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: "... Wobey aber die Singstimmen hinlänglich besetzt seyn müssen..." : zum Credo der h-Moll-Messe in der Aufführung Carl Philipp Emanuel Bachs

Autor: Rifkin, Joshua

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-869139

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: 05.02.2026

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

„... WOBEY 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.[1] 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“.[2]

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.[3] Wenn sie aber dementsprechend die Aufmerksamkeit der Forschung hin und wieder auf sich gezogen haben[4], 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.

[1] Vgl. BD III, S. 420.

[2] Ebenda, S. 421.

[3] 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.

[4] Vgl. Herz, a.a.O., S. 30, sowie die von BD III, S. 421f., angegebene Literatur.

I

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[5] 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.[6] Erhalten blieben jedoch die Hamburger Stimmen zum Credo und die Originalstimmen zu Philipp Emanuels Magnificat; beide befinden sich in der Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz, die ersteren unter der Signatur St 118, die letzteren als Bestandteile der Handschriften St 191a und St 191/Bd. I–III.[7]

Ich wende mich zunächst dem Magnificat zu. Über die mutmaßliche Aufteilung der Vokalstimmen bei der Aufführung von 1786 gibt die nachstehende Tabelle Aufschluß.[8]

[5] 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.

[6] 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.

[7] 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.

[8] 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 īmo." (II 25), „Corno 2̄do." (II 29), „Flauto Traverso īmo." (II 4), „Flauto Traverso 2̄do." (II 9), „Hautbois primo." (II 13), „Hautbois Secondo." (II 17), „Violino. Primo." (a 7; Schreiber 2), „Violino Secondo." (a 15; Schreiber 2), „Alto. Viola" (a 21; fol. 1–4^{r} Schreiber 2, fol. 10^{v} 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[r]) / CPEB (fol. 2[v]–4[r]) 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[v]) 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 „Deposuit", 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 rühren 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.[9] Da die Tenor-Stimme nur die Arie „Quia fecit" und das Duett „Deposuit potentes" enthält, wird ursprünglich zur Ergänzung eine weitere Stimme mit den übrigen Sätzen vorgelegen haben; die von Philipp Emanuels Hamburger Tenoristen und Hauptkopisten Michel[10] 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[11]; da unter den Schreibern Johann Sebastian Bachs Hauptkopist H vorkommt[12], werden diese Dubletten jener Auf-

[9] „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 Hänssler-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.

[10] Zu Michel vgl. grundlegend Dadelsen, a. a. O., S. 24, sowie die weiteren Ausführungen dieses Beitrags.

[11] Die hier genannten Stimmen sowie die in Anm. 8 erwähnten Dubletten für Viola und Violone bestehen aus Doppelpapier mit schwer oder unlesbaren Wasserzeichen.

[12] 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 vortreflichen 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 nunmehro seeligen Herrn Vaters war, und schon ziemlich lange her ist."[13]

In Frage kommen für diese Aufführung, wie schon Hans-Joachim Schulze festgestellt hat, die Daten 2. Februar, 25. März und 2. Juli 1750.[14]

Zu einer späteren Zeit – einer Notiz Georg Poelchaus zufolge zwischen 1780 und 1782 – hat Philipp Emanuel die ursprüngliche, inzwischen zweimal wiederverwendete Vertonung des „Et misericordia" durch eine neue Komposition ersetzt[15]; 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[16]: 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[17] – 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).

[13] BD III, S. 148.

[14] Ebenda.

[15] 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 Poelchaus 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.

[16] 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.

[17] 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.[18]

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 Solokantate BWV 210 auf den Titelumschlag als „Violone in Ripieno" beschreiben.[19] 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.[20] In dem 1778 entstandenen Aufführungsmaterial zur

[18] 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.

[19] Vgl. NBA I/40, Kritischer Bericht, S. 47.

[20] 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 Willerding, 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; daüber 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.[21] Kurz danach heißt es in der Quittung zu einer Aufführung von Grauns „Tod Jesu" im Frühjahr 1779:

[21] 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."; Basso (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 Partiturautograph (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 eingetheilt

2 Bässe	4 [Mark]
2 Tenöre	4
2 Alte	4
2 Discant	4“[22]

Schließlich führt 1789 eine Liste der Gehälter, die „der verstorbene Kapell Meister Bach, den gewöhnlichen Kirchensängern ... gegeben“ hatte, genau acht Namen an.[23]

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.[24] 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 Entstehungdatum 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.

22 HStA 462, S. 154 (März 1779).

23 Miesner, S. 123; die Worte „den gewöhnlichen Kirchensängern“ erscheinen hier gesperrt. Das Original habe ich nicht einsehen können.

24 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.[25] Da zu keiner der Veranstaltungen mit neun oder zehn Sängern das Stimmenmaterial noch vorliegt, entzieht sich die Möglichkeit, das Verhältnis zwischen Sängerzahl und Stimmen-

[25] Emanuels Rechnung „für die Probe u. Aufführung der Auferstehung im Waisenhause 83" (HStA 462, S. 158) führt nach Angaben über die Instrumentalisten – hierzu gehören „11 Rollbr[üder]." 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
Nehrl[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 bemerkt 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 Partiturdruck 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[26] – 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.[27] 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.[28] 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 ersetzten, 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.

[26] 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.

[27] Die Stimme (St 178/II 3) rührt von unbekanntem Schreiber her und steht auf singulärem Papier; ihre Verwendung als Originalmaterial läßt sich jedoch durch autographe 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.

[28] 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.[29] 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.[30] 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[31] 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".[32]

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.

[29] 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).

[30] 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.

[31] Vgl. Miesner, S. 93 f., und BD III, S. 303 f., sowie neuerdings Kramer, a. a. O., S. 567 und 581 f.

[32] 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

II

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.[33] Die Hefte hat der Schreiber allein nach Stimmlage bezeichnet – „Soprano. i.mo", „Soprano. 2.do", „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.[34] 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.

33 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 Poelchaus 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.

34 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 Besetzungvermerke mit dem Zusatz „Solo" ergänzt.[35]

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.[36] 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.[37] In diesem

[35] 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.

[36] 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.

[37] 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[38]; so erklärt sich ferner, daß im Credo die Stimmen „Soprano. i.mo" 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[39], hier in beiden Sopranheften erscheint, was bei einer Aufführung mit Einzelstimmen das klangliche Gleichgewicht des Satzes nicht unwesentlich beeinträchtigt hätte und somit eher an eine chorische als eine solistische Auffassung denken läßt.[40] 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[41]; hierbei hat er vielleicht Bachs Anweisung „Soprano 2" entweder

[38] 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 autographe 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.

[39] Der Vermerk findet sich auf S. 113 (fol. 59r) 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.

[40] 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-parte-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.

[41] 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.[42] 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".[43] Nach verbreiteter Auffassung bezieht sich dieser Nachsatz auf die Größe des Vokalapparats.[44] 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".[45] 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.

[42] 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).

[43] BD III, S. 421.

[44] 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.

[45] 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.[46] Speziell für das Credo der h-moll-Messe bietet das Partiturautograph – 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.[47] 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 ineinandergreifenden 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)

[46] Vgl. Rifkin, a. a. O., sowie das in Anm. 38 erwähnte Interview.
[47] Vgl. den in Anm. 40 zitierten Schallplattenkommentar.