Baß und was sehr woll accompagniren heißt, recht vernehmen

<sup>24</sup> Lorenz Mizler, *Neu eröffnete Musikalische Bibliothek*, Leipzig 1739, Bd. 4, 48.

will, darf sich nur bemühen unsern Herrn Capellmeister Bach allhier zu hören, welcher einen jeden General=Baß zu einem Solo so accompagnirt, daß man denket, es sey ein Concert, und wäre die Melodey so er mit der rechten Hand machet, schon vorhero also gesetzet worden. Ich kan einen lebendigen Zeugen abgeben, weil ich es selbsten gehöret.“

Johann Friedrich Daube<sup>25</sup>: „Bey der vollkommenen praktischen Ausübung des Generalbasses hat man dreyerley Arten zu wissen nöthig: 1) die simple oder gemeine; 2) die natürliche oder die der Eigenschaft einer Melodie oder eines Stücks am nächsten kommt. 3) Die künstliche oder zusammengesetzte. Der vortreffliche Bach besaß diese dritte Art im höchsten Grade, durch ihn mußte die Oberstimme brillieren. Er gab ihr durch sein grundgeschicktes Accompagniren das Leben, wenn sie keines hatte. Er wußte sie, entweder mit der rechten oder linken Hand so geschickt nachzuahmen, oder ihr unversehens ein Gegenthema anzubringen, daß der Zuhörer schwören sollte, es wäre mit allem Fleiß so gesetzt worden. Dabey wurde das ordentliche Accompagnement sehr wenig verkürzt. Ueberhaupt sein Accompagniren war allezeit wie eine mit dem größten Fleiße ausgearbeitete, und der Oberstimme an die Seite gesetzte concertierende Stimme, wo zu rechter Zeit die Oberstimme brilliren mußte. Dieses Recht wurde sodann auch dem Basse ohne Nachtheil der Oberstimme überlassen. Genug! wer ihn nicht gehöret, hat sehr vieles nicht gehöret.“

Offenbar beherrschte Bach auch den sehr komplizierten Stil vollkommen, der von Heinichen in seinem Kapitel VI „Vom Manierlichen General-Bass“ und von Mattheson in seinen 48 Probstücken gelehrt wurde, und es scheint, dass er ihn freier und häufiger anwendete, als es die beiden Autoren selbst empfohlen haben würden!

Es geschieht nur mit einigem Zögern, daß das Musikbeispiel, welches diesen Aufsatz beschließen soll, hier abgedruckt wird. So wie während der Besprechung des Händelschen Stils sollen auch hier Realisationen versucht werden, die sich auf die angeführten und diskutierten Quellen gründen.

Doch wer sind wir, daß wir uns unterfangen dürfen, uns mit Johann Sebastian Bach zu messen? Nichtsdestotrotz spielen wir seine Musik, und so müssen wir auch seinen Continuo spielen, und nichts könnte meiner Meinung nach unbefriedigender sein, als eine Realisierung, die nicht versuchen würde, seine Musiksprache zu reflektieren, deren Maßstäbe deutlich aus den Quellen für sein Continuospel ersichtlich werden.

Anstatt mehrere Bruchstücke verschiedener Sonaten zu geben, entschloß ich mich, die Verwirklichung eines vollständigen Sonatensatzes vorzuführen: das eröffnende Adagio ma non tanto der Sonate E-dur für Traverso und Continuo BWV 1035, und ich werde es in keiner Weise kommentieren, sondern die Leser freundlich bitten, ihre eigene Analyse zu machen.

<sup>25</sup> Johann Friedrich Daube, *Generalbaß in drey Accorden, gegründet in den Regeln der alt- und neuern Autoren*, Leipzig, 1756; zitiert nach Max Schneider „Der Generalbaß Johann Sebastian Bachs“, *JbP* 21–22 (1914/15) 34.

Adagio ma non tanto

Bsp. 42:

3

5

7

9

11

13

15

17

19

(Aufführungsrecht vorbehalten)

# DER GENERALBASS IN J. S. BACHS KANTATEN MIT OBLIGATER ORGEL<sup>1</sup>

von PHILIP SWANTON

## 1. Vorbemerkung

Die Frage der Continuowiedergabe in den Kirchenkantaten Johann Sebastian Bachs, seit Erscheinen der alten Bach-Gesamtausgabe (1851–1899) immer wieder Gegenstand musikwissenschaftlicher Untersuchungen, hat gerade in jüngster Zeit wieder das Interesse mancher Bach-Forscher geweckt. Ein in diesem Zusammenhang besonders heftig umstrittenes Thema — das der Besetzung der Continuostimme („Cembalo oder Orgel?“, bzw. „Cembalo und Orgel?“) — erhielt beispielsweise neues Zündmaterial, als Laurence Dreyfus mit zwei vorzüglich fundierten Aufsätzen die Verwendung eines Cembalos als Begleitinstrument in einigen Leipziger Kantaten der Jahre 1726 und 1732–35 nachweisen konnte.<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Die vorliegende Abhandlung wurde im Juni 1984 der Schola Cantorum Basiliensis in englischer Fassung unter dem Titel „The cantatas of Johann Sebastian Bach for obbligato organ“ als Diplomarbeit vorgelegt. Sie ist das Ergebnis nicht nur mehrjähriger Recherchen des Quellenmaterials, sondern auch der Auseinandersetzung eines Konzertorganisten mit den aufführungspraktischen Belangen. So wurde versucht, eine allzu akademische Darstellung zu vermeiden. Eine besonders hilfreiche Gelegenheit zur praktischen Auswertung der theoretischen Ermittlungsergebnisse bot sich im Rahmen einer dreitägigen Workshop-Veranstaltung, welche der Verfasser im Februar 1984 am Konservatorium Innsbruck zu diesem Thema abhalten durfte. Über die Ergebnisse dieser Untersuchung konnte außerdem in verschiedenen Vorträgen berichtet werden, wie im Mai 1982 an der University of Auckland (NZ), sowie im Rahmen des „12th Melbourne International Festival of Organ & Harpsichord“ in Australien, im Juni 1984 an der „Internationell Orgelakademi för gammal musik“ in Falun (S), und im Juni 1985 anlässlich des „Dansk-Svensk Orgelfestivals“ in Helsingør (DK).

Ohne die entgegenkommende Hilfsbereitschaft zahlreicher Personen und Institutionen wäre diese Arbeit nie möglich gewesen; allen bin ich sehr zu Dank verpflichtet. Dieser Dank gilt insbesondere der Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz (Musikabteilung) sowie der Deutschen Staatsbibliothek in Berlin für freien Zugang zu den betreffenden Handschriften wie auch für die Bereitstellung der benötigten Fotokopien und Mikrofilme; meinem Orgellehrer, Herrn Jean-Claude Zehnder (Basel), für seine Anregungen und Förderung, besonders als die Arbeit noch in den Anfängen lag; dem eigentlichen Betreuer dieser Arbeit, Herrn Prof. Dr. Wulf Arlt (Basel), für die zahlreichen Ratschläge und Hinweise jeglicher Art, sowie Herrn Peter Mall (Basel), der das Manuskript freundlicherweise durchgesehen und viele hilfreiche Vorschläge gemacht hat.

<sup>2</sup> Laurence Dreyfus, „Zur Frage der Cembalo-Mitwirkung in den geistlichen Werken Bachs“, *Bachforschung und Bachinterpretation heute ... Bericht über d. Bachfest-Symposium 1978 d. Philipps-Univ. Marburg, Kassel etc.* 1981, 178ff., und „J. S. Bach's experiment in differentiated accompaniment: tacet indications in the organ parts to the vocal works“, *JAMS* 32 (1979) 321ff. Diese beiden Aufsätze werden im folgenden mit den Kurztiteln Dreyfus MARBURG bzw. Dreyfus JAMS zitiert. Nach Fertigstellung der Übersetzung der vorliegenden Arbeit ist von L. Dreyfus in *Early Music* 13 (1985) 237–247 ein Artikel mit dem Titel „The metaphorical soloist: concerted organ parts in Bach's cantatas“ erschienen; auf den Inhalt konnte nicht mehr eingegangen werden.

Die Wahl des Continuoinstrumentes ist jedoch nicht die einzige Seite der Generalbaßpraxis, die neuerdings untersucht worden ist. Drei weitere Autoren, Emil Platen, Gerhart Darmstadt und Heinrich Trötschel, veröffentlichten Aufsätze, die jeweils gewisse Aspekte der Continuoausführung, insbesondere das oft diskutierte Problem einer ausgehaltenen oder aufgehobenen Rezitativbegleitung, erörtern.<sup>3</sup> Im Hinblick auf diese Diskussion berücksichtigte Trötschel – im Gegensatz zu den meisten anderen Autoren – auch die Frage nach der Temperierung der von Bach verwendeten Orgeln.

Während einerseits von allen Autoren fraglos eingeräumt wird, daß die Orgel das Hauptinstrument für die Wiedergabe des Continuo in den Kirchenkantaten Bachs war, ist meines Wissens die Art und Weise, wie sie dazu verwendet wurde, erst sehr oberflächlich erörtert worden. So beschränkten sich bisher die meisten Autoren etwa auf die Frage nach der absoluten Tonhöhe der Orgeln (Chorton oder Camerton) und auf ähnliches. Trötschel z. B. zeigt durch seine Analyse der Transpositionsverhältnisse in den erhaltenen Continuostimmen zu den Leipziger Kantaten Bachs, daß für die Begleitung dieser Werke üblicherweise die großen, im Chorton stehenden Kirchenorgeln – und nicht etwa das eine oder andere Positiv – verwendet wurden.<sup>4</sup> Obwohl er in der Folge den häufigen Gebrauch des Orgelpedals bei der Begleitung eines Rezitatives dokumentiert, geht er weder dieser noch anderen für die heutige Musizierpraxis interessanten Fragen weiter nach.

Wie die folgende Abhandlung über eine Gruppe von Bachs Kantaten für obligate Orgel zeigen wird, setzte Bach immer die klanglichen und räumlichen Möglichkeiten einer großen dreimanualigen Kirchenorgel voraus. Die wohl durch die heutige Konzertszene bedingte Verwendung eines Positives entspricht dem historischen Sachverhalt kaum: sie war und bleibt vielmehr eine musikalisch unzulängliche Lösung.<sup>5</sup>

Wenn nun im folgenden anhand dieser Kantaten für obligate Orgel der Versuch gemacht wird, die Verwendung der Kirchenorgel als Generalbaßinstrument in Bachs Kirchenkantaten darzustellen, so werden wir uns zunächst mit dem Beweismittel

<sup>3</sup> Emil Platen, „Aufgehoben oder ausgehalten? Zur Ausführung der Rezitativ-Continuopartien in J. S. Bachs Kirchenmusik“, *Bachforschung und Bachinterpretation heute ... Bericht über d. Bachfest-Symposium 1978 d. Philipps-Univ. Marburg, Kassel etc.* 1981, 167ff. – Gerhart Darmstadt, „Kurz oder lang? Zur Rezitativbegleitung im 18. Jahrhundert“, *MuK* 50 (1980) 130ff. – Heinrich Trötschel, „Zur Wiedergabe des Continuo in Johann Sebastian Bachs Kantaten“, *MuK* 51 (1981) 19ff.

<sup>4</sup> Trötschel basiert seine Analyse allerdings auf der – m. E. falschen – Annahme, daß das sogenannte Trauungspositiv im Cammerton stand. Für eine weitere Diskussion über die Stimmungsverhältnisse der von Bach verwendeten Orgeln siehe Anmerkung 36 unten.

<sup>5</sup> Durch seine Auswertung der literarischen Quellen des 18. Jahrhunderts zur Frage der Kantatenbegleitung weist Arthur Mendel („On the keyboard accompaniments to Bach's Leipzig church music“, *MQ* 36 [1950] 339ff.) ebenfalls nach, wie unentbehrlich die große Kirchenorgel bei „Kirchensachen“ (Ph. Em. Bach) war. Umso unverständlicher ist seine seltsame abschließende Empfehlung an die heutigen Musiker, für die Continuowiedergabe entweder ein kleines Positiv („solche Instrumente sind aber eine Seltenheit“) oder gar eine elektronische Orgel heranzuziehen!

der überlieferten Quellen befassen. Die dadurch gewonnenen Einsichten sollen dann ihrerseits durch Zitate aus den wichtigsten theoretischen Schriften des 18. Jahrhunderts bestätigt und vervollständigt werden. Auf diesem Weg werden wir zur klaren Einsicht kommen, wie wenig die heutige Begleitpraxis mit den historischen Gegebenheiten übereinstimmt.

### 1.1 Zur Entstehungsgeschichte

Unter den erhaltenen geistlichen Werken Johann Sebastian Bachs befinden sich 17 Kantaten, bei denen die Orgel sowohl als Continuo- wie auch als obligates Instrument zu fungieren hat. Sie sind nach BWV-Nummern, und zusammen mit dem jeweiligen Titel und der liturgischen Bestimmung, in Tabelle A aufgeführt.<sup>6</sup>

Tabelle A – Die Kantaten Joh. Seb. Bachs mit solistischer Verwendung der Orgel

<i>BWV Titel</i>	<i>Liturgische Bestimmung</i>	<i>BG</i>	<i>NBA</i>
27 „Wer weiß, wie nahe mir mein Ende“	16 post Trin.	V	*I/23
29 „Wir danken dir, Gott, wir danken dir“	Ratswahl	V <sup>1</sup>	I/32
35 „Geist und Seele wird verwirret“	12 post Trin.	VII	I/20
47 „Wer sich selbst erhöhet, der soll erniedrigt werden“	17 post Trin.	X	*I/23
49 „Ich geh' und suche mit Verlangen“	20 post Trin.	X	I/25
63 „Christen, ätzet diesen Tag“	Feria 1 Nat. Christi	XVI	*I/2
71 „Gott ist mein König“	Ratswahl	XVIII	I/32
73 „Herr, wie du willt, so schick's mit mir“	3 post Epiph.	XVIII	I/6
80 „Ein feste Burg ist unser Gott“	Reformationsfest	XVIII	I/31
120a „Herr Gott, Beherrscher aller Dinge“	Trauung	XLI	*I/33
146 „Wir müssen durch viel Trübsal in das Reich Gottes eingehen“	Jubilate	XXX	I/11
161 „Komm, du süße Todesstunde“	16 post Trin.	XXXIII	*I/23
169 „Gott soll allein mein Herze haben“	18 post Trin.	XXXIII	I/24
170 „Vergnügte Ruh', beliebte Seelenlust“	6 post Trin.	XXXIII	I/17
172 „Erschallet, ihr Lieder“	1. Pfingsttag	XXXV	*I/13
188 „Ich habe meine Zuversicht“	21 post Trin.	XXXVII	I/25
194 „Höchsterwünschtes Freudenfest“	(Trinitatis)	XXIX	I/31

\* Bände der *Neuen Ausgabe sämtlicher Werke* (NBA), die bis zur Drucklegung dieser Arbeit erschienen waren.

<sup>6</sup> Zu dieser Liste gehörte nach Meinung der NBA wohl auch BWV 128, da diese Kantate die Überschrift „Organo“ am Anfang der 4. Arie trägt (vgl. dazu KB I/12, 187 ff.). Wie NBA jedoch selbst einräumt, ist dies bloß eine von mehreren möglichen Erklärungen für jene Überschrift. Der Begriff „obligat“ (It.: obligato), laut Heinrich Christoph Koch (*Musikalisches Lexicon*, Frankfurt 1802, 1080), wird der Aufschrift einer Stimme beigefügt, um zu zeigen, „daß diese Stimme nicht bloß zur Ausfüllung der Harmonie vorhanden sei, sondern daß sie entweder zuweilen den Hauptgesang führen, oder sich doch wenigstens mit der Hauptstimme so vereinigen werde, daß sie ohne das Tonstück zu verstümmeln, nicht weggelassen werden kann.“ Das Wort „concertirend“ (It.: concertato) hingegen wird für jene Stimmen verwendet, „welche die Melodie mit der vorhandenen Hauptstimme abwechselnd vortragen, oder sich zwischen den

Über Werke dieser Art schrieb Jacob Adlung 1758 in seiner *Anleitung zu der musikalischen Gelahrtheit* folgendes<sup>7</sup>:

„Hierbey wird bisweilen eine Traverse zu spielen vorgelegt, entweder in der linken, oder in der rechten Hand; entweder hat der Setzer es mit Vorsatz also beliebt, oder ein Musicdirector hat an einem Instrumente Mangel, und schreibt solche Melodie in den Continuo.“

Adlungs Beschreibung einer *Traverse* – meines Wissens der einzige Autor, der das Wort in diesem Sinne verwendet – ist eine der wenigen Erwähnungen der obligaten Verwendung einer Orgel, die in der Literatur des 18. Jahrhunderts überhaupt zu finden ist. In diesem kurzen Zitat werden uns zwei mögliche Gründe für den eher außergewöhnlichen Einsatz der Orgel als Soloinstrument genannt: entweder war dies eine Vorliebe des Komponisten für jene Besetzungsart, oder dem *Musicdirector* fehlte irgendein Instrumentalsolist, so daß er gezwungen wurde, dessen Partie – oft sehr kurzfristig – vom Continuospielder auf der Orgel ausführen zu lassen.<sup>8</sup>

Obwohl die Hintergründe zu Bachs obligater Verwendung der Orgel in gewissen Kantaten nicht immer erkennbar sind, lassen sich die betreffenden Sätze nach ihrem Ursprung in drei Hauptgruppen unterteilen, die übersichtshalber in Tabelle B zusammengestellt sind. Es sind folgende drei Kategorien:

Satzen der Hauptstimme mit Solosätzen hören lassen, um gleichsam unter sich selbst, oder mit der Hauptstimme, zu wettstreiten...“ (Koch, S. 355). Demnach ist jede konzertante Stimme eine obligate, nicht aber umgekehrt. Das Wort „obligat“ wird in der vorliegenden Studie für jede solistische Verwendung der Orgel benutzt – gleichgültig ob es sich um die bloße Verstärkung eines *Cantus firmus* oder um eine virtuose Solostimme handelt – und umfaßt somit jede Verwendung der Orgel, die über den Continuo hinausgeht.

<sup>7</sup> Jacob Adlung, *Anleitung zu der musikalischen Gelahrtheit*, Erfurt 1758, 489. Hiernach wird dieses Werk mit dem Kurztitel Adlung ANLEITUNG zitiert.

<sup>8</sup> Daß nicht alle diese Werke für obligate Orgel aus bloßem Mangel an einem Instrumentalsolisten entstanden sind, beweist die stattliche Anzahl erhaltener (nicht Bachscher) Werke, für welche die Mitwirkung der obligaten Orgel ausdrücklich vorgeschrieben wurde. Folgende Beispiele mögen diese Feststellung hervorheben:

- mehrere geistliche Solokantaten von Cazatti, Piazza und vielen anderen italienischen Komponisten des 17. und 18. Jahrhunderts;
- mindestens 10 weltliche und geistliche Werke Antonio Vivaldis (wie z.B. „Beatus Vir“, „Salve Regina“ und „Juditha Triumphans“). Vgl. dazu Michael Talbot, „A Vivaldi sonata with obbligato organ in Dresden“, *The Organ Yearbook* 12 (1981) 81ff.;
- mindestens 30 von über 300 erhaltenen Kantaten Gottfried Heinrich Stölzels, dem Zeitgenossen Bachs, der ebenfalls Mitglied der Mizlerschen Societät war. Siehe Fritz Hennenberg, *Das Kantatenschaffen von Gottfried Heinrich Stölzel*, Leipzig 1976;
- Georg Friedrich Händels „Eia ergo“ (aus dem „Salve Regina“), „Il Trionfo del Tempo“ und die „Cäcilien-Ode“;
- die Arie „Zerbrecht, zerreißt, ihr schnöden Bände“, für Sopran, Corno und obligate Orgel von Wilhelm Friedemann Bach, und
- verschiedene Messen von Wolfgang Amadeus Mozart und Joseph Haydn, bei denen die Orgel solistisch auftritt. Siehe Martin Haselböck, „Die Orgelkonzerte Joseph Haydns“, *MuK* 54 (1984) 17ff.

### i) Transkriptionen

Von insgesamt 33 Sätzen, in denen eine solistische Mitwirkung der Orgel verlangt wird, ist in neun Fällen die betreffende obligate Stimme ursprünglich für ein anderes Melodieinstrument bestimmt gewesen.<sup>9</sup>

<sup>9</sup> In den Kantaten BWV 63, 73, 146 und 194 hatte der Organist eine Stimme zu spielen, die in einer früheren Aufführung einem Melodieinstrument zugeschrieben war. Im Falle von BWV 172/v hat Bach anlässlich einer Wiederaufführung der Kantate sogar *zwei* ursprüngliche Instrumentalstimmen (Oboe I und „Violoncello obligato“ zugehörig) der obligaten Orgel übergeben (s. die Faksimile-Wiedergabe dieser Stimme im Notenband I/13, S. IX der NBA).

Zu den von NBA aufgeführten vier Erklärungsmöglichkeiten zur Besetzung des Obligatparts in Satz 2 von BWV 47 (vgl. KB I/23, 182 ff.) wäre meines Erachtens eine weitere anzufügen. Die Verwendung einer Geige für die Ausführung dieses Parts bei einer Wiederaufführung der Kantate nach 1734 wird durch die erhaltene Stimme B 7 – zweifellos eine Violinstimme – belegt. Die Möglichkeit, daß Bach diesen Part schon in der ersten Aufführung des Werkes für Geige – und nicht, wie auf dem Partiturnumschlag vermerkt ist, für die obligate Orgel – bestimmt hat, muß auch in Erwägung gezogen werden, denn es ist nicht auszuschließen, daß die angebliche Mitwirkung der obligaten Orgel bei dieser Aufführung lediglich – wie in den oben genannten Fällen – als Instrumentalersatz (Fehlen eines Soloviolinisten?) zu verstehen sei. (Darin böte sich übrigens eine mögliche Erklärung zu Bachs Unschlüssigkeit bei der Bezeichnung dieser Arie – „Arie Organo è...“ – in der autographen Partitur A). Für diese Überlegung spricht auch die Tatsache, daß die Orgel bei der ersten Aufführung aller Wahrscheinlichkeit nach auch in Satz 4 als Geigenersatz fungierte – eine Möglichkeit, die anscheinend in der bisherigen Forschung übersehen worden ist. Es ist zumindest bemerkenswert, daß der Kopist bei der (versehentlichen, darum später getilgten) Eintragung des Violino-I-Parts zum 4. Satz in die Stimme B 6 („Hautbois 2“) die ersten 4 Töne ursprünglich einen Ton tiefer notiert hat – als hätte er diese Oberstimme von einer transponierten Vorlage abgeschrieben. (Diese eindeutige Korrekturstelle wurde übrigens von NBA nicht erfaßt.) Da nun dieser Part weder in der Partitur A noch in der einzigen erhaltenen transponierten Stimme (B 15 – „Continuo“) transponiert erscheint, hat wohl doch – mit größerer Wahrscheinlichkeit, als NBA annimmt – eine transponierte Stimme für obligate Orgel existiert. Gegen diese Hypothese spricht allerdings die Tatsache, daß eine transponierte bezifferte Continuostimme vorhanden ist, die eindeutig ebenfalls um 1726 entstanden ist. Denn falls die Orgel bei der ersten Aufführung tatsächlich den Geigenpart der Sätze 2 und 4 übernehmen mußte, stellt sich die Frage, weshalb Bach diesen Part nicht in die transponierte Continuostimme geschrieben hat. In der ganzen rätselhaften Aufführungsgeschichte dieses Werkes muß also wohl auch die Frage offenbleiben, ob eine transponierte Stimme für Orgel je existiert hat.

Ähnlich verhält es sich bei der Kantate 170. Die Heranziehung der obligaten Orgel in Arie 5 war in diesem Falle wohl auch eine Notlösung. Es kann als gesichert gelten, daß der obligate Part zu diesem Satz bei einer späteren Wiederaufführung des Werkes von der Traversflöte gespielt wurde (vgl. die erhaltenen, nach 1735 entstandene „Traversière“-Stimme, St 94/1). Ich bin jedoch der Ansicht, daß Bach die Besetzung dieses Parts durch die Traversflöte auch ursprünglich beabsichtigte. Der fragliche Part ist beispielsweise in der autographen Partitur *untransponiert* und auf dem *obersten* System der jeweiligen Akkolade notiert: zwei Eigenschaften, die eindeutig auf die Stimme eines Melodieinstrumentes hindeuten. (Den Part der obligaten Orgel notierte Bach sonst immer auf den untersten zwei – im Falle eines Continuotsatzes, auf dem untersten – Systemen seiner Partitur.) Eine weitere Bestätigung dieser Hypothese ist in der erhaltenen, transponierten, bezifferten Continuostimme (St. 94/8) – welche diesen Satz auch enthält – zu erblicken. Hätte Bach die obligate Stimme in der ersten Aufführung tatsächlich von der Orgel ausführen lassen wollen, dann wäre diese zweite, transponierte (= Orgel-)Stimme überflüssig gewesen!

## ii) Bearbeitungen

Zu diesen neun Transkriptionen kommen weitere zehn Sätze hinzu, die von Bach aus eigenen älteren Instrumentalkonzerten in die betreffenden Kantaten übernommen wurden.<sup>10</sup> Dazu sei die Bemerkung erlaubt, daß alle diese Kantaten – mit einer Ausnahme (BWV 120) – neben jenen zehn Bearbeitungen mindestens einen weiteren Satz enthalten, der als Originalkomposition für obligate Orgel zu betrachten ist.

## iii) Originale Kompositionen

Da andersgerichtete Hinweise fehlen, kann man annehmen, daß die verbleibenden 14 Kantatensätze mit obligater Orgel von Bach eigens für dieses Instrument komponiert worden sind.<sup>11</sup>

Tabelle B – Herkunft der einzelnen Sätze

<i>BWV</i>	<i>Transkriptionen</i>	<i>Bearbeitungen</i>	<i>Originale Kompositionen</i>
27			iii
29		i	vii
35		i, v	ii, iv, vii
47	ii, iv		
49		i	ii, vi
63	iii		
71			ii, vii
73	i		
80			i
120a		iv	
146	iii	i, ii	
161			i
169		i, v	iii
170	v		iii
172	v		
188		i	iii
194	iii, x		

<sup>10</sup> Für eine eingehende Diskussion insbesondere der Konzertbearbeitungen, siehe Ulrich Siegele, *Kompositionsweise und Bearbeitungstechnik in der Instrumentalmusik Johann Sebastian Bachs*, Stuttgart 1975, Kap. 5, wie auch NBA, KB VII/7.

<sup>11</sup> BWV 27/iii war aller Wahrscheinlichkeit nach für obligates Cembalo – und nicht für Orgel – bestimmt. Siehe dazu Hans-Joachim Schulze, „Johann Sebastian Bach und Christian Gottlob Meißner“, *BJb* 54 (1968) 84ff., wie auch NBA KB I/23, 114ff.

Da die Orgel in diesen 14 Sätzen auch ziemlich im Stil eines Melodieinstrumentes behandelt wird – mit dem figurativen Gewicht der konzertanten Stimme fast durchwegs in der rechten Hand und dem Continuobaß in der linken – fühlt sich NBA (KB VII/7) zur Annahme berechtigt, daß die obligate Verwendung der Orgel in diesen Sätzen auch nur durch Mangel an Instrumentalsolisten nötig geworden ist.

Die erste und bis heute einzige umfassende Untersuchung zur Entstehungsgeschichte der Kantaten J. S. Bachs für obligate Orgel wurde von Bernhard Friedrich Richter vorgenommen; seine Ergebnisse sind im *Bach-Jahrbuch* 1908 veröffentlicht.<sup>12</sup> Obwohl Richter die von Wilhelm Rust und Philipp Spitta<sup>13</sup> vertretene Hypothese zur Entstehung dieser Kantaten widerlegte (nach ihrer Meinung entstanden sie nach einer Reparatur der großen Thomas-Orgel im Jahre 1730, bei welcher Gelegenheit das Rückpositiv angeblich selbständig spielbar gemacht wurde!), behielt er – wie es die Bachforscher der folgenden Generationen ebenfalls taten – die von Rust und Spitta vorgeschlagene Datierung in die Jahre 1731–32 bei.

Von der radikalen Neudatierung vieler Kantaten Bachs infolge der wissenschaftlichen Arbeiten von Alfred Dürr und Georg von Dadelsen<sup>14</sup> wurden auch viele der vorliegenden Kantaten betroffen: lediglich drei der 17 Kantaten konnten ihre bisherige Datierung beibehalten. Allein diese Tatsache erlaubt eine neue Untersuchung dieser Werke, da ihre Entstehung nun im Lichte ganz anderer Verhältnisse gesehen werden muß.<sup>15</sup> Wir betrachten daher zunächst in einem kurzen Exkurs die Entstehungsgeschichte unserer Kantaten.

In Tabelle C sind die Kantatenaufführungen unter Bach, bei denen die Orgel als obligates Instrument mitwirkte, in vermutlicher chronologischer Reihenfolge aufgeführt. Das sicher auffallendste Merkmal dieser Aufstellung ist die Konzentration von Leipziger Kantaten in der Zeit nach Trinitatis im Jahre 1726. In jenem Jahre erlebten mindestens sieben Kantaten eine Aufführung unter Verwendung der obligaten Orgel. Drei andere (BWV 71, 161 & 80) wurden schon früher aufgeführt (die ersten zwei stammen aus der vor-Leipziger Zeit), während die restlichen sieben dem größeren Zeitraum 1726–1735 zuzuordnen sind. Von diesen sieben können nur die Kantaten BWV 188 & 29 mit annähernder Sicherheit datiert werden.

<sup>12</sup> Bernhard Friedrich Richter, „Über Seb. Bachs Kantaten mit obligater Orgel“, *BJb* 5 (1908) 49–63.

<sup>13</sup> Wilhelm Rust, „Vorwort“, BG Bd. 22, xvi – Philipp Spitta, *Jobann Sebastian Bach*, Bd. 2, Leipzig 1880, 278.

<sup>14</sup> Alfred Dürr, *Zur Chronologie der Leipziger Vokalwerke J. S. Bachs*, 2. Auflage: Mit Anmerkungen und Nachträgen versehener Nachdruck aus *BJb* 44 (1957), Kassel etc. 1976 (hiernach: DürrCHR) – Georg von Dadelsen, *Beiträge zur Chronologie der Werke Jobann Sebastian Bachs* = Tübinger Bach-Studien 4/5, Trossingen 1958.

<sup>15</sup> Zwei Dissertationen über diese Werke, im Jahre 1955 bzw. 1961 vorgelegt, brauchen wir keine weitere Aufmerksamkeit zu schenken. Robert W. Nelson, *The organ obligato cantatas of Bach*, (SMM, Union Theological Seminary, New York 1955, maschinenschriftlich) widmet den größten Teil seiner Arbeit der harmonischen und thematischen Analyse der Kantaten. Sie erschien vor der neuen Kantaten-Chronologie, so daß seine Bemerkungen zur Entstehung dieser Werke lediglich die Meinungen B. F. Richters und Ph. Spittas widerspiegeln. Die zweite Arbeit, *The use of obbligato organ in the church cantatas of Johann Sebastian Bach*, von Margaret Esther Leupold (M. A. Thesis, Ohio State University, maschinenschriftlich), beschränkt sich auf eine stilistische Analyse der Kantaten nach Satztypus. Offensichtlich hatten die beiden Autoren weder Zugang zu erhaltenem Quellenmaterial, noch wurden literarische Quellen des 18. Jahrhunderts herangezogen.

Tabelle C – Chronologie der Kantatenaufführungen mit obligater Orgel

1. Aufführung mit obligater Orgel	BWV	Entstehungsort und Datum	Weitere Aufführungen
1. nach 1726:			
4. 2. 1708	71	Mühlhausen, 1708	keine nachweisbar
6. 10. 1715	161	Weimar, 1715	Leipzig, zum Fest Mariae Reinigung (Datum?); wohl <i>ohne</i> obligate Orgel
? 1724	80	Weimar, 1715 (BWV 80a)	Leipzig, 1723; wohl eine Zwischenfassung
2. im Jahre 1726:			
(?) 16. 6. 1726	194	Zur Orgelweihe in Störmthal, 2. 11. 1723	Störmthal, 2. 11. 1723, Leipzig 4. 6. 1724 und Leipzig, 20. 5. 1731; jeweils ohne obligate Orgel
28. 7. 1726	170	Leipzig, 1726	Leipzig, nach 1735, mit obligater Orgel in Arie 3, Flöte in Arie 5
8. 9. 1726	35	Leipzig, 1726	keine nachweisbar
6. 10. 1726 (mit obligatem <i>Cembalo</i> )	27	Leipzig, 1726	Leipzig (Datum unbestimmt), mit obligater <i>Orgel</i>
13. 10. 1726	47	Leipzig, 1726	Leipzig, nach 1734 (obligate Orgel durch Violine ersetzt)
20. 10. 1726	169	Leipzig, 1726	keine nachweisbar
3. 11. 1726	49	Leipzig, 1726	keine nachweisbar
3. vor 1726:			
1726–1728 (Jubilate)	146	Leipzig, zwischen 1726 und 1728	keine nachweisbar
(17. 10.) 1728	188	Leipzig, um 1728	keine nachweisbar
? 1729	120a	Leipzig, ? 1729	keine nachweisbar
27. 8. 1731	29	Leipzig, 1731	Leipzig, 1739 und 1749
1731–1732	63	Weimar, 1714/16	Weimar, 1714/16 und Leipzig, 1723/26, <i>ohne</i> obligate Orgel
nach 1731	172	Weimar, 20. 5. 1714	Weimar, 1714; Leipzig, 28. 5. 1724 und 13. 5. 1731, ohne obligate Orgel
1732–1735	73	Leipzig, 23. 1. 1724	Leipzig, 23. 1. 1724, mit Horn statt obligater Orgel

Entgegen der Meinung der ersten Forschergeneration (vertreten durch Schweitzer, B. F. Richter usw.), wonach sich Bach von dieser häufigeren Heranziehung der obligaten Orgel keine besondere Wirkung versprochen haben soll, sind jüngere Bach-Forscher der Ansicht, daß Bach doch durch klangliche Erwägungen zu dieser Lösung geführt wurde – eine Ansicht, die sich außerdem mühelos mit Bachs zunehmender Neigung zu virtuoserer Instrumentenhandlung in jener Zeit vereinbaren lässt.<sup>16</sup>

<sup>16</sup> Siehe Alfred Dürr, *Die Kantaten von Johann Sebastian Bach*, Kassel etc. 1971 (hiernach DürrK), Bd. I, 54 und 50. Es ist nicht auszuschließen, daß die Verwendung der obligaten Orgel bei Bach – wie auch seine Herübernahme älterer Instrumentalsätze – erst im Zusammenhang mit den Einflüssen des Rationalismus und der Verweltlichungsprozesse auf die deutsche evan-

Die Konzentration von Kantaten im Jahre 1726 läßt jedoch auch andere Erklärungen zu. Es ist zum Beispiel durchaus möglich, daß Bach diese konzertanten Orgelpartien für ein bestimmtes Instrument komponierte. Mindestens fünf dieser Kantaten erlebten aller Wahrscheinlichkeit nach ihre erste Aufführung in der Nikolaikirche<sup>17</sup>, was unter Umständen auf eine gewisse Vorliebe Bachs für jene Orgel hindeutet.<sup>18</sup> Möglicherweise wollte Bach mit diesen Werken auch eine frisch-renovierte Orgel in ihrem neuen Glanz zu Gehör bringen. Tatsächlich wurden in der zweiten Hälfte des Jahres 1725 an der Nikolai-Orgel ausführliche Reparaturarbeiten ausgeführt, so daß zwischen dieser Reparatur und der Entstehung unserer Kantaten ein Zusammenhang bestehen könnte. Da aber mindestens zwei der Kantaten von 1726 nachweislich *nicht* in der gleichen Kirche aufgeführt wurden, wird man annehmen müssen, daß neben der Vorliebe für jenes Instrument noch andere Gründe mitgespielt haben.<sup>19</sup>

Bachs häufige Heranziehung der obligaten Orgel im Jahre 1726 mag freilich auch seine Bevorzugung eines bestimmten Organisten widerspiegeln. Der in dieser Hinsicht in der bisherigen Forschung meist erwähnte Name ist der seines ältesten Sohnes, Wilhelm Friedemann, gewesen.<sup>20</sup> Es kämen aber auch andere „Kandidaten“ in Frage, wie etwa die amtierenden Kirchenorganisten selber<sup>21</sup>, der eine oder andere

gelische Kirchenmusik richtig verstanden werden kann. Es mag jedenfalls kein Zufall sein, daß unter insgesamt 11 vollständig erhaltenen Kantaten des ganzen Bachschen Kantatenwerkes, welche keinerlei Beziehung zum Kirchenlied haben, drei der Kantaten für obligate Orgel (BWV 35, 63 und 170) zu finden sind. Siehe Günther Stiller, *Johann Sebastian Bach und das Leipziger gottesdienstliche Leben seiner Zeit*, Kassel etc. 1970, 127ff. und 218. Auch DürrK, Bd. I, 22ff. Zu diesen drei Werken fügte Dürr vermutlich auch noch BWV 27 hinzu, da diese Kantate „obwohl mit einem Choral einsetzend, dennoch keine Choralkantate ist“; s. Alfred Dürr, „Werkerläuterungen“, *Das Kantatenwerk Folge 7*, Teldec, 3.

<sup>17</sup> Die fünf Kantaten waren BWV 194, 35, 27, 169 und – obwohl sie nicht aus dem Jahre 1726 stammt – BWV 29. Schon vor der Neudatierung vieler dieser Kantaten hatte Bernhard Fr. Richter (a. a. O., 54ff.) den möglichen Zusammenhang zwischen den Kantaten mit obligater Orgel und ihrem mußmaßlichen Aufführungsort untersucht und ist dabei zum Schluß gekommen, daß mindestens 7 in der Nikolaikirche aufgeführt worden sind.

<sup>18</sup> Arnold Schering, *Johann Sebastian Bachs Leipziger Kirchenmusik*, 2. Auflage, Leipzig 1954, 151 (hiernach: ScheringKM), macht darauf aufmerksam, daß diese Orgel mit ihrer günstigeren breitflächigen Aufstellung tatsächlich als konzertierendes Soloinstrument geeigneter war als die Thomasorgel.

<sup>19</sup> Siehe Dreyfus MARBURG, a. a. O., 181. Dreyfus zeigt, daß die belegten Reparaturarbeiten an Nikolai- und Thomas-Orgeln wohl nie so schwerwiegend waren, daß sie die sonntäglichen Kantatenaufführungen über längere Zeit verhindert hätten.

<sup>20</sup> ScheringKM, a. a. O., 152. Auch von Dadelsen, a. a. O., 33.

<sup>21</sup> Die Organisten der Thomas- und Nikolaikirchen zur Zeit Bachs waren (mit ihrer jeweiligen Amtsduer in Klammern):

St. Thomae	– Christian Gräbner	(1701–1729)
	– Johann Gottlieb Görner	(1730–1778)
St. Nikolai	– Johann Gottlieb Görner	(1721–1729)
	– Johann Schneider	(1730–1788)

(Zitiert nach Werner David, *Johann Sebastian Bach's Orgeln*, Berlin 1951, 49. Über ihre Verpflichtungen, siehe insbesondere Stiller, a. a. O., 79ff.)

Schüler Bachs<sup>22</sup> oder sogar einer seiner Kopisten.<sup>23</sup> Die Vorstellung, daß Bach diese Partien selber gespielt hat, ist in der Literatur ebenfalls verschiedentlich geäußert worden.<sup>24</sup> Mir scheint diese Möglichkeit eher unwahrscheinlich.<sup>25</sup>

Die Solistenfrage kann noch um eine andere interessante Überlegung erweitert werden: es ist vielleicht kein Zufall, daß vier der sieben 1726-Kantaten für Solo-Alt bestimmt sind. Offenbar stand Bach in jenem Jahr nicht nur ein ausgezeichneter Organist, sondern auch ein fähiger Altist zur Verfügung.<sup>26</sup> So vermuten verschiedene Autoren, daß der damals 16-jährige Wilhelm Friedemann als Organist und sein um 4 Jahre jüngerer Bruder, Carl Philipp Emanuel, als Altist fungiert hätten. Obwohl bisher kein entsprechender Beleg gefunden werden konnte, sei die immerhin plausible Erklärung zur Entstehung dieser Kantaten festgehalten.<sup>27</sup>

Der eigentliche Impuls zu Bachs vermehrter konzertanter Verwendung der Orgel in einigen Kirchenkantaten des Jahres 1726 mag trotz all dem doch nicht von Leipzig, sondern von außerhalb dieser Stadt gekommen sein. Dazu seien noch folgende Hinweise erlaubt:

Bachs über längere Zeit bestehende Beziehungen nach Dresden und insbesondere zu dem Dresdner Hofmusiker Johann Georg Pisendel schafften ihm eine wichtige Verbindung zu der venezianischen *Ospedale*-Konzerttradition.<sup>28</sup> Unter den Werken, welche Pisendel nach 18-monatigem Studienaufenthalt in Venedig 1717 nach Dresden zurückbrachte, befanden sich mehrere Konzerte Antonio Vivaldis, u. a. auch solche, die ausgedehntere Passagen für obligate Orgel aufweisen.<sup>29</sup> Daß Bach das eine oder andere dieser Stücke bei einem seiner Dresdner Aufenthalte kennengelernt hat, liegt durchaus im Bereich des Möglichen.

<sup>22</sup> Zwei Schüler verdienen diesbezüglich besondere Beachtung: Christoph Gottlob Wecker (1706–?) und Friedrich Gottlob Wild (1706–?). Siehe Dok II/60 bzw. I/57 wie auch Hans Löffler, „Die Schüler Joh. Seb. Bachs“, *BJb* 40 (1953) 5 ff., und Hans-Joachim Schulze, „Studenten als Bachs Helfer bei der Leipziger Kirchenmusik“, *BJb* 70 (1984), 45 ff.

<sup>23</sup> Drei Kopisten seien besonders erwähnt: Christian Gottlob Meißner (infolge seiner fleißigen Tätigkeit als Schreiber der transponierten Continuostimmen vor seiner Identifizierung als „Schreiber des Continuo“ bekannt), Johann Andreas Kuhnau („Hauptkopist A“), der bei Bach bekanntlich „in der Composition, Orgel-Schlag, auf der Violin und andern Instrumenten“ regelmäßige Hilfe leistete (KB I/4, 16) und insbesondere, „Hauptkopist C“, der immerhin als Hauptschreiber in fünf der sieben Kantaten von 1726 für obligate Orgel (BWV 35, 27, 47, 169 und 49) anzutreffen ist. Über ihn, siehe DürrCHR, 148.

<sup>24</sup> Wie, zum Beispiel, im „Vorwort“ zu BG Bd. 18, xiv, oder unlängst bei NBA (KB I/20, 68 und KB I/23, 183) zu lesen. Ludwig Finscher, in seinen „Werkeläuterungen“ zu Folge 13 der Schallplattenreihe *Das Kantatenwerk* (Teldec), nimmt schlicht an, daß alle Partien für obligate Orgel von Bach selber gespielt wurden (S. 2).

<sup>25</sup> Beispielsweise hätte sich die Anfertigung von transponierten Organo- und/oder Continuostimmen erübrigt, wenn Bach selbst als Solist mitgespielt hätte.

<sup>26</sup> DürrK, a. a. O., 365 und 420.

<sup>27</sup> ScheringKM, a. a. O., 152.

<sup>28</sup> Über Bachs Beziehung zu Pisendel und die Verbindung mit Vivaldi, siehe Rudolf Eller „Vivaldi-Dresden-Bach“, *Johann Sebastian Bach*, Darmstadt 1970, 469.

<sup>29</sup> Siehe Michael Talbot, a. a. O., 89.

Ein Zeitungsbericht über einen Konzertauftritt Bachs im September 1725 in Dresden gibt uns möglicherweise einen weiteren Hinweis zur Entstehung unserer Kantaten. Darin wird berichtet<sup>30</sup>:

„Nachdem neulich der Capell-Director aus Leipzig Mr. Bach anhero kommen, so ist selbiger von hiesigen Hoff- und Stadt-Virtuosen sehr wohl empfangen worden, welcher um seiner Geschicklichkeit und Kunst in der Music von ihnen allerseits sehr admiriret wird, wie er denn gestern und vorgestern in derselben Gegenwart auff dem neuen Orgel-Werck in der St. Sophien-Kirche in *Praeludiis* und diversen Concerten mit unterlauffender Doucen Instrumental-Music in allen Tonis über eine Stunde lang sich hören lassen.“

Besonders auffallend in diesem Bericht über Bachs Konzert an der Silbermann-Orgel der Sophienkirche<sup>31</sup> ist die Erwähnung „diversen Concerten mit unterlauffender Doucen Instrumental-Music“. Hier scheint tatsächlich die Beschreibung eines Konzertes für Orgel und Orchester vorzuliegen, bei dem Bach selbst als Solist mitwirkte. Kaum ein halbes Jahr nach Bachs Dresdner Aufenthalt hörte die Leipziger Gemeinde die ersten konzertanten Sätze von der Orgel, und zwar bei mindestens sieben der sonntäglichen Kantatenaufführungen des Jahres 1726. – Gewiß mögen all die erwähnten Umstände Bach dazu bewogen haben, die Orgel plötzlich auch als konzertierendes Instrument einzusetzen, der Hauptgrund könnte allerdings in jenen Eindrücken aus Dresden zu finden sein.

\*

Von hier aus könnte sich unsere Untersuchung in verschiedene Richtungen wenden, so etwa, wenn wir den erwähnten Aspekten der Entstehungsgeschichte jener Kantaten weiter nachgingen. Aussichtsreicher scheint uns aber die Untersuchung der Aufführungsgeschichte, eine Aufgabe, die allerdings auch nicht problemlos zu bewältigen ist. Zwei Schwierigkeiten stellen sich uns entgegen. Die erste betrifft die riesige Fülle an erhaltenem Quellenmaterial zu diesen 17 Kantaten und die Tatsache, daß jede Kantate eine Reihe von spezifischen Gegebenheiten und Probleme mit sich bringt, die nicht in allgemeiner Weise gelöst werden können. Die zweite Schwierigkeit hängt damit zusammen: Schlußfolgerungen von allgemeiner Geltung sind meistens nur mittels Querverbindungen zwischen Beweismaterial aus den Kantatenquellen und den Aussagen von Traktaten und Schriftstücken des 18. Jahrhunderts möglich.

Der Hauptteil dieser Studie beschränkt sich dementsprechend auf ein bestimmtes Gebiet der Aufführungspraxis, auf ein Gebiet, das für den Aufführenden gewiß von besonderem Interesse ist. Es soll nämlich untersucht werden, in welcher Weise in den von Bach in Leipzig aufgeführten geistlichen Werken der Orgelpart aufgeführt wurde. Obwohl dieser Versuch anhand der Kantaten für obligate Orgel unternommen wird, wird es sich bald herausstellen, daß die Ergebnisse auch für die Begleitpraktiken in den Kirchenkantaten Bachs überhaupt von Bedeutung sind.

Wenn von der orgelmäßigen Ausführung des Continuoparts die Rede sein wird, sollte vorweg betont werden, daß es uns hier nicht darum geht, die Umsetzung

<sup>30</sup> Aus dem „Hamburger Relationscourier“ vom 27.9.1725, zitiert nach Dok II/193.

<sup>31</sup> Die Orgel wurde im Jahr 1720 fertiggestellt. Siehe Werner David, a. a. O., 58.

der Generalbaßbezifferung in Akkorde zu erörtern. Bestimmt können wir davon ausgehen, daß der Organist unter Bach in der Lage war, den (zum Teil unbezifferten) Generalbaß in eine musikalisch sinnvolle und interessante Continuo-Begleitung umzuwandeln. Uns geht es um die Frage, wie der Organist sein Instrument als Träger des harmonischen Grundgerüstes einsetzte, welche Register und Werke dabei verwendet wurden und welche Kompromisse – wenn überhaupt – in einem Satz für obligate Orgel gemacht werden mußten.

Eine wichtige Hilfe zum Verständnis der aufführungspraktischen Gewohnheiten Bachs bieten uns die transponierten Continuostimmen. Bei jedem normalen Stimmensatz zu einer Leipziger Kantate wurde üblicherweise eine der drei Continuostimmen<sup>32</sup> – die für den Organisten – um einen Ganzton hinunter transponiert.<sup>33</sup> Dies war eine von zwei Lösungen, die Bach verwendete, um die im Cammerton stehenden Blasinstrumente den hoch-gestimmten, im Chorton stehenden Kirchenorgeln anzupassen. Bei den älteren Werken aus seiner Weimarer und Mühlhausener Schaffensperiode wurden Streicher- und Chorstimmen auf die Tonhöhe der Orgel heraufgestimmt und transponierte Stimmen für die Blasinstrumente angefertigt. In Leipzig hingegen hielt sich Bach an die von seinem Vorgänger Kuhnau eingeführte Praxis, wonach das Orchester in der notierten Tonhöhe spielte und eine transponierte Continuostimme für den Organisten ausgeschrieben wurde.<sup>34</sup> Damit läßt sich die Tatsache erklären, daß bei mindestens 86% der Leipziger Kantaten, für welche originale Stimmen noch vorhanden sind, eine transponierte Continuostimme erhalten ist.<sup>35</sup> Eine untransponierte, jedoch bezifferte Continuostimme zu einer Leipziger Kantate kann also nur auf die Mitwirkung eines im Cammerton gestimmten Tasteninstrumentes – wohl eines Cembalos – für die Generalbaßbegleitung hindeuten. Zwei der Leipziger Kantaten für obligate Orgel (BWV 169 & BWV 29) gehören interesseranterweise dieser kleinen Gruppe von Werken an, für welche eine bezifferte Cammerton-Continuostimme existiert – eine Feststellung, die uns die Übersicht über Continuopraxis bei Bach noch zusätzlich erschwert!<sup>36</sup>

<sup>32</sup> Das Original und zwei Abschriften, sog. Dubletten. Die zwei nicht transponierten Stimmen waren für den Streicher-Continuo (Violoncello und Violone) bestimmt. Siehe DürrCHR, 8–9.

<sup>33</sup> Nicht, wie Christoph Wolff behauptet („Die Orgel im Kantatenwerk Bachs“, *Das Kantatenwerk*, Folge 13, Teldec, 3) um einen *Halbton*!

<sup>34</sup> Siehe von Dadelsen, a.a.O., 37. Daß der Organist infolge dieser Transposition oft in den entferntesten Tonarten spielen mußte, scheint das kleinere Übel gewesen zu sein! Desgleichen könnte diese Tatsache dazu herangezogen werden, für eine gleichmäßige Temperatur der Bach zur Verfügung stehenden Orgeln zu plädieren, als bisher angenommen worden ist.

<sup>35</sup> Siehe ScheringKM, a.a.O., 61. Scherings Ergebnisse wurden im wesentlichen durch eine ähnliche Analyse aller bisher von der NBA veröffentlichten Kantaten bestätigt: vgl. Heinrich Trötschel, a.a.O., 23–24.

<sup>36</sup> In der bisherigen Forschung ist schon verschiedentlich nach einer passenden Erklärung für diese ungewöhnlichen Cammerton-Continuostimmen gesucht worden. Schering (KM, 83 ff.) behauptete – in einem verzweifelten Versuch, nur um die Mitwirkung eines Cembalos in einer Kirchenkantate nicht zugeben zu müssen – daß das kleine Trauungspositiv im Besitz der Thomasschule im Cammerton gestimmt war – eine Behauptung, die interesseranterweise erst

## 2 Zur Continuo-Frage

### 2.1 Der Quellenbefund

Die Generalbaßbegleitung war bei Bach unentbehrlicher Bestandteil sowohl geistlicher als auch weltlicher Werke.<sup>37</sup> Dabei belegen die erhaltenen transponierten Continuostimmen, daß Bach die Orgel als Continuoinstrument dem Cembalo vorzog.<sup>38</sup> Da die Sätze für obligate Orgel eine Ausnahmesituation darstellen, müssen wir vorweg die Frage klären, wie weit die sonst übliche Generalbaßbegleitung in solchen Fällen beibehalten wurde. Wenn der Organist mit der rechten Hand zum Beispiel eine obligate Melodie zu spielen hatte, hätte er dann mit der linken Hand nur den Continuobaß gegriffen? Oder hätte er mit dieser Hand eine Aussetzung des Continuo und im Pedal die Baßlinie gespielt? Oder stand ihm gar ein zweiter Continuospielder zur Verfügung?

Um diese Fragen zu beantworten, wollen wir uns zunächst mit dem erhaltenen Aufführungsmaterial beschäftigen. Während uns diese Untersuchungsmethode auf den ersten Blick ein zuverlässiges Bild des Tatbestandes verspricht, wird ihre Wirksamkeit jedoch durch den Umstand vermindert, daß die Quellen zu diesen Kantaten

noch kürzlich (1981) von Trötschel (a.a.O., 24) wiederholt wurde. Dem Vorschlag Alfred Dürrs (DürrK, 69), daß diese Stimmen höchst wahrscheinlich ursprünglich für den Streicher-Continuo bestimmt waren, bevor sie später aus Anlaß einer Wiederaufführung der Kantate beziffert und dem Cembalo übergeben wurden, fehlt das entsprechende Beweismaterial. Peter Williams („Basso Continuo on the organ“, *ML* 50 (1969), 136 ff.) will sogar die Möglichkeit erwägen, daß eine bezifferte Continuostimme nicht unbedingt für ein Tasteninstrument bestimmt sein müsse. Nach ihm (231) handelte es sich möglicherweise um eine eigens für den Schreiber der transponierten Continuostimme angefertigte Vorlage, oder um eine Stimme, welche bei den Proben Verwendung fand, oder sogar um eine Baßstimme für den Spieler eines Streichinstrumentes, „der sich daran gewöhnt hatte, diese Bezifferung zu ignorieren“! In der Folge führt er eine von Schering ebenfalls geäußerte Hypothese zur Entstehung dieser bezifferten Cammerton-Stimmen an, nämlich daß sie für einen Cellisten bestimmt waren, der akkordisch begleitete.

Die bisher ausführlichste Studie zu diesem Problem ist die von Laurence Dreyfus (MARBURG und JAMS, a.a.O.). Dreyfus führt eine überzeugende These an, nach der bei einigen Leipziger Kantaten nicht nur die gelegentliche Mitwirkung eines Cembalos, sondern auch das mutmaßliche gleichzeitige Zusammenwirken von Cembalo *und* Orgel in derselben Kantatenaufführung (wie u.a. in den Kantaten 169, 29 und 27 der vorliegenden Studie) zum ersten Mal erörtert wird. Dreyfus' Theorie setzt die Annahme voraus, daß *alle* Leipziger Orgeln, sowohl die größeren Kirchenorgeln als auch die kleineren Positive im Besitz der Thomasschule, während Bachs Leipziger Wirkungszeit im *Chorton* gestimmt waren. Während frühere Bachforscher, besonders Schering, diese Voraussetzung bestritten haben, scheint mir Dreyfus' Beweisführung (JAMS, 332 und MARBURG, 181) überzeugender und auf jeden Fall vorurteilsloser zu sein als diejenige Scherings. Meine Analyse des erhaltenen Quellenmaterials zu den Kantaten mit obligater Orgel geht ebenfalls von der Voraussetzung aus, daß alle von Bach verwendeten Leipziger Orgeln – Positive und Kircheninstrumente – im Chorton standen.

<sup>37</sup> Wie bei Dürr zu lesen (DürrK, 365): „[Der Generalbaß] ist das Fundament, der verlässliche Halt jeder Musik. Sein Fehlen hat bei Bach in der Regel Symbolcharakter und weist entweder auf den hin, der diesen Halt nicht mehr braucht oder aber auf den, der ihn verloren hat, der keinen Grund mehr unter den Füßen, sich von Gott entfernt hat.“

<sup>38</sup> Siehe oben.

für obligate Orgel oft sehr unvollständig erhalten sind. Deshalb werden die gewonnenen Einsichten im darauffolgenden Teil durch Vergleiche mit Auszügen aus Quellenwerken zur Aufführungspraxis des 18. Jahrhunderts zu bestätigen und zu ergänzen sein.

Umfang – oder Fehlen – der Bezifferung in den originalen *Organo-* und *Continuostimmen* zu diesen Kantaten verschafft uns die Hauptbasis für die folgende Untersuchung der *Continuo*-Frage; eine Übersicht über die Bezifferung aller erhaltenen Partituren, *Organo-* und *Continuostimmen* ist in Tabelle D zu finden.<sup>39</sup> Die nachfolgende Untersuchung erhebt keinen Anspruch auf Vollständigkeit: es werden nur diejenigen Kantaten berücksichtigt, für welche die entsprechenden Originalstimmen in genügendem Umfang vorhanden sind, um eine vertretbare Beurteilung des Sachverhaltes zu ermöglichen.<sup>40</sup> Die betreffenden Werke lassen sich in drei Gruppen unterteilen. Die erste umfaßt einige Kantatensätze, bei denen der Organist nebst der obligaten Stimme zugleich noch eine *Continuobegleitung* spielte. Die zweite Gruppe vereinigt verschiedene Sätze, in denen die Realisierung des Generalbasses wahrscheinlich von einem zweiten Spieler übernommen wurde, während die dritte Kategorie alle Sätze einschließt, für die Bach offensichtlich keine *Continuobegleitung* wünschte.

#### i) *Vom Solisten gespielte Continuobegleitung*

Unter allen Kantaten für obligate Orgel sind lediglich drei Beispiele zu finden, bei denen mit Bestimmtheit gesagt werden kann, daß neben der konzertierenden Stimme eine simultane *Continuobegleitung* vom Solisten selber gespielt wurde. Da es sich dabei in jedem Fall um eine Ausnahmesituation handelt, scheint bei Verallgemeinerungen in Bezug auf andere Kantatensätze für obligate Orgel eine gewisse Vorsicht geboten.

– Die Mühlhausener Kantate *Gott ist mein König* (BWV 71) ist das früheste bekannte Beispiel obligater Verwendung der Orgel in einer Kantate Bachs.<sup>41</sup> Das Werk enthält zwei Sätze<sup>42</sup>, in denen die kurzen echomäßigen Interjektionen der obligaten Orgel in der originalen Stimme von einer bezifferten Baßlinie begleitet sind<sup>43</sup> – ein unverkennbares Zeichen dafür, daß der Organist auch während der obligaten Teile eine Realisierung des Generalbasses spielen mußte. Es soll aber erwähnt werden, daß diese „obligate“ Verwendung der Orgel keinesfalls dem virtuoseren konzertanten Stil der späteren Leipziger Werke gleichgesetzt werden darf.

– Ein weiteres vor-Leipziger Werk, *Komm, du süße Todesstunde* (BWV 161), ist uns in mehreren Partiturabschriften überliefert worden, von denen die älteste sicher-

<sup>39</sup> Es sei darauf hingewiesen, daß die Orgelpartie in Bachs Originalpartitur normalerweise nicht beziffert wurde. Die wenigen Ausnahmen, die in den Quellen zu unseren Kantaten zu finden sind, werden deshalb hier absichtlich nicht berücksichtigt.

<sup>40</sup> BWV 80 wurde von vornherein außer Acht gelassen, da die „obligate“ Funktion der Orgel in dieser Kantate auf eine bloße Verstärkung des *Cantus firmus* im Pedal beschränkt ist.

<sup>41</sup> Zum ersten Mal am 4. 2. 1708 aufgeführt. Vgl. Anmerkung 84 unten.

<sup>42</sup> Die Arie (2), „Ich bin nun achtzig Jahr“, und der Chor (7), „Das neue Regiment“.

<sup>43</sup> St 377/23. Eine weitere Orgelstimme, die dem originalen gedruckten Stimmensatz (Mus 11495) angehört, enthält diese obligaten Teile nicht. Vgl. dazu BG, Bd. 28, („Vorwort“, xvi.)

Tabelle D – Originalpartituren, Continuo- und „Organo“-Stimmen  
Transposition und Bezifferung

<i>BWV Partitur (Orgelpart)</i>	<i>Erhaltene Continuo- und „Organo“-Stimmen Cammerton</i>	<i>Erhaltene Continuo- und „Organo“-Stimmen Chorton</i>
71 nicht transponiert; z. T. beziffert (auch in der Arie 2 für obligate Orgel)	<i>Unbezifferte:</i> St 377/16: „Violon“ St 377/21: „Bassono“ St 377/22: „Violoncello“ <i>Bezifferte:</i> St 377/23: „Organo“ (einschließlich der Sätze 2 und 7 mit obligater Orgel)	
161 (nur Abschriften)	keine erhaltenen Stimmen	keine erhaltenen Stimmen
80 (nur Abschriften)	keine erhaltenen Stimmen	keine erhaltenen Stimmen
194 (zur Einsicht nicht zugänglich)		<i>Bezifferte:</i> St 346/7: „Continuo“ (G-dur) St 346/8: „Continuo“ (As-dur) – nur in den Rezitativen 4 und 7 beziffert
170 transponiert nur in der Arie 3 (für obligate Orgel); übrige Sätze (einschließlich der obligaten Stimme zu Arie 5) untransponiert	<i>Unbezifferte:</i> St 94/7: „Continuo“	<i>Bezifferte:</i> St 94/8: „Continuo“ – Arie 3: tacet – Arie 5: beziffert
35 durchwegs transponiert; unbeziffert (mit unbedeutenden Ausnahmen in den Rezitativen 3 und 6)	<i>Unbezifferte:</i> St 32/10: „Continuo“ St 32/11: „Continuo“ – Dublette	
27 nicht transponiert; durchwegs unbeziffert	<i>Unbezifferte:</i> St 105/14: „Continuo“ (NBA: B 13) St 105/16: „Organo obligato“ (NBA: B 15) – enthält Satz 3	<i>Bezifferte:</i> St 105/15: „Continuo“ (NBA: B 14) – beziffert nur in den Sätzen 1, 2 und 4; Arie 3 (obligate Orgel) unbeziffert
47 nicht transponiert; durchwegs unbeziffert	<i>Unbezifferte:</i> St 104/10: „Continuo“ (NBA: B 13) St 104/11: „Continuo“ (NBA: B 14) – Dublette	<i>Bezifferte:</i> St 104/12: „Continuo“ (NBA: B 15) – beziffert in allen Sätzen
169 transponiert nur in den 3 Sätzen (1, 3 und 5) für obligate Orgel; mit einigen einigen unbedeutenden Ausnahmen durchwegs unbeziffert	<i>Unbezifferte:</i> St 38/13: „Continuo“ <i>Bezifferte:</i> St 38/14: „Continuo“ – beziffert in allen Sätzen	

Tabelle D – Originalpartituren, Continuo- und „Organo“-Stimmen (Fortsetzung)  
Transposition und Bezifferung

<i>BWV Partitur (Orgelpart)</i>	<i>Erhaltene Continuo- und „Organo“-Stimmen Cammerton</i>	<i>Erhaltene Continuo- und „Organo“-Stimmen Chorton</i>
49 durchwegs transponiert; gelegentliche Bezifferung in den Rezitativen	<i>Unbezifferte:</i> St 55/15: „Violone“ St 55/16: „Continuo“	
146 (nur Abschriften)	keine erhaltenen Stimmen	keine erhaltenen Stimmen
188 Fragment; transponiert und unbeziffert	keine erhaltenen Stimmen	keine erhaltenen Stimmen
120a nur Fragment; transponiert und unbeziffert	<i>Unbezifferte:</i> St 43/6: „Continuo“ St 43/7: „Continuo“ – Dublette	<i>Bezifferte:</i> St 43/8: „Continuo“ – beziffert in den Sätzen 1, 2 und 5; Satz 4 (obligate Orgel) <i>unbeziffert</i>
29 transponiert nur in den 2 Sätzen (1 und 7) für obligate Orgel; unbeziffert	<i>Unbezifferte:</i> St 106/23: „Continuo“ St 106/24: „Continuo“ <i>Bezifferte:</i> St 106/22: „Continuo“ – beziffert in allen Sätzen	<i>Bezifferte:</i> St 106/20: „Organo“ – mit Ausnahme der Sätze für obligate Orgel durchgehend beziffert
63 (nur Abschriften)	<i>Unbezifferte:</i> St 9/21: „Organo“ (NBA: A 19) – wahrscheinlich dem Streicher-Continuo zugedacht	<i>Bezifferte:</i> St 9/18: „Violone [spätere Hand:] et Organo“ (NBA: A 21) <i>Unbezifferte:</i> St 9/20: „Organo“ (NBA: A 20) – enthält auch den Part zu Arie 3 für obligate Orgel
172 (nur Abschriften)	<i>Unbezifferte:</i> St 23/14: „Violoncello“ (NBA: B 15)	<i>Bezifferte:</i> St 23/17: „Organo“ (NBA: B 16) – enthält alle Sätze – „Tacet“ Arie 5 (obligate Orgel) <i>Unbezifferte:</i> St 23/16: „Arie Duetto è Organo l’obligato“ (NBA: B 17) – Stimme für obligate Orgel zu Arie 5
73 keine Partitur erhalten	<i>Unbezifferte:</i> St 45/10: „Continuo“	<i>Bezifferte:</i> St 45/13: „Continuo“ – beziffert in allen Sätzen St 45/11: „Organo“ – bezifferte obligate Orgelstimme zum 1. Chor

Bsp. 1 (nebenstehend): Erste Seite der Organo-obligato-Stimme (Übertragung der Hornstimme) für Satz 1 der Kantate *Herr wie du willt, so schick’s mit mir*, BWV 73 (Berlin, Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz, Mus. ms. Bach St. 45; mit freundlicher Genehmigung der Bibliothek).

Revol.

Organ.

lich zur Zeit Bachs entstanden ist.<sup>44</sup> Der obligate Part zu der Eingangssarie (der allerdings nur aus einem unverzierten Cantus firmus besteht) ist in der erwähnten Partiturabschrift durchgehend beziffert, was wiederum auf die gleichzeitige Ausführung einer Continuoaussetzung mit der linken Hand hindeuten könnte. Am Beginn des Notensystems, auf dem dieser Cantus firmus notiert ist, befindet sich die Beischrift „Sesquialtera ad Continuo“, was – indem sowohl eine Solo-Registrierung als auch eine Continuobegleitung vorgeschrrieben ist – diese Praxis ein weiteres Mal bestätigt.

– Bei lediglich einer Leipziger Kantate, *Herr wie du willt, so schick's mit mir* (BWV 73), ist die erhaltene Originalstimme für obligate Orgel beziffert.<sup>45</sup> Während damit die simultane Wiedergabe einer Continuobegleitung im betreffenden Satz eindeutig vom Solisten verlangt wird<sup>46</sup>, darf nicht übersehen werden, daß diese Übertragung einer Hornstimme für Orgel aus wenig mehr als der Vorimitation und dem Mitspielen eines Cantus firmus besteht. Besonders hohe spieltechnische Anforderungen wurden an den Organisten in diesem Falle also nicht gestellt.

Auch in einigen weiteren Kantaten wurden – auch wenn dies nicht mit derselben Evidenz aus den Quellen hervorgeht – die obligaten Partien höchstwahrscheinlich vom Solisten selber begleitet:

– Der Part der obligaten Orgel in der Kantate *Höchsterwünschtes Freudenfest* (BWV 194) ist eine Abschrift der Oboenstimme zu den Arien 3 und 10 für Orgel; diese Abschrift ist als Teil einer transponierten Continuostimme erhalten, die nur in den zwei Rezitativen (den Sätzen 4 und 7) beziffert ist.<sup>47</sup> Nun ist es zwar möglich, aber doch höchst unwahrscheinlich, daß nur gerade diese zwei Rezitative von der Orgel begleitet wurden. So können wir annehmen, daß die fehlende Bezifferung in den übrigen Sätzen – wie auch die Abschrift für obligate Orgel – durch eine Umbesetzung in letzter Minute (Fehlen des Hornisten?) zu erklären ist. Es ist daher nicht auszuschließen, daß auch diese zwei Sätze anlässlich der Wiederaufführung der Kantate mit obligater Orgel vom Solisten mit einer entsprechenden Continuobegleitung versehen wurden.

– Bei der Weihnachtskantate *Christen, ätzet diesen Tag* (BWV 63) gibt es zum dritten Satz, der Arie *Gott, du hast es wohl gefüget*, einen obligaten Orgelpart. Auch dieser wurde von Bach von der Oboenstimme einer früheren Aufführung nachträglich für Orgel umgeschrieben. Dieser Orgelstimme wurde für die linke Hand außerdem der Continuobaß hinzugefügt; das ganze ist als autographer Zusatz zu einer transponierten, jedoch unbezifferten Continuostimme erhalten und mit der Überschrift „*Organo*“ versehen.<sup>48</sup> Eine zweite, diesmal bezifferte transponierte

<sup>44</sup> Mus. ms. Bach P 124. Für eine nähere Beschreibung dieser und anderer Quelle(n), siehe NBA KB I/23, 13 ff.

<sup>45</sup> St 45/11.

<sup>46</sup> Es handelt sich um den Eingangschor, „*Herr wie du willt, so schick's mit mir*“.

<sup>47</sup> St 346/8 („Continuo“ in As-dur). Diese Stimme enthält die Sätze 12-2-3-4-5-7 und 10 (in dieser Reihenfolge) und ist die einzige Basis, aufgrund von welcher Dürr (CHR, 63 und 87 ff.) und NBA (KB I/15, 23) eine Aufführung dieser Kantate im Jahre 1726 datieren können.

<sup>48</sup> St 9/20. Arie 3 befindet sich übrigens schon einmal in dieser Stimme.

Continuostimme stammt anscheinend nicht von der gleichen Kantatenaufführung<sup>49</sup>; diese allein genügt also nicht, um nachzuweisen, daß diese Arie (in der Fassung mit obligater Orgel) vom Solisten selbst begleitet wurde – obwohl einiges für diese Möglichkeit spricht, da eine begleitete Fassung (mit Oboe) bezeugt ist.

– Eine ähnliche Situation begegnet uns in der Kantate *Wer sich selbst erhöhet, der soll erniedrigt werden* (BWV 47). Eine bezifferte transponierte Continuostimme zu diesem Werk enthält alle Sätze.<sup>50</sup> Da die obligaten Partien zu den Arien 2 und 4 aller Wahrscheinlichkeit nach ursprünglich für Violine bestimmt waren, d.h. die Heranziehung der Orgel als Soloinstrument anlässlich der ersten Aufführung der Kantate nur als Notlösung zu betrachten ist<sup>51</sup>, müssen wir diese Continuostimme der Aufführung mit obligater Violine zuordnen. Durch die Tatsache, daß eine separate *Organo obligato*-Stimme wahrscheinlich einmal vorhanden war<sup>52</sup>, wird diese Annahme bekräftigt, denn mit dem Vorhandensein einer solchen Stimme wäre eine zweite transponierte (d.h. Orgel-)Stimme überflüssig gewesen. In der Originalfassung (mit obligater Violine) gab es in den betreffenden Sätzen zweifellos eine Generalbaßbegleitung. Ähnlich wie bei Kantate 63 dürfen wir auch hier annehmen, daß bei der Aufführung mit obligater Orgel die Continuobegleitung dem Solisten zugefallen ist.

– Ein besonders interessanter Fall im Hinblick auf die Frage der Continuobegleitung in den Sätzen für obligate Orgel ist die Kantate *Geist und Seele wird verwirret* (BWV 35). Die Arie (4) *Gott hat alles wohl gemacht* – einer von den fünf Sätzen in diesem Werk, die für obligate Orgel geschrieben wurden – wird weiter unten das Thema einer ausführlicheren Diskussion sein (S. 120ff.); die Arie ist jedoch auch für unsere jetzige Untersuchung von Interesse. Zu dieser Kantate ist weder eine *Organo obligato*- noch eine transponierte Continuostimme erhalten, und die betreffende Arie weist in der Originalpartitur keine Bezifferung auf. Auf Grund des erhaltenen Quellenmaterials kann man deshalb zur Frage der Continuobegleitung keine Schlüsse ziehen. Wenn aber in diesem Falle stilkritische Überlegungen ins Blickfeld gezogen werden dürfen, kann uns die auffallende Ähnlichkeit zwischen dieser Arie und dem „Schüblerschen“ Choralvorspiel *Ach bleib' bei uns, Herr Jesu Christ* (BWV 649) – bekanntlich selbst einer von sechs Kantatensätzen, die Bach für Orgel übertrug – nicht entgehen. Obwohl Bach bei diesen sechs Transkriptionen die Continuobegleitung nicht mitübernommen hat, wurden die entsprechenden Kantatenfassungen selbstverständlich mit einer Continuoaussetzung aufgeführt. Darum gibt es m.E. keinen Grund, bei der vorliegenden Arie etwas anderes anzunehmen; im Gegenteil, ihre sehr exponierte Instrumentierung verlangt gerade nach einer Realisierung des Generalbasses.

<sup>49</sup> Es ist höchst unwahrscheinlich, daß Bach je zwei Orgeln (auch wären solche verfügbar gewesen) für eine gewöhnliche sonntägliche Kantatenaufführung in Anspruch genommen hätte. Diese zweite transponierte Continuostimme, St 9/21, muß also von der Aufführung mit Oboe stammen.

<sup>50</sup> St 104/12 (NBA: B 15).

<sup>51</sup> Vgl. Anmerkung 9.

<sup>52</sup> ebenda.

## ii) Von einem zweiten Spieler ausgeführte Continuobegleitung

Die vorangehenden Beispiele haben gezeigt, daß jedenfalls bei einigen Sätzen für obligate Orgel die Continuobegleitung als ebenso unentbehrlich anzusehen ist wie bei den Bachscher Kantaten im allgemeinen. Während die Realisierung des Generalbasses in manchen Fällen dem Solisten zufiel (die obligate Partie mit einer Hand, eine Continuoaussetzung mit der anderen) wurde diese Pflicht in den jetzt zu besprechenden Fällen offensichtlich einem zweiten Spieler zugeteilt:

— Wie schon oben erwähnt<sup>53</sup>, ist die erhaltene *Organo obligato*-Stimme zu Satz 3 der Kantate *Wer weiß, wie nahe mir mein Ende* (BWV 27) wahrscheinlich zur Zeit der ersten Aufführung dieses Werkes und als Stimme für obligates Cembalo entstanden, wobei sich allerdings diese Datierung der Stimme nicht sicher belegen läßt.<sup>54</sup> Die erhaltene transponierte Continuostimme zur Kantate<sup>55</sup> weist in diesem

<sup>53</sup> Vgl. dazu Anmerkung 11.

<sup>54</sup> Siehe dazu NBA KB I/23, 114. Daß eine Aufführung der Kantate unter Verwendung eines obligaten Cembalos einer Aufführung mit obligater Orgel vorausgegangen ist, kann hingegen auf Grund dieser Stimme mit ziemlicher Sicherheit angenommen werden, wie im folgenden gezeigt wird. Die fragliche Stimme (NBA: B 15) enthält lediglich die (untransponierte) obligate Oberstimme zu Satz 3, zusammen mit dem untergelegten unbezifferten Continuobaß. Daß diese Stimme aller Wahrscheinlichkeit nach ursprünglich für Cembalo bestimmt war, schließen wir aus folgenden Gründen: Erstens wäre eine Orgelstimme normalerweise transponiert. Zweitens befindet sich in der Originalpartitur ein später gestrichener Entwurf (13 Takte) dieses Satzes, der die Überschrift „Aria à Hautb. da Caccia e Cembalo obligato“ trägt (s. die Faksimile-Wiedergabe im Notenband der NBA, xii). Durch die Annahme, daß diese Stimme ursprünglich dem Cembalo zugehört hat, werden auch die nachträglich hinzugefügten Worte „*Organo oblig.*“ auf den Titelblättern der Partitur und des Stimmensatzes sowie der ebenfalls nachträglich dazu gekommene Kopftitel „*Organo obligato*“ auf der fraglichen Stimme erklärt. Schließlich erhält diese These eine Bestätigung durch die Tatsache, daß eine um die Zeit der ersten Aufführung entstandene transponierte Continuostimme erhalten ist. Hätte Bach also diese obligate Stimme durch Orgel ausführen lassen wollen, dann muß ihm jedenfalls eine funktionsfähige Orgel zur Verfügung gestanden haben, wie diese transponierte (= Orgel-)Stimme bezeugt. Der Behauptung NBAs, diese untransponierte „*Organo obligato*“-Stimme sei möglicherweise schon 1726 auf einer im Cammerton stehenden Orgel gespielt worden, widersprechen also alle diese Beobachtungen; NBA räumt ja auch selbst ein, daß das Vorhandensein eines solchen Instrumentes bisher unbewiesen geblieben ist.

Zweifellos belegen die auf dem Titelblatt und in der Stimme B 15 nachträglich hinzugefügten Worte zumindest eine Wiederaufführung der Kantate mit obligater Orgel; diese spätere Heranziehung der Orgel mag allerdings ihrerseits nur aus Ermangelung eines spielbaren Cembalos verursacht worden sein, so daß diese Lösung keineswegs als endgültige Fassung zu betrachten sei. Nikolaus Harnoncourt hat sich bei seiner Einspielung dieser Kantate auf Schallplatte für eine Version mit Orgel entschlossen (*Das Kantatenwerk*, Folge 7, Teldec). In seinen „Bemerkungen zur Aufführung“ (S. 12) schreibt er: „Der 3. Satz wurde von Bach auch mit Cembalo-Solo ausgeführt (laut Originalpartitur), wir wählten die Orgel (laut Originalstimme) als wahrscheinlich endgültige Version“. Anscheinend ist Harnoncourt entgangen, daß auch die Originalstimme als *Cembalostimme* anzusehen ist.

<sup>55</sup> St 105/15 (NBA: B 14).

Bsp. 2 (nebenstehend): Erste Seite der *Organo-obligato*-Stimme für Satz 1 (Sinfonia) der Kantate *Wir danken dir, Gott, wir danken dir*, BWV 29 (Berlin, Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz, Mus. ms. Bach St. 106, Autograph; mit freundlicher Genehmigung der Staatsbibliothek).

Sinfonia

Organo

A handwritten musical score for 'Sinfonia' and 'Organo'. The score consists of eight staves of music, each with a different key signature and time signature. The first two staves are for the 'Sinfonia' (string instruments), the third and fourth for the 'Organo' (organ), and the fifth through eighth for the 'Sinfonia' (string instruments). The music is written in a cursive, expressive hand, with various dynamics and performance instructions. The first staff of the 'Sinfonia' begins with a dynamic of  $\text{f}$  (fortissimo) and a tempo of  $\text{p}$  (poco animato). The 'Organo' parts feature various rhythmic patterns and harmonic progressions. The 'Sinfonia' parts include sections with eighth-note patterns and sustained notes.

Satz keine Bezifferung auf, eine Feststellung, die auf den ersten Blick vermuten lassen könnte, daß dieser Satz ohne weitere Continuobegleitung ausgeführt worden wäre. Da diese Stimme jedoch überhaupt nur teilweise beziffert wurde (in den Sätzen 1, 2 und 4) und weil das Fehlen der Bezifferung keinesfalls einem *Tacet*-Vermerk gleichgesetzt werden darf, haben wir mit der Möglichkeit zu rechnen, daß bei der ersten Aufführung der Kantate die Continuobegleitung zu dieser Arie auf der Orgel gespielt, während die obligate Partie am Cembalo ausgeführt wurde.

— Die Kantate *Gott soll allein mein Herze haben* (BWV 169) erlebte ihre erste Aufführung gerade zwei Wochen nach BWV 27. Das Werk hat drei Sätze für obligate Orgel. Der originale Stimmensatz enthält eine untransponierte, jedoch bezifferte Continuostimme<sup>56</sup>; die Stimme für obligate Orgel scheint indessen verlorengegangen zu sein. Das Vorhandensein einer bezifferten Cammerton-Continuostimme deutet darauf hin, daß bei dieser Kantate ein Rollentausch stattgefunden hat: der obligate Part wurde wohl auf der Orgel und der Continuo am Cembalo gespielt.<sup>57</sup> Interessant ist aber, daß diese Sätze kurze Zeit später auf andere Weise aufgeführt wurden: Ein zweiter, in der Generation nach Bach angefertigter Stimmensatz<sup>58</sup> zu dieser Kantate enthält eine Stimme für obligate Orgel<sup>59</sup>, die nicht nur in den Continuosätzen, sondern auch während der continuomäßigen Zwischenspiele der obligaten Sätze beziffert ist, so daß in mindestens einer späteren Wiederaufführung des Werkes der Organist offensichtlich alles außer den obligaten Teilen begleiten mußte.

— Eine der bekanntesten aller Bach-Kantaten für obligate Orgel, die Ratswahl Kantate *Wir danken dir, Gott, wir danken dir* (BWV 29), ist interessanterweise das Werk, dessen Quellen uns in Bezug auf die Continuo-Frage die meisten Interpretationsschwierigkeiten stellen. Die Kantate enthält zwei Sätze für obligate Orgel: die Eröffnungssinfonie (eine Bearbeitung des „Preludio“ aus der Partita E-dur für Violine-Solo, BWV 1006) und die Arie (7) *Hallelujah, Stärk' und Macht*. Die originale Stimme für Orgel ist transponiert und enthält alle Sätze.<sup>60</sup> Sie ist durchgehend beziffert — mit der bemerkenswerten Ausnahme der zwei Sätze für obligate Orgel. Damit wäre anscheinend die Annahme gerechtfertigt, daß der Organist bei der ersten Aufführung alle Sätze begleitete — bis auf die zwei Sätze für obligate Orgel, bei denen er nur den obligaten Part mit der rechten und den Continuobaß mit der linken Hand spielte. Die Sache kompliziert sich aber durch die Existenz einer

<sup>56</sup> St 38/14.

<sup>57</sup> Die Behauptung Alfred Dürrs (DürrK, 69), daß die Bezifferung solcher im Cammerton stehenden Continuostimmen erst nachträglich entstanden ist und daß es sich dabei um eine der beiden üblichen untransponierten Continuostimmen handelt, verliert im Lichte einer Kantate wie dieser an Glaubwürdigkeit. Dürr meint, daß diese Stimmen bei einer Wiederaufführung des Werkes eine Bezifferung für Cembalo erhielten, vermutlich weil die Orgel „aus irgend einem Grunde gerade nicht spielbar war.“ Die bezifferte Cammerton-Continuostimme zu der vorliegenden Kantate wurde zwar für Cembalo bestimmt, nicht aber in Ermangelung einer Orgel. Letztere war ja in diesem Werk das Solo-Instrument!

<sup>58</sup> Zur Entstehung dieses zweiten Stimmensatzes siehe BG, Bd. 33 („Vorwort“, xxviii).

<sup>59</sup> St 38/23.

<sup>60</sup> St 106/20.

untransponierten Continuostimme, die ebenfalls alle Sätze enthält.<sup>61</sup> Diese Stimme ist durchgehend beziffert. Es ist freilich nicht auszuschließen, daß diese Bezifferung nachträglich einer ursprünglich für den Streicher-Continuo vorgesehenen Stimme beigefügt worden ist. Es bleibt dennoch unzweifelhaft, daß diese bezifferte Cammerton-Continuostimme mindestens eine Aufführung der Kantate belegt, bei der – ähnlich wie bei BWV 169 – ein Cembalo als Continuoinstrument verwendet wurde. Im vorliegenden Falle besteht ferner die Möglichkeit, daß die Continuosätze – für die ja eine bezifferte *Organo*- und Continuostimme vorhanden ist – doppelt (durch Orgel und Cembalo zugleich) begleitet wurden.<sup>62</sup> Für unser jetziges Anliegen genügt aber die Feststellung, daß in dieser Kantate der Solo-Organist selber in den obligaten Sätzen keine Continuoaussetzung spielte. Ähnlich verhielt es sich wohl auch in weiteren Kantatensätzen für obligate Orgel (z.B. BWV 35/i, v und vii, BWV 49/i und vi, BWV 146/i, BWV 169/i und BWV 188/i), für welche der Quellenbefund allerdings keine eindeutige Auskunft liefert.

– An dieser Stelle sollte auch die (unvollständig überlieferte) Trauungskantate *Herr Gott, Beherrsch der aller Dinge* (BWV 120a) erwähnt werden. Als vierten Satz („Sinfonie“) hat Bach hier die gleiche Bearbeitung des „Preludio“ aus BWV 1006 verwendet wie bei der Einleitungssinfonie zu Kantate 29 – allerdings ohne Trompeten und Pauke.<sup>63</sup> Zu dieser Kantate ist keine *Organo*-Stimme überliefert, hingegen ist eine transponierte Continuostimme erhalten.<sup>64</sup> Letztere ist nur in den Sätzen 1, 2 und 5 beziffert, d.h. die Sinfonie (4) für obligate Orgel – zusammen mit drei weiteren Sätzen – ist nicht beziffert worden. Obwohl die Vermutung nahe liegt, daß diese Stimme aus zeitlichen Gründen nicht vollständig beziffert werden konnte, ist trotzdem anzunehmen, daß die Sinfonie in diesem Falle wahrscheinlich ohne Continuobegleitung ausgeführt wurde – es sei denn, daß Bach zwei Orgeln zur Verfügung standen.<sup>65</sup> Bemerkenswert ist jedenfalls die Tatsache, daß Bach in der einen Version (BWV 29) dieser Sinfonie offensichtlich eine Begleitung durch Cembalo wollte und in der anderen (BWV 120a) diese Begleitung entweder durch die Orgel ausführen oder sogar ganz wegfallen ließ!

### iii) Keine Continuobegleitung

In unserer Untersuchung zur Continuo-Frage kommen wir nun zu der dritten Gruppe von Kantatensätzen: sie umfaßt jene Sätze, die eindeutig ohne irgendwelche Continuobegleitung ausgeführt wurden. Es handelt sich um folgende zwei Sätze:

<sup>61</sup> St 106/22. Da alle erhaltenen Stimmen zu dieser Kantate das gleiche Wasserzeichen tragen (Ausnahme: die Stimme für den Streicher-Continuo, St 106/24) ist die Annahme gerechtfertigt, daß diese Cammerton-Continuostimme auch in zeitlicher Nähe der Orgelstimme entstanden ist.

<sup>62</sup> Wie Dreyfus (MARBURG, 182) zeigt.

<sup>63</sup> NBA (KB I/33, 68) macht geltend, daß Bach nicht genügend Zeit zur Verfügung stand, um die Partitur fertig zu schreiben, und daß er deswegen in der Aufführung diese Instrumente wohl doch herangezogen habe.

<sup>64</sup> St 43/8.

<sup>65</sup> Das Fehlen irgendwelcher Bezifferung in diesem Satz mag freilich auch darauf hindeuten, daß der Organist aus einer separaten „*Organo obligato*“-Stimme spielte, die nicht mehr vorhanden ist.

— In der Arie (3) *Wie jammern mich doch die verkehrten Herzen* aus BWV 170 wird der Solo-Alt lediglich von den zwei obligaten Oberstimmen (die je einem Manual der Orgel zugewiesen sind) und einem sogenannten *bassetto* (unisono geführte Violinen und Bratschen) begleitet; der Continuo schweigt. Sein Fehlen hat in diesem Satz wohl symbolische Bedeutung und wäre dann als Anspielung auf die erste Textzeile: „die verkehrten Herzen, die dir, mein Gott, so sehr zuwider sein“ zu verstehen.<sup>66</sup>

— Ähnlich verhält es sich im Duett (5) *Komm, laß mich nicht länger warten* aus Kantate 172. Die Übertragung zweier Instrumentalstimmen (Oboe I und *Violoncello obligato*) für Orgel (rechte bzw. linke Hand) schließt eindeutig die Möglichkeit einer vom Solisten gespielten Continuobegleitung aus. Die Möglichkeit, daß eine Continuobegleitung von einem zweiten Spieler ausgeführt wurde, lässt sich ebenfalls ausschließen: die bezifferte transponierte Continuostimme, aus der vermutlich in der ersten Aufführung der Kantate (mit der ursprünglichen instrumentalen Besetzung in dem betreffenden Duett) gespielt wurde, wies (vor der Umarbeitung für obligate Orgel) in diesem Satz einen *Tacet*-Vermerk auf.<sup>67</sup>

Soviel also zu den erhaltenen Kantatenquellen. Obwohl diese Quellen nur unvollständig überliefert und — für sich betrachtet — kein entscheidendes Beweismittel für unsere Zwecke sind, ermöglichen sie immerhin eine gewisse Diskussion der Continuo-Frage. Zusammenfassend kann gesagt werden, daß es — entsprechend der fundamentalen Wichtigkeit des Generalbasses zur Zeit Bachs — nur wenige Sätze gibt, die offenbar ohne Continuobegleitung gespielt wurden. In einer ganzen Anzahl von Fällen scheint der Generalbaß von einem zweiten Spieler (oft am Cembalo) übernommen worden zu sein, sobald der Organist einen obligaten Satz zu spielen hatte. Bei einer weiteren Gruppe von Werken hatte der Solist offensichtlich beide Verpflichtungen selber zu übernehmen.

Der Continuo wurde also bei diesen Kantaten offensichtlich nicht immer auf dieselbe Weise ausgeführt: vielmehr ist eine gewisse Flexibilität und Beweglichkeit gerade charakteristisch für die damalige Aufführungspraxis, was uns im folgenden auch die theoretischen Quellen bezeugen.

## 2.2 Die Orgelbegleitung im Spiegel der Lehrbücher des 18. Jahrhunderts

Nehmen wir als Ausgangspunkt eine Situation an, die — wie wir im vorangehenden Teil gesehen haben — auch in den Kantaten Bachs häufig anzutreffen ist: Der Organist hatte mit der rechten Hand eine obligate Stimme und mit der linken die Continuobegleitung zu spielen. Was geschah dann mit dem Baß? Wurde er den Continuo-Streichern überlassen — oder wurde er ins Pedal gelegt?

In dieser Hinsicht kursieren in der Bach-Literatur einige heute veraltete, unhaltbare Auffassungen, die in der heutigen Musikpraxis ihrerseits zu bestimmten frag-

<sup>66</sup> Wie Dürr ausführt (DürrK, 365).

<sup>67</sup> Dieser *Tacet*-Vermerk (in St 23/16) wurde zur Zeit der Anfertigung der Stimme für obligate Orgel mit dem Wortlaut „Aria Duetto / vide sub segno ♫“ ersetzt, um den Organisten auf das entsprechende Zeichen in der separaten „*Organo obligato*“-Stimme, St 23/17, hinzuweisen. Vgl. DürrCHR, 103.

würdigen Gewohnheiten geführt haben. Hermann Keller zum Beispiel behauptete in seiner Abhandlung über die Bachschen „Kompositionen für Orgel und Orchester“ – gemeint sind die Kantatensätze für obligate Orgel: Wenn für die Ausführung des Continuo kein zweiter Organist (und überhaupt kein zweites Continuoinstrument) herangezogen werden konnte, sei die Aussetzung der Bezifferung weggeblieben. In der Fortsetzung schreibt er<sup>68</sup>:

„... man könnte mit Sicherheit sagen, daß eine Ausführung dieser Sätze auf zwei Manualen und Pedal ... völlig stilwidrig wäre – nimmt doch der Baß in keiner Weise auf das Pedal der Orgel Rücksicht. Nein, der Organist hat außer seinem obligaten Part nichts zu spielen;“

Kellers Behauptung widerspricht nicht nur den Ergebnissen der vorhergehenden Untersuchung; sie lässt auch die Aussagen der wichtigsten Lehrbücher des 18. Jahrhunderts völlig unberücksichtigt – wie auf den folgenden Seiten deutlich wird. Überhaupt zeugen unsere heutigen Kantatenaufführungen in Bezug auf die Wiedergabe des Continuo vielfach noch von gründlicher Unvertrautheit mit der historischen Musizierpraxis. Zum Beispiel wird die Continuobegleitung häufig noch auf einem kleinen Positiv gespielt – eine Praxis, die wir vor allem den Gegebenheiten der modernen Konzertbühne und des Konzertbetriebes zu verdanken haben. Doch das Instrument, auf dem sowohl obligate als auch Continuostimmen einer Bachschen Kantate wiedergegeben wurden, war – im Falle einer Leipziger Kantate – die große 3-manualige Orgel der Thomas- oder Nikolaikirche. Damit stand dem Organisten nicht nur eine Fülle von klanglichen und räumlichen Möglichkeiten zur Verfügung. Ihm war es auch möglich, bei Bedarf dem Ensemble mit dem Orgelpedal noch mehr klangliches Gewicht zu verleihen.

Die Verwendung des Orgelpedals zur Kantatenbegleitung war in der Tat ein weit verbreiteter Brauch und einer, dem man bisher zu wenig Beachtung geschenkt hat.<sup>69</sup> Es ist kein Zufall, daß neben den Manualregistrierungen, die von Autoren wie Adlung und Schröter für die Begleitung einer *Music* vorgeschlagen werden<sup>70</sup>, auch solche für das Pedal zu finden sind. Denn wie Türk bemerkt<sup>71</sup>:

<sup>68</sup> Hermann Keller, *Die Orgelwerke Bachs*, Leipzig 1948, 127.

<sup>69</sup> Schon im Jahre 1602 wird von Lodovico da Viadana die Heranziehung des Orgelpedals zu Begleitzwecken erwähnt. Im Vorwort zu seinen *Cento Concerti Ecclesiastici* ..., welche in jenem Jahre als sein Op. 12 veröffentlicht wurden, schreibt er: „Settimo, che quando si farà i ripieni dell'Organo, faransi con mani, e piedi, ma senza aggiunta d'altri registri...“ (zitiert nach F. T. Arnold, *The art of accompaniment from a thorough-bass*, Oxford 1931; neue Edition, New York 1965, 20). Diese Anweisung gibt Michael Praetorius 1619 mit etwas erweitertem, jedoch fast gleichem Wortlaut wieder: „Wenn in einem Gesange / oder solchem Concert, da etliche Stimmen zuvor allein in die Orgel gesungen haben / bißweilen alle Stimmen zusammen einfallen / welches den Italiänern Ripieni concerti ... genennet wird / so sol man uff der Orgel zwar manibus & pedibus, das Manual und Pedal, völlig mit einander schlagen und begreifen / aber kein ander Register von mehr Stimmen darzu ziehen...“ (Michael Praetorius, *Syn>tagma Musicum*, Wolfenbüttel 1619, Bd. III, 138).

<sup>70</sup> Jacob Adlung, *Musica mechanica organoedi*, Berlin 1768, Bd. I, 171 (hiernach: Adlung MMO) – Christoph Gottlieb Schröter, *Deutliche Anweisung zum General-Baß*, Halberstadt 1772, 187 ff.

<sup>71</sup> Daniel Gottlob Türk, *Von den wichtigsten Pflichten eines Organisten*, Halle 1787, 152.

„trägt auch das Mitspielen und Weglassen des Pedals zu diesem schnellen Abwechseln des Starken und Schwachen viel bey...“

Der Rat vieler Autoren, wo das Pedal am besten wegzulassen sei, ist in sich die beste Bestätigung dafür, daß das Pedal beim Generalbaßspiel allgemein Verwendung fand. Petri zum Beispiel bietet uns folgenden Rat an<sup>72</sup>:

„Bey Diskant= und Altarien thut der Organist wohl, wenn er das Pedal ganz wegläßt, so bald, als der Sänger eintritt, und nur zu den Ritornellen und Zwischenspielen dasselbe gebraucht.“

Eine weitere Ausnahme wurde meistens dort gemacht, wo die Baßlinien im Pedal technisch nicht zu bewältigen wären. In diesen Fällen wurde jedoch nicht ohne weiteres ganz auf das Pedal verzichtet; im Gegenteil galt es in solchen Fällen als zulässig, im Pedal nur die harmonisch wichtigsten Töne, eine Art Umriß der Baßlinie, zu spielen. Selbstverständlich setzte diese Lösung die Mitwirkung anderer Baßinstrumente voraus. Wie solche Stimmen zu vereinfachen waren, zeigt Friderich Erhard Niedt an folgendem Beispiel<sup>73</sup>:

Manual.



Pedal.



Bsp. 3: Aus: Friedrich Erhard Niedt *Musicalische Handleitung*, III. Teil, Hamburg 1717, S. 43 (nach dem Faksimile Buren 1976).

Dazu schreibt er:

„Und endlich bitte noch / bey den zweygeschwätzten Noten das arme Pedal zu verschonen / weil sonst nichts anders / als ein verdrießliches Geklapper zu hören / und die sechzehnfüßige Stimmen nicht so deutlich ihren Thon von sich geben können / welches auch ein schlechter Orgelmacher=Geselle begreiffen und sagen wird / als zu welchem ich solchen Pedal-Quähler will hin verwiesen haben / sich dar Raths zu erfragen / und seine üble Gewohnheiten zu verbessern. Um recht deutlich die Sache zu machen / will ich ein Exempel hier beyfügen / wie man mit dem Pedal-Treten bey läufigen Bässen und geschwinden Noten verfahren solle.“

<sup>72</sup> Johann Samuel Petri, *Anleitung zur praktischen Musik*, 2. Auflage, Leipzig 1782, 170.

<sup>73</sup> Friedrich Erhard Niedt, *Musicalische Handleitung*, Hamburg 1700–1721, III. Teil, 43.

Kommen sehr geschwinde Noten vor, dann wird meistens eine alternative Lösung vorgeschlagen: unter Weglassen des Pedals sind diese Passagen mit der linken Hand und einer 16-füßigen Registrierung auf dem Hauptmanual auszuführen. Dabei betont Türk aber ausdrücklich, daß das Pedal nur mit guter Begründung weggelassen werden darf<sup>74</sup>:

„Die sehr geschwinden (besonders laufenden) Stellen, welche man im Pedale nicht rund und ganz deutlich herausbringen kann, läßt man lieber weg, und spielt sie blos mit der linken Hand ... Durch ein oder zwey 16 füßige Register im Hauptwerke kann man dem Basse doch die nöthige Tiefe und den gehörigen Nachdruck geben ... Außerdem muß man freylich, ohne einen hinlänglichen Grund, das Pedal nicht weglassen; hier war aber auch blos von sehr geschwinden Stellen die Rede.“<sup>75</sup>

[Hervorhebung vom Verfasser]

Von verschiedenen Autoren kommt übrigens der Vorschlag, die Baßtöne eines *recitativo accompagnato* mit dem Orgelpedal auszuhalten, aus Gründen, die das folgende Zitat von Ph. Em. Bach sehr gut zusammenfaßt<sup>76</sup>:

„Bei einem Recitative mit aushaltenden begleitenden Instrumenten bleibt man auf der Orgel blos mit der Grundnote im Pedal liegen, indem man die Harmonie bald nach dem Anschlage mit den Händen aufhebet. Die Orgeln sind selten rein gestimmt, und folglich würde die Harmonie zu den erwehnten Recitativen, welche oft chromatisch ist, sehr widrig klingen.“

Die ungleichmäßige Stimmung der damaligen Orgeln hätte offensichtlich das „angenehme Säuseln der Violinen“ (Schröter) verdorben, hätte der Organist die Begleitakkorde ausgehalten. Durch das Liegenlassen des Pedaltones wurde dem Sänger und den Instrumentalisten immerhin eine weitere Orientierungsmöglichkeit für ihre Intonation gewährleistet.

Während alle bisher zitierten Autoren zumindest indirekt den Gebrauch des Orgelpedals beim Generalbaßspiel auf der Orgel bestätigen, treten innerhalb der gleichen Quellen Meinungsverschiedenheiten auf, was die Verteilung der Stimmen unter den beiden Händen und auf den verschiedenen Manualen anbelangt. Zweifellos war es der übliche Brauch, mehrere Manuale zu verwenden, soweit sie vorhanden waren. Petri schreibt dazu<sup>77</sup>:

<sup>74</sup> Daniel Gottlob Türk, a. a. O., 156–7. Ein ähnlicher Rat ist bei Petri, a. a. O., und Adlung MMO, a. a. O., zu finden.

<sup>75</sup> Türk gibt folgende „hinlängliche Gründe“ für das vollständige Weglassen des Pedals (D. G. Türk, a. a. O., 157, Fußnote): „wenn bey der Instrumentalbegleitung blos die Violoncelle (ohne den Violon) eine Stelle mitspielen sollen, oder wenn ‚ohne Baß‘ (senza basso) über den Noten steht; wenn ein kurzer Gedanke eine Oktave höher schwach wiederholt wird; wenn in Fugen der Baß pausirt, und eine höhere Stimme indeß seine Stelle vertritt u. In solchen Fällen muß die Grundstimme blos auf einem Klaviere gespielt werden, worin man kein 16 füßiges Register gezogen hat.“

<sup>76</sup> Carl Philipp Emanuel Bach, *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*, Berlin 1753. 259, §. 5. Ähnliche Anweisungen befinden sich außerdem bei Petri, a. a. O., 171 und Schröter, a. a. O., Kap. 23, §. 343. Für eine eingehende Besprechung dieses Themas siehe Trötschel, a. a. O., 25–26.

<sup>77</sup> Petri, a. a. O., 170.

„Wenn aber die Orgel zwey Klaviere hat, so braucht er [der Organist] im Pedale blos zwei sechzehnfüßige Stimmen, oder eine, wenn sie stark genug ist. Das achtfüßige aber bleibt ganz weg; denn im *forte* kan er den Baß genug verstärken, wenn er mit der linken Hand auf dem einen Manuale spielt, wo er zwey achtfüßige Register gezogen hat, oder ein 8 und ein 16 füßiges. Mit der rechten Hand nimt er die Akkorde immer auf dem schwächeren Klaviere, wo nur ein achtfüßiges Register gezogen ist...“

Eine andere Verteilung der Stimmen wird jedoch von Adlung in seiner *Anleitung* vorgeschlagen. Wenn die Baßnoten überhaupt mit dem Pedal spielbar waren, so hält er fest, wurde die Generalbaßaussetzung üblicherweise mit beiden Händen auf einem Manual gespielt. Diese Art der Begleitung, die er „geteiltes Spiel“ nennt, unterscheidet sich nicht nur von der oben nach Petri zitierten Art der Begleitung, sondern auch von der üblichen Verteilung der Stimmen beim Continuospiel auf dem Cembalo (wo ja die Baßstimme mit der linken, die Begleitakkorde mit der rechten Hand gespielt werden).<sup>78</sup> Dazu schreibt Adlung folgendes<sup>79</sup>:

„Man redete sonst auch viel vom getheilten Spielen; das ist, wenn die Mittelstimmen zum Theil mit der linken Hand gegriffen werden. Es ist dieses gar wohl thunlich, wenn die Noten durch das Pedal können ausgedrückt werden, daß beyde Hände auf einem Claviere bleiben. Aber bey geschwinden Bässen, so auf 2 Clavieren am besten vorzustellen, fällt diese Art zu spielen in die Brüche.“

Nachdem wir zur Frage der Stimmenverteilung gelangt sind, gilt es nun, die Kantisatze für obligate Orgel von diesem Gesichtspunkt her erneut zu betrachten. Wie sind in diesen Fällen Solo-, Begleit- und Baßstimmen zu verteilen? Obwohl in den zitierten Quellen zu solchen „Ausnahmefällen“ verständlicherweise wenig zu lesen ist, geben uns immerhin zwei Autoren sachdienlichen Rat. Adlung schreibt<sup>80</sup>:

„Wenn die Directores aus Mangel anderer Adjuvanten die Flöten oder Hoboyen in den Continuo schreiben, so ists ihnen endlich zu vergeben; nur ist es schlimm, daß ohne 3 Clavieren solches nicht allzeit wohl geschehen kann, zumal, wenn die Baßnoten mit den Füßen nicht wohl zu machen sind.“

Adlung zeigt, daß für einen Satz mit obligater Orgelstimme im Idealfall drei Manuale und das Pedal herangezogen werden: ein „Solo“-Manual (für den obligaten Part), ein „Begleit“-Manual (für die Aussetzung des Continuo) und ein „Baß“-Manual (für den Fall, daß sich die Baßstimme im Pedal nicht spielen läßt) – mit einer entsprechenden Registrierung in jedem Werk. Weitere, etwas detailliertere Ratschläge gibt uns Schröter.<sup>81</sup> Er führt für eine Arie mit *Organo concertato* zwei alternative Registrierungsschemen auf, die weiter unten beim Thema Registrierung im einzelnen besprochen werden. Beide Vorschläge stimmen grundsätzlich mit dem Vorschlag Adlungs überein, indem jeweils eine Registrierung für das Rückpositiv (obligate Stimme), für das Hauptwerk (Continuoaussetzung) und das Pedal (Continuobaß) angegeben wird.

<sup>78</sup> Vgl. dazu Robert Donington, *The interpretation of early music*, 2. verbesserte Auflage, London 1975, 338.

<sup>79</sup> Adlung ANLEITUNG, a.a.O., 657.

<sup>80</sup> ebenda, 489–90.

<sup>81</sup> Schröter, a.a.O., 189.

Es wäre an dieser Stelle wohl angebracht, die Quellen zu den Bachschen Kantaten für obligate Orgel im Lichte der geschilderten zeitgenössischen Anweisungen neu zu überprüfen. Welche Anhaltspunkte finden wir dort für den Gebrauch mehrerer Manuale? Gibt es irgendwelche Beweisgründe, die auf den Gebrauch des Pedals schließen lassen?

### 2.3 Bachs Verwendung mehrerer Manuale und des Pedals

Während die unter Abschnitt 2.1 behandelten Originalquellen in Bezug auf die Continuobegleitung in den Sätzen für obligate Orgel einiges unserer Spekulation überlassen haben, sind die gleichen Quellen glücklicherweise etwas aufschlußreicher, was die Zuteilung der Solostimme oder auch der Generalbaßaussetzung für ein bestimmtes Manual betrifft. In zwei Fällen erwähnt Bach ein bestimmtes Manual sogar namentlich:

– In der originalen Orgelstimme zu Kantate 71<sup>82</sup> wird in Arie 2 der Eintritt des obligaten Parts für die rechte Hand durch den Zusatzvermerk „Positivo“ gekennzeichnet. Dies ist nicht nur ein Beweis dafür, daß die Solostimme auf einem gesonderten Manual zu spielen ist, sondern auch eine indirekte Bestätigung dafür, daß die Continuobegleitung simultan auf einem Nebenmanual gespielt werden soll.<sup>83</sup> Laut dem gedruckten Titelblatt zu dieser Kantate wurde das Werk am 4. 2. 1708 in der Hauptkirche Beatae Mariae Virginis in Mühlhausen zum ersten Mal aufgeführt.<sup>84</sup> In den Jahren 1734–38 wurde für diese Kirche eine neue Orgel – unter Verwendung des Principal 8', des ganzen Rückpositives und „weniger anderer Stimmen“ aus der alten Orgel – erbaut.<sup>85</sup> Dieses Rückpositiv, dessen Disposition bei Adlung wiedergegeben wird, ist also genau das Werk, worauf sich der Manual-Hinweis „Positivo“ bezieht.<sup>86</sup>

– Ein weiteres Werk, für das Manualangaben in der originalen Aufführungsstimme zu finden sind, ist die Kantate 73. Bei der Übertragung der Hornstimme im ersten

<sup>82</sup> St 377/23.

<sup>83</sup> Bei der Diskussion der Bezifferung dieser Stimme weiter oben (Abschnitt 2.1.) sind wir auf anderem Wege zum gleichen Schluß gelangt.

<sup>84</sup> „Glückwünschende Kirchen MOTETTO, als bey solennen Gottesdienste / in der Haupt= Kirchen B. M. V. [= Beatae Mariae Virginis] der gesegnete Raths=Wechsel / am 4. Februarii dieses M.D.C.C.VIII. Jahres geschach“.

<sup>85</sup> Adlung MMO, Bd. I, 259–260.

<sup>86</sup> Angesichts der quellenmäßig belegten Verwendung zweier Manuale für die originale Aufführung dieses Satzes ist es zu bedauern, daß bei der Schallplatteneinspielung dieser Kantate durch *Concentus Musicus Wien* (*Das Kantatenwerk*, Folge 18, Teldec) ein ein-manualiges Positiv verwendet wurde. Weder entspricht diese Kompromißlösung dem historischen Tatbestand, noch wirkt sie klanglich überzeugend. Wahrscheinlich damit die Orgelbegleitung das Ensemble nicht übertönen konnte, wählte man die Registrierung Holzgedackt 8', Rohrflöte 4'. Demzufolge sind Continuo- und Solostimmen klanglich leider derart undifferenziert, daß sie stellenweise von einander nicht zu unterscheiden sind. Tatsächlich kann man bei dieser Aufnahme – ohne die Noten vor Augen zu haben – stellenweise nicht sagen, welche Teile der Oberstimme der Orgel in Wirklichkeit die obligaten und welche dem Einfallsreichtum des Continuospelers zuzuschreiben sind.

Satz für die Orgel wurden die dynamischen Abstufungen („F“ und „p“) in der Orgelstimme in entsprechende Manualbezeichnungen umgewandelt, nämlich in „R/pos“ bzw. „BP“ (= Brustpositiv).<sup>87</sup> Wie bei BWV 71 ist auch diese Orgelstimme in den obligaten Teilen beziffert; es ist also anzunehmen, daß die mitlaufende Continuobegleitung in diesem Falle auch auf dem Brustpositiv gespielt wurde.<sup>88</sup>

Der Quellenbefund zu weiteren sieben Kantaten läßt auf indirekte Weise darauf schließen, daß in den Sätzen für obligate Orgel ebenfalls zwei – wenn auch nicht näher zu bezeichnende – Manuale verwendet wurden. Es sind folgende Werke:

– Bei der Weimarer Kantate *Komm, du süße Todesstunde* (BWV 161) ergibt sich eine zweimanualige Ausführung des obligaten Satzes schon aus der Registrierangabe „Sesquialtera ad Continuo“. Wie Schrammek zeigt, wurden auf der Orgel der Schloßkirche der Continuobaß des unteren Systems wahrscheinlich mit dem Pedal, die Continuoaussetzung mit der linken Hand auf dem oberen Manual und der Cantus firmus mit der rechten Hand und der Sesquialtera des unteren Manuals gespielt.<sup>89</sup>

– In der früher schon erwähnten Arie 3 aus Kantate 170 wird in der Originalpartitur mit der Überschrift „Organo oblig. à 2 Clav.“ der Gebrauch von zwei Manualen ausdrücklich verlangt. Diese Arie stellt allerdings eine gewisse Ausnahmesituation dar, da zwei obligate Stimmen (Orgel, rechte und linke Hand) zu spielen sind und der Continuo zu schweigen hat.<sup>90</sup>

– Auch die Übertragung zweier instrumentaler Stimmen in BWV 172/v für obligate Orgel (linke und rechte Hand) kann als Rechtfertigung für eine zweimanualige Ausführung dieses Satzes gewertet werden.

– Bei der Transkription der Oboenstimme zu Arie 3 der Kantate 194 übernahm Bach auch die ursprünglichen dynamischen Zeichen „piano“ und „forte“ in die Orgelstimme; außerdem setzte er in diese Stimme zweimal den Hinweis „Solo“ ein (T. 14 und 45). Es darf also angenommen werden, daß der Organist an allen diesen Stellen Manuale wechselte.

– Einem ähnlichen Fall begegnen wir in der Sinfonie, die den zweiten Teil der Kantate 35 eröffnet: dort ist nämlich in der Originalpartitur bei Takt 9 dem Orgelpart ein „piano“-Zeichen zugesetzt worden, ein Hinweis darauf, daß auch hier auf ein zweites Manual gewechselt worden ist. In der unmittelbar vorangehenden Arie (4) der gleichen Kantate, einem Satz, der, wie oben schon erwähnt, dem „Schüblerschen“ Choralvorspiel *Ach bleib' bei uns* (BWV 649) sehr ähnlich ist, gibt es eine

<sup>87</sup> St 45/11. Siehe Notenbeispiel 1.

<sup>88</sup> Da sowohl die Thomas- als auch die Nikolaiorgel ein Oberwerk, Brustwerk und Rückpositiv besaßen, wäre es theoretisch möglich, daß die Begleitung auf dem Oberwerk gespielt wurde. Angesichts der Dispositionen dieser Instrumente (vgl. dazu W. David, a.a.O., 96–97) sowie der akustisch nachteiligen Auswirkungen auf das Ensemblespiel halte ich eine solche Praxis für unwahrscheinlich.

<sup>89</sup> Winfried Schrammek, „Fragen des Orgelgebrauchs in Bachs Aufführungen der Matthäus-Passion“, *BJb* 61 (1975) 122.

<sup>90</sup> Diese Verwendung zweier Manuale in einer der Kantaten mit obligater Orgel hat übrigens Rust, Spitta und Gleichgesinnte vor gewisse Probleme gestellt, da nach ihrer Ansicht alle diese Kantaten auf dem (selbständig spielbaren!) Rückpositiv der Thomasorgel begleitet wurden!

tiefliegende, im Baßschlüssel notierte, obligate Partie, die den Continuobaß der linken Hand öfter kreuzt; hier ist der Gebrauch von zwei Manualen unumgänglich, will man doch ein Kollidieren der beiden Stimmen vermeiden.

– Zwei andere Kantaten, BWV 146 und BWV 188, enthalten jeweils eine aus einem älteren Instrumentalkonzert übernommene Sinfonie, deren obligate Stimme für Orgel (r. H.) der originalen Fassung gegenüber um eine Oktave tiefer notiert worden ist. Da diese Solostimme deshalb selbstverständlich in 4'-Lage registriert werden muß, läßt sich mit Sicherheit folgern, daß die Partie der linken Hand (gleichgültig, ob es sich um den Continuobaß oder eine Continuoaussetzung handelte) auf einem eigenen Manual ausgeführt wurde.

Nachdem gezeigt worden ist, daß bei den Aufführungen der Kantaten für obligate Orgel unter Bach in mindestens neun Fällen zwei (oder mehrere) Manuale verwendet wurden<sup>91</sup>, wollen wir nun der Frage des Pedalgebrauchs weiter nachgehen. Angesichts der Tatsache, daß viele dieser Werke auf den großen Orgeln der Thomas- bzw. Nikolaikirche begleitet wurden, scheint die Annahme zunächst gerechtfertigt, daß das Pedal auf ähnliche Art einzusetzen sei, wie dies bei Adlung und Schröter beschrieben wurde.<sup>92</sup> Man ist dann allerdings etwas enttäuscht, wenn man feststellt, daß nur gerade zwei der 17 Kantaten für obligate Orgel einen direkten Hinweis auf den Pedalgebrauch enthalten.<sup>93</sup> Außerdem haben diese beiden Werke für unsere Zwecke bedauerlicherweise nur bedingte repräsentative Bedeutung.

– Gemäß der Originalpartitur zu der Kantate 71 sind drei Sätze dieses Werkes *pedaliter* zu begleiten, offensichtlich, um den Tutti-Teilen der betreffenden Sätze (Satz 1, 6 und 7) zusätzliche klangliche Gravität zu verleihen; in den obligaten Teilen der Sätze 2 und 7 finden sich jedoch keine diesbezüglichen Anweisungen.<sup>94</sup>

– Den einzigen anderen belegbaren Gebrauch des Pedals in einer Kantate für obligate Orgel finden wir im ersten Satz von BWV 80; dort wird nämlich für die

<sup>91</sup> Obgleich das zweite Manual entweder für die Continuobegleitung, den Continuobaß oder selbst eine zweite obligate Stimme hätte herangezogen werden können.

<sup>92</sup> Vgl. oben, Abschnitt 2.2.

<sup>93</sup> Dabei ist jedoch zu bedenken, daß in den Originalstimmen selten Eintragungen irgendwelcher Art gemacht wurden, abgesehen von Bachs eigenen Korrekturen. Vgl. DürrK, Bd. I, 67.

<sup>94</sup> Der – nicht ganz gesicherte – Hinweis Bachs für den Gebrauch des Orgelpedals in diesen drei Sätzen – ein Punkt, der in der bisherigen Bach-Forschung offenbar übersehen wurde – ist die einzige Anweisung dieser Art, die in den Kantaten mit obligater Orgel überhaupt zu finden ist. In der autographen Partitur zu dieser Kantate ist, am linken Rand der ersten Akkolade und unmittelbar unter dem untersten Notensystem (Continuobaß), ein schwer lesbarer Vermerk zu sehen, der von einer wellenartigen Linie begleitet wird, die sich unterhalb der ersten sieben Takte hinzieht. Möglicherweise heißt dieser Vermerk „Con ped...“, was ein Hinweis wäre für den Gebrauch des Orgelpedals während der ersten 7 Takte bzw. des ersten Tutti-Teiles. Diese Annahme wird dadurch bestätigt, daß sich ähnliche wellenartige Linien unter den anderen Tutti-Teilen im selben Satz (T. 14–15 und 30–36), im Chorsatz Nr. 6 (T. 3 bis zum Schluß) sowie im Chorsatz 7 (T. 64–84, 96–97 und 98–102) finden. Es fällt auf, daß diese Linie im letzterwähnten Satz nicht bis zum Schluß durchgezogen ist, sondern schon in der Mitte vom Takt 102 aufhört. Allerdings ist es sehr gut denkbar, daß Bach mit dem aussetzenden Pedal das (durch ein immer dünner werdendes orchestrales Gewebe) ausgeschriebene Decrescendo unterstreichen wollte.

Verstärkung des Baß-Cantus firmus ein „Orgelbaß Posaune 16 Fuß“ vorgeschrieben. Diese Kantate ist jedoch aufgrund der sehr beschränkten obligaten Verwendung der Orgel mit den anderen Kantaten nicht gleichzustellen; die Anweisung entstammt außerdem einer späteren Partiturabschrift.

Allein auf der Basis dieser zwei Beispiele dürfen also keine Verallgemeinerungen zugunsten einer generellen Verwendung des Pedals in den Sätzen für obligate Orgel gemacht werden. Im Falle der am Anfang dieses Abschnittes erwähnten drei Kantaten (BWV 71/ii, BWV 73/i und BWV 161/i), für welche die gleichzeitige Verwendung eines Solo- bzw. Begleitmanuals nachgewiesen werden kann, ist jedoch im Lichte der früher zitierten theoretischen Quellen zum Generalbaßspiel auf der Orgel die Behauptung m. E. berechtigt, daß die Baßstimme in diesen Fällen vermutlich dem Pedal zugewiesen wurde. Mangels beweiskräftiger Informationen in den überlieferten Quellen zu den anderen Kantaten muß nun für die weitere Beurteilung unseres aufführungspraktischen Anliegens auf ein eher subjektives Verfahren zurückgegriffen werden. So wollen wir uns im folgenden Abschnitt mit der Frage befassen: Wie weit lassen sich alle diese Sätze – vom spieltechnischen Gesichtspunkt aus betrachtet – in der erläuterten Manier überhaupt realisieren?

#### 2.4 Versuch einer aufführungspraktischen Klassifizierung der Kantatensätze

In den vorangehenden Abschnitten haben wir gezeigt, welche historisch belegbaren Möglichkeiten einem Organisten zur Verfügung standen, um die verschiedenen Stimmen auf die Manuale und das Pedal der Orgel zu verteilen. Nach diesen Kriterien hat der Verfasser am Spieltisch der Orgel die für jeden dieser Kantatensätze passendste Lösung gesucht. Dabei ergaben sich für die praktische Stimmenverteilung vier Grundkategorien, die in Tabelle E zusammengefaßt sind. Abgesehen von den Fällen, bei denen Bach vom Organisten eindeutig eine mitlaufende Continuobegleitung verlangte – oder von den Fällen, wo ebenso deutlich darauf verzichtet wurde – kann jede Klassifizierung dieser Art mangels zuverlässigen Quellenmaterials verständlicherweise nur von verhältnismäßig subjektiver Geltung sein.

i) Die erste Kategorie entspricht der triomäßigen Art des Begleitens, wie sie von Adlung und Schröter beschrieben wurde. Nach diesen Autoren wird der obligate Part üblicherweise mit der rechten Hand und auf dem Rückpositiv gespielt, während die Aussetzung der Bezifferung mit der linken auf einem Nebenmanual, und der Continuobaß im Pedal gespielt wird. Wenn diese Spielart in den Bachschen Kantatensätzen angewendet wird, stellt sie mindestens ebenso hohe technische Anforderungen wie beispielsweise die „Schüblerschen“ Choralvorspiele Nr. 1, 4 und 5 (BWV 645, 648 und 649).<sup>95</sup> Die obligate Stimme zu der Arie (4) *Gott hat alles wohl gemacht* aus Kantate 35<sup>96</sup> ist im Baßschlüssel notiert, so daß in diesem Falle die Hände „vertauscht“ werden müssen. Der obligate Part wird also mit der linken Hand auf dem Rückpositiv und die Aussetzung des Bc. mit der rechten auf einem

<sup>95</sup> So Schrammek, a.a.O., 122.

<sup>96</sup> Siehe S. 107.

Tabelle E – Mutmaßliches Begleitschema

Verteilung der Stimmen		BWV und Satz*
1. Art:	<i>Rp.:</i> Obligate Stimme <i>Bw.:</i> Aussetzung des Bc. <i>Ped.:</i> Continuobaß (mit geringer oder ohne Vereinfachung der Baßlinie)	35/ii,iv; 47/ii; 63/iii; 71/ii,vii; 73/i; 146/ii,iii; 161/i; 169/iii,v; 170/v; 188/iii; 194/iii,x
2. Art:	<i>Rp.:</i> Obligate Stimme <i>Bw.:</i> Aussetzung des Bc. <i>Ped.:</i> Continuobaß (vereinfacht: in harmonischem Umriß gespielt)	47/iv; 49/ii; eventuell noch andere Sätze aus der 3. Gruppe.
3. Art:	<i>Rp.:</i> Obligate Stimme <i>Ow.:</i> Continuobaß <i>Bw.:</i> Aussetzung des Bc. (nur zwischen den obligaten Teilen möglich)**	27/iii; 29/i,vii; 35/i,v,vii; 49/i,vi; 120a/iv; 146/i; 169/i; 188/i
4. Art:	Zwei Solomanuale bzw. Registrierungen (kein Pedal; keine Aussetzung des Bc.)	170/iii; 172/v

\* BWV 80 wurde hier nicht berücksichtigt.

\*\* Einige dieser Sätze wurden wohl von einem zweiten Spieler an einem anderen Instrument begleitet.

zweiten Manual gespielt. Wie oben schon angedeutet<sup>97</sup>, ist die Verwendung zweier Manuale (eventuell auch des Pedals) im vorliegenden Fall wegen der vielen Kreuzungen der obligaten Stimme mit dem Continuo unumgänglich. Weder im überlieferten Quellenmaterial noch in den zitierten Nachschlagswerken aus dem 18. Jahrhundert finden wir aber den geringsten Beweis für eine einhändige (!) Ausführung eines Satzes für obligate Orgel. Umso befremdlicher scheint es, daß bei der Schallplatteneinspielung dieser Kantate durch *Concentus Musicus Wien*<sup>98</sup> nicht nur auf eine Aussetzung des Continuo verzichtet wurde, sondern daß die Orgel nicht einmal den Continuobaß mitspielt! Über die Interpretation dieses Werkes macht Nikolaus Harnoncourt folgende Bemerkungen<sup>99</sup>:

„Die Hauptfrage bei dieser Kantate war, ob Bach außer der obligaten Orgel ein weiteres Akkordinstrument für das Continuospiel voraussetzte, also eine zweite Orgel oder ein Cembalo. Maßgebend zur Beantwortung war, ob an irgendeiner Stelle Akkorde, die nicht von der Soloorgel gespielt werden, zum harmonischen Verständnis nötig sind. Da dies nicht der Fall ist, der Aufwand einer zweiten Orgel vom Komponisten zur Aufführung einer gewöhnlichen Sonntagskantate kaum angenommen werden kann und das Cembalo ein Fremdkörper in den konsequent orgelbegleiteten Kirchenkantaten Bachs bildet (der wohl nur in Ausnahmefällen, etwa während der Reparatur der Orgel, toleriert wurde), haben wir auf ein zweites Akkordinstrument verzichtet.“

Wie schon oben gezeigt wurde, war bei der Aufführung von Bachschen Kirchenkantaten die Verwendung eines Cembalos als Begleitinstrument nicht so selten, wie Harnoncourt annimmt.<sup>100</sup> Noch unverständlicher scheint uns Harnoncourts

<sup>97</sup> Siehe S. 118ff.

<sup>98</sup> *Das Kantatenwerk*, Folge 10 (Teldec).

<sup>99</sup> „Bemerkungen zur Aufführung“, *Das Kantatenwerk*, Folge 10, S. 12.

<sup>100</sup> Vgl. dazu Anmerkung 36.

Behauptung, daß für die harmonische Verständlichkeit dieser Arie keine zusätzlichen Begleitakkorde nötig seien. Wenn selbst in den vollstimmigen Tutti-Sätzen nicht darauf verzichtet werden durfte, so ist fraglos festzuhalten, daß es den Gegebenheiten historischer Musikpraxis noch viel mehr widerspricht, in einem derart exponiert besetzten Stück (der Solo-Alt wird nur von der obligaten Orgel und dem Streicher-Continuo begleitet) die Continuoaussetzung einfach wegzulassen. Gerade im ersten Takt fällt das Fehlen der Continuoaussetzung unangenehm auf, da die Orgelstimme erst in der zweiten Takthälfte einsetzt. Mit seiner Erklärung verschleiert Harnoncourt leider das eigentliche Problem, nämlich daß diese Arie – und überhaupt solche Sätze für obligate Orgel – nie für ein einmanualiges Positiv gedacht waren. Abgesehen von den Problemen der Continuo-wiedergabe, die durch die Verwendung eines solchen Instrumentes gestellt werden, wird dieses Positiv auch den klanglichen Anforderungen eines Satzes mit obligater Stimme in der Baßlage nicht gerecht. Durch den dominierenden Klang des Prinzipal 2' (es wurde vermutlich die Registrierung Rohrflöte 4', Prinzipal 2' verwendet und eine Oktave tiefer gespielt) verliert die Solostimme ihren besonderen Baßcharakter. Da es sich um einen von lediglich zwei solchen Kantatensätzen handelt, bei denen die Orgel eine obligate Baßstimme zu spielen hat, ist es zu bedauern, daß gerade dieses Element in Harnoncourts Einspielung nicht entsprechend hervorgehoben wurde.

ii) Die zweite in Tabelle E aufgeführte Art des Begleitens entspricht der von Niedt beschriebenen Methode<sup>101</sup>, wonach eine technisch anspruchsvolle Baßlinie mit dem Pedal gespielt und auf ihre harmonischen Umrisse reduziert werden durfte, solange die „fehlenden“ Töne von weiteren Baßinstrumenten ergänzt werden konnten. Da keine scharfe Trennung zwischen dieser und der nächsten Gruppe möglich ist, kann nicht ausgeschlossen werden, daß einzelne der unter Kategorie 3 aufgeführten Sätze auch in dieser Weise ausgeführt wurden.

iii) Als dritte Kategorie wurde die von Türk und Adlung vorgeschlagene Begleitart übernommen: hier blieb das Pedal ganz weg, und schnellere Baßpassagen („laufende Bässe“) wurden auf dem Hauptmanual gespielt.<sup>102</sup> Pausierte die obligate Stimme, so wären für die Dauer dieser continuomäßigen Zwischenspiele entsprechende Begleitakkorde auf einem anderen Manual zu spielen gewesen – wohl aber nicht auf dem gleichen Manual wie die Baßlinie, die ja eine noch stärkere Registrierung erforderte. Darum schrieb doch Adlung im oben zitierten Absatz, „daß ohne 3 Claviere solches nicht allzeit wohl geschehen kann.“<sup>103</sup> Die obligate Stimme gehörte dem Rückpositiv an, die Continuoaussetzung dem Brustwerk. Der Baß, normalerweise mit dem Pedal gespielt, wurde, wenn er allzu laufenden Charakters war, ins Oberwerk verwiesen.

Die Einleitungssinfonie zur Kantate 35 lässt sich in der beschriebenen Art optimal ausführen. In den ersten 9 Takten wird im Oberwerk der Baß und auf dem Brustwerk die Aussetzung der Continuobezifferung gespielt. Mit dem Eintritt der obligaten

<sup>101</sup> Siehe oben, S. 114.

<sup>102</sup> Siehe oben, S. 115.

<sup>103</sup> Siehe oben, S. 116.

Stimme am Ende von Takt 9 hört die rechte Hand mit der Continuoaussetzung auf und übernimmt auf dem Rückpositiv die Solostimme. Dieser Wechsel zwischen der obligaten Stimme und der Generalbaßaussetzung kann über den ganzen Satz weitergeführt werden.

Die harmonische Leere in den obligaten Abschnitten solcher Sätze ist für Bach sicher ein ausschlaggebender Grund gewesen, weshalb er dazu kam, einen zweiten Continuospieleheranzuziehen. So wäre das Vorhandensein bezifferter Cammerton-Continuostimmen für die Kantaten 29 und 169 zumindest teilweise zu erklären. Ebenfalls darf vermutet werden, daß in der Arie (3) für obligates Cembalo aus Kantate 27 ein zweiter Spieler – aber wohl an der Orgel – zur Aussetzung des Generalbasses herangezogen wurde.

Die Kantatensätze dieser dritten Kategorie hätte Türk übrigens in folgendem Auszug, in dem er für eine sinnvolle und vernünftige Verwendung des Pedals beim Begleiten plädiert, auch mit einschließen können<sup>104</sup>:

„Ob ich gleich weiß, daß ein geschickter Organist sehr viel mit dem Pedale ausführen kann, so möchte ich doch den kennen, welcher z. B. die Stelle in Grauns Tod Jesu: *o Sonne fleuch u.* oder die beyden Rezitative in der gedruckten Passionskantate von Homilius: *Seht, wie Jerusalem u. und Zerreijße, Golgotha u.* mit den Händen und Füßen zugleich\*\*) all'unisono in der gehörigen Bewegung, ganz deutlich herausbrächte.“

\*\*) Wollte man aber einen solchen Laufer mit dem Pedal allein machen, so würde, wenn er auch glückte, dadurch mehr verloren, als gewonnen.“ [!]

iv) Die vierte und letzte Kategorie unserer Aufstellung enthält ausschließlich die zwei Sätze für obligate Orgel, bei denen Bach eindeutig auf eine Continuobegleitung verzichtete: BWV 170/iii (zwei obligate Oberstimmen) und BWV 172/v (verzierter Cantus firmus in der r. H., obligater Baß in der l. H.). In beiden Fällen bedarf es zweier kontrastierender Registratur für die Partien der linken bzw. rechten Hand; da wir uns im nächsten Abschnitt ohnehin der Registratur zuwenden, werden genauere Vorschläge für diese zwei Sätze dort zu geben sein.

### 3 Zur Registrierung

#### 3.1 Bachs eigene Angaben

„In Bachs Kirchenmusik herrscht nicht der Chor und der Menschengesang; will man einen ihrer Factoren als den herrschenden bezeichnen, so kann es nur die Orgel sein. Um es recht scharf auszudrücken: der Tonkörper, welcher Bachs Kirchencompositionen zur Darstellung bringt, ist gleichsam eine große Orgel mit verfeinerten, biegsameren und bis zum Sprechen individualisierten Registern.“

Diese Worte Philipp Spittas<sup>105</sup> – wenn auch etwas durch die Ästhetik des 19. Jahrhunderts gefärbt – mögen dazu dienen, die wichtige Rolle, welche der Orgel in den Kirchenkantaten zufällt, zu unterstreichen. Ihre Funktion wird nicht allein in ihrer Verwendung als begleitendes oder auch obligates Instrument erschöpft. Vielmehr bezeugt die orgelmäßige Instrumentierung oder sozusagen „Registrierung“ einiger

<sup>104</sup> Türk, a. a. O., 157.

<sup>105</sup> Spitta, a. a. O., Bd. II, 137.

Kantatensätze (wie z.B. des Schlußduettes aus BWV 152) wie auch Bachs Übertragung verschiedener Kantatensätze für Orgel (man denkt dabei an die sechs sog. „Schüblerschen Choräle“, BWV 645–650) „die besondere Affinität von orgelmäßiger und kantatenhafter Choralbearbeitung“.<sup>106</sup>

Bachs eigene Registrierangaben sind spärliche, aber willkommene Anhaltspunkte. Die Verwendung der Sesquialtera in BWV 161 (Überschrift zu der ersten Arie: „Sesquialtera ad Continuo“) sowie der Pedal-Posaune in BWV 80 (Beischrift zum Eingangschor: „Orgelbaß Posaune 16 Fuß“) zur Verdeutlichung eines Cantus firmus wurden schon erwähnt.<sup>107</sup> Ähnlichem Gebrauch der Sesquialtera begegnen wir im Eingangschor der Matthäus-Passion: dort befindet sich der Vermerk „Rückposit: Sesquialtera“ in der *Organo I*-Stimme. Anscheinend war diese Registrierung sehr beliebt; jedenfalls hielt es Adlung für notwendig, seine Leserschaft mit folgenden Worten zu ermahnen<sup>108</sup>:

„Ich weiß aber, daß die mehren glauben, es könne keine Orgeltraverse anders, als in der rechten durch die Sesquialter vorgestellt werden.“

Aus den überlieferten Quellen zu den vorliegenden Kantaten ist zur Registrierung leider wenig mehr zu erfahren. Die Überschrift „Tutti e animoso“, am Anfang des ersten Chores in der Orgelstimme zu BWV 71 zu finden, erlaubt vielleicht gewisse Rückschlüsse allgemeiner Natur auf die Registrierung dieses Satzes. Die Herübernahme älterer Instrumentalsätze für die Einleitungssinfonien zu den Kantaten BWV 146 und 188 erforderte eine oktavierte Notierung der Solostimme, so daß in diesen Fällen jedenfalls von einer Registrierung auf 4'-Basis ausgegangen werden darf.<sup>109</sup>

Einige der Kantaten für obligate Orgel können mit einem bestimmten Instrument in Verbindung gebracht werden: BWV 71 wurde in der Hauptkirche Beatae Mariae Virginis in Mühlhausen aufgeführt<sup>110</sup>; BWV 161 in der Weimarer Schloß-Kirche; BWV 29 in der Nikolaikirche und BWV 146 in der Thomaskirche in Leipzig.<sup>111</sup>

<sup>106</sup> So Wolff, a.a.O., 3.

<sup>107</sup> Siehe S. 118 bzw. 119ff. Beide Angaben entstammen allerdings jeweils späteren Partiturabschriften

<sup>108</sup> Adlung ANLEITUNG, a.a.O., 489.

<sup>109</sup> In dieser Hinsicht sei auch auf die Bachschen Konzertbearbeitungen für Orgel d-moll (BWV 596) und C-dur (BWV 594) nach Antonio Vivaldi hingewiesen, die ebenfalls teilweise wegen oktavierter Notation einer Solostimme eine 4'-Registrierung verlangen.

<sup>110</sup> Vgl. dazu Anmerkung 84.

<sup>111</sup> Daß die Kantaten BWV 29 und 146 in diesen beiden Kirchen aufgeführt wurden, läßt sich leicht nachweisen. BWV 29 wurde zu der Ratswahl 1731 zum ersten Mal aufgeführt; der Gottesdienst zur Feier des Ratswechsels fand traditionsgemäß immer in der eigentlichen Hauptkirche der Stadt Leipzig, also in St. Nikolai, statt. Nach dem damals üblichen Turnus der Kantatenaufführungen kann eine Kantate zum Jubilate-Sonntag, wie BWV 146, nur in St. Thomas aufgeführt worden sein. Denn am ersten Osterfeiertag ist, der Tradition nach, in der Hauptkirche, St. Nikolai musiziert worden; am 2. Feiertag in St. Thomas und am 3. wieder in St. Nikolai. Dann wechselte die Kirche von Sonntag zu Sonntag. Da in die Zeit zwischen Ostern und Jubilate-Sonntag kein bewegliches Fest fallen konnte, gab es in dieser Zeit des Kirchenjahres nie eine Änderung der Reihenfolge, so daß mit Sicherheit gesagt werden kann, daß die Kantate 146 in der Thomaskirche aufgeführt wurde.

Bezüglich der Solo- und Begleitregistrierungen zu diesen vier Kantaten empfiehlt es sich also, die Dispositionen der jeweiligen Instrumente in Betracht zu ziehen.<sup>112</sup>

Das Baß-Arioso aus der Johannes-Passion *Betrachte meine Seel* – in der ursprünglichen Fassung mit Orgelbegleitung – trägt die authentische Registriervorschrift „Wird auf der Orgel mit 8 und 4 Fus Gedackt gespielt“. Aus seinem Gutachten für den Umbau der Orgel in der Kirche Divi Blasii zu Mühlhausen im Jahre 1708 geht hervor, welches Register Bach für die Begleitung der *Music* bevorzugte. Für das neuzuschaffende Brustpositiv disponierte er u. a. ein

„stillgedockt 8 f., so da vollkommen zur Music accordieret, und so es von guthem Holze gemacht wird, viel beßer als ein Metallines Gedockt klingen muß.“<sup>113</sup>

### 3.2 Die Registrieranweisungen der Theoretiker des 18. Jahrhunderts

#### 3.2.1 Die Begleitung

Das Brustpositiv (Brustwerk) war wegen seines unmittelbaren räumlichen Kontaktes mit Chor und Orchester verständlicherweise der bevorzugte Begleitkörper; demnach wurde vor allem die Continuoaussetzung – sei es mit der rechten oder mit der linken Hand – auf diesem Manual gespielt. Verlangte ein laufender Baß besondere Verstärkung oder wurde der Orgel eine obligate Stimme zugeteilt, so mußte die eine oder andere Hand dementsprechend auf ein Nebenmanual ausweichen. Diese Praxis ist ja auch durch die im Abschnitt 2.2 zitierten Quellen bezeugt. Nach Petri hatte die Orgel in der Tat eine doppelte Aufgabe zu erfüllen, indem sie hauptsächlich „zur Füllung der Harmonie durchs Akkompagnement, und zur Verstärckung des Basses“ gebraucht wurde.<sup>114</sup> Bachs besagte Verwendung des „Stillgedockt 8 f.“ als Begleitregistrierung bei der *Music* ist also nur als Ausgangsregistrierung zu betrachten; es wurden selbstverständlich je nach Art des zu begleitenden Stücks auch andere oder zusätzliche Register gezogen.

Friderich Erhard Niedts „Musicalische Handleitung“ wurde in zwei Teilen publiziert. Der 1. Teil (1700 in Hamburg erschienen) wurde bekanntlich von Bach für die Ausbildung seiner eigenen Schüler im Generalbaßspiel herangezogen. Zur Registrierung beim Begleiten macht Niedt folgende Vorschläge<sup>115</sup>:

„Gedact / feil. gedecket / ist ein Werck in Orgeln / von 16 / 8 und 4. Fuß / davon das acht-füßige am bequemsten zum General=Baß bey der Music ist. Es ist bisweilen von Holtz / bisweilen von Zinn / nur allemal oben zugedecket. Etliches dieser Art wird Grob= und Still=Gedact genennet / weil es stiller und gröber lautet / als das andere.“

<sup>112</sup> Alle Dispositionen sind bei Werner David, a. a. O., zu finden.

<sup>113</sup> ebenda, 70.

<sup>114</sup> Petri, a. a. O., 170. Ähnlich schreibt Kirnberger (*Grundsätze des Generalbasses*, Berlin 1781): „Von je her wurden Kirchenmusiken ... mit der Orgel zum Fundament und Aufrechthaltung der Musik begleitet“.

<sup>115</sup> Niedt, a. a. O., 111 und 121–122. Zu seinem Einfluß auf Bachs Generalbaßlehre, vgl. Dok II/334.

„Wenn nur eine oder zwei Stimmen singen oder spielen / so brauche er [der Organist] im Manual bloß das Gedact 8 Fuß / und kein Pedal überall nicht; sind mehr Stimmen zu accompagnieren / so kan er im Pedal Untersatz / oder Subbaß 16 Fuß / mit dazu anziehen; wo aber ein Tenor, Alt, oder Discant-Zeichen stehet / welches man sonst ein Bassettgen nennet / so muß er das Pedal weglassen / und die Noten eben in der Octave spielen / wo sie geschrieben stehen; hergegen / fällt ein gantzer Chor von 8 / 12 oder mehr Stimmen ein / (wie dann in solchem Fall der Ort meistentheils mit den Wörtern Chor / *tutti, ripieno, &c.* bezeichnet stehet) alsdann kann im Manual das achtfüßige Principal, und im Pedal / zum Sub-Baß / noch eine Octava von 8 Fuß gezogen werden. Ist ein Stück mit Trompeten und Paucken gesetzt / so wird im Pedal / zur achtfüßigen Octava, ein Posaunen-Baß von 16. Fuß gezogen; *die Töne müssen aber nicht bey gantzen oder halben Täcten ausgehalten werden / sondern man darf sie nur ansprechen lassen.*“ [Hervorhebung vom Verf.]

Bachs Gebrauch des „Stillgedockt 8 f.“ – wie auch der „Orgelbaß Posaune 16 Fuß“ in Kantate 80 – stimmt also mit den Vorschlägen Niedts völlig überein. Besonders bemerkenswert in diesem Zitat ist Niedts Hinweis, daß bei so starker Registrierung im Pedal die Pedaltöne gleich nach dem Anschlagen wieder aufgehoben werden müssen.<sup>116</sup>

Einige Autoren machen den zweckmäßigen Vorschlag, zwei unterschiedlich registrierte Manuale bereit zu halten, um die Begleitung einem plötzlichen Wechsel der Lautstärke möglichst schnell anpassen zu können. Schon bei Michael Praetorius (1619) wird dies empfohlen.<sup>117</sup> Im Jahre 1666 wird von Matthäus Hertel in seiner theoretischen Schrift „Orgel Schlüssel“ das folgende, etwas ausführlichere Schema erläutert<sup>118</sup>:

„Bey den Concerten aber ist dieses zu observiren, das man allezeit, es sey ein Concert von 1, 2, 3, 4 oder mehr stimmen, das eine Clavier ganz linde, und mehr nicht als etwa Gedackt 8 f., das andere Clavier aber, wann in der Concert Capellen, Ritorn: Ripieno, Tutti oder Omn: vorhanden, welches gemeinlich in den Gen. Bäßen mit dabey gesetzt wirdt, stärker, und etwa 2 oder 3 stimmwercke als Principal 8 f., Quintadeph 8 f., Kleingedackt 4 f. ziehe, so kan man also bald von einem Clavier aufs ander fallen, welches sonst in mangelung zweyer Clavieren sehr beschwerlich fället, wann man die Register aus und einziehen und stecken mus, man auch gar leichtlich einen fehler begehen kan, wan die gedancken und augen bei den Regiestern sein sollen...“

Ähnlich rät uns Türk über ein Jahrhundert später<sup>119</sup>:

„Die Ritornelle und Zwischensätze in den Arien, Duetten u. erfordern verhältnismäßig eine stärkere Begleitung, als die Solostellen; das heist, wenn im Ritornelle *forte* steht, so muß dieses *forte* stärker gespielt werden, als während einer Singpassage. Da nun der Organist unter der Musik selbst nicht immer Zeit genug hat, einige Register herauszuziehen, oder Andere

<sup>116</sup> Ähnliche Registrerangaben für das Pedal befinden sich bei Johannes Baptista Samber (Salzburg 1707). Für die Begleitung mehrerer Stimmen empfiehlt er im Pedal einen „Subbaß 16' + Fagott 8' (?) oder Oktave 8' + Quinte 5 $\frac{1}{3}$ ' + Posaune 8'“ (zitiert nach P. Williams, a. a. O., 150). Eine andere Möglichkeit zur Verstärkung einer sonst schwach besetzten Baßpartie wurde von Chr. Gottl. Schröter (a. a. O., 186) erläutert. Laut ihm durfte man in solchen Fällen im Pedal in Oktaven spielen! (Williams, a. a. O., 148).

<sup>117</sup> Michael Praetorius, a. a. O., Bd. III, 138.

<sup>118</sup> Zitiert nach Georg Schünemann, „Matthäus Hertel's theoretische Schriften“, *AfMw* 4 (1922) 336 ff.

<sup>119</sup> Türk, a. a. O., 151–152.

hineinzustoßen, so muß er vorher das Werk schon so gezogen haben, daß er die Ritornelle, die Chöre, den Eintritt des Fugenthemas, die starken Stellen im Einklange (all'unisono) etc. auf dem Hauptwerke, die halbstarken und ganz schwachen Solostellen u. aber, in verhältnismäßiger Stärke, auf einem der andern Klaviere spielen kann.

Wer nur ein Klavier hat, und noch über dies den Baß allein spielen muß, der dürfte das Werk überhaupt nur mittelmäßig stark ziehen; oder er könnte z. B. beym Schluß des Ritornells mit einer Hand pausiren — wenn im Stücke selbst keine Pausen eintreten — und indeß den Baß mit der Andern und dem Pedale allein fortspielen, bis er etliche Register hineingestoßen hat; denn es ist immer besser, nur einige Takte nicht vollkommen gut, als den größten Theil eines Stücks — schlecht zu begleiten.“

Auch aus der näheren geographischen Umgebung Bachs sind für die Begleitung der *Music* einige interessante Registriervorschläge überliefert. Für seine Orgel im Altenburger Schloß — ein Instrument, das Bach mehrfach spielte — schlägt der Orgelbauer Heinrich Gottfried Trost „für die *Music*“ beispielsweise folgende Kombinationen vor: Viola di Gamba 8' + Gemshorn 4', Nachthorn 8' + Lieblich Gedackt 4', Flute travers 16' + Spitzflöte 8'.<sup>120</sup>

Die meisten Theoretiker empfehlen, beim Begleiten vor allem die Besetzung und Größe des Ensembles zu berücksichtigen. Jacob Adlung schreibt in diesem Sinne<sup>121</sup>:

„Bey einzelnen oder wenig Stimmen kann das Gedackt 8' oder Quintatön 8' genug seyn ... Wer aber nur ein Clavier hat, der muß den Subbaß im Pedale mit dazu nehmen, welcher auch den Violon, oder die Oktave 8' bey sich haben kann, oder wenigstens noch ein Gedackt, es sey denn, daß das Manual=Gedackt auch ins Pedal gehöre ... Wenn aber mehr Stimmen oder gar der ganze Chor musiciren; so kann man das Principal dazu ziehen ... Wo ein Clavier ist, da muß der Organist die Register gar oft im Ziehen verändern. Wo aber zwey Claviere vorhanden, da kann man in dem einen das Gedackt haben, in dem andern aber das Principal 8' oder 16' und noch (wenn man will) den Bordun, oder Quintatön, oder dergleichen dabey, damit man gleich hinauf fahren und stärker spielen könne ...“

Weiter unten schlägt Adlung vor, den Schlußsatz eines Stücks mit dem vollen Werk zu begleiten:

„Zum Beschuß des Stücks geht es am vollstimmigsten; also spielt man auch am schärfsten, auch wol mit vollem Werke, sonderlich auf unsren Dorfkirmsen.“

Ganz anderer Meinung ist in dieser Hinsicht J. A. Petri; er warnt davor, zu viele Register zu ziehen, und betont insbesondere<sup>122</sup>:

„Alle Rohr= und Schnarrwerke, und gemischte oder schreyende Stimmen, als Mixturen, Zymbeln, Quinten, Sexten u. müssen bey der Musik ganz weg.“

Petris Registriervorschläge richten sich nicht nur nach der Größe des Ensembles, sondern auch nach der Akustik des Kirchenraumes<sup>123</sup>:

„[Der Organist soll sich merken:] Wenn die Kirche und Orgel klein ist, und also der Schall bald ausfährt, ists genug, ein achtfüßiges gedaktes, oder, wenn es zu schwach gearbeitet ist,

<sup>120</sup> Zitiert nach Felix Friedrich, „Der Orgelbauer Heinrich Gottfried Trost“, *Ars Organi* (3/1984) 163 ff.

<sup>121</sup> Adlung MMO, a.a.O., Bd. I, 171–172.

<sup>122</sup> Petri, a.a.O., 169.

<sup>123</sup> ebenda, 169–170.

zwey achtfüßige Register im Manuale zu nehmen, und im Pedal ein 16 füßiges, oder wenn sie nicht zu stark sind, zwei: und höchstens noch ein achtfüßiges Principal zum *forte*, und zum äußersten *forte* noch ein 4 füßiges *principal*, welches jedoch besser wegbleibt, es wäre denn, daß gar keine *Violons*, *Violoncelli*, und *Fagotts* mitspielen, und der Organist den Baß allein machen müßte, wie auf dem Lande, da dem Organisten ein mehreres frey steht. Und dennoch, wenn der Sänger anfängt, oder die Musik sonst *piano* sein soll, muß er auch das achtfüßige Register hineinstoßen, damit der Baß nicht die *piano* spielenden Geigen, Flöten u. überschreye. Desgleichen soll ein Organist die Akkorde und Töne kurz abziehen, und sonst nie liegen bleiben auf denselben, außer wenn er eine lange Note aushalten soll, wo eine *tenute* darüber steht, oder eine lange Note im Recitativbasse.“

Besonders bemerkenswert im letzten Zitat ist der Wunsch Petris, daß im Interesse eines möglichst transparenten Gesamtklanges nicht nur Pedaltöne (vgl. Niedt), sondern auch die Begleitakkorde im Manual kurz nach dem Anschlagen wieder aufgehoben werden sollen.

Zusätzlich zu den obenerwähnten Kriterien Adlungs und Petris für die Auswahl der Registrierung stellt Türk noch zwei weitere Überlegungen an, die bei der Begleitung der *Music* zu berücksichtigen seien<sup>124</sup>:

„Nicht blos nach der Besetzung, sondern auch nach der besondern Art von Tonstücken und der dazu gesetzten Instrumente selbst, hat sich der Organist in Absicht der stärkern oder schwächeren Begleitung zu richten. Chöre, Fugen, oder gewisse Sätze, in welchen der Baß etwas vorzügliches auszuführen hat, erfordern allerdings, im Ganzen genommen, eine vollere, durchdringendere Begleitung, als Arien, blos erzählende Rezitative u.d.gl. Zu Trompeten und Pauken zieht man starke, zu Fagotts, Flöten u. schwache Register... Auch der Inhalt einer Musik bestimmt hierin viel. Ein *Te Deum*, etc. *Gloria*, etc. *Magnificat* u.d.gl. kann lebhafter, stärker und in Absicht der Lage etwas höher begleitet werden als ein *Kyrie*, etc. *Misere*, etc. ein Bußpsalm, eine Trauermusik, und ähnliche Stücke, wobey man am besten tiefen und gedeckten Stimmen gebraucht.“

Es gehört also zu den Pflichten des Accompagnisten, den Anforderungen jedes einzelnen zu begleitenden Satzes Rechnung zu tragen, unter Berücksichtigung nicht nur der Besetzung des Ensembles und der Größe und Art des Instrumentariums, sondern auch der räumlichen Verhältnisse, der Stärke der Orgel, der Art des Stückes, dessen textlichen Inhalts und schließlich noch der Besetzung der Singstimmen<sup>125</sup>,

„[Denn] eine Diskantarie darf nicht so stark begleitet werden, als eine majestatische oder donnernde Baßarie.“

Bei allen bisher zitierten Quellen ist zu beobachten, daß eine Verstärkung der Registrierung vorzugsweise durch das Hinzuziehen weiterer oder alternativer Grundstimmen von 8'- oder 4'-Klang erzielt wurde. Durch den bloßen Zusatz „gemischter oder schreyender Stimmen“ (Petri) ließ sich nämlich eine wirkliche Verstärkung des Klanges nicht bewerkstelligen; vielmehr konnte die nötige klangliche Unterstützung nur durch eine entsprechende ‚Verdickung‘ der Fundamentallage erreicht werden. Dieser Registrierweise begegnen wir nicht nur bei den erwähnten Autoren; authentische Registriervorschriften in den Werken Händels und Vivaldis bezeugen auch

<sup>124</sup> Türk, a.a.O., 149–150.

<sup>125</sup> ebenda.

dort eine ähnliche Praxis. In Vivaldi's *Jucundus homo* (RV 597) zum Beispiel finden wir den Registrierhinweis „*Tutti gli Organi con principale [8'] e flautino [4']*“. Händels Registriervorschläge zu seinem Orgelkonzert Op. IV, Nr. 4 („*Open Diapason [8'] + Stopped Diapason [8'] + Flute [4']*“) sowie in der Orgelstimme für die Ouvertüre zu *Alexander's Feast* („*Open Diapason [8'] + Principal [4'] + Stopped Diapason [8'] + Flute [4']*“) deuten ebenfalls darauf hin, daß sogar in den lauten *Tutti*-passagen keine hohen Pfeifenreihen verwendet wurden.<sup>126</sup>

Diese Grundsätze einer besonderen Registrierkunst des 18. Jahrhunderts werden in der heutigen Praxis noch kaum zur Kenntnis genommen; zahlreich sind die Beispiele, die man besonders aus Kantateneinspielungen auf Schallplatte anführen könnte, um dies zu verdeutlichen. Davon sind auch die im Zug der Rückbewegung zu historischen bzw. originalen Instrumenten entstandenen Aufnahmereihen nicht ausgenommen. Es ist eben sehr fraglich, ob Bach das Brustwerk der Thomasorgel tatsächlich in der Art und Weise verwendete, wie dies von Chr. Wolff in seinem Aufsatz „*Die Orgel im Kantatenwerk Bachs*“ behauptet wird.<sup>127</sup> Um die angebliche Eignung eines kleinen Positives als Begleitinstrument für die vom *Concentus Musicus Wien* eingespielten Kantaten Bachs zu erweisen, stellt Wolff dessen Disposition das Brustwerk der Thomas-Orgel gegenüber und fügt denjenigen Registern, die – nach seiner Ansicht – zu Begleitzwecken herangezogen werden konnten, ein Sternchen bei:

*Brustwerk (St. Thomae, 1720/21)*

*Grobgedackt	8'
Principal	4'
*Nachthorn	4'
Nasat	3'
*Gemßhorn	2'
*Zimbel	2fach
Sesquialtera	
Regal	8'
Geigen Regal	4'

*Positiv (J. Abrend, 1972)*

Holzgedackt	8'
Rohrflöte	4'
Prinzipal	2'
Zimbel	1fach

Im Hinblick auf die geschilderte Registrierweise ist es sehr unwahrscheinlich, daß zu Begleitzwecken wirklich das Register Zimbel 2fach gezogen wurde. Hätte Bach dem Ensemble eine noch tragfähigere Unterstützung geben wollen, dann wäre dazu der wohl ziemlich eng mensurierte Principal 4' eher herangezogen worden. Außerdem ist anzunehmen, daß die Continuobegleitung öfter auf zwei Manualen ausgeführt wurde, mit einer kräftigeren Registrierung (z. B. Principal 8') zur Verstärkung des Basses in der linken Hand; der gelegentliche Gebrauch des Pedals darf ebenfalls angenommen werden.

Hätte Wolff bei seinem Vergleich die Disposition des Brustwerkes der Nikolai-Orgel herangezogen (die Kantatenaufführung fand ja an allen Festtagen und außer-

<sup>126</sup> Siehe dazu Peter Williams, [Vorwort zu:] G. F. Händel, *Orgelkonzerte Op. IV*, Verlag Eulenburg, 1978.

<sup>127</sup> Wolff, a. a. O., 3.

dem an jedem zweiten Sonntag in jener Kirche statt!), dann wäre zu sehen gewesen, daß das Ahrend-Positiv mit jenem Brustwerk nur gerade ein gemeinsames Register hat, und zwar den Prinzipal (Octava) 2' (!). Bei den Kantatenaufführungen in dieser Kirche muß der Organist also öfter mit einer oder beiden Händen auf einem anderen Manual begleitet haben, um der Musik die erforderliche Unterstützung zu geben.

### 3.2.2 Obligate Bässe

Wohl die häufigste Anwendung einer mehr solistischen Registrierung war in jenen Sätzen zu hören, die durch einen laufenden oder gar obligaten Baß gekennzeichnet waren. Laut Türk<sup>128</sup> mußte der Organist den Baß immerhin schon aus Mangel an geeigneten Instrumentalisten öfter allein spielen!

Bezüglich der Registrierung eines solchen Satzes ist den literarischen Quellen zu entnehmen, daß sich bestimmte Register zu solchen Stimmen besser eignen als andere. Dazu schreibt Adlung<sup>129</sup>:

„Etliche Stimmen schicken sich besser zum laufen, als zum langsam spielen; andere kehren es um;“

Sein sprichwörtlicher Rat an den Organisten lautet demzufolge<sup>130</sup>:

„Also spiele man entweder den Registern gemäß; oder man ziehe die Register dem Spielen gemäß.“

Welche Register sich im einzelnen für die Wiedergabe eines laufenden Basses eignen, wird im folgenden Zitat dargelegt<sup>131</sup>:

„Wenn die Baßnoten von der Beschaffenheit sind, daß sie füglicher auf dem Hauptmanual mit der linken Hand gespielt werden, ist mehrentheils die Quintatön 16 F. oder der gleichgroße Bordun gebräuchlich, welche Stimme man verstärkt bald durch Principal 8 F. bald durch eine Octave, zumal wenn man staccato spielt, wobey aber eine stille 8 füßige Stimme billig den weiten Raum, sonderlich zwischen 16 und 2 F. ausfüllen soll.“

„Salicet ... sey eins der artigsten Register, und lasse sich zu einem laufenden Basse mit dem großen Principal 16', Oktave oder Violdigamba 8' gar wohl gebrauchen...“

Für einen obligaten Baß hat Adlung folgende Vorschläge zu machen<sup>132</sup>:

„[Man richtet sich] so viel möglich nach solcher Stimme, welche man vorstellen soll, es sey nun vor die linke Hand ein obligat Violoncell, oder Fagott, oder sonst etwas. Hier kann 16 Fuß auf dem Manual wegleiben, daß ein Unterschied sey zwischen dem wirklichen Basse des Pedals, und zwischen solcher laufenden Stimme. Bisweilen ist ein 8 oder 16 füßig Schnarrwerk vorhanden, wodurch der Fagott am besten sich vorstellen läßt; wo aber nicht, muß man ziehen, wie man kann, und nicht wie man will.“

„Dulcian ... ein etwas schwaches Schnarrwerk ... und wenn diese Stimme nicht allzugroß ist, läset sie sich auch in den 2 untern Octaven des Manuals zu obligaten Bässen wohl brauchen. Der Name Fagott ist zeither mehr gewöhnlich...“

<sup>128</sup> Türk, a. a. O., 147 (Fußnote).

<sup>129</sup> Adlung MMO, a. a. O., Bd. I, 166.

<sup>130</sup> ebenda, 167.

<sup>131</sup> Adlung ANLEITUNG, a. a. O., 488 bzw. Adlung MMO, a. a. O., Bd. I, 137.

<sup>132</sup> Adlung ANLEITUNG, a. a. O., 489 bzw. 413.

Die Verwendung eines Dulcian (Fagott) 8' für die obligaten Bässe in den Kantaten 35 (4. Satz) und 172 (5. Satz) ist also besonders zu empfehlen. Ferner ergibt sich im letzteren Fall eine schöne klangliche Balance mit dem verzierten Cantus firmus der rechten Hand, wenn für diese Oberstimme eine Sesquialtera-Registrierung gewählt wird.

Bach selbst wußte das Fagott-Register für die Aufführung der *Music* zu schätzen. Sein Vorschlag für den Umbau der Orgel in der Kirche Divi Blasii in Mühlhausen im Jahre 1708 verlangte u.a. das Einbauen eines Fagott 16' ins Obermanual<sup>133</sup>:

„Was anlanget das Obermanual, so wird in selbiges anstatt der Trompette (so da heraus genommen wirdt) ein Fagotto 16 Fußthon eingebbracht, welcher zu allerhandt neuen Inventionibus dienlich, und in die Music sehr delicat klinget.“

Bei den aus Berlin stammenden Registriervorschlägen Johann Friedrich Walthers aus dem Jahre 1727 wird dieses Register ebenfalls erwähnt, mit dem Zusatz<sup>134</sup>:

„... in der Musik zu laufenden Bässen nebst Zuziehung einer andern Stimme schön zu gebrauchen“.

Die Worte „nebst Zuziehung einer andern Stimme“ bestätigen die damalige allgemein verbreitete Registrierpraxis, wonach die Ansprache einer Zungenstimme immer durch das Zuziehen einer oder mehrerer Grundstimmen gemildert wurde.

Eine hübsche Anekdote zum Fagott-Register ist in den Kirchenarchiven des Temple Neuf in Straßburg überliefert. Im Jahre 1756 baute Jean-André Silbermann einen neuen Fagott-Baß 8' in das Oberwerk der dortigen Orgel ein. Darüber berichten die Kirchenarchive wie folgt<sup>135</sup>:

„Die Kirch profitiret bey dem neuen Register so Herr Silbermann gratis verfertiget dießes daß man ins künfftige keinen Fagotisten (S. Basson) mehr nöthig hat, indem diss Register bey der Music statt desselben kan gebraucht werden; folglich erspart die Kirch jährlich 2 Louis d'or“. [!]

### 3.2.3 Obligate Oberstimmen

Unter den Bachschen Sätzen für obligate Orgel sind diejenigen, die eine obligate Oberstimme für die r. H. aufweisen, die häufigsten. Betrachten wir zum Schluß auch die sich hier anbietenden Registriermöglichkeiten: Obwohl uns die einschlägige Literatur des 18. Jahrhunderts verständlicherweise nur wenig über die Registrierung

<sup>133</sup> Zitiert nach Dok I/83. Das Register Fagott 16' wird übrigens auch in der Choralbearbeitung „Eine feste Burg ist unser Gott“ (BWV 722) für den laufenden Baß der linken Hand verlangt. Auf ähnliche Art lobte auch Heinrich Gottfried Trost dieses Register: „Das Fagott formiert einen wohlklingenden Fagott, und ist bey der Music wohl zu gebrauchen“ (zitiert nach F. Friedrich, a.a.O., 162).

<sup>134</sup> Johann Friedrich Walther, *Die in der Garnisonkirche zu Berlin befindliche Orgel*, Berlin 1727; zitiert nach Hans Klotz, *Über die Orgelkunst der Gotik, der Renaissance und des Barock*, Kassel etc. 1975, 338–339.

<sup>135</sup> Diesen Hinweis verdanke ich Herrn Jean-Claude Zehnder, Basel. Zitiert nach Marc Schaefer, „Les Anciennes Orgues Silbermann du Temple-Neuf à Strasbourg“, *La Musique en Alsace hier et aujourd'hui*, Strasbourg o.J., 112.

solcher Sätze verrät, haben die schon öfter zitierten Autoren Adlung und Schröter auch in dieser Hinsicht aufschlußreiche Anweisungen gegeben, die an dieser Stelle ausführlicher zitiert werden sollen.

Im Anschluß an den unter Abschnitt 1.1 zitierten Auszug aus Adlungs *Anleitung* (s. oben S. 92) lesen wir folgende weiteren Ratschläge<sup>136</sup>:

„Noch öfterer hat die rechte Hand eine obligate Stimme mit zu spielen, und man muß aus den Umständen urtheilen, was sich darzu schickt. Mehrentheils ist eine scharfe Stimme nöthig; aber wenn die Noten weit unter das c eingestrichen steigen, lasse man die Quinten und Tertien, folglich auch die Sesquialter und dergleichen weg. Bisweilen ist es vor die Glocken gesetzt, oder die Melodie läßt sich sonst dadurch gut ausdrücken. Bisweilen schickt sich ein Principal, oder einige Flöten; wobey man auch das Abwechseln nicht zu vergessen hat, zumal, wenn mehr Arien mit dem obligaten Clavier zu spielen sind ...“

Das Glockenspiel nehme ich selten zu solchen obligaten Sachen, wenn gleich die Setzart solches leiden würde, weil es eben nicht unrecht, durch etwas besonders die Festtage herrlicher zu machen, als andere gemeine Sonntage.“

Weitere Vorschläge finden wir in Adlungs anderer theoretischer Schrift *Musica mechanica Organœdi* aus dem Jahre 1768<sup>137</sup>:

„Wenn eine Piece im Generalbasse mit Flötetraverse zu machen wäre, und dieselbe nicht bey der Hand ist, kann die Violdigamba dazu gebraucht werden, als die ihr etwas ähnlich ist; oder man nehme das Principal 8': will man es aber mit schärfen Registern thun, kann die Sesquialter samt der Oktave 4' oder das Tertian, oder die Rauschpfeife dazu gebraucht werden. Das andere Clavier aber spielt mit der linken Hand die Accorde mit dem Gedackte; das Pedal kann die Noten mit brummen. Es können bey solchen Traversen im Generalbasse noch andere Register gebraucht werden, sonderlich Flöten...“

Gerade vier Jahre nach Publikation dieses Werkes veröffentlichte in Halberstadt Christoph Gottlieb Schröter, „Organist an der Hauptkirche in der kaiserl. freyen Reichsstadt Nordhausen“, seine *Deutliche Anweisung zum General-Baß*. Schröter stand übrigens als Mitglied der Mizlerschen Societät, der er 1739 beigetreten war, direkt mit Bach in Kontakt. Im 24. Kapitel seines Buches, unter dem Titel „Von kluger Abwechslung der Orgelstimmen bey den unterschiedenen Musikarten“, gibt Schröter drei detaillierte Registrierschemen für einen Satz mit *Organo concertato* an<sup>138</sup>:

„§. 356. Wofern der Organist auf seinen Blättern eine Arie erblicket, vor welcher das (manchen Orgelspieler erschreckende) Wort: *Organo concertato* geschrieben ist; so muß er zuvor wegen folgender Hauptumstände gewisse Nachricht haben:

- 1) Ob nur ein Instrument mit der Orgel und dem Sänger concertire.
- 2) Ob bey solcher Arie noch andere concertirende Instrumente nebst begleitenden Violinen sich befinden.
- 3) Ob die Orgel mit dem Sänger alleine concertire.

<sup>136</sup> Adlung ANLEITUNG, a.a.O., 489–490.

<sup>137</sup> Adlung MMO, a.a.O., 173.

<sup>138</sup> Schröter, a.a.O., 189–190. Eine Faksimile-Wiedergabe dieses Kapitels befindet sich bei Karl Hochreiter, *Zur Aufführungspraxis der Vokal-Instrumentalwerke Johann Sebastian Bachs*, Berlin 1983, 49ff. Die Ergebnisse jener Untersuchung konnten in die vorliegende Arbeit nicht mehr aufgenommen werden.

§. 357. Im ersten Vorfalle, z. E. bey einer traurigen Arie mit Oboe solo und *Organo concertato*, ohne andere begleitende Instrumente, wird hier von mir gebraucht:

*Im Pedal.*

Principal,	8 Fuß.
Violon,	16 Fuß, ohne Copel.

*Im Hauptwerk zur linken Hand:*

Viola da Gamba,	8 Fuß.
Gemshorn,	8 Fuß.

*Im Rückpositiv zur rechten Hand:*

Vox humana,	8 Fuß.
Quintadena,	8 Fuß.

§. 358. Bey dem zweyten Vorfalle nehme ich

*Im Pedal.*

Principal,	16 Fuß.
Principal,	8 Fuß.
Violon,	16 Fuß.
nebst der Copel.	

*Im Rückpositiv zur rechten Hand:*

Quintadena,	8 Fuß.
Gedackt,	8 Fuß.
Rohr=Flöte,	4 Fuß.
Principal,	4 Fuß,
bisweilen auch wohl	
Octava,	2 Fuß.

*Im Hauptwerk zur linken Hand:*

Principal,	8 Fuß.
Gemshorn,	8 Fuß.
Viola di Gamba,	8 Fuß.

§. 359. Im dritten Vorfalle trauet man einem wahren Organisten so viel Einsicht zu, daß er das von dem Componisten vorgeschriebene Vorspiel zu der Aria so deutlich und ausdrückend vortrage, als der Hauptaffekt erfordert. Das heißtet: Mit wenig Worten viel Dinge gesagt. Wenn hierauf der Sänger anfängt, so weis auch ein wahrer Organist, wo und wie lange er die vorige starke Tönung mit der rechten Hand mäßigen, und nachgehends wieder verstärken soll, nämlich so, daß der Sänger von der Orgel niemals übertäubet werde, und doch die Kenner solcher bündigen Musik von der Ausarbeitung des *Thematis* nichts vermissen dürfen. Übrigens gehört hierzu weiter nichts, als ein paar fertige Fäuste und das überall nützliche *Judicium practicum*.“

### 3.3 Mutmaßliches Registrierschema für die Kantaten 35 und 170

Um unsere Ergebnisse zur Frage der Registrierung in einer für die heutige Praxis anwendbaren Form zusammenzufassen, fügen wir im folgenden – als Versuchsmodell – ausführliche Registrierungsvorschläge an für zwei der Leipziger Kantaten mit obligater Orgel: *Geist und Seele wird verwirret* (BWV 35) und *Vergnügte Rub', beliebte Seelenlust* (BWV 170).

Dabei soll der gleiche instrumentale und vokale Aufführungsapparat angenommen werden, wie ihn Bach nach seinen eigenen Angaben im besten Falle zur Verfügung gehabt hätte, nämlich etwa 12 Sänger und 18 Instrumentalisten.<sup>139</sup> Dazu ist zu bemerken, daß die verhältnismäßig kleine Besetzung und die außerordentlich transparente Klangfarbe und Verschmelzungsfähigkeit der alten Blas- und Streichinstrumente eine weniger aggressive Orgelbegleitung erforderten, als dies bei einem modernen Instrumentarium der Fall wäre. Diese grundtönigere Registrierweise

<sup>139</sup> Siehe dazu Bachs eigener „Kurtzer, jedoch höchsthöchster Entwurff einer wohlbestallten Kirchen Music...“, Denkschrift an den Rat der Stadt Leipzig, datiert den 23. August 1730 (Dok I/22).

spiegelt sich ja auch in den theoretischen Quellen des 18. Jahrhunderts. Wie schon erwähnt, wurde eine Verstärkung der Orgelbegleitung meist allein durch Zuziehung mehrerer Grundregister erzielt. Dank der äußerst intensiven, vokalen Klang-erzeugung dieser Grundregister konnte der Organist den Gesamtklang des Ensembles auf optimale Weise ergänzen und abrunden – ohne jedoch die anderen Instrumente und Stimmen dabei zu übertönen. Leider lässt sich diese Praxis nur auf sehr wenigen der heutigen Orgeln realisieren, da ja die meisten Instrumente durch sehr obertonreiche Ansprache sowie klangliche Schwäche im Grundtonbereich gekennzeichnet sind.

Die Wahl der Registrierung für jeden einzelnen Satz hängt natürlich von den je konkreten klanglichen Bedingungen ab, und diese müssen auf die allgemeinen Registrierungsvorschläge, wie sie in den vorangehenden Abschnitten erläutert wurden, abgestimmt werden. Die Kantaten 35 und 170 wurden wahrscheinlich in der Nikolaikirche in Leipzig zum ersten Mal aufgeführt. Damit wir einen Bezugspunkt zur historischen Registrierpraxis finden, haben wir als Ausgangsbasis für unsren Versuch die Disposition der Nikolaiorgel angenommen.<sup>140</sup> Auch wenn wir uns dabei nicht fest an die Disposition dieser Orgel gehalten haben, sind alle Vorschläge dennoch im Hinblick auf deren breitere klangliche Möglichkeiten getroffen worden.

### *BWV 35 – Geist und Seele wird verwirret*

#### 1. *Sinfonia*

*Besetzung:* Ob. I, II, Taille; V. I, II, Va; Org. obl. und Bc.

Obligate Stimme (r. H.): *Rp:* Gedackt 8', Principal 4',  
Octava 2'

Bc.-Zwischenstimme (r. H.): *Bw:* Gedackt 8', Principal 4'

(Takte 1–9, 22–23 usw.)

Baß (l. H.): *Ow:* Quintadena 16', Principal 8'

#### 2. *Aria, „Geist und Seele wird verwirret“*

*Besetzung:* Alt; Ob. I, II, Taille; V. I, II, Va; Org. obl. und Bc.

Obligate Stimme (r. H.): *Rp:* Gedackt 8', Gemshorn 4',  
Nasard  $2\frac{2}{3}'$

Aussetzung des Bc. (l. H.): *Bw:* Gedackt 8'

Baß:

Takte 53–58:

Takte 69–70a:

T. 72b – Da Capo:

*Ped:* Subbaß 16', BW/Ped

ohne Subbaß 16'

manualiter

ohne Subbaß 16'

<sup>140</sup> Diese Disposition ist bei David, a. a. O., 97 wiedergegeben.

3. *Recitativo, „Ich wundre mich“*

*Besetzung:* Alt; Bc.

Aussetzung des Bc.:  
(r. H. und l. H.)

*Bw:* Gedackt 8'

4. *Aria, „Gott hat alles wohl gemacht“*

*Besetzung:* Alt; Org. obl. und Bc.

Obligate Stimme (l. H.):

*Rp:* Dulcian 8', Principal 4'

Aussetzung des Bc. (r. H.):

*Bw:* Gedackt 8', Flöte 4'

Baß:

*Ped:* Subbaß 16', Bw/Ped

5. *Sinfonia*

*Besetzung:* Identisch mit dem 1. Satz

a) Obligate Stimme (r. H.):

*Rp:* Gedackt 8', Principal 4',  
Octava 2', Mixtur IV

Takte 9–16

*Bw:* Gedackt 8', Principal 4'

Baß:

*Ow:* Quintadena 16', Principal 8'  
oder,

b) Obligate Stimme (r. H.):

*Rp:* Gedackt 8', Principal 4',  
Octava 2', Mixtur IV

Aussetzung des Bc. (l. H.):  
(+ obl. Stimme, T. 9–16)

*Bw:* Gedackt 8', Principal 4'

Baß (16teln weglassen):

*Ped:* Subbaß 16', Octava 8'

6. *Recitativo, „Ach, starker Gott“*

*Besetzung:* Alt; Bc.

Aussetzung des Bc.:  
(r. H. und l. H.)

*Bw:* Gedackt 8'

7. *Aria, „Ich wünsche mir bei Gott zu leben“*

*Besetzung:* Identisch mit dem 2. Satz

a) Obligate Stimme (r. H.) und  
Continuobaß (l. H.):

*Rp:* Principal 8'

Bc.-Zwischenspiel (r. H.):  
(T. 89–94)

*Bw:* Gedackt 8', Flöte 4'  
oder,

b) Obligate Stimme (r. H.):

*Rp:* Principal 8'

Aussetzung des Bc. (l. H.):

*Bw:* Gedackt 8', Flöte 4'

Baß:

*Ped:* Subbaß 16', Bw/Ped

BWV 170 – *Vergnügte Rub', beliebte Seelenlust*

1. *Aria, „Vergnügte Rub', beliebte Seelenlust“*

*Besetzung:* Alt; Ob. d'am.; V. I (all'unis.); V. II, Va; Bc.

Aussetzung des Bc. (r. H.): *Bw:* Gedackt 8', Flöte 4'

Baß (l. H. und Pedal): *Ow:* Principal 8'

*Ped:* Subbaß 16', Ow/Ped

Der sinnvolle Einsatz des Pedals zur Unterstreichung von Kadenzen und anderen harmonisch wichtigen Passagen (z.B. T. 1: auf dem 1. und 3.  $\downarrow$ ; T. 2–4a: durchgehend; T. 4b–5: 1.  $\downarrow$  von jeder  $\overline{\text{B} \text{B} \text{B}}$ -Gruppe; T. 6: 1.  $\downarrow$  von jeder  $\overline{\text{D} \text{D}}$ -Gruppe, usw.) trägt in diesem Satz viel zur dynamischen Abwechslung bei. Das Aussetzen des Pedals (z.B. in den Takten 13b; 17b–19b und 22b–25) kann ebenso wirkungsvoll sein.

2. *Recitativo, „Die Welt, das Sündenhaus“*

*Besetzung:* Alt; Bc.

Aussetzung des Bc.: *Bw:* Gedackt 8'

(r. H. und l. H.)

3. *Aria, „Wie jammern mich doch die verkehrten Herzen“*

*Besetzung:* Alt; Org. obl. („à 2 Clav.“); V. und Va. (all'unis.)

a) Obligate Stimme (r. H.): *Ow:* Principal 8'

Obligate Stimme (l. H.): *Rp:* Octava 4' (eine Oktave tiefer gespielt)

oder,

b) Obligate Stimme (r. H.): *Rp:* Gedackt 8', Flöte 4', Sesquialtera II

Obligate Stimme (l. H.): *Bw:* Vox humana 8', Gedackt 8'

4. *Recitativo (accompagnato), „Wer sollte sich demnach“*

*Besetzung:* Alt; V. I, II, Va, Bc.

Aussetzung des Bc.: *Bw:* Gedackt 8'

(r. H. und l. H.)

(Baß): *Ped:* Subbaß 16', Bw/Ped

Nach C. Ph. Em. Bach, Petri und Schröter<sup>141</sup> sind die Begleitakkorde in einem begleiteten Rezitativ gleich nach dem Anschlagen wieder aufzuheben, hingegen sollten die Pedaltöne für den ganzen notierten Wert ausgehalten werden.

<sup>141</sup> Siehe S. 115.

##### 5. Aria, „Mir ekelt mehr zu leben“

Besetzung: Alt; Ob. d'am., V. I (all'unis.); V. II, Va; Org. obl. und Bc.

Obligate Stimme (r. H.): *Ow*: Viola da gamba 8'

Aussetzung des Bc. (l. H.): *Bw*: Gedackt 8'

Baß (in harmonischen Umrissen): *Ped*: Subbaß 16', Bw/Ped

Dieser Satz wurde auch mit obligater Flöte anstelle der obligaten Orgel aufgeführt. Adlung schlägt für die Solostimme die Registrierung Viola da Gamba 8' vor, da dieses Register die meiste Ähnlichkeit mit der Traversflöte habe. Doch läßt er auch andere Registrierungsmöglichkeiten gelten, wie Principal 8' oder eine Kombination von Flöten.<sup>142</sup>

Entscheidet man sich für eine Ausführung dieses Parts mit der Flöte, dann ließe sich die für den ersten Satz vorgeschlagene Registrierung und jener Pedalgebrauch auch im vorliegenden Satz mit gutem Effekt anwenden.

#### 4 Schluß

Im Laufe dieser Abhandlung haben wir die Kantaten Johann Sebastian Bachs für obligate Orgel von verschiedenen Seiten her betrachtet und dabei unser Verständnis vor allem der historischen Gegebenheiten, unter denen diese Werke entstanden sind, beträchtlich erweitert. Zum Schluß scheint es daher angebracht, von unserem neu gewonnenen Standpunkt aus einerseits zu der bisherigen musikgeschichtlichen Einschätzung dieser Kompositionen, andererseits zu den heute üblich gewordenen aufführungspraktischen Gewohnheiten kritisch Stellung zu nehmen.

Nach unserer Betrachtung dieser Werke wird uns manches negative Urteil früherer Bach-Forscher zunächst erstaunen. Albert Schweitzer beispielsweise brachte seine Kritik folgendermaßen zum Ausdruck<sup>143</sup>:

„Die Enttäuschung, die diese Kantaten bereiten, röhrt ... von der Art her, wie der Meister die Orgel zur Mitwirkung heranzieht. Er läßt sie nur zweistimmig auftreten. Da die Unterstimme mit dem Orchesterbaß identisch ist, führt sie also tatsächlich nur eine obligate Partie aus, diese aber von Anfang bis zu Ende, fast ohne jegliche Unterbrechung. Diese ganz uninteressante Verwendung des kirchlichen Instruments würde man bei jedem anderen eher erwarten als bei Bach ... Man fragt sich, wie der Meister, der in seinen Präludien und Fugen die ganze reiche und eigenartige Polyphonie der Orgel offenbart, es über sich gewinnen konnte, ihr hier eine so untergeordnete Aufgabe zuzuweisen, und man erstaunt, daß er nicht auf den Gedanken kam, auch nur irgendeinen Effekt, den die Kombination von Orgel und Orchester bietet, auszunützen.“

Schweitzers Enttäuschung ist freilich im Lichte des romantischen Barockverständnisses zu sehen, wie es in den Jahrzehnten vor der Niederschrift jener Zeilen vorherrschend war. Eine weitere Erklärung liegt wohl in den beschränkten Forschungs-

<sup>142</sup> Siehe S. 132.

<sup>143</sup> Albert Schweitzer, *J. S. Bach*, Leipzig 1908, Kap. 24, 616.

mitteln, mit denen Schweitzer und andere Forscher damals auskommen mußten, denn in der zitierten Auffassung spiegelt sich eine nur oberflächliche Vertrautheit mit den Originalquellen und mit den aufführungspraktischen Gegebenheiten des 18. Jahrhunderts.

In Anbetracht der heute jedem Wissenschaftler und Musiker zugänglichen Hilfsmittel (so etwa Mikrofilme, Fotokopien und die kritischen Berichte zur NBA) zum Studium der Originalquellen und im Hinblick auf das fast epidemische Interesse für alte Musik sowie auf die eifige Beschäftigung mit alten Instrumenten ist es erstaunlich, daß auf einem so zentralen Gebiet wie dem der Aufführungspraxis Bachscher Kantaten grundlegende Mißverständnisse bis heute unkorrigiert geblieben sind.

Durch die vorliegende Arbeit wurden einige in Vergessenheit geratene Aspekte der Kunst des Accompagnierens unter Bach wieder aufgedeckt, die für die heutigen Ausführenden gewiß von nicht geringer Bedeutung sind, die aber auch dazu beitragen können, den wahren musikalischen Wert dieser Kompositionen ins gehörige Lichte zu setzen.

So wurde gezeigt, daß die Orgel im 18. Jahrhundert als Begleitinstrument in viel weitergehendem Maße den Vokal- und Orchesterklang zu stützen und zu vervollständigen hatte, als dies bei heutigen Aufführungen der Fall ist. Deshalb verwendete man auch kein Positiv, sondern immer die große zwei- oder drei-manualige Kirchenorgel; nur mit einem solchen Instrument konnten die Dynamik mit der erforderlichen Flexibilität und der Klang mit der wünschbaren Abwechslung gestaltet werden. Durch geschickte Registrierung trug der Organist dazu bei, daß der dem Stück zugrundeliegende Affekt zum Ausdruck kam. Die Art, wie der Generalbaß heute in der Regel registriert wird — auch in den Schallplattenaufnahmen sogenannt „authentischer“ Interpretationen — hat mit der Registrerkunst des 18. Jahrhunderts gewiß nicht mehr viel gemeinsam. Insbesondere bot — wie wir gezeigt haben — das Pedal zahlreiche Möglichkeiten für abwechslungsreiches Begleiten, von denen heute kaum Gebrauch gemacht wird.

Der Organist zur Zeit Bachs hatte die Freiheit — und damit auch eine gewisse Verantwortung —, die zur Verfügung stehenden Mittel (Wahl der Register, ein- oder zweimanualiges Spiel, Gebrauch des Pedals, usw.) innerhalb von bestimmten Grenzen den Anforderungen eines jeden Satzes anzupassen. So zeigte sich in unserer Untersuchung der Continuo-Frage, daß es z.B. bei einem Satz mit obligater Orgel für Registrierung und Manualverteilung keine allgemein geltenden Regeln gab, daß der Organist vielmehr beträchtliche Freiheit besaß.

Hier liegt meines Erachtens auch die Herausforderung für den Organisten des 20. Jahrhunderts. Seine Aufgabe ist es, eine ähnliche Verantwortung und Freiheit anzunehmen, indem er gewissenhaft versucht, unter den heutigen — oft sehr unhistorischen! — Aufführungsbedingungen der historisch dokumentierten Spielweise möglichst nahe zu kommen. Eine der vielen Schwierigkeiten, die sich bei dieser Aufgabe stellen, liegt, besonders bei der Wiedergabe der Kantaten für obligate Orgel, in der unterschiedlichen absoluten und relativen Stimmhöhe der Instrumente, wenn eine moderne Kirchenorgel (meist  $a' = 440$  Hz gestimmt) zusammen

mit historischen Blas- und Streichinstrumenten (in der Regel einen Halbton tiefer, d.h.  $a' = 415$  Hz, gestimmt) verwendet wird. Wenn wir uns mit solchen Problemen herumschlagen (die Möglichkeit, die eine oder andere Stimme zu transponieren, hängt sehr von der Tonart der jeweiligen Kantate ab), ist es gewiß ermutigend zu wissen, daß auch Bach dieselben Schwierigkeiten gekannt hat; mögen seine eigenen Lösungen zugleich belehrend und anregend wirken.

### *Die wichtigsten Abkürzungen*

BG	— Gesamtausgabe der Bachgesellschaft, Leipzig 1851—1899
Bw.	— Brustwerk
BWV	— Wolfgang Schmieder, Thematisch-systematisches Verzeichnis der musikalischen Werke von Johann Sebastian Bach. Bach-Werke-Verzeichnis, Leipzig 1950. Die einzelnen Sätze werden nach der Nummerierung von Schmieder und in Kleinschreibung bezeichnet, z.B. BWV 29/i = Kantate 29, 1. Satz.
Dok	— Bach-Dokumente. Herausgegeben vom Bach-Archiv Leipzig unter Leitung von Werner Neumann, Kassel und Leipzig 1963 ff.
KB	— Kritischer Bericht der <i>Neuen Bach-Ausgabe</i>
l. H.	— linke Hand
NBA	— <i>Neue Ausgabe sämtlicher Werke (Neue Bach-Ausgabe)</i> . Herausgegeben vom Johann-Sebastian-Bach-Institut Göttingen und vom Bach-Archiv Leipzig 1954 ff.
Ob.	— Oboe
Ob. d'am.	— Oboe d'amore
obl.	— obligat
Org. obl.	— Organo obligato
Ow.	— Oberwerk
P	— Partitur
Ped.	— Pedal
r. H.	— rechte Hand
Rp.	— Rückpositiv
St	— Stimme
T.	— Takt, Takte
V.	— Violine
Va.	— Viola
Vc.	— Violoncello



# BACHS CHOR – EIN VORLÄUFIGER BERICHT

von JOSHUA RIFKIN

Es ist heute allgemein üblich, daß bei Aufführungen von Vokalwerken jeder Sänger sein eigenes Notenexemplar vor sich hat. Die praktischen Vorteile dieses Brauches liegen auf der Hand; daher nimmt es kaum wunder, wenn er auf eine Tradition von beträchtlichem Alter zurückblicken kann. Tatsächlich hat es den Anschein, daß Vokalensembles seit wenigstens 1600 selten oder überhaupt nie anders musiziert haben; jedenfalls läßt sich dieser Schluß aus den erhaltenen Aufführungsmaterialien von Komponisten wie Schütz, Biber, Haydn, Mozart und Schubert ziehen. Diese Materialien – Beispiele hieraus werden wir im folgenden diskutieren – unterscheiden sich zwar von unseren heutigen darin, daß die Sänger mit Einzelstimmen und nicht etwa mit Chorpartituren versehen werden; wie aber aus notationstechnischen, theoretischen und auch dokumentarischen Belegen hervorgeht, wurde jede dieser Stimmen einem einzelnen Sänger zugeteilt.

Bestand nun in früheren Zeiten das gleiche Verhältnis von Notenmaterial zu Sängern wie heute, dann bieten uns die erhaltenen Stimmensätze die Möglichkeit, genauere Aufschlüsse über Größe und Beschaffenheit der damaligen Chöre zu gewinnen. Aus der Untersuchung der betreffenden Quellen lassen sich zwei wesentliche Befunde ableiten. Zum einen bestätigt sich die verbreitete Annahme, daß Vokalensembles des 17. und 18. Jahrhunderts in der Regel weniger Mitglieder hatten als ihre modernen Nachfolger – Mozart zum Beispiel scheint den Großteil seiner Messen mit nur zwölf Sängern aufgeführt zu haben.<sup>1</sup> Zum anderen aber machen die Stimmen deutlich, daß man unter „Chor“ nicht immer dasselbe verstanden hat wie heute.

Vor 1750 insbesondere bezog sich das Wort „Chor“ nicht selten auf eine Gruppe von Gesangssolisten.<sup>2</sup> Diese Sänger, oft als „Concertisten“ bezeichnet, hatten sowohl die „Solo-“ als auch die „Chor“-Teile eines Werkes zu bestreiten; dementsprechend enthielten ihre Stimmen – die außer der Angabe „Soprano“, „Tenore“ oder desgleichen meistens keine nähere Kennzeichnung aufwiesen – den Gesamtverlauf des jeweiligen Parts: Rezitative und Arien gleichermaßen wie Chöre und Choräle. Standen genügend Kräfte zur Verfügung, so konnte man die Konzertisten an geeigneten Stellen mit weiteren Sängern verstärken; diese „Ripienisten“ erhielten gesonderte Stimmen, in denen all die von den Konzertisten allein getragenen Sätze oder Satzteile fehlten. Natürlich ergab sich durch diese Aufstockung

<sup>1</sup> Vgl. die Quellenbeschreibungen in den Kritischen Berichten zu *Wolfgang Amadeus Mozart. Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, Kassel 1955 ff., I: 1/1.

<sup>2</sup> Außer den in den Stimmen selbst liegenden Belegen ließe sich etwa G. H. Stözlens Schilderung des „Singechors“ der Neuen Kirche zu Leipzig im frühen 18. Jahrhundert zitieren; vgl. Johann Mattheson, *Grundlage einer Ehren-Pforte*, Hamburg 1740, Nachdruck hrsg. von Max Schneider, Berlin 1910, Neuauflage Graz 1969, 118.

des Vokalensembles gerade jener Klang, den wir heute als charakteristisch für einen Chor bezeichnen würden. Anders als wir jedoch meinen könnten, stellten die Ripienisten auch bei den aufwendigsten Besetzungen kein unabdingbares Erfordernis dar: in zahlreichen Werken werden sie nur „ad libitum“ hinzugesetzt, und häufiger noch wird ihr Mitwirken nicht einmal verlangt.

Drei Beispiele können diese Ausführungen veranschaulichen. Der Originaldruck von Schütz's *Musicalischen Exequien* SWV 279–281 enthält sechs Vokalstimmen, die mit „Cantus“, „Altus“, „Tenor“, „Bassus“, „Quintus“ und „Sextus“ bezeichnet sind.<sup>3</sup> Im Vorwort schreibt der Komponist, der erste Teil des Werkes – das „Concert ... in Form einer deutschen Begräbniß-Missa“ – sei „eigentlich 6. Vocom oder mit 6. Sängern in die Orgel concertiret ... Aus diesen sechs Concertat Stimmen können ferner (wo das Wort Capella stehet) Sechs andere Stimmen, biß auff die nechstfolgenden strichlein, abgeschrieben, vnd also noch ein absonderlicher Chor oder Capella mit angestellet vnd eingeführet werden.“<sup>4</sup> Die Gleichsetzung von „6. Vocom“ mit „6. Sängern“ wie auch die Gleichsetzung von „sechs Concertat Stimmen“ mit den sechs neutral bezeichneten Stimmheften und schließlich das Fehlen jeglicher Hinweise darauf, daß die Mitglieder der „Capella“ – mit anderen Worten die Ripienisten – aus den Noten der Konzertisten zu singen hätten: all das zeigt an, daß Schütz von der Voraussetzung ausging, aus jeder Stimme läse nur ein Sänger. Gleichzeitig wird durch den ad-libitum-Charakter der Capella die Zweitrangigkeit der verdoppelnden Stimmen unterstrichen.

Das zweite Beispiel entstammt dem anderen Ende der hier zu untersuchenden Zeitspanne. Das Originalmaterial zu Haydns *Harmoniemesse* von 1802 umfaßt insgesamt 18 Vokalstimmen, von denen vier mit „concertato“ bezeichnet sind und der Rest – je vier Stimmen für Sopran und Alt, je drei für Tenor und Baß – den Vermerk „ripieno“ tragen.<sup>5</sup> Ein Jahr zuvor hatte die Esterházy-Kapelle nur aus acht Sängern bestanden, jeweils zwei für jede Stimmlage.<sup>6</sup> Offensichtlich war das Ensemble in der Zwischenzeit gewachsen, oder Haydn hat für die Aufführung Aushilfen engagiert; auf jeden Fall aber scheint es kaum glaubhaft, daß er mehr Sänger als Stimmen gehabt hätte.

Das dritte Beispiel führt uns schließlich zu Bach. Das größtenteils autographen Aufführungsmaterial der frühen Kantate *Gott ist mein König* BWV 71<sup>7</sup> umfaßt acht Vokalstimmen, vier davon überschrieben mit „in Ripieno“; die übrigen tragen nur die Angabe der Stimmlage, waren aber, wie bereits ein flüchtiger Blick in die Partitur zeigt, zweifellos für Konzertisten gedacht. Trotz des üppigen Instrumen-

<sup>3</sup> Vgl. Heinrich Schütz. *Sämmtliche Werke*, hrsg. von Philipp Spitta, Bd. 12, Leipzig 1892, Nachdruck 1972, VI.

<sup>4</sup> Ebenda, 59; vgl. außerdem das Faksimile der Quintus-Stimme in der *Stuttgarter Schütz-Ausgabe*, Bd. 8, Neuhausen-Stuttgart 1973, LIII–LIX.

<sup>5</sup> Vgl. Joseph Haydn. *Werke*, München 1958ff., XXIII/5, Kritischer Bericht, 10.

<sup>6</sup> Vgl. H. C. Robbins Landon, *Haydn: Chronicle and Works*, Bd. 5: *The Late Years*, London 1977, 63–66.

<sup>7</sup> Berlin, Deutsche Staatsbibliothek, Mus.ms. Bach St 377.

talaufgebots, das in diesem Werk Verwendung findet, enthält die Überschrift des Bachschen Partiturautographs den Hinweis „ab 18. è se piace 22.“, was das Fortfallen der Ripieno-Stimmen ermöglicht<sup>8</sup>; tatsächlich kommen diese auch nicht in dem etwa gleichzeitig erschienenen Stimmendruck der Kantate vor. Wie bei Schütz' *Exequien* bilden somit auch hier die Konzertisten allein den eigentlichen „Chor“, während die fakultativen Ripienisten lediglich zur Bereicherung des Klangs dienen.

\*

Die Kantate BWV 71 macht deutlich, daß der junge Bach in seiner Notationspraxis wie zweifellos auch in der damit verbundenen Chorauffassung unmittelbar an die eingangs skizzierte Tradition anknüpfte. Die Feststellung, daß die Quellen zu seinen späteren Kantaten, Passionen und anderen konzertierenden Vokalwerken auch weiterhin diese Tradition in all ihren Aspekten widerspiegeln, sollte deshalb nicht sonderlich überraschen. Diese Feststellung hat jedoch Folgen, die von manchen in der Tat als überraschend, ja sogar beunruhigend empfunden werden. Um diese Beunruhigung besser verstehen zu können, müssen wir die Quellen selbst etwas näher anschauen.

Aus Platzgründen werde ich mich hier auf einen zwar außergewöhnlichen, aber eben auch ungewöhnlich aufschlußreichen Stimmensatz konzentrieren: den zur Johannes-Passion BWV 245.<sup>9</sup> Bach führte die Passion mindestens viermal auf – 1724, 1725, wohl 1728 und wohl 1749.<sup>10</sup> Bei jeder Wiederaufführung nahm er Änderungen an der Werkgestalt und somit an den Stimmen selbst vor; gerade diese Änderungen erweisen sich nun als besonders wertvoll für die Rekonstruktion der eingesetzten Vokalkräfte.

Da das Material der Erstaufführung bis auf eine Handvoll Stimmen verlorengegangen ist, bietet es sich an, die Untersuchung mit der Aufführung von 1725 zu beginnen. Das betreffende Vokalmaterial setzte sich offensichtlich aus den zehn Stimmen zusammen, die wir in Tabelle 1 aufgelistet haben.

<sup>8</sup> Vgl. die Faksimile-Ausgabe, hrsg. von Werner Neumann = Faksimile-Reihe Bachscher Werke und Schriftstücke, hrsg. vom Bach-Archiv Leipzig, Bd. 9, Leipzig 1970.

<sup>9</sup> Eine ausführliche Beschreibung des Stimmensatzes entnehme man dem Kritischen Bericht zu *Johann Sebastian Bach. Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, Kassel 1955 ff. (im Folgenden: NBA), II/4, 32–52; die hier benutzte Satznumerierung folgt der NBA.

<sup>10</sup> Ebenda, 67–72; zur Datierung der beiden letzten Aufführungen vgl. Andreas Glöckner, „Neuerkenntnisse zu Johann Sebastian Bachs Aufführungskalender zwischen 1729 und 1735“, *Bach-Jahrbuch* 67 (1981), 48, sowie Yoshitake Kobayashi, „Bemerkungen zur Spätschrift Johann Sebastian Bachs“, Vortrag, gehalten am Wissenschaftlichen Kongress des 60. Bachfestes der Neuen Bachgesellschaft, Leipzig 1985 (im Druck).

Tabelle 1

*Johannes-Passion*: Stimmen der Aufführung von 1725

Stimmen der Concertisten

Soprano

Alto

Tenore (einschließlich Evangelist; betitelt „Evangelista“, unterhalb des ersten Systems)

Basso (einschließlich Jesus)

Stimmen der Ripienisten

Soprano Ripieno

Alto Ripieno

Tenore Ripieno

Basso. Ripieno (einschließlich Petrus)

Stimmen der Soliloquenten

Tenore. Servus (verschollen)

Basso. Pilatus (Fragment)

Die Ripieno-Stimmen datieren aus dem vorigen Jahr; Bach ließ die anderen neu kopieren. Die vier Stimmen, die ich den Konzertisten zuordne, enthalten alle Rezitative, Arien, Chöre und Choräle; der Tenor umfaßt außerdem den Bericht des Evangelisten, der Baß die Worte Jesu. Die Ripieno-Stimmen enthalten die Chöre und Choräle sowie die Choreinwürfe der Arien Nr. 24 und 32; im Baß dieser Gruppe findet sich zusätzlich noch die Rolle des Petrus. Über die Stimmen der Soliloquenten lassen sich keine genauen Aussagen machen, da eine von ihnen nur fragmentarisch erhalten, die andere – deren einstige Existenz sich mit guten Gründen annehmen lässt – verschollen ist; aus Parallelen in anderen Werken ergibt sich jedoch, daß hier wohl nur die jeweiligen Rollen notiert waren, alles andere – einschließlich Chöre und Choräle – durch „tacet“-Vermerke ausgelassen wurde.<sup>11</sup>

Vor dem Hintergrund der damaligen Praxis gesehen, legt nun dieses Material den Schluß nahe, daß die Aufführung der *Johannes-Passion* im Jahre 1725 mit nur zehn Sängern auskam, von denen an keiner Stelle mehr als acht zusammenwirkten. Mit diesen Zahlenangaben – vor allem der letzteren – werden aber auch die bescheidensten bisherigen Schätzungen zu Bachs Stimmenpotential beträchtlich unterschritten; es fragt sich also, ob wir in diesem Falle tatsächlich Stimmenzahl und Sängerzahl gleichsetzen dürfen. Ließe sich nicht zum Beispiel annehmen, daß doch weitere Sänger entweder aus den Konzertatstimmen oder aus denen der Ripienisten mitlasen?

Für die Konzertatstimmen gibt es auf diese Frage eine dreifache Antwort. Den ersten Anhaltspunkt liefert ein Detail der Tenor-Stimme. Unter den Beginn des

<sup>11</sup> Vgl. die Ausführungen zum Part des Pilatus in der *Matthäus-Passion*, unten, S. 147.

Eingangschors setzte der Schreiber – es handelt sich um Bachs Hauptkopisten Johann Andreas Kuhnau – das Wort „Evangelista“. Mit dem Satz selbst hat die Eintragung nichts zu tun. Vielmehr scheint sie eine Art Besetzungsangabe darzustellen: sie besagt, daß die Stimme für den Sänger des Evangelisten – und offensichtlich für ihn allein – gedacht war.

Ein zweiter Anhaltspunkt ergibt sich aus der Baß-Stimme. Die Aria Nr. 32 „Mein teurer Heiland“ kombiniert einen solistischen Baß-Part mit einem vierstimmigen Choral. Die insgesamt fünf Stimmen, die an diesem Satz also beteiligt sind, hat Bach so auf die Stimmhefte verteilt, wie es Tabelle 2 zeigt.<sup>12</sup>

Tabelle 2

*Johannes-Passion*, Nr. 32: Verteilung der Stimmen in den Stimmbüchern

CHORAL	Soprano + Soprano Ripieno
	Alto + Alto Ripieno
	[Tenore] + Tenore Ripieno: Basso. Ripieno
SOLO	Basso

Wenn auch nur ein weiterer Sänger aus dem Baß-Heft mitlesen sollte, dann hätte Bach sicher eine Möglichkeit gefunden, ihn den Baß des Chorals verdoppeln zu lassen: entweder durch Eintragen des betreffenden Parts in ein benachbartes System oder durch einen Verweis auf die Ripieno-Stimme. Daß er beides nicht tat, kann nur bedeuten, daß er die Konzertatstimme nur für einen einzelnen Sänger vorgesehen hatte; und da, was für diese Stimme und für den Tenor gilt, auch für Sopran und Alt Gültigkeit haben muß, wird klar, daß er alle vier Konzertatstimmen für Solosänger angelegt hat.

Eine Revision, die Bach in Verbindung mit der nächsten Aufführung, der von vermutlich 1728, vornahm, macht diese Absicht noch deutlicher. Zur Wiederaufführung ersetzte er den 1725 verwendeten Eröffnungssatz durch einen anderen, den Chor „Herr, unser Herrscher“, der die Passion schon in ihrer Urfassung eingeleitet hatte. Um diesen Austausch zu ermöglichen, nähte er ein neues Blatt über die erste Seite einer jeden Vokalstimme. Die neuen Seiten tragen Stimmenüberschriften, die genauer sind als die vorigen. Beim Tenor und Baß heißt es nun „Tenore Evangelista“ bzw. „Basso. Jesus“, während die beiden Ober-Stimmen die Aufschriften „Soprano Concert.[ato]“ und „Alto Concert.[ato]“ tragen – offensichtlich, um sie besser von den entsprechenden Ripienstimmen zu unterscheiden. Besonders diese letzten zwei Aufschriften beseitigen jeden Zweifel, der über die Anzahl der aus jeder Stimme lesenden Sänger noch bestehen könnte.

Auch die Ripienstimmen waren offensichtlich jeweils für nur einen Sänger gedacht. Wie wir sahen, schließt der Baß dieser Gruppe auch die Rolle des Petrus

<sup>12</sup> In der Tenor-Stimme kommt der Choral nicht mehr vor, war aber früher vorhanden; vgl. NBA II/4, Kritischer Bericht, 45.

ein, während die Rolle des Pilatus in einer separaten Stimme steht; es scheint kaum glaubhaft, daß Bach dies so angeordnet hätte, wenn er je zwei oder mehr Sänger aus einer Ripienstimme hätte musizieren lassen.

Insgesamt bestätigt also das Material zur Johannes-Passion den Schluß, den wir anfänglich aus ihm gezogen hatten: zumindest in seinen früheren Aufführungen verlangte das Werk nur zehn Sänger. Selbst mit so unerwartet geringen Kräften werden freilich diese Aufführungen für moderne Ohren wegen der Mitwirkung der Ripienisten nicht allzu ungewohnt geklungen haben. Die Bedeutung der Stimmen zur Johannes-Passion liegt aber nicht so sehr in dem, was sie speziell über dieses Einzelwerk aussagen, als vielmehr darin, daß sie die fortwährende Gültigkeit der eingangs dargestellten Notationsprinzipien auch für den reifen Bach zeigen und dazu weitere Belege für die bei ihm auftretenden Anwendungsformen dieser Prinzipien liefern.

Diesen Punkt zu veranschaulichen, wenden wir uns kurz der anderen erhaltenen Passions-Komposition Bachs, der Matthäus-Passion BWV 244, zu. Für eine Wieder-aufführung des wohl 1727 entstandenen Werkes im Jahre 1736 stellte Bach die zwölf in Tabelle 3 aufgelisteten Stimmen her; diese ersetzten einen älteren Stimmensatz, der sich nicht erhalten hat.<sup>13</sup>

Tabelle 3

---

*Matthäus-Passion: Stimmen der Aufführung von 1736*

Soprano. Chori 1<sup>mi</sup>

Alto 1. Chori

Tenore 1. Chori (Evangelista)

Basso 1. Chori (Jesus)

Soprano Chori II.

Alto Chori II.

Tenore Chori II.

Basso Chori II.

Soprano in Ripieno

Soprano (Ancilla 1, Ancilla 2, Uxor Pilati)

Basso (Judas, Pontifex 1)

Basso (Petrus, Pontifex [Caiphas], Pontifex 2, Pilatus)

---

Wie ihr jeweiliges Gegenstück in der Johannes-Passion, tragen Tenor und Baß des ersten Chores die Rollen-Angaben „Evangelista“ und „Jesus“. Da wir keinen Anlaß zur Vermutung haben, diese Bezeichnungen unterschieden sich in ihrer Bedeutung in dieser Passion von denen in der anderen, läßt sich der Schluß kaum

<sup>13</sup> Zur Beschreibung und Datierung der Stimmen vgl. NBA II/5, Kritischer Bericht, 49–56; zum Entstehungsdatum der Passion vgl. Joshua Rifkin, „The chronology of Bach's Saint Matthew Passion“, *The Musical Quarterly* 61 (1975), 360–387.

umgehen, daß Bach die zwei betreffenden Stimmen – und damit ebenso die restlichen verbleibenden – für Einzelsänger bestimmt hat. Zur Bestätigung dieser Annahme kann seine Behandlung der Soliloquenten dienen. Pilatus beispielsweise tritt zusammen mit dem Evangelisten und Jesus auf, begleitet von derselben Continuogruppe wie sie; strenggenommen gehört er daher zu Chor 1. Hätte Bach im Sinn gehabt, mehr als einen Vokalisten aus der Baß-Stimme dieses Chors singen zu lassen, so hätte er wohl den Part des Pilatus in diese Stimme eingetragen, zumal dies dem Sänger der Rolle ermöglicht hätte, auch bei allen Chorsätzen mitzuwirken. Die Rolle des Pilatus erscheint aber in einer der Extrastimmen, und die fragliche Stimme enthält „*tacet*“-Vermerke für alle innerhalb ihrer Grenzen befindlichen Chöre und Choräle. Die Matthäus-Passion rechnet also mit derselben Grundausstattung von acht Sängern wie die Johannes-Passion; nur verdoppelt in der Matthäus-Passion die zweite Vierergruppe, wie gemeinhin bekannt, nicht einfach den ersten Chor, sondern singt größtenteils als selbständige Einheit. Mit andern Worten: Bach führte die monumentalen Doppelchöre der Passion – vom „Kommt, ihr Töchter“ bis „Wir setzen uns“ – mit genau vier Sängern in jedem Chor auf.

Dies führt uns zum Kern des Problems. Über die drei bereits besprochenen Beispiele hinaus lassen sich aus dem Material zu nicht weniger als 16 vier- oder mehrstimmigen Werken Bachs – BWV 21, 27, 29, 55, 56, 57, 63, 76, 84, 110, 169, 195, 201, 213, 248/IV und 249 – Belege dafür entnehmen, daß aus jeder Stimme eines Stimmensatzes ein einziger Sänger las. Gleichzeitig weist keine einzige erhaltene Stimme irgendwelche Merkmale, wie etwa *divisi*-Schreibung, auf, die auf ihre Verwendung durch mehr als einen Sänger schließen lassen könnte.<sup>14</sup> Allerdings sehen nur neun Werke – BWV 21, 29, 63, 71, 76, 110, 195, 210, und 245 – Stimmen für Ripienisten vor<sup>15</sup>; die übrigen weisen wie die Matthäus-Passion nur jeweils ein einziges Exemplar von jeder Stimme auf. Die Konsequenzen sollten klar vor Augen stehen: wenn Bach nicht, allem Anschein zum Trotz, doch an irgendeinem Punkt von der üblichen Praxis abwich und mehr als einen Sänger aus einer Stimme lesen ließ, dann kann der „Chor“, mit dem er seine Vokalmusik – geistlich wie weltlich, wann und wo auch immer komponiert – aufführte, normalerweise aus nicht mehr als vier Sängern bestanden haben.

\*

<sup>14</sup> Obwohl die Worte „solo“ oder „tutti“ in einigen Stimmen sporadisch auftauchen, sollte uns das Vorkommen derartiger Bezeichnungen an solchen Stellen wie in der Flötenstimme der Ouvertüre BWV 1067 (vgl. das Faksimile in NBA VII/1, VIII) von übereilten Schlußfolgerungen abhalten. Mit höchstens zwei Ausnahmen – BWV 24 und 234, auf die ich bei späterer Gelegenheit eingehen werde – erfolgt ein systematischer Gebrauch von „solo“ und „tutti“ einzig in Stücken mit Ripieno-Stimmen; hier dienen sie, ähnlich wie die „Capella“-Vermerke in Schütz' *Exequien*, als Hinweise für die Schreiber der Ripienstimmen. Zur Frage von „solo“ und „tutti“ vgl. auch Teri N. Towe, „Die Wiederherstellung der Dimensionen. Ein Gespräch mit Joshua Rifkin über Bachs Chor“, *Neue Zeitschrift für Musik* 147/5 (Mai 1986), 17f.

<sup>15</sup> Selbstverständlich bleiben hier nur durch Partitur überlieferte Werke außer Betracht, auch wenn wir mit gutem Grunde annehmen dürfen, daß das zugehörige Aufführungsmaterial Stimmen für Ripienisten enthalten hätte.

Es bedarf kaum der Erwähnung, daß die bisherige Forschung die Sachlage anders beurteilt hat. Der vorherrschenden Meinung zufolge wich Bach tatsächlich vom üblichen Gebrauch ab, zumindest in einem beträchtlichen Teil seines Œuvres – den Leipziger Kirchenkantaten. Für diese Werke, so hat man angenommen, hatte er einen Chor von zwölf Sängern, wobei drei – ein Konzertist und zwei Ripienisten – sich jeweils zum Lesen aus einer Stimme zusammentaten.<sup>16</sup> Wie wir jedoch bereits sahen, wird diese umständliche Disposition auf keine Weise durch die Stimmen selbst nahegelegt; und wie ich jetzt zu zeigen hoffe, lässt sie sich ebensowenig durch dokumentarische Zeugnisse begründen.

Die Sänger seiner Leipziger Kirchenkantaten entnahm Bach dem ersten von insgesamt vier Chören, in die er die Alumnen der Thomasschule aufzuteilen hatte.<sup>17</sup> Im Jahre 1723, dem Jahr seines Amtsantrittes in Leipzig, erließ der Rat der Stadt eine neue Schulordnung, die erste seit 1634. Aus Cap. 13 § 8 dieses Dokuments geht hervor, daß die Chöre aus jeweils acht Knaben zu bestehen hätten.<sup>18</sup> Offenbar blieb diese Vorschrift während der ganzen Zeit in Kraft, in der Bach den Großteil seiner Kantaten schuf, denn sie wurde in einem Dekret des Rats vom 6. Februar 1737 wiederholt – einem Dekret übrigens, das Bach zwei im weiteren Verlauf desselben Jahres verfaßten Bittschriften beifügte.<sup>19</sup>

Die Zahl von acht Sängern stellte offensichtlich eine längst eingebürgerte Norm dar<sup>20</sup>, zweifellos weil man damit beinahe jede damals gebräuchliche obligate Stimmenkombination besetzen konnte. Doch acht Sänger im Chor bedeutete nicht unbedingt auch acht Sänger in einer Aufführung. Wie schon Bachs Vorgänger Johann Kuhnau in Eingaben von 1709 und 1717 bemerkte, waren – ich zitiere aus der letzteren – „immer etliche von Schülern verreiset oder kranck“.<sup>21</sup> Dies wurde zumindest für die ersten drei Chöre zu einem eklatanten Problem, da zu den Gottesdiensten, bei denen sie aufzuwarten hatten, normalerweise eine achtstimmige Motette gehörte.<sup>22</sup> Bach war deswegen bestrebt, die Zahl der verfügbaren

<sup>16</sup> Soweit ich weiß, erscheint diese Idee zum ersten Mal bei Arnold Schering, „Die Besetzung Bachscher Chöre“, *Bach-Jahrbuch* 17 (1919), 80f.; die maßgebliche Formulierung findet sich bei Schering, *Johann Sebastian Bachs Leipziger Kirchenmusik*, zweite Auflage, Leipzig 1954, 30.

<sup>17</sup> Zur Grundlage dieser und der nachfolgenden Ausführungen dienten vor allem Günther Stiller, *Johann Sebastian Bach und das Leipziger gottesdienstliche Leben seiner Zeit*, Berlin 1970, 63–83 (besonders 63–69); Ulrich Siegele, „Bachs Endzweck einer regulierten und Entwurf einer wohlbestallten Kirchenmusik“, *Festschrift Georg von Dadelsen zum 60. Geburtstag*, hrsg. von Thomas Kohlhase und Volker Scherließ, Neuhausen-Stuttgart 1978, 313–351; und Wolfgang Hanke, *Die Thomaner*, Berlin 1979, 57–73.

<sup>18</sup> E. E. Hochw. *Raths der Stadt Leipzig Ordnung der Schule zu S. Thomae*, Leipzig 1723, 73f.: „Dieweil auch ietziger Zeit die Schul-Knaben, welche den Gottesdienst abwarten, in 4 Canto-reyen eingetheilet, in deren ieder von dem *Cantore* ... ihrer acht angenommen“.

<sup>19</sup> Zum Text des Dekrets vgl. *Bach-Dokumente*, Bd. 1: *Schriftstücke von der Hand Johann Sebastian Bachs*, hrsg. von Werner Neumann, Leipzig 1963, 99f. oder 105f.

<sup>20</sup> Für einen Beleg aus früherer Zeit vgl. auch Graham Dixon, „The Cappella of S. Maria in Trastevere (1605–45): An Archival Study“, *Music and Letters* 62 (1981), 31.

<sup>21</sup> Philipp Spitta, *Johann Sebastian Bach*, Bd. 2, Leipzig 1880, 857 und 862.

<sup>22</sup> Vgl. Schering, *Bachs Leipziger Kirchenmusik*, 130.

Sänger zu erhöhen. In einer Anlage zu einem Bericht über Bewerber um die Thomasschule setzte er die Zahl der benötigten Sänger für die ersten drei Chöre auf je 12 fest<sup>23</sup>; und in dem bekannten *Entwurff einer wohlbestallten Kirchen Music* vom 23. August 1730 verbreitet er sich über dieses Thema folgendermaßen:

Zu iedwedem *musicalischen Chor*<sup>24</sup> gehören wenigstens 3 *Sopranisten*, 3 *Altisten*, 3 *Tenoristen*, und eben so viel *Baßisten*, damit, so etwa einer unpaß wird (wie denn sehr offte geschieht, und besonders bey itziger Jahres Zeit ...) wenigstens eine 2 *Chörigte Motette* gesungen werden kan. (NB. Wiewohln es noch beßer, wenn der *Coetus* so beschaffen wäre, daß man zu ieder Stimme 4 *subjecta* nehmen, und also ieden *Chor* mit 16. Persohnen bestellen könnte.)<sup>25</sup>

Entgegen der vorherrschenden Meinung läßt sich nicht ermitteln, ob es Bach je tatsächlich gelang, die „musicalischen“ Chöre mit jeweils zwölf Sängern zu „bestellen“; auf jeden Fall steht fest, daß der dritte Chor im folgenden Jahr nur zehn Mitglieder – 2 Soprane, 2 Alte, 2 Tenöre und 4 Bässe – umfaßte.<sup>26</sup> Und selbst wenn Bach die gewünschte Besetzung erreichte, bleiben die Folgen für die Aufführung seiner Kantaten alles andere als eindeutig. Zum einen verwendet er den Begriff „Chor“ – wenigstens im *Entwurff* – zur Bezeichnung einer Sängerschar, die mehr Mitglieder umfaßte, als die Zahl derer, die in irgendeiner Komposition mitwirken sollte.<sup>27</sup> Zum anderen haben seine Bemerkungen keine nachweisliche Beziehung zu irgendeiner anderen Gattung als der Motette: er spricht nicht nur von keiner anderen, sondern sein Bezugsrahmen umfaßt außerdem den dritten Chor, der keine konzertierenden Werke sang.<sup>28</sup> Als noch wichtiger darf in diesem Zusammenhang gelten, daß Bach niemals die volle Mitgliederzahl seines ersten

<sup>23</sup> *Bach-Dokumente*, Bd. 1, 250.

<sup>24</sup> Wie aus den umliegenden Abschnitten des *Entwurffs* hervorgeht, bezieht sich die Wendung „musikalischer Chor“ gleichermaßen auf den ersten, zweiten und dritten Chor.

<sup>25</sup> *Bach-Dokumente*, Bd. 1, 60. Ich verstehe hier das Verbum „gehören“ eher als Vorschrift denn als Beschreibung – man denke an: „Kinder gehören in die Schule“ –, die Phrase „jeden Chor ... bestellen“ als einen Hinweis auf die Beschaffenheit einer Institution und nicht auf die Besetzung eines Tonsatzes; hierin folge ich, wie auch vielfach in meinem Verständnis des *Entwurffs* überhaupt, der aufschlußreichen Studie von Siegele (vgl. Anm. 17). Vgl. auch Anm. 27 unten.

<sup>26</sup> Vgl. *Katalog der Sammlung Manfred Gorké. Bachiana und andere Handschriften und Drucke des 18. und frühen 19. Jahrhunderts*, hrsg. von Hans-Joachim Schulze = Bibliographische Veröffentlichungen der Musikbibliothek der Stadt Leipzig, Nr. 8, Leipzig 1977, 75.

<sup>27</sup> So läßt sich aus Bachs Hinweis auf 16 Sänger lediglich ablesen, daß er die Gesamtzahl der verfügbaren Vokalisten gern sogar über zwölf hinaus erweitert hätte – schließlich lief man immer Gefahr, daß etwa zwei Soprane gleichzeitig erkranken würden. In ähnlicher Weise implizieren die Worte „zu ieder Stimme 4 *subjecta*“ keineswegs die unisonartige Verwendung aller vier Sänger zur Aufführung ein- und desselben Parts, sondern nur, daß das Ensemble vier Vertreter einer jeden Stimmlage umfassen sollte. Vgl. auch Towe, „Die Wiederherstellung der Dimensionen“, 18 f.

<sup>28</sup> An der Neuen Kirche, in der der dritte Chor Motetten und Choräle sang, oblagen Kantaten und ähnliche Kompositionen dem früher erwähnten „Singechor“ (vgl. Anm. 2), der seine Mitglieder von der Universität bezog; vgl. Arnold Schering, *Musikgeschichte Leipzigs*, Bd. 3: *Das Zeitalter Johann Sebastian Bachs und Johann Adam Hillers (von 1723 bis 1800)*, Leipzig 1941, Neudruck Berlin 1975, 67.

Chores zum Singen von Kantaten einsetzen konnte, selbst wenn er es gewollt hätte. Wie er andernorts im *Entwurff* schrieb, hatte ein Mangel an geeigneten Instrumentalisten zur Folge, „daß da die 2de *Violin* meistens, die *Viola*, *Violoncello* und *Violon* aber allezeit ... mit Schülern habe bestellen müssen: So ist leicht zu erachten was dadurch dem *Vocal Chore* ist entgangen.“<sup>29</sup> An Festtagen, so fügt er hinzu, hätte auch der 2. Chor eine Kantate aufzuführen, und zu deren Begleitung mußte er „diejenigen Schüler, so noch ein und andres *Instrument* spielen, vollends abgeben“.<sup>30</sup> Es gingen ihm also jeden Sonntag wenigstens drei fähige Sänger verloren, an vielen Sonntagen vier und an Festtagen – die in Leipzig ungefähr ein Viertel der Termine ausmachten, zu denen Bach für Musik zu sorgen hatte<sup>31</sup> – eine vermutlich noch größere Zahl.

Dem Schluß seines *Entwurffs* fügt Bach eine Liste all seiner Schüler bei, in der er sie nach ihren musikalischen Fähigkeiten in drei Klassen gruppiert. Dabei qualifizierten sich lediglich 17 als „brauchbar“ zu Aufführung von Kantaten.<sup>32</sup> Zwei von diesen mußten als Präfekten, oder Hilfsdirigenten, beim zweiten und dritten Chor Dienst leisten.<sup>33</sup> Von den 15 verbleibenden Knaben mußten dann mindestens drei in den zweiten Chor – vorausgesetzt, daß der Präfekt dieser Gruppe bei der Kantate zugleich dirigieren und mitsingen konnte; sonst bräuchte man vier Knaben. Von den zwölf, die dann bestenfalls noch für den ersten Chor übrigblieben, haben mindestens drei in jeder Aufführung ein Instrument gespielt. Deshalb konnten allerhöchstens neun gesungen haben; und auch sie konnten nicht als eine zusammengeschlossene Einheit wirken, wenn nicht die Verteilung der Stimmlagen so ausfiel, daß Sopran, Alt, Tenor und Baß je zweimal vertreten waren, und jeder darüber hinaus bei unbeeinträchtigter Gesundheit blieb. Bedenkt man die Vorbereidungen, ohne die selbst eine so bescheidene Gruppe sich nicht zusammenstellen ließ, dann erscheint die dokumentarische Grundlage für die Annahme von zwei oder gar drei Sängern pro Notenexemplar allerdings recht dünn.<sup>34</sup>

<sup>29</sup> *Bach-Dokumente*, Bd. 1, 62.

<sup>30</sup> Ebenda.

<sup>31</sup> Vgl. Stiller, *Bach und das Leipziger gottesdienstliche Leben*, 65–67.

<sup>32</sup> *Bach-Dokumente*, Bd. 1, 63.

<sup>33</sup> Von den insgesamt drei im *Entwurff* angeführten Präfekten diente einer dem ersten Chor als Hilfsdirigent und konnte somit zu Kantaten herangezogen werden. Zwischen Weihnachten und Ostern stieg die Präfektenzahl sogar auf vier, wobei der letzte den vierten Chor zu leiten hatte; vgl. *Bach-Dokumente*, Bd. 2: *Fremdschriftliche und gedruckte Dokumente zur Lebensgeschichte Johann Sebastian Bachs 1685–1750*, hrsg. von Werner Neumann und Hans-Joachim Schulze, Leipzig 1969, 276. Wenigstens für die an dem *Entwurff* unmittelbar anschließende Zeit ließ sich jedoch dieser Verlust durch den am 6. Oktober 1730 in die Thomasschule aufgenommenen Christoph Nichelmann ausgleichen, der nach einer Mitteilung Friedrich Wilhelm Marpurgs „allbereit hinlängliche Fertigkeit im Singen mit dahin brachte, um bey Aufführung der Musiken, als erster Diskantist dienen zu können“; vgl. *Bach-Dokumente*, Bd. 3: *Dokumente zum Nachwirken Johann Sebastian Bachs 1750–1800*, hrsg. von Hans-Joachim Schulze, 106f.

<sup>34</sup> Einige Leser, so darf ich hier bemerken, möchten wohl aus den Vorschriften zur Organisation eines Chores, mit denen der *Entwurff* beginnt, einen Beleg für die Bachsche Vokalbesetzung ablesen. Was auch immer jedoch die betreffenden Bemerkungen meinen oder nicht meinen

Freilich entstand der *Entwurff* erst in der Zeit nach Bachs größter Vokalproduktivität, und man könnte vielleicht einwenden, Bach habe in früheren Zeiten eine größere Sängerzahl zur Verfügung gehabt. Belegen lässt sich jedoch diese Behauptung eigentlich nicht<sup>35</sup>; und einige indirekte Hinweise scheinen eher dagegen zu sprechen. Zum Teil entstammen diese Hinweise Dokumenten, auf die ich an anderer Stelle eingehen werde; das, was hier behandelt werden soll, führt uns zurück zu den Quellen der Passionsmusik.

Wir haben schon gesehen, daß bei der Johannes-Passion sowohl wie der Matthäus-Passion nur ein Sänger aus jedem Notenheft las. Diesen Werken haben wir noch die Markus-Passion von Reinhard Keiser hinzuzufügen, die Bach 1726 zur Aufführung brachte.<sup>36</sup> Von dieser Aufführung hat sich lediglich ein Satz Konzertatstimmen erhalten<sup>37</sup>; auch hier liegen jedoch Indizien vor – und zwar ähnliche wie bei den anderen Passionen –, die auf die Verwendung von jeder Stimme durch nur einen Sänger schließen lassen.

Am Karfreitag konnte Bach anscheinend die fähigeren Mitglieder des zweiten Chors den Sängern des ersten zur Seite stellen, was an regulären Sonn- und Feiertagen nicht in Frage kam, da dann die beiden Gruppen in verschiedenen Kirchen sangen.<sup>38</sup> Deshalb lässt sich annehmen, daß die acht Sänger, die den größten Teil der Matthäus- und der Johannes-Passion bestreiten, die vereinten Kräfte der beiden Chöre darstellen – vier aus dem einen, vier vom anderen.<sup>39</sup> Da wir von der Passion Keisers nur Konzertatstimmen besitzen, können wir nicht sagen, ob der zweite Chor auch bei diesem Stück mitwirkte; doch selbst wenn dies der Fall

mögen – vgl. die diesbezüglichen Erörterungen in „Die Wiederherstellung der Dimensionen“, 19 –, erlauben sie uns gewiß keine gesicherten Rückschlüsse auf die Wirklichkeit seiner Aufführungen. Ich darf an dieser Stelle auch einen Fehler ausräumen, der sich vor kurzem in die Diskussion eingeschlichen hat. In einer Besprechung der in Anm. 45 zitierten Faksimile-Ausgabe des Stimmensatzes zur Missa von 1733 bemerkt Alfred Dürr zum *Entwurff*: „Es hätte ... Bachs Absicht total widersprochen, hätte er in seiner Eingabe ‚Ripienisten‘ als vorhanden aufgeführt, die in Wahrheit gar nicht existierten“; vgl. *Bach-Jahrbuch* 71 (1985), 173 f. So weit ich jedoch das Dokument kenne, führt Bach nirgendwo Ripienisten als vorhanden an.

<sup>35</sup> Daß Bach in den Jahren 1724–1729 ein studentischer Helfer für den Baß (zunächst Johann Christoph Samuel Lipsius, dann Ephraim Jacob Otto), zeitweise vielleicht auch für den Alt (Carl Gotthelf Gerlach) zur Verfügung stand – vgl. hierzu Hans-Joachim Schulze, „Studenten als Bachs Helfer bei der Leipziger Kirchenmusik“, *Bach-Jahrbuch* 70 (1984), 46 f. und 49 f. –, ändert nichts wesentliches an dem Gesamtbild.

<sup>36</sup> Zu diesem Werk vgl. Andreas Glöckner, „Johann Sebastian Bachs Aufführungen zeitgenössischer Passionsmusiken“, *Bach-Jahrbuch* 63 (1977), 77–89 und 109–115.

<sup>37</sup> Glöckner, 78, bezeichnet diese Stimmen als „Dubletten“ zu einem bereits in Weimar verwendeten Stimmensatz; wie jedoch aus seiner eigenen Gegenüberstellung der Leipziger und der Weimarer Fassung der Passion hervorgeht, könnte Bach die beiden Stimmensätze nicht in ein- und derselben Aufführung verwendet haben.

<sup>38</sup> Vgl. Schering, *Bachs Leipziger Kirchenmusik*, 165 f.

<sup>39</sup> Bezeichnend erscheint in diesem Zusammenhang, daß von den vier nach 1723 entstandenen geistlichen Werken mit Ripienstimmen – BWV 29, 110, 195 und 245 – drei auf Anlässe zurückgehen, zu denen Bach die beiden Chöre zusammenbringen konnte: Karfreitag (BWV 245), Ratswechsel (BWV 29) und eine Trauung (BWV 195).

gewesen wäre, hätte sich an der Besetzung des ersten Chores mit vier Sängern nichts geändert.

Wie wir schon wissen, führte Bach in den Jahren 1724 und 1725 – an den ersten beiden Karfreitagen seiner Leipziger Zeit – die Johannes-Passion, und 1726 die Passion Keisers auf. Sowohl 1727 wie auch 1729 scheint er die Matthäus-Passion musiziert zu haben<sup>40</sup>, die Johannes-Passion dann wieder 1728. Für den Zeitraum von sechs Jahren sind wir damit über Bachs Karfreitagsmusiken in nahezu lückenloser Folge unterrichtet; dementsprechend können wir, trotz der möglicherweise unvollständigen Überlieferung der Stimmen zur Keiser-Passion – und trotz der Tatsache, daß die erhaltenen Stimmen zur Matthäus-Passion erst aus späterer Zeit stammen –, mit beträchtlicher Sicherheit feststellen, daß der erste Chor zu einem regelmäßig wiederkehrenden Zeitpunkt in sozusagen jedem Jahr der frühen Leipziger Zeit Bachs, Figuralmusik mit nicht mehr als vier Sängern aufführte. Da die Zusammensetzung des Chors während des akademischen Jahres im großen und ganzen unverändert blieb – so etwa, wie heute die Fußballmannschaft einer Schule –, wird das, was für Karfreitag Gültigkeit besitzt, wohl auch für den gesamten liturgischen Jahreslauf gelten. Auch für die Jahre vor dem *Entwurff* können wir also dem Schluß kaum ausweichen, daß Bach seine Kantaten normalerweise allein mit Konzertisten aufführte, von denen jeder aus seinem eigenen Notenexemplar sang.

\*

Bach blieb also dem üblichen Brauch treu; und wenn wir uns ihm gegenüber weiterhin als gewissenhaft erweisen wollen, müssen wir auch unsere Aufführungen an dem ausrichten, was sein Stimmenmaterial uns verrät, wie bescheiden auch immer die daraus folgenden Kräfte erscheinen mögen. Doch entspricht ein solches Stimmenpotential denn wirklich den Vorstellungen Bachs, oder zeigt es nur das, womit er sich eben zufrieden geben mußte? Dies zu beantworten, wage ich nicht, – ich bezweifle, daß wir aus dem überlieferten Beweismaterial seine Gedanken ohne weiteres abzulesen vermögen. Wenigstens auf den ersten Blick sehe ich jedoch keinen Anlaß zu glauben, er habe beständig nach mehr verlangt, als ihm zur Verfügung stand. Wie ich an anderer Stelle zu zeigen hoffe, hatte der Mißmut, den er im *Entwurff* so unverhohlen an den Tag legt, weniger zu tun mit der Zahl der Sänger und Instrumentalisten, die letztlich an einer Aufführung mitwirkten, als vielmehr mit deren Fähigkeiten sowie mit der Belastung, sie aus so verschiedenen Bezugsquellen zusammenzuziehen. Bezeichnenderweise lassen die weltlichen Kantaten für das Leipziger Collegium musicum – wo Bach mutmaßlich freiere Hand hatte – keine spürbare Tendenz zu größeren Besetzungen erkennen; nur bei zwei von ihnen, BWV 201 und 215, geht die Zahl der überlieferten Stimmen zu den Chorsätzen über vier hinaus. Gleichermaßen finden wir keine Zeichen von Unzufriedenheit über die sehr kleine Sängerschar der herzöglichen Kapelle in Wei-

<sup>40</sup> Vgl. Rifkin, „The chronology of Bach's Saint Matthew Passion“.

mar, für die Bach seine erste Folge von Kirchenkantaten schrieb<sup>41</sup>; und ebenso wenig scheute er davor zurück, die *Missa* von 1733 – es sind dies das Kyrie und Gloria dessen, was später die h-moll-Messe werden sollte – der kurfürstlich-sächsischen Hofkapelle zu Dresden vorzulegen, obwohl jene Institution damals nur einen festangestellten Tenor in ihren Reihen gezählt zu haben scheint.<sup>42</sup> Ja, wie die neuere Forschung betont, hat Bach die Dresdner Kapelle ohne sichtbare Vorbehalte bewundert.<sup>43</sup>

Da sich ein bedeutender Teil der durch die hier vorgelegten Erkenntnisse wachgerufenen Kontroversen auf die h-moll-Messe zentriert hat<sup>44</sup>, wollen wir noch kurz bei diesem Werk verweilen. Der Stimmensatz, den Bach in Dresden ließ, umfaßt die übliche Zahl von einem Notenexemplar für jeden obligaten Vokalpart – in diesem Fall Sopran I, Sopran II, Alt, Tenor und Baß.<sup>45</sup> Nichts deutet in diesen Stimmen auf die Mitwirkung von Ripienisten hin; im Gegenteil, manche Eigenheit läßt sich mit einer solchen Erweiterung der Besetzung nur schwer, wenn überhaupt, in Einklang bringen. Eine Belegstelle hierzu liefert der Übergang vom „*Domine Deus*“ zum „*Qui tollis*“. Von den beiden Sätzen fordert der erste Sopran I und Tenor, der andere die vier Stimmen Sopran II, Alt, Tenor und Baß. Bei heutigen Aufführungen wird der Wechsel von zwei auf vier Stimmen mit einem Wechsel von solistischer zu chorischer Besetzung unterstrichen. Das Stimmenmaterial zeigt jedoch keine Spur davon. Zu Beginn des „*Domine Deus*“ hat der Tenor die Überschrift „*Duetto*“, was bestätigt, daß Bach diese Nummer zwei Solisten zugeschrieben hat. Doch beim „*Qui tollis*“, dessen Beginn nicht einmal durch einen Taktstrich gekennzeichnet wird, fehlt jede weitere Bezeichnung. Ein Ripienist hätte dieser Stimme kaum entnehmen können, daß er an dieser Stelle einzusetzen habe; ebenso wenig würde ein anderer Dirigent als Bach selbst geahnt haben, daß er ihm dort

<sup>41</sup> Zum Personalbestand der Weimarer Hofkapelle vgl. *Bach-Dokumente*, Bd. 2, 48, 55, 62 f.

<sup>42</sup> Obwohl die mir zugängliche Literatur eine Rekonstruktion der Vokalbesetzung der kurfürstlichen *Capell und Cammer-Musique* nur für die Jahre 1725–1731 und 1738 ermöglicht, findet sich in jedem dieser Jahre lediglich ein Tenor belegt; vgl. Moritz Fürstenau, *Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Hofe zu Dresden*, Dresden 1861/62, Nachdruck Hildesheim 1971, Bd. 2, 160 f., sowie *Bach-Dokumente*, Bd. 4: *Bilddokumente zur Lebensgeschichte Johann Sebastian Bachs*, hrsg. von Werner Neumann, Leipzig 1979, 282. Freilich geht aus den erhaltenen Aufführungsmaterialien zu Werken von Zelenka und anderen Dresdner Komponisten hervor, daß die Kapelle wenigstens bei besonders feierlichen Anlässen noch weitere Tenöre heranziehen konnte; ob man jedoch daraus auf die ständige Mitwirkung von solchen in den Kapellregistern nicht angeführten Sängern schließen darf, scheint mehr als fraglich. Vgl. ferner Anm. 47.

<sup>43</sup> Vgl. Robert L. Marshall, „Bach the progressive: Observations on his later works“, *The Musical Quarterly* 62 (1976), 318f. und 327f.

<sup>44</sup> Brennpunkt der Diskussion hat vor allem die Schallplattenaufnahme durch das Bach Ensemble (Nonesuch 79036) gebildet.

<sup>45</sup> Vgl. die von Hans-Joachim Schulze besorgte Faksimile-Ausgabe des Stimmensatzes in der Reihe *Musik der Dresdener Hofkapelle*, Leipzig 1983.

einen Einsatz geben müsse – eine Partitur hatte Bach nicht in Dresden gelassen.<sup>46</sup> Aus ähnlichen Gründen hätte ein Kopist keine separate Ripienstimme erstellen können.<sup>47</sup> Die von Bach vorgesehene Vokalbesetzung dürfte somit – auch wenn die kurfürstliche Kapelle bei Gelegenheit über den einen in den Akten nachweisbaren Tenor hinausgehen konnte – als so gut wie ausgemacht gelten.

Da sich die zweite Hälfte der Messe nur in Partitur erhalten hat – und da Bach die Musik ganz eindeutig nicht auf eine bestimmte Institution hin konzipierte<sup>48</sup> –, besteht keine so umfassende Grundlage für die Bestimmung ihrer Besetzung, wie sie für Kyrie und Gloria bestand. Trotzdem sehe ich keine Veranlassung zur Annahme, Bach habe eine Verstärkung des Vokalklangs durch Ripienisten im Auge gehabt. Letztlich hätte er sie leichter bei einem solchen Werk vorschreiben können, als bei denjenigen, die an die Einschränkungen durch bestimmte äußere Umstände gebunden waren. Dennoch deutet im Autograph nicht das Geringste auf ihre Verwendung hin; und bei der Sorgfalt, mit der Bach solche Einzelheiten wie etwa die Aufteilung der Sopranpartien in Sätzen mit weniger als fünf realen Partien aufzeigte<sup>49</sup>, können wir diese Auslassung nicht zu leicht nehmen. Ich darf auch noch anmerken, daß zumindest ein kenntnisreicher Musiker des 18. Jahrhunderts das Autograph anscheinend dahingehend verstand, daß es die Besetzung mit Einzelsängern nahelege. Als Carl Philipp Emanuel Bach nämlich das Credo 1786 in Hamburg aufführte, ließ er nur fünf Stimmen kopieren, und keine von ihnen läßt vermuten, daß mehr als ein Sänger daraus gelesen habe.<sup>50</sup>

Eine letzte Beobachtung betrifft das Sanctus. Bach führte dieses Stück zum ersten Mal 1724 auf, danach im Jahre 1727 und in seinen letzten Lebensjahren –

<sup>46</sup> Bach selbst hätte kaum eine Aufführung der *Missa* dirigieren können, nachdem er den Stimmensatz überreicht hatte. Einer Kanzleinotiz auf seinem mit „Dresden den 27. Julij 1733.“ datierten Widmungsschreiben zufolge hat der Kurfürst Stimmen und Brief erst am 19. August in Empfang genommen – beides hatte also bis mehr als zwei Wochen nach Bachs Rückkehr nach Leipzig in administrativer Vergessenheit geschlummert; vgl. *Bach-Dokumente*, Bd. 1, 75, und *Kalendarium zur Lebensgeschichte Johann Sebastian Bachs*, zweite Auflage, Leipzig 1979, 42. Über die Möglichkeit einer früheren Aufführung in Dresden vgl. den Kommentar zu der in Anm. 44 erwähnten Schallplattenaufnahme; die dort vorgebrachten Erwägungen scheinen mir auch im Hinblick auf die neuesten Überlegungen Schulzes (vgl. Anm. 45) stichhaltig.

<sup>47</sup> Daß auch in Dresden Ripienisten tatsächlich aus gesonderten Stimmen und nicht etwa aus den Konzertatstimmen sangen, beweisen die in Anm. 42 erwähnten Aufführungsmaterialien. Die Stimmen zu Zelenkas ebenfalls 1733 entstandenen Requiem zeigen ferner, daß die Schreiber Ripienstimmen nicht nach eigenem Ermessen, sondern nach Vorschriften des Komponisten anlegten: dieser hat nämlich die Konzertatstimmen – deren Bestimmung für jeweils einen Sänger, wie ich an anderer Stelle ausführlich referieren werde, deutlich aus dem Notationsbefund hervorgeht – sorgfältig mit „Solo“- und „Tutti“-Vermerken als Hinweise für den Kopisten bezeichnet.

<sup>48</sup> Vgl. Georg von Dadelsen, *Beiträge zur Chronologie der Werke Johann Sebastian Bachs* = Tübinger Bach-Studien, Heft 4/5, Trossingen 1959, 155f.

<sup>49</sup> Näheres hierzu entnehme man dem in Anm. 44 erwähnten Kommentar.

<sup>50</sup> Vgl. Joshua Rifkin, „... wobey aber die Singstimmen hinlänglich besetzt seyn müssen ... – Zum Credo der h-moll-Messe in der Aufführung Carl Philipp Emanuel Bachs“, in diesem Jahrbuch S. 168ff.

etwa zur selben Zeit, in der er es auch der Messe eingliederte.<sup>51</sup> In ihrer ursprünglichen, selbständigen Form verlangte die Komposition drei Soprane, einen Alt, einen Tenor und einen Baß; für jede dieser Stimmen erstellte Bach ein einzelnes Notenexemplar.<sup>52</sup> Ein Versuch, diese Besetzung dem 12-köpfigen Chor anzupassen, wie er bislang als die Leipziger Norm betrachtet wurde, führt entweder zu einer grotesken Unausgeglichenheit zwischen den tiefen und den hohen Stimmen – oder zu einem Ensemble, das pro Partiturzeile nur einen Sänger bereitstellt.

\*

Auf jeden Fall hat die praktische Erfahrung einige Lehren gezeigt, die mitzuhelfen geeignet sind, den Streitfall der Bachschen Vokalbesetzung zu entemotionalisieren. Zum einen führt die Verwendung von Solostimmen – sofern sie einem Instrumentalensemble von angemessener Größe wie auch angemessenen Instrumenten gegenübergestellt werden – keineswegs zu außergewöhnlichen Problemen der klanglichen Balance. Freilich blieben einige Schwierigkeiten bestehen, aber nicht mehr, als sich auch sonst bei jeder Bachaufführung, egal welcher Besetzungsgröße, ergeben; und an zahllosen Stellen gewinnt die Polyphonie erheblich an neuer Klarheit und Unmittelbarkeit.<sup>53</sup> Die Erfahrung hat auch gezeigt, daß die Musik selbst in vollbesetzten Abschnitten so etwas wie eine „*trompe l'oreille*“ beim Hören erzeugt, daß sich die zusammenwirkenden Solostimmen, besonders wenn sie von Instrumenten verdoppelt oder mit dichtgeflochtener Kontrapunktik umspannen werden, fast nicht mehr von einem größeren Chor unterscheiden lassen. Tatsächlich verliert man nichts, wenn man diesen Überhang von Ripienisten, den wir Bachs so fein ausgearbeiteten Geweben wahllos aufgebürdet haben, fallen läßt; der Klang nimmt zwar etwas an Gewicht ab, gewinnt dafür aber an Flexibilität und klaren Konturen. Dies allein beweist natürlich nicht die historische Richtigkeit einer derartigen Aufführung; aber für diejenigen, denen die hier dargelegten Schlußfolgerungen einleuchten, stellen die so gezeigten musikalischen Errungenschaften einen entschiedenen – und entschieden willkommenen – Gewinn dar.

<sup>51</sup> Zu den Daten vgl. Dadelsen, *Beiträge*, 148 f., sowie Hans-Joachim Schulze, „Ein ‚Dresdener Menuett‘ im zweiten Klavierbüchlein der Anna Magdalena Bach“, *Bach-Jahrbuch* 65 (1979), 62 f.

<sup>52</sup> Vgl. NBA II/1, Kritischer Bericht, 223–226.

<sup>53</sup> Da einige Leser namentlich in diesem Punkt an der Glaubwürdigkeit der einschlägigen Schallplattenaufnahmen – außer der in Anm. 44 erwähnten Einspielung der h-moll-Messe handelt es sich inzwischen um das Magnificat BWV 243 (Pro Arte PAD 185) sowie die Kantaten BWV 80 und 147 (L'Ois. Lyre 417 250 10H) – zweifeln möchten, verweise ich hier auf die folgenden Konzertberichte: Nicholas Kenyon zur h-moll-Messe, *The New Yorker*, 14. Dezember 1981, 190 („It proved...that Bach's textures are no less impressive when sung by single voices... than when sung by a choir. Even in the festive trumpets-and-drums music of the Gloria, Credo, and Sanctus, the orchestra... did not overwhelm the few voices“), sowie Alexander Silbiger zur Matthäus-Passion, *The Journal of Musicology* 4 (1985/86), 120f. („The balance of forces never presented a problem and the contrast between the solo and choral movements never seemed to be wanting. Indeed, the effect of the movements in which the two choruses joined forces was much more overpowering than in the usual choral performances.“).



„... WOBET ABER DIE SINGSTIMMEN HINLÄNGLICH  
BESETZT SEYN MÜSSEN ...“

Zum Credo der h-Moll-Messe in der Aufführung Carl Philipp Emanuel Bachs

von JOSHUA RIFKIN

Im Frühjahr 1786 leitete Carl Philipp Emanuel Bach in Hamburg ein Wohltätigkeitskonzert, auf dessen Programm neben Werken von Georg Friedrich Händel und Philipp Emanuel selbst das „*Symbolum Nicenum*“ oder Credo aus der h-moll-Messe BWV 232 von Johann Sebastian Bach stand.<sup>1</sup> Laut einem Bericht des „Hamburgischen unpartheyischen Correspondenten“ vom 11. April gehörte das Konzert einer Reihe von insgesamt vier solcher Veranstaltungen an, in denen außer den bereits genannten Stücken „unter andern eine Trauer- und eine Krönungsmusik von Hendel, Armida von Salieri“ und „Alceste von Gluck ...“ aufgeführt worden. Man hatte hiebey Gelegenheit“, so hieß es weiter, „die verschiedene Manier in den Arbeiten der gedachten berühmten Componisten und die Wirkung des Vortrags ihrer Compositionen zu bemerken, und besonders das fünfstimmige Credo des unsterblichen Sebastian Bachs zu bewundern, welches eins der vortrefflichsten musikalischen Stücke ist, die je gehört worden“.<sup>2</sup>

Zu einer Zeit, in der sich die Bach-Pflege vorwiegend auf das Orgel- und Klavierwerk richtete, stellt die Aufführung des Credo sowie ihre enthusiastische Rezeption durch die Hamburger Presse eine bemerkenswerte Ausnahmeerscheinung dar.<sup>3</sup> Wenn sie aber dementsprechend die Aufmerksamkeit der Forschung hin und wieder auf sich gezogen haben<sup>4</sup>, so bleiben in der bisherigen Diskussion manche wichtigen Fragen über Ansätze hinaus unberührt. Der vorliegende Beitrag will ein Thema aufgreifen, das zwar wenig Beachtung gefunden hat, sich aber für die Geschichte der Bach-Rezeption als höchst aufschlußreich erweist: die Stärke des Vokalensembles, mit dem das Credo unter Philipp Emanuel erklang.

<sup>1</sup> Vgl. BD III, S. 420.

<sup>2</sup> Ebenda, S. 421.

<sup>3</sup> Zur Bach-Pflege im späten 18. Jahrhundert vgl. grundlegend Gerhard Herz, Johann Sebastian Bach im Zeitalter des Rationalismus und der Frühromantik. Zur Geschichte der Bachbewegung von ihren Anfängen bis zur Wiederaufführung der Matthäuspassion im Jahre 1829, Kassel 1935, Reprint Leipzig 1985, S. 17–43; Martin Zenck, Stadien der Bach-Deutung in der Musikkritik, Musikästhetik und Musikgeschichtsschreibung zwischen 1750 und 1800, in: Bach-Jahrbuch 68, 1982, S. 7–32; und Hans-Joachim Schulze, Studien zur Bach-Überlieferung im 18. Jahrhundert, Leipzig 1984, vor allem S. 60–90, 92–95 und 128–130. Ein Echo der zitierten Rezension findet sich in der von Christoph Daniel Ebeling gedichteten, von Emanuel Bachs Nachfolger Christian Friedrich Gottlob Schwenke vertonten Kantate „*Lobgesang auf die Harmonie*“; vgl. BD III, S. 454 f.

<sup>4</sup> Vgl. Herz, a.a.O., S. 30, sowie die von BD III, S. 421f., angegebene Literatur.

Die Besetzungsverhältnisse des Konzerts, bei dem das Credo zu Gehör kam, lassen sich weitgehend rekonstruieren. Hierzu dienen in erster Linie die von Philipp Emanuel verwendeten Aufführungsmaterialien, die wir noch zum guten Teil besitzen. Das Konzert umfaßte insgesamt vier Chorwerke – außer dem Credo das Magnifikat H 771/Wq 215<sup>5</sup> und das doppelchörige Heilig H 778/Wq 217 von Philipp Emanuel sowie den Halleluja-Chor aus dem Messias. Von den beiden letztgenannten Stücken scheinen zwar die Stimmen zu fehlen.<sup>6</sup> Erhalten blieben jedoch die Hamburger Stimmen zum Credo und die Originalstimmen zu Philipp Emanuels Magnificat; beide befinden sich in der Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz, die ersten unter der Signatur St 118, die letzteren als Bestandteile der Handschriften St 191a und St 191/Bd. I–III.<sup>7</sup>

Ich wende mich zunächst dem Magnificat zu. Über die mutmaßliche Aufteilung der Vokalstimmen bei der Aufführung von 1786 gibt die nachstehende Tabelle Aufschluß.<sup>8</sup>

<sup>5</sup> Die hier benutzten H-Nummern verweisen auf das in Vorbereitung befindliche Verzeichnis der Werke Philipp Emanuel Bachs von Eugene Helm; vgl. The New Grove Dictionary of Music and Musicians, hrsg. von Stanley Sadie, London 1980, Bd. 1, S. 855–862.

<sup>6</sup> Zu H 778 existiert freilich ein Stimmensatz, der dem 18. Jahrhundert zu entstammen scheint (St 186); nichts deutet jedoch auf eine unmittelbare Verbindung mit Philipp Emanuel. Zu zwei Messias-Partituren, bei denen ein Zusammenhang mit Philipp Emanuel zwar naheliegt, jedoch der weiteren Untersuchung bedarf, vgl. unten, Anm. 33.

<sup>7</sup> Für ihr freundliches Entgegenkommen bei der Untersuchung sowohl dieser als auch aller weiteren hier genannten Handschriften habe ich den Mitarbeitern der Musikabteilung der Staatsbibliothek sowie deren Leiter Dr. Rudolf Elvers und neben ihm Dr. Joachim Jaenecke ganz herzlich zu danken. Mein Dank gilt ferner dem Staatsarchiv Hamburg wie auch – last keineswegs least – dem Wissenschaftskolleg zu Berlin, dessen großzügige Hilfe die vorliegende Arbeit nicht nur gefördert, sondern in vieler Hinsicht erst ermöglicht hat.

<sup>8</sup> Da die Angaben zu St 191 und 191a bei Kast, S. 78, keine verlässliche Übersicht über die Instrumentalstimmen ermöglichen und zudem den Unterschied zwischen Originalmaterial und Sekundärquellen nicht erkennen lassen, teile ich zur weiteren Orientierung folgende, die Erkenntnisse des Haupttextes in Einzelheiten vorwegnehmende Beobachtungen mit. Die Instrumentalstimmen Philipp Emanuels umfassen ebenso wie die Vokalstimmen mehrere Schichten. Die früheste, in Berlin entstandene Schicht besteht aus (Schreiber, wenn nicht anders vermerkt: Schlichting): „Corno  $\overline{1}$ mo.“ (II 25), „Corno  $\overline{2}$ do.“ (II 29), „Flauto Traverso  $\overline{1}$ mo.“ (II 4), „Flauto Traverso  $\overline{2}$ do.“ (II 9), „Hautbois primo.“ (II 13), „Hautbois Secundo.“ (II 17), „Violino. Primo.“ (a 7; Schreiber 2), „Violino Secundo.“ (a 15; Schreiber 2), „Alto. Viola“ (a 21; fol. 1–4<sup>r</sup> Schreiber 2, fol. 10<sup>v</sup> autograph), „Continuo.“ (II 50; Bezifferung autograph). Aus Leipzig stammen: „Viola.“ (a 24; Hauptkopist H); „Violono.“ (a 27; Schreiber der „Doles“-Partituren, vgl. unten, Anm. 12). Zu allen vorher genannten Stimmen gehören Einlageblätter Michels, die sich heute teilweise an falscher Stelle befinden (Violinen in a 1, 10; Viola-Dublette in a 18); ferner enthält die Hamburger Violoncello-Stimme a 26 eine mit „Violoncello.“ überschriebene, von einem Michel sehr ähnlichen Kopisten (möglicherweise Anon. 305) herrührende Einlage zum „Et misericordia“, die – da a 26, obwohl vom gleichen Kopisten geschrieben, die Neuvertonung bereits als Originalbestandteil aufweist – offensichtlich einer nicht mehr vorhandenen Stimme entstammt. Neben den Einlagen und a 26 lassen sich als Hamburger Material die Michelschen Trompeten- und Pauken-Stimmen II 34, 37, 38 und 44 sowie die ebenfalls von Michel geschriebenen Violin-Dubletten a 5 und 13

C. P. E. Bach, Magnificat H 771/Wq 215: Mutmaßliche Aufteilung der Vokalstimmen (St 191) bei der Aufführung Hamburg 1786\*

Soli	Ripieni
„Canto.“ [Außentitel; innen: „Soprano.“] (I 2)	„Canto“ [Außentitel, möglicherweise von Poelchau, dazu von Poelchau: „solo“; innen: „Soprano.“] (III 1 + Einlage III 4)
– Michel 1784 (?) – 1786	– CPEB 1749/50 + Michel 1780–1782 (Einlage „Et misericordia“)
„Alto.“ [dazu von Poelchau: „solo“] (I 13)	„Alto. rip.“ [„rip.“ von CPEB, wohl spät] (I 20)
– Schlichting (fol. 1–2 <sup>r</sup> ) / CPEB (fol. 2 <sup>v</sup> –4 <sup>r</sup> ) 1749/50 + Michel 1780–1782 (Einlage „Et misericordia“), 1784–1786 (Einlage „Sicut erat“)	– Su Leipzig 1750 + Michel 1780–1782 (Einlage „Et misericordia“)
„Tenore“ [Außentitel, dazu von Poelchau: „Arie und Duett“; innen: „Tenore.“] (III 2) + „Tenor.“ (I 25)	„Tenore. rip.“ [„rip.“ von CPEB, wohl spät] (I 30)
– CPEB 1749/50 + Michel 1784 (?) – 1786	– Hauptkopist H/wohl JCB (Noten fol. 2 <sup>v</sup> ) 1750 + Michel 1780–1782 (Einlage „Et misericordia“)
„Basso.“ [dazu von Poelchau: „solo.“] (I 34)	„Basso. rip.“ [„rip.“ von CPEB, wohl spät] (I 37)
– Schlichting 1749/50 + Michel 1780 – 1782 (Einlage „Et misericordia“), 1784–1786 (Einlage „Sicut erat“)	– Hauptkopist H 1750 + Michel 1780 – 1782 (Einlage „Et misericordia“)

\* Schreiberabkürzungen: CPEB = Carl Philipp Emanuel Bach; JCB = Johann Christian Bach; Su = Schreiber unbekannt. Alle nichtautographen Stimmen von CPEB revidiert.

feststellen. Ein zweiter, vollständiger Stimmensatz zum Magnificat, der zum größten Teil von drei zeitweise für Philipp Emanuel in Berlin tätigen Kopisten (Hering, Anon. 300 und dem bei NBA I/19, S. XII, abgebildeten Schreiber) stammt, verdient hier insofern Erwähnung, als er wider Erwarten kein Originalmaterial bildet – das Wasserzeichen des Hauptpapiers trägt die Jahreszahl 1769, während Philipp Emanuel Berlin schon 1768 verließ (a 2, 3, 10, 11, 18, wohl auch 19; I 3, 5, 16, 17, 27, 28, 39, 40; II 1, 7, 11, 18, 22, 30, 31, 46–48, 51–53; bei der von Kast erwähnten autographen Einlage zu II 22 handelt es sich um eine Particell-Aufzeichnung der Horn-Stimmen zum „Depositum“, die nur zufällig in II 22 liegt). Hingegen stammen die Trompeten- und Pauken-Stimmen II 33, 36, 39 und 41, wenn nicht aus Philipp Emanuels eigenem Aufführungsmaterial, dann wenigstens aus Hamburg; von ihrem Schreiber röhren ebenfalls die in Anm. 32 besprochenen Originalstimmen zu H 827 her. Schließlich soll nicht unerwähnt bleiben, daß die Stimmen II 35, 40, 42 und 45 überhaupt nicht zum Magnificat, sondern zu einem anderen, bisher unidentifizierten Chorwerk gehören.

Wie daraus ersichtlich wird, setzte sich das Material aus mehreren Schichten zusammen; hierauf möchte ich, um die Lage in etwa zu klären, kurz eingehen. Den frühesten Bestand bilden die Stimmen „Canto“ (III 1), „Alto.“ (I 13), „Tenore“ (III 2) und „Basso.“ (I 34), die durch Papier und Schrift in die unmittelbare Nähe des mit 25. August 1749 datierten Partiturautographs P 341 rücken.<sup>9</sup> Da die Tenor-Stimme nur die Arie „Quia fecit“ und das Duett „Depositum potentes“ enthält, wird ursprünglich zur Ergänzung eine weitere Stimme mit den übrigen Sätzen vorgelegen haben; die von Philipp Emanuels Hamburger Tenoristen und Hauptkopisten Michel<sup>10</sup> geschriebene Stimme „Tenor.“ (I 25) stellt offensichtlich deren späteren Ersatz dar.

Als nächste Quellenschicht erweisen sich die drei Ripienstimmen für Alt (I 20), Tenor (I 30) und Baß (I 37), zu denen auch eine Sopran-Stimme gehört haben dürfte. Papier und – von der autographen Revision abgesehen – Schrift weichen von dem Befund der Erstkopien deutlich ab<sup>11</sup>; da unter den Schreibern Johann Sebastian Bachs Hauptkopist H vorkommt<sup>12</sup>, werden diese Dubletten jener Auf-

<sup>9</sup> „Alto.“, „Tenore.“ und „Basso.“ zeigen das gleiche Wasserzeichen wie die Partitur (Z im Doppelkreis, darin: ZITTAU). Die in den autographen Stimmen vertretenen Schriftformen Philipp Emanuels weichen in keiner nennenswerten Hinsicht von denen der Partitur ab; vgl. hierzu die Abbildungen aus P 341 auf S. XIX–XXV der Ausgabe Hänsler-Verlag HE 33.215 sowie die Faksimile-Seite aus der Canto-Stimme bei Georg von Dadelsen, Bemerkungen zur Handschrift Johann Sebastian Bachs, seiner Familie und seines Kreises (= Tübinger Bach-Studien, hrsg. von Walter Gerstenberg, Heft 1), Trossingen 1957, Abb. 6. Das Berliner Stimmenmaterial liefert einen festen Anhaltspunkt zum Wirken des mehrfach für Philipp Emanuel tätigen Schreibers Schlichting (vgl. Kast, S. 137 und 147, sowie S. 26 f., 50, 315, 320 und 329 der nachstehend zitierten Arbeit von Wade); es bestätigt damit die von Rachel Wade, The Keyboard Concertos of Carl Philipp Emanuel Bach (= Studies in Musicology, hrsg. von George Buelow, No. 48), Ann Arbor 1981, S. 26 f., geäußerte Vermutung, daß Schlichting – entgegen der Annahme bei Schulze, a.a.O., S. 118 – unter die Berliner, nicht die Hamburger Mitarbeiter Philipp Emanuels gehöre.

<sup>10</sup> Zu Michel vgl. grundlegend Dadelsen, a.a.O., S. 24, sowie die weiteren Ausführungen dieses Beitrags.

<sup>11</sup> Die hier genannten Stimmen sowie die in Anm. 8 erwähnten Dubletten für Viola und Violone bestehen aus Doppelpapier mit schwer oder unlesbaren Wasserzeichen.

<sup>12</sup> Zum Hauptkopisten H vgl. grundlegend Alfred Dürr, Zur Chronologie der Leipziger Vokalwerke J. S. Bachs. Zweite Auflage: Mit Anmerkungen und Nachträgen versehener Nachdruck aus Bach-Jahrbuch 1957 (= Musikwissenschaftliche Arbeiten, hrsg. von der Gesellschaft für Musikforschung, Nr. 26), Kassel 1976, S. 149, sowie Dadelsen, a.a.O., S. 26, und Kast, S. 138 (unter Weglassung der Angabe „St 493“). Die von mehreren Forschern übernommene Behauptung Kasts, dieser Schreiber habe neben seiner Tätigkeit bei J. S. Bach „weiter“ für Philipp Emanuel gearbeitet, erweckt leicht den Eindruck, daß er nicht allein in Leipzig, sondern auch in Berlin wirkte – was die Leipziger Herkunft der betreffenden Stimmen in Frage stellen könnte. Die Zusammenarbeit mit Philipp Emanuel erstreckt sich jedoch nicht über die hier und in Anm. 8 erwähnten Stimmen zum Magnificat hinaus; wenn auch die vom Hauptkopisten H gefertigte Abschrift der Flötensonate BWV 1031 (P 469) ein Titelblatt von der Hand Philipp Emanuels trägt, so dürfte dieses angesichts der Schriftformen – Dadelsen, a.a.O., S. 26, weist sie dem „älteren“ Philipp Emanuel zu; die Einschränkung bei Robert L. Marshall, J. S. Bach's Compositions for Solo Flute: A Reconsideration of Their Authenticity and Chronology, in: Journal of the American Musicological Society 32, 1979, S. 466, ver-

führung entstammen, auf die der ehemalige Thomasschüler Johann Friedrich Sonnenkalb 1759 mit folgenden Worten hinwies:

„Ja, ich erinnere mich auch immer noch mit Vergnügen des prächtigen und vor trefflichen Magnificats, welches der Herr Bach in Berlin zu meiner Zeit in der sogenannten Thomaskirche an einem Marienfeste aufführte, ob solches gleich noch zu den Lebzeiten des nunmehr seeligen Herrn Vaters war, und schon ziemlich lange her ist.“<sup>13</sup>

In Frage kommen für diese Aufführung, wie schon Hans-Joachim Schulze festgestellt hat, die Daten 2. Februar, 25. März und 2. Juli 1750.<sup>14</sup>

Zu einer späteren Zeit – einer Notiz Georg Poelchaus zufolge zwischen 1780 und 1782 – hat Philipp Emanuel die ursprüngliche, inzwischen zweimal wieder verwendete Vertonung des „Et misericordia“ durch eine neue Komposition ersetzt<sup>15</sup>; dabei erhielten alle bereits vorhandenen Stimmen Einlageblätter mit dem neuen Satz. Ein weiterer Eingriff in das Material erfolgte 1784, als Emanuel die Schlußfuge „Sicut erat in principio“ zum Schlußchor der Ostermusik H 807/Wq 243 umarbeitete<sup>16</sup>: den neuen Text trug er, offensichtlich als Hinweis für den Kopisten des Osterstückes, direkt in die Alt- und Baß-Stimmen, wohl auch in die nicht mehr überlieferten Stimmen für Tenor und Ripiensopran ein. Als dann das Magnificat wieder zur Aufführung kam – möglicherweise erst beim Konzert von 1786, obwohl einige Indizien eher auf einen früheren Termin deuten<sup>17</sup> – ließ sich das „Sicut erat“ offensichtlich nicht mehr aus den stark revidierten Stimmen singen. Alt und Baß bekamen somit Einlageblätter mit dem wiederhergestellten lateinischen Text; vermutlich ließ Philipp Emanuel auch zu dieser Gelegenheit die neue Canto-Stimme I 2 sowie die schon erwähnte neue Ergänzung zum Solotenor

mag nicht zu überzeugen – einen Nachtrag aus späterer Zeit darstellen (was übrigens die Beweiskraft von Emanuels Zuweisung dieser umstrittenen Sonate an seine Vater erheblich relativiert, weil sie offensichtlich nicht auf eigener Kenntnis, sondern vielmehr auf dem vom Schreiber herrührenden Kopftitel „Sonata di J. S. B.“ beruht). Für die Leipziger Provenienz der Ripienstimmen spricht ferner, daß die mit ihnen zusammenhängende Violone-Stimme a 27 von einem Kopisten stammt, der sich ab spätestens 1752 im Umkreis der Thomasschule nachweisen läßt (vgl. NBA I/24, Kritischer Bericht, S. 123–125, sowie Schulze, a. a. O., S. 93).

<sup>13</sup> BD III, S. 148.

<sup>14</sup> Ebenda.

<sup>15</sup> Die Notiz von Poelchau steht auf der autographen Niederschrift des neuen Satzes (P 343; Abbildung auf S. XXVI der in Anm. 9 erwähnten Ausgabe); es fragt sich allerdings, zumal Poelchau Informationsquelle unbekannt bleibt, ob nicht Philipp Emanuel das Stück eher zu jener Hamburger Aufführung von 1779 komponierte, deren gedrucktes Textheft als Beilage zu P 341 vorliegt (vgl. ebenda, S. V). Zur Wiederverwendung des früheren „Et misericordia“-Satzes vgl. Miesner, S. 58.

<sup>16</sup> Vgl. ebenda sowie C. H. Bitter, Carl Philipp Emanuel und Wilhelm Friedemann Bach und deren Brüder, Berlin 1868, Nachdruck Leipzig 1973, Bd. 1, S. 289–291.

<sup>17</sup> Michels Stimmen zum Credo zeigen eine Form der Viertelpause, die in früheren Aufzeichnungen höchstens vereinzelt vorkommt; die im folgenden beschriebenen Einlageblätter zum Magnificat weisen noch die ältere Form auf.

schreiben. Die Canto-Stimme diente wohl bei künftigen Aufführungen als Hauptstimme, wobei ihr älterer Vorläufer möglicherweise als Ripienstimme noch in Verwendung blieb.<sup>18</sup>

Wir dürfen annehmen, daß aus jeder Stimme ein einzelner Sänger musizierte. Bei den vier Stimmen, die wir den Solisten zugewiesen haben, geht dies bereits aus dem Vorhandensein der verdoppelnden Ripienstimmen hervor – offenkundig hätten die Ripienisten keine eigenen Noten gebraucht, hätten sie zusammen mit den Solisten aus den Hauptstimmen gesungen. Zu den Ripienisten selbst hat man vorerst zu bemerken, daß sie durch keinerlei notationstechnisches oder terminologisches Merkmal die Verwendung durch jeweils mehrere Sänger nahelegen. Nicht einmal das Wort „ripieno“ lässt darauf schließen, denn im 18. Jahrhundert hat es eine primär funktionsbezogene Bedeutung und weist erst im erweiterten Sinne auf die Besetzungsstärke hin: so konnte zum Beispiel J. S. Bach den – sicher von einem einzigen Instrument vorzutragenden – Kontrabaßpart der geringbesetzten Solo-kantate BWV 210 auf den Titelumschlag als „Violone in Ripieno“ beschreiben.<sup>19</sup> Ferner sprechen alle Anzeichen dafür, daß Philipp Emanuels Hamburger Chor normalerweise aus nur acht Sängern bestand. In seinen Kostenrechnungen zur Musik bei Predigereinführungen und anderen Gelegenheiten kommt die Angabe „8 Sänger“ wiederholt vor; die Belege reichen vom ersten Amtsjahr bis zu wenigen Monaten vor seinem Tod.<sup>20</sup> In dem 1778 entstandenen Aufführungsmaterial zur

<sup>18</sup> Zu dieser Annahme paßt, daß die Aufzeichnung des „Quia respexit“, des einzigen Solostückes für Sopran, in der älteren Stimme erst sehr spät die mit Blei geschriebene Überschrift „Solo“ erhielt, wie die Schriftformen Philipp Emanuels erkennen lassen (vgl. Dadelsen, a. a. O., Abb. 6). Ein Konzertist hätte diese Angabe nicht unbedingt nötig, da er den Satz ohnehin gesungen hätte – anders jedoch ein Ripienist, dem sie als eine tacet-Anweisung diente; vgl. auch unten, S. 107 f. und Anm. 37.

<sup>19</sup> Vgl. NBA I/40, Kritischer Bericht, S. 47.

<sup>20</sup> Es handelt sich, chronologisch geordnet, um folgende Rechnungen aus dem Aktenband HStA 462 (\* = Sängerzahl nicht angegeben, aus der Gehaltssumme erschlossen; [ ] = Datum aus der betreffenden, nachstehend erwähnten Gelegenheit erschlossen): 25. August 1768 (S. 97), 30. Januar 1771 (S. 122), 8. März 1771 (S. 114), 4. Februar 1772 (S. 115), 27. Oktober 1772 (S. 101), \*14. Oktober 1773 (S. 95), 4. November 1773 (S. 104), \*10. Mai 1774 (S. 124), [Frühjahr] 1775 (S. 159; Passion), \*27. Juni 1775 (S. 93), 10. November 1775 (S. 98), 13. Dezember 1775 (S. 88; Wiedergabe bei Miesner, S. 125), \*2. September 1778 (S. 110), 9. Oktober 1787 (S. 123), \*17. Dezember 1787 (S. 86), \*[1787] (S. 86; Predigereinführung Willerdeing, vgl. Miesner, S. 88), 22. Februar 1788 (S. 144). Daneben befindet sich eine undatierte Rechnung, deren Gehaltssumme auf sieben Sänger schließen lässt (S. 96). Eine weitere, vom 6. November 1769 datierende Rechnung mit sieben Sängern druckt Ernst Suchalla, Briefe von Carl Philipp Emanuel Bach an Johann Gottlob Immanuel Breitkopf und Johann Nikolaus Forkel (= Mainzer Studien zur Musikwissenschaft, hrsg. von Hellmut Federhofer, Bd. 19), Tutzing 1985, S. 252 f., ab. In seinem Kommentar (S. 557) unterläuft Suchalla allerdings der Fehler, aus der Angabe „den Chorknaben“ auf weitere Gesangskräfte zu schließen. Wie schon die nähere Untersuchung des betreffenden Dokuments zeigt, steht „Chorknaben“ hier nicht, wie Suchalla offensichtlich annimmt, im Dativ Plural, sondern im Akkusativ Singular; darüber hinaus geht aus dem Vergleich mit anderen Rechnungen eindeutig hervor, daß es sich hierbei keineswegs um einen Ausführenden, sondern um einen nicht musikalisch tätigen Gehilfen handelt.

Kantate „Auferstehung und Himmelfahrt Jesu“ H 777/Wq 240 trägt jede der insgesamt acht Vokalstimmen den Namen des betreffenden Sängers – „Mr. Lau.“, „Mr. Delver.“, „H. Michel.“ und so weiter.<sup>21</sup> Kurz danach heißt es in der Quittung zu einer Aufführung von Grauns „Tod Jesu“ im Frühjahr 1779:

<sup>21</sup> St. 178/II; zur Datierung vgl. weiter unten. Die Namen stehen jeweils oben rechts auf dem Titelblatt des Stimmhefts; die vollständige Liste lautet: Canto (1, 2) – „Mr. Lau.“, „Mr. [...]“ (verwischt; wohl Steinicke, der im Spätsommer 1778 – die Rechnung zur Aufführung, HStA 462, S. 110, trägt die Tagesangabe 2. September – als Diskantist in einer Predigereinführungsmusik auftritt; vgl. Miesner, S. 85, unter Bezugnahme auf Notenbeispiel 43 d. In Betracht kommt möglicherweise auch Emanuels künftiger Nachfolger Schwenke, dessen Name neben Lau in dem zu Michaelis 1778 entstandenen Stimmensatz St 266 sowie in der Rechnung zu einer Wiederaufführung von H 777 im Frühjahr 1783 erscheint; vgl. unten, Anm. 25 und 32); Alto (7, 8) – „Mr. Seidel.“, „Mr. Delver.“ (die Identifizierung des letzteren als Diskantist bei Miesner, S. 122, erweist sich somit als irrig; darüber hinaus steht Delvers Name in der von Philipp Emanuel benutzten Alt-Stimme zu BWV 30 – vgl. NBA I/29, Kritischer Bericht, S. 68); Tenor (11, 12) – „H(err). Michel.“, „H(err): Hartmann.“; Bass (16, 17) – „H(err). Illert.“, „H(err). Hoffman(n).“ Zur Entstehung von H 777 – einem Werk, das Philipp Emanuel in allen mir bekannten Briefen sowie auf dem Umschlag der Originalstimmen dem heutigen Gebrauch entgegen als Kantate, nicht als Oratorium, bezeichnet, und zu dem eine vom Komponisten autorisierte Zeitungsankündigung vom 9. Juli 1784 ausdrücklich schreibt: „diese ... Cantate (sie ist kein Oratorium)“ (Suchalla, a.a.O., S. 203; vgl. auch unten, Anm. 25) – vermerkt das Verzeichnis des musikalischen Nachlasses des verstorbenen Capellmeisters Carl Philipp Emanuel Bach, Hamburg 1790 (vgl. neulich The Catalogue of Carl Philipp Emanuel Bach's Estate: A Facsimile of the Edition by Schniebes, Hamburg, 1790, hrsg. von Rachel W. Wade, New York 1981), S. 55: „H[amburg]. 1777 und 1778“. Am 17. März 1778 berichtet der „Hamburgische Correspondent“ über eine Aufführung am folgenden Tag, dem Sonnabend vor Ostern, und in der oben erwähnten Ankündigung vom Juli 1784 heißt es hierzu: „Schon 1778, da der Herr Kapellmeister diese Musik zum erstenmal in dem hiesigen Concertsaal aufführte ...“ (vgl. Suchalla, a.a.O., S. 203 und 489). Diesen Zeugnissen gegenüber steht jedoch ein Brief des Dichters Johann Heinrich Voß, auf den sowohl Ernst Fritz Schmid, Carl Philipp Emanuel Bach und seine Kammermusik, Kassel 1931, S. 46, als auch neuerdings Richard Kramer, The New Modulation of the 1770s: C. P. E. Bach in Theory, Criticism, and Practice, in: Journal of the American Musicological Society 38, 1985, S. 578–580, aufmerksam gemacht haben; dem zufolge hat Emanuel „seine neue Auferstehung“ bereits am 2. April, dem Sonnabend vor Ostern 1774, in einer Hamburger Kirche musiziert. Offenbar bezieht sich also die Ankündigung von 1784 nicht auf die erste Aufführung überhaupt, sondern auf die erste in außerkirchlichem Rahmen; gleichermaßen werden die Angaben des Nachlaßverzeichnisses – wie schon Kramer, S. 580, behauptet – nicht auf die Komposition der Kantate, sondern auf eine durchgreifende Revision verweisen. In der Tat lässt sich diese Annahme durch einen Vergleich zwischen den Originalstimmen und dem Partitaurautograph (P 336) erhärten: die Partitur zeigt eine Reihe von nachträglichen Änderungen und Ergänzungen – darunter die Hornpartien zu Nr. 4 und 5, die Pauken in Nr. 3 und die Einleitung zum zweiten Teil (Satz- und, im folgenden, Taktnummern beziehen sich auf die Ausgabe Eulenburg Octavo Edition 10013) –, die in den Stimmen bereits dem Urbestand angehören (die von Kramer, S. 555–557, 565 und 574, besprochene Stelle im Duett Nr. 9 weist allerdings keine mehr als geringfügigen Revisionen auf). Der Schluß scheint also gerechtfertigt, daß die Partitur in ihrer teilweise noch rekonstruierbaren Urgestalt schon 1774 entstand, während die von Michel hergestellten Originalstimmen erst aus dem Jahre 1778 stammen. Eine frühere Datierung der Stimmen kommt ohnehin kaum in Frage, da der

„die Gelder werden folgender Gestalt einge-  
theilt

2 Bässe	4 [Mark]
2 Tenöre	4
2 Alte	4
2 Discant	4“ <sup>22</sup>

Schließlich führt 1789 eine Liste der Gehälter, die „der verstorbene Kapell Meister Bach, den gewöhnlichen Kirchensängern ... gegeben“ hatte, genau acht Namen an.<sup>23</sup>

Freilich hat Philipp Emanuel dieses Ensemble zeitweise auf neun und, vor allem in den 1780er Jahren, zehn Sänger erweitert; nach einer Namensliste vom Oktober 1786 zu urteilen, hat es sich dabei um drei Soprane, zwei oder drei Altisten, zwei oder drei Tenöre und zwei Bässe gehandelt.<sup>24</sup> Bei einer Wiederaufführung von H

hier zum ersten Mal belegte Diskantist Lau noch 1783 in Erscheinung tritt (vgl. Anm. 25) – und die Karriere eines Diskantsängers dürfte schwerlich viel mehr als fünf Jahre gedauert haben. Auch ein späteres Entstehungsdatum lässt sich ausschließen: im Laufe der Arbeit vollzieht sich eine Wandlung des von Michel verwendeten Violinschlüssels; soweit feststellbar kommt allein die neuere Form in allen nach 1778 anzusetzenden Aufzeichnungen des Schreibers, wie etwa den Einlagen zum „Et misericordia“ im Magnificat, vor.

<sup>22</sup> HStA 462, S. 154 (März 1779).

<sup>23</sup> Miesner, S. 123; die Worte „den gewöhnlichen Kirchensängern“ erscheinen hier gesperrt. Das Original habe ich nicht einsehen können.

<sup>24</sup> Für die Verwendung von neun Sängern bietet HStA 462 folgende Belege (zur Darstellungsweise vgl. Anm. 20): 12. September 1776 (S. 105), \*3. Februar 1777 (S. 128), [1777] S. 87; Predigereinführung Gerling, vgl. Miesner, S. 88), [1780] (S. 113; Predigereinführung Rambach, vgl. Bitter, a. a. O., Bd. 1, S. 261), 3. Juli 1786 (S. 106). Für Aufführungen mit zehn Sängern gibt es folgende datierte oder datierbare Belege: 7. September 1776 (S. 116; Sängerzahl aus neun korrigiert), September 1780 (S. 70; abgedruckt bei Miesner, S. 127; Sängerzahl aus neun korrigiert), 3. Dezember 1781 (S. 109), [1781] (S. 103; Predigereinführung Lampe, vgl. Miesner, S. 84), 30. Januar 1783 (S. 85), 17. März 1784 (S. 107), 12. Mai 1785 (S. 86), 9. Juli 1785 (S. 94), 24. Januar 1786 (S. 141), 7. September 1786 (S. 116; Sängerzahl aus neun), [zum 31.] Oktober 1786 (S. 69; abgedruckt bei Miesner, S. 123; zum Datum vgl. ebenda, S. 46 f.); dazu finden sich undatierte Rechnungen auf S. 125, 129, 141, 145 und 152 (Oratorium in der Spinnhauskirche). Die Rechnung vom Oktober 1786 führt nach Posten für Bach und den Kopisten folgende Namen an: Illert, Hoffmann, Michel, Kirchner, Schieferlein (nicht, wie bei Miesner, S. 127, Schiefortein; der Name kommt mehrmals schon bei Telemann vor), Seidel, Delver, Schumacher sen., Schumacher jun. und „N. N.“ Von diesen lassen sich Illert und Hoffmann als Bässe, Michel als Tenor, Seidel und Delver als Altisten nachweisen (vgl. Miesner, S. 19, 86 und 123, sowie oben, Anm. 21). Da die Hamburger Dokumente, soweit feststellbar, die Sänger stets nach aufsteigender Stimmlage verzeichnen, dürfte Kirchner, der auch in einem Register von 1789 unmittelbar auf Michel folgt (vgl. Miesner, S. 122), eben wie dieser – und wie bereits Miesner vermutet – den Tenor gesungen haben; aus gleichem Grund lässt sich Schieferlein (vgl. auch Anm. 25) als Tenor oder Alt vermuten. Bei „N. N.“ und den beiden Schumacher – wohl Brüder, nicht Vater und Sohn – wird es sich um die Diskantisten handeln, zumal einer der Schumacher im Verzeichnis der „gewöhnlichen Kirchensänger“ (Miesner, S. 123) unter dieser Stimmlage vorkommt.

777 im Jahre 1783 erreicht die Besetzung sogar zwölf Sänger.<sup>25</sup> Da zu keiner der Veranstaltungen mit neun oder zehn Sängern das Stimmenmaterial noch vorliegt, entzieht sich die Möglichkeit, das Verhältnis zwischen Sängerzahl und Stimmen-

<sup>25</sup> Emanuels Rechnung „für die Probe u. Aufführung der Auferstehung im Waisenhouse 83“ (HStA 462, S. 158) führt nach Angaben über die Instrumentalisten – hierzu gehören „11 Roll-brüder.“ sowie „10 R[aths].Mus[icanten]. u. Exp[ectanten].“ (vgl. Josef Sittard, Geschichte des Musik- und Concertwesens in Hamburg vom 14. Jahrhundert bis auf die Gegenwart, Altona und Leipzig 1890, Nachdruck Hildesheim und New York 1971, S. 5 f.) – folgende Sängernamen an (das angegebene Gehalt jeweils in Mark):

„H. Illert.	4 –
Hoffm[ann].	4 –
Michel	4
Hartm[ann].	4
Schief[erlein].	2
Seidel	3
Delver	3
Hofg. [?]	3
Nehr[ich].	3
Schachm[ann?].	2
Lau	3
Schwenke	4“

Es folgen dann 30 Mark „für mich und Copialien.“ Von den Sängern, die hier zum ersten Mal begegnen, lässt sich nur Johann Peter Theodor Nehrlich (1770 – nach 1812) identifizieren, der nach Ernst Ludwig Gerber, Neues historisch-biographisches Lexikon der Tonkünstler ... Dritter Theil, Leipzig 1813/14, Nachdruck Graz 1966, Sp. 566, bei Philipp Emanuel studierte und als Diskantsänger wirkte. Allem Anschein nach hat die Aufführung – die wohl auf den 19. April, den Sonnabend vor Ostern, fiel – den Anlaß zu einer weiteren Revision von H 777 gegeben. Auf Grund einer vom Textdichter Ramler eingesandten Vorlage (vgl. Kramer, a. a. O., S. 581, Anm. 25) hat Emanuel das Rezitativ Nr. 6 erweitert und die darauffolgende Arie durch eine neue Komposition ersetzt; gleichzeitig brachte er die vorher als Dialog gehaltenen Rezitative in eine rein erzählerische, durchgehend von jeweils einem Sänger vorgetragene Form (die Annahme von Kramer, S. 581, Emanuel habe diese Änderung aus praktischen Gründen vorgenommen, will nicht einleuchten; vielmehr ging es um einen Wandel der ästhetischen Konzeption wie auch vielleicht des Gattungsbegriffes – wohl nicht von ungefähr bemerkte die in Anm. 21 zitierte Zeitungsankündigung vom 9. Juli 1784 zu H 777: „sie ist kein Oratorium“). Für die Entstehung dieser Fassung – die auch dem 1787 bei Breitkopf erschienenen Partiturdruk zugrunde liegt – stehen als Grenzdaten der 20. November 1780 und der 9. Juli 1784 fest; das erste ergibt sich aus einem Brief des Komponisten an Ramler (vgl. Friedrich Wilhelm, Briefe an Ramler, in: Vierteljahrsschrift für Literaturgeschichte 4, 1891, S. 256 f., sowie neulich Wade, Keyboard Concertos, S. 1 f. und 119 f.); das zweite aus der hier bereits erwähnten Zeitungsankündigung (vgl. insbesondere Suchalla, a. a. O., S. 204 f.). Auf den Zusammenhang mit der Aufführung von 1783 weist vor allem das Honorar hin, das Emanuel „für mich und Copialien“ erhielt. Für die Direktion allein bekam er normalerweise nur 6 Mark (vgl. Miesner, S. 23); und da eine Wiederaufführung der Version von 1778 kaum nennenswerte Kopierkosten mit sich gebracht hätte (vgl. Anm. 28), so lässt die Summe unausweichlich auf eine kompositorische Beteiligung schließen. Einen vergleichbaren Fall aus demselben Jahr bietet die Einführungsmusik des Pastor Lüttkens, die Bach aus einem früheren Werk entlehnte, und für die er 24 Mark in Anspruch nahm (vgl. Miesner, S. 23 und 88). Komplizierend wirkt allerdings bei H 777 der Quellenbefund. Um die neue Arie sowie die

exemplaren auch hier zu überprüfen. Gerade die Auferstehungskantate liefert jedoch einen Anhaltspunkt dafür, daß sich Philipp Emanuel noch bei erhöhter Sängerzahl an das – übrigens weit verbreitete<sup>26</sup> – Prinzip hielt, jeden Vokalisten mit eigenen Noten zu versorgen. Zum Originalmaterial gehört neben den Stimmen aus dem Jahre 1778 ein Sopran-Heft, das anlässlich einer späteren Aufführung entstand und nur die Chorsätze enthält.<sup>27</sup> Offensichtlich stellt diese Stimme den Rest von einem 1783 gefertigten Satz Ripienstimmen dar. Selbst sie auszuschreiben erübrigte sich, wenn Philipp Emanuel mehr als einen Vokalisten aus einem Stimmheft singen ließ; und daß er zur Aufführung von 1783 mehrere inzwischen verschollene Stimmen herstellen ließ, geht bereits aus anderen Indizien hervor.<sup>28</sup> Somit läßt sich mit gebotener Vorsicht aus dem Stimmenbefund zum Magnificat noch schließen, daß er dieses Stück mit nicht mehr als acht Sängern aufführte.

Neufassung von Satz 6 in der Partitur unterzubringen, hat Emanuel die Urschrift von Satz 6, T. 7, bis Satz 8, T. 18, gegen drei Bogen abweichenden Papiers ausgetauscht; das gleiche Papier verwendete er außerdem in einer Reihe von Tekturen, mittels derer er die revidierte Version der Rezitative in die Stimmen eintrug. Während jedoch die neuen Partiturbogen sich mit einer Entstehung vor 1784 ohne weiteres in Einklang bringen lassen, scheinen die Schriftzüge der Tekturen auf eine spätere Zeit zu weisen. Bestimmt aus späterer Zeit stammen ferner die von Michel geschriebenen Einlagen mit der Arie Nr. 7: vor allem die Viertelpausen (vgl. Anm. 17) schließen eine Datierung vor 1785 aus. Müssen die Widersprüche der autographen Revision vorerst ungeklärt bleiben, so bietet sich bei den Einlagen die Annahme an, daß sie eine frühere Serie ersetzen, die wohl durch Ausleihe des Stimmenmaterials – hierauf weisen Emanuels Briefe an Kühnau vom 31. August 1784 und Friedeisen vom 9. Oktober 1787; vgl. Briefe von Karl Philipp Emanuel Bach und G. M. Telemann, in: Allgemeine musikalische Zeitung, Neue Folge, 4, 1869, S. 187 – abhanden kam. Vermutlich hängt ihre Entstehung mit der letzten nachweisbaren Aufführung von H 777 zusammen. Stimmen und Partitur weisen eine Reihe von autographen Revisionen auf, die, wie sowohl aus den Schriftzügen wie auch aus den Lesarten hervorgeht, erst nach der Drucklegung der Kantate in der zweiten Jahreshälfte 1786 (vgl. Suchalla, a. a. O., S. 199 und 211–213; der auf S. 210f. gedruckte Brief Nr. 166 gehört trotz seines Datums nicht in das Jahr 1786, sondern ins Jahr 1784) erfolgten; hierbei hat Emanuel eine noch in der Druckfassung übersprungene Zeile von Satz 6 ergänzt und Satz 7 und 9 mit zusätzlicher Verzierung bereichert. Darf man noch vom Sonnabend vor Ostern als wahrscheinlichstem Termin ausgehen, so kommt als Aufführungsdatum der 7. April 1787 oder der 22. März 1788 am ehesten in Frage.

<sup>26</sup> Vgl. Joshua Rifkin, Bach's Chorus: A Preliminary Report, in: The Musical Times 123, 1982, S. 747 bzw. Bachs Chor – ein vorläufiger Bericht, oben, S. 141–155.

<sup>27</sup> Die Stimme (St 178/II 3) röhrt von unbekanntem Schreiber her und steht auf singulärem Papier; ihre Verwendung als Originalmaterial läßt sich jedoch durch autographhe Zusätze verbürgen. Der Terminus *post quem* ergibt sich einerseits daraus, daß die Aufzeichnung auf die Michelsche Stimme II 2 zurückgeht, andererseits aus dem Schrift- und Papierbefund, der eine Zugehörigkeit zu den Stimmen von 1778 so gut wie völlig ausschließt.

<sup>28</sup> Außer den in Anm. 25 mitgeteilten Erkenntnissen zum Überlieferungsbefund der Arie Nr. 7 lassen sich folgende Erwägungen geltend machen: Für die Musik zur Einweihung der Lazarethkirche im Herbst 1769 bekam der Kopist für jeden Bogen 4 Groschen (Groschen = Schilling; 16 Schilling = 1 Mark), wobei die Gesamtrechnung für 65 Bogen 16 Mark und 4 Groschen betrug (vgl. Suchalla, a. a. O., S. 252 f.). Der Bogenpreis blieb offensichtlich noch in den 1780er Jahren unverändert, denn die Stimmen zu so umfangreichen Werken wie der Capitänsmusik von 1780 (vgl. die Beschreibung bei Miesner, S. 105–108 sowie Notenbeispiel

Aller Wahrscheinlichkeit nach haben diese acht Sänger die gesamte Chorbesetzung des Konzerts vom Frühjahr 1786 gebildet.<sup>29</sup> Der vierstimmige Halleluja-Chor ließ sich ohne weiteres mit ihnen musizieren, auch wenn sie an Händels eigene, geschweige denn an die bei den schon damals einsetzenden Mammutaufführungen üblichen Kräfte kaum heranreichten.<sup>30</sup> Auch das doppelchörige „Heilig“ verlangt an sich nicht mehr als acht Sänger; und daß es – wenigstens in den Hamburger Kirchen – tatsächlich so unter Philipp Emanuel erklang, darf angesichts der lokalen Verhältnisse als sicher gelten. Schon die zweifache Besetzung jeder Stimme ergäbe einen Vokalkörper, der den bisher größten für Philipp Emanuel belegten bei weitem übertrifft. Zu bedenken hat man ferner, daß die ersten nachweisbaren Aufführungen des „Heilig“ um Michaelis 1776<sup>31</sup> knapp ein Jahr auf den bekannten Brief vom 20. September 1775 folgen, in dem Philipp Emanuel das aus zwölf Instrumental- und zehn Vokalstimmen bestehende Konzert „Es erhub sich ein Streit“ von Johann Christoph Bach an Forkel schickt mit der Bemerkung: „Hier habe ich nicht Sänger genug, außerdem [= sonst] würde ich es gerne einmahl aufführen“.<sup>32</sup>

61 und 62) oder der Musik zur Einweihung des Michaelisturms im Oktober 1786 (ebenda, S. 92 f. und Notenanhang) haben nicht mehr als 19 Mark 8 Schilling respektive 15 Mark gekostet (ebenda, S. 127 f.). Nimmt man an, daß die verschollenen Einlagen zu Nr. 7 ebenso wie die heute vorhandenen aus insgesamt zehn Halbbogen bestanden (hierbei rechne ich eine jetzt fehlende Einlage zur zweiten Viola mit), und setzt man die aus zwei Bogen bestehende Chorstimme II 3 hinzu, so ergibt sich eine Summe von nur 1 Mark 12 Schilling. Da Philipp Emanuels eigener Anteil an den 30 Mark „für mich und Copialien“ nicht viel mehr als die 24 Mark betragen haben dürfte, die er im selben Jahr für die Einführungsmusik Lüttkens erhielt (vgl. Anm. 25), bleibt mit großer Wahrscheinlichkeit eine Restsumme übrig, die auf die Verfertigung weiterer Stimmen deutet. Die drei Ripienstimmen, deren Verlust wir annehmen möchten, hätten insgesamt sechs Bogen – und somit 1 Mark 8 Schilling – in Anspruch genommen.

<sup>29</sup> Hierauf bezieht sich offensichtlich der Hamburger Rezensent, wenn er „Unsere brave Sänger“ lobt (vgl. unten, S. 171). Zwar wirkten, wie er weiterhin berichtet, „in allen 4 Concerten einige Liebhaberinnen“ mit, die „durch ihre vortreffliche Stimme und ihren geschmackvollen Vortrag den zahlreichen Zuhörern das lebhafteste Vergnügen verursachten“ (BD III, S. 421). Der Zusammenhang läßt jedoch kaum auf eine Beteiligung dieser „Liebhaberinnen“ an den Chorwerken schließen; vielmehr handelt es sich um die Ausführenden von Solostücken wie der gleich nach dem Credo dargebotenen Sopranarie aus dem Messias „Ich weiß, das mein Erlöser lebet“ (vgl. ebenda, S. 420).

<sup>30</sup> Zum Chor bei Händels Messias-Aufführungen vgl. John Tobin, Handel's Messiah. A Critical Account of the Manuscript Sources and Printed Editions, London 1969, S. 69 und 255–257; zu groß besetzten Aufführungen der 1770er und 1780er Jahre vgl. Charles Burney, An Account of the Musical Performances in the Westminster Abbey and the Pantheon ...: In Commemoration of Handel, London 1785, Neudruck 1965; Walther Siegmund-Schultze, Über die ersten Messias-Aufführungen in Deutschland, in: Händel-Jahrbuch 6, 1960, S. 62–64, wie auch neuerdings Berndt Engelmann, Händel-Aufführungen in den Akademien der Wiener Tonkünstlersozietät, in: Göttinger Händel-Beiträge 1, Kassel 1984, S. 183.

<sup>31</sup> Vgl. Miesner, S. 93 f., und BD III, S. 303 f., sowie neuerdings Kramer, a. a. O., S. 567 und 581 f.

<sup>32</sup> BD III, S. 292. Ein konkreter Beleg für die Aufführung des Heilig mit acht Sängern erböte sich durch Miesners Annahme, Philipp Emanuel habe das Stück in die 1778 und 1784 musizierte, größtenteils von J. C. F. Bach herrührende Michaeliskantate „Wenn Christus seine

Vor diesem Hintergrund hat man nun die Aufführung des Credo zu betrachten. Das gänzlich von Michel hergestellte Vokalmaterial umfaßt genau fünf Stimmhefte, eins für jeden obligaten Part.<sup>33</sup> Die Hefte hat der Schreiber allein nach Stimmlage bezeichnet – „Soprano. 1.<sup>mo</sup>“, „Soprano. 2.<sup>do</sup>“, „Alto.“, „Tenor.“, „Basso.“ –, jeweils ohne präzisierende Zusätze wie „solo“ und „ripieno“. Sowohl diese neutralen Besetzungangaben als auch alle weiteren Aspekte der Aufzeichnung erinnern unmittelbar an die Solostimmen zum Magnificat; die Gleichartigkeit des Erscheinungsbildes legt die Annahme nahe, daß wir es hier wie dort – wie anscheinend überall bei Philipp Emanuel Bach – mit Stimmen zu tun haben, die man jeweils einem einzelnen Sänger zuteilte. Bezeichnenderweise wußte noch der spätere Besitzer Georg Poelchau, das Material in diesem Sinne zu deuten. Gegen Ende des Jahres 1827 hat er den Stimmensatz durch die Hinzufügung von Ripienstimmen erweitert.<sup>34</sup> Die neuen Stimmen tragen zwar nicht die Aufschrift

„Kirche schützt“ eingegliedert, denn das Aufführungsmaterial zur Kantate (St 266) zählt die üblichen acht Vokalstimmen (vgl. Miesner, S. 96; das Datum der dort nicht erwähnten Wiederaufführung ergibt sich aus einer Eintragung auf dem Titelumschlag). Wenn aber die betreffenden Stimmen vor dem Schlußchoral den Vermerk „Chor Heilig“ enthalten, so verweist dies kaum auf H 778, sondern auf das einchörige Heilig H 827/Wq 218; vgl. Karl Geiringer, *Die Musikerfamilie Bach. Musiktradition in sieben Generationen*, München 1977, S. 275.

<sup>33</sup> Zum Stimmensatz St 118 vgl. Kast, S. 78, und Friedrich Smend, *NBA II/1, Kritischer Bericht*, S. 17, 41 und 231–234. Die Angaben beider Autoren bedürfen in einiger Hinsicht der Präzisierung. Die von Kast als nicht original („Neu-St 2“) eingestuften Violin-Stimmen 22 und 23 gehören in der Tat dem Hamburger Material an; sie stammen vom Schreiber der Continuo-Stimme 36 und enthalten wie diese Eintragungen von der Hand Philipp Emanuels. Der betreffende Kopist begegnet außerdem in Bd. I und III sowie Bd. II, S. 16–27, der bedeutenden *Messias*-Partitur Berlin, Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz, Mus. ms. 9007/1; auf ihn bezieht sich offenbar Poelchau Notiz „Damköhler scrips.“ am Schluß des dritten Bandes (vgl. Händel und Hamburg, hrsg. von Hans-Joachim Marx in Zusammenarbeit mit der Musiksammlung und der Handschriftensammlung der Staats- und Universitätsbibliothek Carl von Ossietzky, Hamburg 1985, S. 148–150; den Ausführungen dieses wertvollen Katalogs darf ich an dieser Stelle hinzufügen, daß die auf S. 149 abgebildete *Messias*-Abschrift von der Hand Michels herrührt). Nicht mit Hamburg dagegen haben die den Stimmen 22–24 und 33 vorangehefteten Deckstreifen mit Philipp Emanuels „Einleitung zum Credo“ zu tun; der Schrift nach bilden sie ein Pendant zum Notenmaterial St 595, das Spontini zu seiner Berliner Aufführung des Credo am 30. April 1828 benutzte und offensichtlich herstellen ließ (vgl. Smend, S. 40 und 44 f.). Ebensowenig in Verbindung mit Philipp Emanuel und Hamburg läßt sich die von Smend, S. 232, für original angesehene Tenor-Stimme 14 bringen; ihr Schreiber gehört mit ziemlicher Sicherheit zu den Kopisten des Stimmensatzes St 594, der Spontinis Aufführung von H 778 im selben Programm wie das Credo zugrunde lag. Auf Berlin scheinen schließlich auch die Schriftzüge der von Poelchau als Umschlag verwendeten Viola-Stimme 1 zu weisen; die hierin erhaltene französische Ouvertüre hat einer Bibliotheksnotiz zufolge Klaus Engler, Tübingen, als die „Sinfony“ zum *Messias* identifiziert.

<sup>34</sup> Die Poelchausche Alt-Stimme 9 trägt das Datum 28. November 1827, die Baß-Stimme 18 1. Dezember; über die Schreiberangaben bei Kast, S. 75, hinaus läßt sich Poelchau auch als Mitschreiber der Stimmen 11 und 12 identifizieren. Ob diese Stimmen, wie Smend, a.a.O., S. 44, annimmt, bereits im Hinblick auf das Spontinische Konzert vom April 1828 entstanden, bleibe dahingestellt.

„ripieno“, dafür aber hat Poelchau auf allen Michelschen Stimmen mit Ausnahme des Tenors die ursprünglichen Besetzung vermerke mit dem Zusatz „Solo“ ergänzt.<sup>35</sup>

Poelchaus Verfahren verrät nicht nur Wesentliches über die Bachauffassung seiner Generation, sondern zeigt wohl auch, daß der Stimmensatz mehrere Jahre nach Philipp Emanuels Tod noch keine Ripienstimmen aufwies.<sup>36</sup> Sollte das aber besagen, daß er auch zu Lebzeiten Philipp Emanuels keine Ripienstimmen umfaßte, dann ergäbe sich als Vokalbesetzung der Hamburger Aufführung ein Ensemble von fünf Einzelsängern ohne jede verstärkende Stimme. In der Tat läßt sich die Aufführung kaum anders vorstellen. Standen Philipp Emanuel, wie schon glaubhaft gemacht, für die am Konzert dargebotenen Chorwerke insgesamt acht Sänger zur Verfügung, so kommt für das Credo ohnehin nur eine solistische Musizierweise in Frage. Auch die Annahme, Emanuel könnte etwa die zehn Sänger dabei gehabt haben, für die es ausgerechnet in den 1780er Jahren mehrere Belege gibt, führt zu keinem anderen Ergebnis; denn wie bereits erwähnt, scheint diese Gruppe nur drei Soprane gezählt zu haben, während das Credo mit seinen zwei obligaten Sopranpartien schon bei der geringsten „chorischen“ Besetzung vier Soprane erfordert.

Der hier vorgebrachten Schlußfolgerung ließen sich vielleicht zwei Beobachtungen entgegenhalten. In der Baß-Stimme steht zu Beginn des „Et in Spiritum Sanctum“ in kleiner Schrift unter dem System das Wort „Solo“; zu Beginn des „Confiteor“ findet sich dann, ebenfalls unter dem System und noch kleiner geschrieben, der Vermerk „Tutti“. Da der Baßpart des Credo außer dem „Et in Spiritum“ allein aus Chorsätzen besteht, möchte man wohl diesen Befund als Zeichen dafür werten, daß aus dem Heft tatsächlich mehr als ein Sänger musizierte. Zur Vorsicht mahnt jedoch, daß sich die Vorschriften „solo“ und „tutti“ auch in zahlreichen Stimmen von erwiesenermaßen solistischem Charakter befinden; sie dienen bekanntlich dazu, den einzelnen Ausführenden über sein Verhältnis zu den anderen, und damit über die jeweils verlangte Vortragsweise zu orientieren.<sup>37</sup> In diesem

<sup>35</sup> Hiermit wollte Poelchau nicht, wie sich vielleicht vermuten ließe, einfach diejenigen Stimmen identifizieren, die Solonummern umfaßten; denn die Stimme des zweiten Soprans enthält keine Solostücke.

<sup>36</sup> Zwar geht aus Poelchaus Aufzählung der Stimmen am Deckblatt der zusammengehörigen Partitur P 22 hervor (vgl. die Abbildung bei Smend, a.a.O., S. 231; zu P 22 vgl. auch unten, Anm. 41), daß die Tenor-Stimme 14 schon vor dem Ausschreiben der übrigen Ripienstimmen im November/Dezember 1827 zum Material gehörte; angesichts des in Anm. 30 erörterten Schreiberbefunds dürfte jedoch auch ihre Entstehung kaum vor den 1820er Jahren zurückliegen.

<sup>37</sup> Beispiele für diese Verwendung von solo-tutti-Angaben liefern etwa die Flöten-Stimme zu J. S. Bachs Ouvertüre BWV 1067 (Faksimile-Seite in NBA VII/1, S. VIII) oder die Stimme „Violino i. Concertino“ zum Doppelkonzert BWV 1043 (Faksimile-Seite in: Early Music 13, 1985, S. 174). Einen aufschlußreichen Beleg bei Philipp Emanuel bietet die erste Trompeten-Stimme zum Chor „Gott fähret auf mit Jauchzen“ in H 777 (St 178/I 13).

Sinne enthalten auch die Solostimmen zum Magnificat solche Vorschriften<sup>38</sup>; so erklärt sich ferner, daß im Credo die Stimmen „Soprano. i.<sup>mo</sup>“ und „Alto.“ zu Beginn des Duetts „Et in unum Dominum“ den Hinweis „Duetto. con Alto.“ oder „Duetto. con Soprano.“ tragen, ohne daß der folgende Chorsatz „Et incarnatus est“ eine tutti-Vorschrift aufweist

Problematischer wirkt allerdings, daß der Sopranpart des „Crucifixus“, in dem Bachschen Partiturautograph P 180 sorgfältig dem zweiten Sopran allein zugewiesen<sup>39</sup>, hier in beiden Sopranheften erscheint, was bei einer Aufführung mit Einzelstimmen das klangliche Gleichgewicht des Satzes nicht unwe sentlich beeinträchtigt hätte und somit eher an eine chorische als eine solistische Auffassung denken läßt.<sup>40</sup> Hinter der doppelten Eintragung steht wohl ein Fehler Michels. Allem Anschein nach hat er das „Crucifixus“ zunächst in die Stimme des ersten Soprans, und zwar nach dem Autograph eingetragen, dann den zweiten Sopran nach dem ersten kopiert<sup>41</sup>; hierbei hat er vielleicht Bachs Anweisung „Soprano 2“ entweder

<sup>38</sup> Freilich dienen in diesen Stimmen die solo- und tutti-Bezeichnungen teilweise auch einem weiteren Zweck: als Hinweise nämlich für die Schreiber der Ripienstimmen, welche Sätze und Satzteile mitzukopieren bzw. auszulassen sind. Dies betrifft vor allem T. 13–33 und 57–80 des ursprünglichen „Et misericordia“-Satzes, die in der Solostimme für Alt die Beischrift „Solo“ tragen und dementsprechend in der Ripienstimme fehlen; auch die ältere Sopran-Stimme III 1 weist an den betreffenden Stellen den Vermerk „Solo“ auf. Zum hier geschilderten Gebrauch vgl. Rifkin, a. a. O., S. 747 und 749, Anm. 16, sowie das Interview Die Wiederherstellung der Dimensionen, in: Neue Zeitschrift für Musik, 147/5, Mai 1986, S. 18. Eine autographhe Inschrift „Solo. / herr Hoffmann“, die sich in der Alt-Stimme neben dem Duett „Deposuit potentes“ befindet, steht offensichtlich mit keiner Aufführung des Magnificat in Zusammenhang, sondern deutet vermutlich auf eine – nicht erhaltene – Parodie des Satzes mit Baß (vgl. Anm. 21) statt Alt.

<sup>39</sup> Der Vermerk findet sich auf S. 113 (fol. 59<sup>r</sup>) des Manuskripts; von den zahlreichen Wiedergaben nenne ich hier nur die bei Alfred Dürr, Johann Sebastian Bach. Seine Handschrift – Abbild seines Schaffens, Wiesbaden 1984, Bl. 74, sowie die jüngste Faksimile-Ausgabe der vollständigen Partitur: Johann Sebastian Bach. Messe in h-moll. Faksimile-Lichtdruck des Autographs, mit einem Vorwort hrsg. von Alfred Dürr (= Documenta Musicologica II/12), Kassel 1983.

<sup>40</sup> Vgl. den Kommentar zur Einspielung der h-moll-Messe Nonesuch 79036. Nach verbreiteter Meinung spräche weiter für eine chorische Auffassung die von Philipp Emanuel hinzugefügte colla-partie-Instrumentierung der Sätze „Credo in unum Deum“ (Oboe 1 col Soprano 1, Oboe 2 col Soprano 2, Viola col Alto, Fagotto col Tenore, Violoncello col Basso) und „Confiteor“ (wie zuvor, dazu noch Violino 1 col Soprano 1, Violino 2 col Soprano 2); wie jedoch aus zahlreichen Beispielen – so etwa den Arien BWV 29/5 und 244/8 (Zählung nach NBA II/5) oder dem Salve Regina Hob. XXIII b: 2 von Haydn – hervorgeht, darf die Annahme, mitgehende Instrumente deuten auf die mehrfache Besetzung eines Vokalparts, bestenfalls beschränkte Gültigkeit beanspruchen.

<sup>41</sup> Wie bereits Smend, a.a.O., S. 130–132 und 230–232, glaubhaft gemacht hat, geht der Stimmensatz St 118 als Ganzes unmittelbar auf P 180 zurück; daß hierbei aber eine der Sopran-Stimmen zum „Crucifixus“ als Vorlage für die andere diente, geht sowohl aus gemeinsamen Sonderlesarten als auch aus der übereinstimmenden Zeilentrennung hervor. Die Richtung der Abhängigkeit ergibt sich aus dem Schriftbild: bei Soprano 1 einheitlich gegliedert, bei Soprano 2 hingegen – offensichtlich aus dem Bemühen, dem Zeilenmuster von Soprano 1 zu folgen – abwechselnd weit auseinandergezogen und dicht zusammengedrängt. In diesem Zusammen-

übersehen oder falsch gedeutet, etwa im Sinne von „col Soprano 2“. Auf jeden Fall dürfte er sich nicht unmittelbar auf Philipp Emanuel berufen haben; denn obwohl dieser das Manuskript seines Vaters vor der Aufführung einer gründlichen Revision unterzog, ließ er gerade die betreffende Stelle unangetastet.<sup>42</sup> Im Hinblick darauf wird man dem freilich irritierenden Befund wohl nicht zu viel Gewicht beizumessen haben.

Muß angesichts vor allem dieses letzten Zweifelsfalles die endgültige Sicherheit ausbleiben, so weisen doch zusammengenommen alle Indizien darauf hin, daß dem Hamburger Publikum im Jahre 1786 das Credo aus der h-Moll-Messe von fünf Einzelsängern vorgetragen wurde. So unerwartet uns das heute anmuten mag, so wenig scheint man damals Anstoß daran genommen zu haben – so dürfen wir jedenfalls aus der Begeisterung des eingangs zitierten Rezensenten schließen. Hier gilt es allerdings, einem Mißverständnis vorzubeugen. Seiner Beschreibung des Credo als „eins der vortrefflichsten musikalischen Stücke ...“, die je gehört worden“ fügt der Rezensent hinzu, „wobey aber die Singstimmen hinlänglich besetzt seyn müssen, wenn es seine ganze Wirkung thun soll“.<sup>43</sup> Nach verbreiteter Auffassung bezieht sich dieser Nachsatz auf die Größe des Vokalapparats.<sup>44</sup> An sich aber läßt die Wendung „hinlänglich besetzt“ keineswegs nur diese quantitative Deutung zu – man denke beispielsweise an den Sprachgebrauch, Theaterrollen als gut oder schlecht besetzt zu bezeichnen. Daß der Hamburger Rezensent seine Bemerkung eher in solchem qualitativen Sinne meinte, geht aus dem darauffolgenden Satz hervor: „Unsere brave Sänger zeigten auch hier, vorzüglich bey dem Credo, im Treffen und dem Vortrage der schwersten Stellen ihre bekannte Geschicklichkeit“.<sup>45</sup> Liest man, wie es der Zusammenhang nahelegt, diese Worte als logische Fortsetzung des vorausgehenden Satzes, so versteht sich der Gedankengang wohl nur so, daß der Schreiber zunächst die hohen technischen Ansprüche des Credo

hang fällt auf, daß die von Michel herrührende Partitur P 22, die ebenfalls in Verbindung mit der Hamburger Aufführung des Credo steht (vgl. Smend, a.a.O., S.41), den Sopran zum „Crucifixus“ ohne weitere Präzisierung als „Canto“ bezeichnet, obwohl sie die unisono-Führung der beiden Soprane im „Patrem omnipotentem“ ausdrücklich vermerkt. Das Verhältnis zum Stimmenbefund bedarf der weiteren Klärung; vorläufig läßt sich nur feststellen, daß P 22 ebenso wie St 118 auf dem Autograph fußt, doch schon unter Heranziehung der Stimmen, aus denen es mehrere Einzelheiten der aufführungspraktischen Einrichtung, so etwa die Bezifferung oder die in Anm. 40 erwähnte *colla-parte*-Instrumentierung, übernimmt.

<sup>42</sup> Zur Revision Philipp Emanuels vgl. Smend, a. a. O., S. 75 f., 130–132 und 230–232 sowie den in Anm. 40 zitierten Plattenkommentar; eine eingehende Untersuchung scheint noch auszustehen (die Dissertation von Georg Feder, Bachs Werke in ihren Bearbeitungen 1750–1950, Köln 1955, lag mir nicht vor).

<sup>43</sup> BD III, S. 421.

<sup>44</sup> So zum Beispiel bei Smend, a. a. O., S. 44: „Damals hatte der Rezensent im ‚Hamburger Correspondenten‘ angemerkt, Bachs ‚Credo‘ könne nur bei starker chorischer Besetzung wirken“; ähnlich auch bei Herz, a. a. O., S. 30. Die amerikanische Übersetzung von Herz’ Dissertation gibt die betreffende Rezensionsstelle mit folgendem Wortlaut wieder: „which must be executed by a sufficient number of voices if it is to produce its full effect“; vgl. Gerhard Herz, Essays on J. S. Bach (= Studies in Musicology, No. 73), Ann Arbor 1985, S. 32.

<sup>45</sup> Wie Anm. 43.

hervorhebt, um dann deren Erfüllung durch die Hamburger Sänger angemessen würdigen zu können.

Bei der Hamburger Aufführung des Credo dachte das Publikum bestimmt nicht daran, daß die Besetzung mit Einzelsängern aller Wahrscheinlichkeit nach der Vorstellung des Komponisten entsprach. Wie ich jedoch anderenorts dargelegt habe, liefern die erhaltenen Originalstimmen zu J. S. Bachs Vokalwerken eine Reihe von meist notationstechnischen Anhaltspunkten dafür, daß auch Bach sich an die Gepflogenheit hielt, aus jeder Stimme einen einzelnen Sänger musizieren zu lassen. Da die überwiegende Mehrzahl seiner Stimmensätze aber keine Ripienstimmen aufweist, will es in Ermangelung triftiger Gegenbeweise den Anschein haben, daß er seine Kantaten — sowohl die weltlichen wie die geistlichen —, seine Oratorien und seine Passionen mit nur wenigen Ausnahmen in solistischer Vokalbesetzung zur Aufführung brachte.<sup>46</sup> Speziell für das Credo der h-moll-Messe bietet das Partititurautograph — zu diesem Werk haben sich leider keine Stimmen erhalten — Anlaß zur Annahme solcher Besetzung: hierauf weist vor allem die schon angedeutete Sorgfalt in der Zuteilung der Sopranpartien hin.<sup>47</sup> Gerade mit diesen Erkenntnissen aber drängt sich eine unbequeme Frage auf: wenn Bach seine Vokalwerke grundsätzlich solistisch musizierte, und wenn, wie es scheint, Philipp Emanuel es noch im Jahre 1786 für möglich hielt, das Credo auf diese Art darzubieten, wie — und wann, und warum — kommt es dazu, daß wir die Werke so anders aufführen und auffassen? Auf die Antwort, die in der Musikgeschichte des ausgehenden 18. und frühen 19. Jahrhunderts liegt, und die drei ineinander greifenden Seiten — eine aufführungspraktische, eine soziologische und eine ästhetische — hat, gehe ich an anderer Stelle ein. Hier ging es nur darum, daran zu erinnern, daß das, was heute unvorstellbar erscheint, in früheren Zeiten doch als selbstverständlich gelten konnte.

#### Abkürzungen:

- BD III Bach-Dokumente, hrsg. vom Bach-Archiv Leipzig. Bd. III: Dokumente zum Nachwirken Johann Sebastian Bachs 1750–1800, vorgelegt und erläutert von Hans-Joachim Schulze, Leipzig und Kassel 1972
- HStA 462 Staatsarchiv Hamburg, Hs. 462
- Kast Paul Kast, Die Bach-Handschriften der Berliner Staatsbibliothek (= Tübinger Bach-Studien, hrsg. von Walter Gerstenberg, Heft 2/3), Trossingen 1958
- Miesner Heinrich Miesner, Philipp Emanuel Bach in Hamburg. Beiträge zu seiner Biographie und zur Musikgeschichte seiner Zeit, Heide 1929, Neudruck Wiesbaden 1969
- NBA Johann Sebastian Bach. Neue Ausgabe sämtlicher Werke, hrsg. vom Johann-Sebastian-Bach-Institut Göttingen und vom Bach-Archiv Leipzig, Leipzig und Kassel 1954 ff.
- P Berlin, Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz, Mus. ms. Bach P (bei Handschriften-Signaturen verwendet)
- St Ebenda, Mus. ms. Bach St (bei Handschriften-Signaturen verwendet)

<sup>46</sup> Vgl. Rifkin, a. a. O., sowie das in Anm. 38 erwähnte Interview.

<sup>47</sup> Vgl. den in Anm. 40 zitierten Schallplattenkommentar.