

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)
Artikel:	Bachs Chor - ein vorläufiger Bericht
Autor:	Rifkin, Joshua
DOI:	https://doi.org/10.5169/seals-869138

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>

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.¹ 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.² 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

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

² 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.³ 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.“⁴ 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.⁵ Ein Jahr zuvor hatte die Esterházy-Kapelle nur aus acht Sängern bestanden, jeweils zwei für jede Stimmlage.⁶ 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 71⁷ 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-

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

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

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

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

⁷ 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 ermöglicht⁸; 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 245.⁹ Bach führte die Passion mindestens viermal auf – 1724, 1725, wohl 1728 und wohl 1749.¹⁰ 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.

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

⁹ 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.

¹⁰ 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.¹¹

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

¹¹ 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.¹²

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

¹² 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.¹³

Tabelle 3

Matthäus-Passion: Stimmen der Aufführung von 1736

Soprano. Chori 1^{mi}

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

¹³ 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.¹⁴ Allerdings sehen nur neun Werke – BWV 21, 29, 63, 71, 76, 110, 195, 210, und 245 – Stimmen für Ripienisten vor¹⁵; 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.

*

¹⁴ 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.

¹⁵ 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.¹⁶ 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.¹⁷ 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.¹⁸ 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.¹⁹

Die Zahl von acht Sängern stellte offensichtlich eine längst eingebürgerte Norm dar²⁰, 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“.²¹ 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.²² Bach war deswegen bestrebt, die Zahl der verfügbaren

¹⁶ 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.

¹⁷ 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.

¹⁸ 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“.

¹⁹ 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.

²⁰ 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.

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

²² 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 fest²³; und in dem bekannten *Entwurff einer wohlbestallten Kirchen Music* vom 23. August 1730 verbreitet er sich über dieses Thema folgendermaßen:

Zu iedwedem *musicalischen Chor*²⁴ 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.)²⁵

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.²⁶ 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.²⁷ 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.²⁸ Als noch wichtiger darf in diesem Zusammenhang gelten, daß Bach niemals die volle Mitgliederzahl seines ersten

²³ *Bach-Dokumente*, Bd. 1, 250.

²⁴ Wie aus den umliegenden Abschnitten des *Entwurffs* hervorgeht, bezieht sich die Wendung „musikalischer Chor“ gleichermaßen auf den ersten, zweiten und dritten Chor.

²⁵ *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.

²⁶ 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.

²⁷ 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.

²⁸ 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.“²⁹ 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“.³⁰ 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 hatte³¹ – 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.³² Zwei von diesen mußten als Präfekten, oder Hilfsdirigenten, beim zweiten und dritten Chor Dienst leisten.³³ 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.³⁴

²⁹ *Bach-Dokumente*, Bd. 1, 62.

³⁰ Ebenda.

³¹ Vgl. Stiller, *Bach und das Leipziger gottesdienstliche Leben*, 65–67.

³² *Bach-Dokumente*, Bd. 1, 63.

³³ 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.

³⁴ 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 nicht³⁵; 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.³⁶ Von dieser Aufführung hat sich lediglich ein Satz Konzertatstimmen erhalten³⁷; 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.³⁸ 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.³⁹ 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.

³⁵ 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.

³⁶ Zu diesem Werk vgl. Andreas Glöckner, „Johann Sebastian Bachs Aufführungen zeitgenössischer Passionsmusiken“, *Bach-Jahrbuch* 63 (1977), 77–89 und 109–115.

³⁷ 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.

³⁸ Vgl. Schering, *Bachs Leipziger Kirchenmusik*, 165 f.

³⁹ 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 haben⁴⁰, 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-

⁴⁰ Vgl. Rifkin, „The chronology of Bach's Saint Matthew Passion“.

mar, für die Bach seine erste Folge von Kirchenkantaten schrieb⁴¹; 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.⁴² Ja, wie die neuere Forschung betont, hat Bach die Dresdner Kapelle ohne sichtbare Vorbehalte bewundert.⁴³

Da sich ein bedeutender Teil der durch die hier vorgelegten Erkenntnisse wachgerufenen Kontroversen auf die h-moll-Messe zentriert hat⁴⁴, 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.⁴⁵ 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

⁴¹ Zum Personalbestand der Weimarer Hofkapelle vgl. *Bach-Dokumente*, Bd. 2, 48, 55, 62 f.

⁴² 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.

⁴³ Vgl. Robert L. Marshall, „Bach the progressive: Observations on his later works“, *The Musical Quarterly* 62 (1976), 318f. und 327f.

⁴⁴ Brennpunkt der Diskussion hat vor allem die Schallplattenaufnahme durch das Bach Ensemble (Nonesuch 79036) gebildet.

⁴⁵ 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.⁴⁶ Aus ähnlichen Gründen hätte ein Kopist keine separate Ripienstimme erstellen können.⁴⁷ 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 konzipierte⁴⁸ –, 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 aufzeigte⁴⁹, 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.⁵⁰

Eine letzte Beobachtung betrifft das Sanctus. Bach führte dieses Stück zum ersten Mal 1724 auf, danach im Jahre 1727 und in seinen letzten Lebensjahren –

⁴⁶ 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.

⁴⁷ 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.

⁴⁸ Vgl. Georg von Dadelsen, *Beiträge zur Chronologie der Werke Johann Sebastian Bachs* = Tübinger Bach-Studien, Heft 4/5, Trossingen 1959, 155f.

⁴⁹ Näheres hierzu entnehme man dem in Anm. 44 erwähnten Kommentar.

⁵⁰ 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.⁵¹ 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.⁵² 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.⁵³ 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.

⁵¹ 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.

⁵² Vgl. NBA II/1, Kritischer Bericht, 223–226.

⁵³ 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.“).

