

Von der Hofkapelle zur Stadtkantorei: Beobachtungen an den Aufführungsmaterialien zu Bachs ersten Leipziger Kantatenaufführungen*

Als Bach am 1. Sonntag nach Trinitatis 1723 sein neues Leipziger Amt antrat, war ihm sicherlich bewußt, daß die Verhältnisse an einer Stadtschule und -kantorei deutlich andere waren, als er sie zuvor an den Höfen von Weimar und Köthen erlebt hatte. Dies betrifft auch, vielleicht sogar in ganz besonderem Maße, das ihm zur Verfügung stehende Ensemble. An den Höfen bestand Bachs Ensemble überwiegend aus Berufsmusikern, während er sich nun darauf einzustellen hatte, daß in Leipzig die professionellen Musiker, die Stadtpfeifer und Kunstgeiger, nur einen Teil seines Instrumentalensembles stellten.¹ Bei den Sängern war er in Leipzig sogar allein auf Laienmusiker angewiesen, zudem überwiegend auf Knaben.²

Die Aufführungsmaterialien aus Bachs früher Leipziger Zeit lassen erkennen, daß Bach zu Anfang bereits konkrete Vorstellungen von den Bedingungen in Leipzig hatte, die vorgefundenen Realitäten jedoch in mancher Hinsicht andere waren, so daß Bach seine Vorstellungen von den Leipziger Kantatenaufführungen im Laufe der ersten Wochen und Monate noch in mancher Hinsicht revidieren mußte. Uns gewähren diese anfänglichen Unsicherheiten manchen Einblick in die Leipziger Gegebenheiten, den die fast „standardisierten“ Aufführungsmaterialien der späteren Zeit nicht mehr gewähren.

Ausgangspunkt für die folgenden Überlegungen bilden die für Leipzig mehr oder weniger eingreifend bearbeiteten älteren Kantaten. Bei neukomponierten Werken ist es stets schwierig, zwischen „inneren“ und „äußeren“ Beweggründen für die gewählte Besetzung einer Komposition zu unterscheiden: Wir wis-

* Dieser Text basiert auf einem Referat, das der Verfasser am 26. 8. 2000 in Stuttgart auf dem Symposium „Zur Aufführungspraxis der Kirchenmusik von J.S. Bach – Fragen vokaler und instrumentaler Besetzung“ gehalten hat.

¹ In Weimar gab es außer den Berufsmusikern auch einen Schülerchor. Welche Bedeutung diesem bei der Figuralmusik zukam, ist jedoch nicht bekannt; vgl. C. Wolff, *Chor und Instrumentarium*, in: C. Wolff/T. Koopmann (Hrsg.), *Die Welt der Bach-Kantaten 1*, Stuttgart 1996, hier S. 162.

² Für die Männerstimmen konnte Bach auch auf Studenten und andere Helfer zurückgreifen, wie es etliche Zeugnisse Bachs bestätigen (vgl. Dok I, S. 127ff.). So bescheinigt Bach J. C. Altnickol, daß er „bald als *Violiste*, bald als *Violoncelliste*, meistens aber als *Vocal-Bassiste* sich *exhibiret*, und also dem Mangel derer auf der *Thomas-Schule* sich befindenden *Bass-Stimmen* (weiln sie wegen alzu frühzeitigen Abzugs nicht können zur Reife kommen) ersetzt“ (Dok I, Nr. 81).

sen in der Regel nicht, ob Bach beispielsweise in einer Kantate nur eine Trompete verwendet, weil er nur eine *hatte* oder weil er nur eine *wollte*? Anders verhält es sich bei den wiederaufgeführten Werken. Wenn wir nämlich davon ausgehen, daß die Wiederaufführungen älterer Kantaten vor allem aus arbeitsökonomischen Gründen erfolgten – und alles spricht dafür –, dann können wir auch annehmen, daß die Änderungen an den alten Kantaten primär der Anpassung an die Leipziger Verhältnisse dienten und allenfalls sekundär einer neuen künstlerischen Auseinandersetzung mit dem Werk entsprangen;³ weitergehende Umarbeitungen hätten den Zeitgewinn möglicherweise wieder wettgemacht. Die Tatsache, daß die meisten wiederverwendeten älteren Kantaten – soweit erkennbar – insgesamt nur unwesentlich verändert wurden, bestätigt diese These.

Aus den Bearbeitungen beziehungsweise Einrichtungen der älteren Kantaten gewonnene Erkenntnisse sind dann auch an den anderen Leipziger Kantaten des Sommers und Herbstes 1723 zu überprüfen. Vielleicht läßt sich so Grundsätzliches sowohl über Bachs Vorstellungen von den neuen Leipziger Verhältnissen als auch über sein Eingehen auf die Leipziger Realitäten erfahren.⁴

Die Veränderungen an der Besetzung früherer Werke lenken den Blick auf fünf verschiedene Problemkreise, nämlich:

1. auf die Disposition der solistischen Vokalsätze,
2. auf die Verwendung der Blechblasinstrumente,
3. auf die Besetzung der Continuo-Baßlinie,
4. auf duplierende Instrumentalstimmen und
5. auf das Problem der Ripieno-Stimmen.

1. Die Disposition der solistischen Vokalsätze

Bereits in der ersten in Leipzig wiederaufgeführten älteren Kantate, der Kantate „Ich hatte viel Bekümmernis“ BWV 21, aufgeführt am 3. Sonntag nach Trinitatis 1723, veränderte Bach gegenüber den älteren Fassungen die Disposition der solistischen Vokalsätze. Während zuvor die hohen Solistenpartien entweder von einem Tenor (Weimar 1714) oder einem Sopran (Hamburg

³ Vgl. zu diesem Problemfeld U. Wolf, *Kontextuelle Einflüsse in der Kirchenmusik Johann Sebastian Bachs*, in: *editio* 13, 1999, S. 66–77.

⁴ Freilich gibt es auch Umarbeitungsmaßnahmen, die nicht mit den anderen Besetzungsverhältnissen in Zusammenhang stehen – man denke nur an die Bearbeitungen der Weimarer Adventskantaten (BWV 70a, 147a und 186a) für andere Sonn- und Festtage –, aber ein Großteil der Eingriffe rührt doch von den veränderten Aufführungsbedingungen her.

1720?, oder vielleicht doch Köthen⁵) vorgetragen wurden, sind diese in Leipzig auf Sopran und Tenor aufgeteilt.⁶ Dies entspricht dem in vielen Leipziger Kantaten Bachs zu beobachtenden Streben, möglichst alle vier Solisten zu beschäftigen, was vor allem in den kurzen einteiligen Kantaten zu mitunter etwas hektisch wirkenden Solistenwechseln führt. Da Bach in den eine größere Zahl solistischer Sätze umfassenden zweiteiligen Kantaten die Regel, daß Rezitativ und folgende Arie (gelegentlich auch umgekehrt) von demselben Solisten gesungen werden, wenn auch nicht immer, so doch oft beachtet,⁷ kann man davon ausgehen, daß er von dieser Regel in den einteiligen Kantaten nicht ohne Grund absah. Es hat den Anschein, daß Bach bemüht war, trotz der begrenzten Anzahl der Solosätze jedem Solisten einen eigenen Solopart anzuvertrauen. Dies könnte pädagogische Gründe gehabt haben, etwa, daß Bach die Motivation der jungen Solisten damit wachhalten wollte. Denkbar wäre es aber auch, daß Bach mit der Verteilung der Solopartien auf möglichst viele Schultern Rücksicht auf die Leistungsfähigkeit der Knaben genommen hat, vermeiden wollte, daß einzelnen Stimmen die Kraft ausgeht. Die Verteilung der hohen solistischen Partien der Kantate 21 auf zwei Solisten wäre also möglicherweise in der unterschiedlichen Leistungsfähigkeit der Berufsmusiker der Hofkapellen und der Leipziger Knaben begründet.

Trotz dieses Strebens nach Beteiligung aller vier Solisten gibt es auch im ersten Leipziger Kantatenjahrgang viele Kantaten, die mit weniger als vier Solisten auskommen, und es ist müßig zu mutmaßen, wo künstlerische Absichten und wo äußere Gegebenheiten Bach dazu veranlaßt haben mögen. Auffällig ist jedoch, daß überproportional oft dem Sopran keine Solopartie zugewiesen wird⁸ (besonders häufig ist die Kombination Alt, Tenor, Baß) und daß es bei den Kantaten ohne Solo-Sopran zu chronologischen Häufungen kommt.⁹ Beides deutet mehr auf äußere Bedingungen denn künstlerische Absichten hin. Es entspricht zudem der Tatsache, daß der Sopran als von einem jungen

⁵ Vgl. zu Aufführungen von Kirchenkantaten in Köthen A. Glöckner, *Lebens- und Wirkungsstationen Bachs*, in: Die Welt der Bach-Kantaten I (wie Fußnote 1), hier S. 82f.

⁶ Vgl. das Vorwort der Neuausgabe (1995) durch K. Hofmann innerhalb der Stuttgarter Bach-Ausgaben sowie NBA I/16 Krit. Bericht (P. Brainard), S. 134ff.

⁷ Vgl. z. B. BWV 75, Satz 3+4, 5+6, 9+10 und 11+12.

⁸ Kantaten des ersten Leipziger Jahrgangs ohne Solo-Sopran: BWV 12, 40, 46, 48, 60, 65, 66, 81, 83, 90, 104, 109, 134, 136, 148, 153, 154, 182, 190; ohne Solo-Alt: BWV 18, 25, 31, 59, 61, 65, 73, 95, 104, 179, 194; ohne Solo-Tenor: BWV 59, 64, 89; ohne Solo-Baß: BWV 23, 48, 60, 109, 134, 144, 148, 184. Nicht berücksichtigt wurde als Sonderfall die Solo-Kantate BWV 199.

⁹ 8. bis 10. Sonntag nach Trinitatis 1723, Neujahr bis 1. Sonntag nach Epiphania 1724 und 2. Ostertag bis Jubilate 1724; darüber hinaus gibt es etliche „Pärchen“ von zwei aufeinanderfolgenden Kantaten ohne Sopran-Solo.

Knaben auszuführende Stimme wohl die meisten Risiken in sich barg. Eine Zurückhaltung gegenüber Arien für Sopran ist im übrigen auch an anderer Stelle bereits beobachtet worden.¹⁰

2. Die Verwendung der Blechblasinstrumente

Beim Blick auf die Umarbeitungen von älteren Kantaten für den ersten Leipziger Jahrgang fällt sofort auf, daß besonders viele Eingriffe die Blechblasinstrumente betreffen. Zu beobachten ist zweierlei:

- a) Einem Satz im „alten Stil“ fügt Bach bei der Leipziger Wiederaufführung einen Blechbläsersatz mit Sopran, Alt, Tenor und Baß hinzu (vier Posaunen in BWV 21).
- b) Mehrfach ergänzt Bach ein einzelnes Blechblasinstrument oder erweitert – sofern es auch in Weimar besetzt war – dessen Verwendung: Bach nimmt dabei erstaunlich wenig Rücksicht auf den Tonvorrat der Instrumente (so in BWV 70, 147, 162 und 185).¹¹

Der Blechbläsersatz (a) tritt in Bachs Kantaten wahrscheinlich erstmals bei der bereits erwähnten Wiederaufführung der Kantate 21 am 3. Sonntag nach Trinitatis 1723 in Erscheinung.¹² Insgesamt ist ein solcher Blechbläsersatz mit vier Posaunen oder – häufiger – einem Zink und drei Posaunen in Bachs Kantatenwerk nicht besonders häufig zu beobachten. Es ist ein bestimmter Satztyp, bei dem Bach diese Instrumente konsequent einsetzt: der polyphone vierstimmige Chorsatz ohne obligate Instrumentalstimmen. Im ersten Leipziger Kantatenjahrgang verwendete Bach solch einen Satz außer in BWV 21 nur noch in BWV 64 „Sehet, welch eine Liebe“ und in BWV 179 „Siehe zu, daß

¹⁰ C. Wolff, *Bachs Leipziger Kirchenkantaten: Repertoire und Kontext*, in: C. Wolff/T. Koopman (Hrsg.), *Die Welt der Bach-Kantaten 3*, Stuttgart 1999, hier S. 19. Noch um die Wende zum 19. Jahrhundert wurden offenbar in Leipzig Kompositionen mit Soli für Sopran und auch für Alt gemieden; vgl. R. Bahmann, *Ein Jubiläum der Leipziger Motette*, NZfM 191, 1911, S. 106. In Dresden wurden jeweils zwei Knaben mit besonders guten Sopranstimmen eigens unterstützt und damit vom Kurrendesingen befreit (zur Schonung der Stimmen, vgl. H. John, *Der Dresdner Kreuzkantor und Bach-Schüler Gottfried August Homilius*, Tutzing 1980, S. 53f.).

¹¹ Über diese und andere problematische Blechbläserstimmen ist bereits viel geschrieben worden; man vergleiche stellvertretend für vieles andere die entsprechenden Beiträge in BJ 1984, 1990, 1992 und 1993.

¹² Entsprechende Bläserstimmen existieren auch zu Bachs Probekantate „Du wahrer Gott und Davids Sohn“ BWV 23. Die Schriftformen der autographen Blechbläserstimmen zu dieser Kantate sprechen aber eher gegen die Verwendung bereits bei der Kantoratsprobe an Estomihi 1723 (vgl. Kobayashi Chr, S. 7, Fußnote 4).

deine Gottesfurcht“. Bei BWV 64 sind ebenfalls duplizierende Blechbläser besetzt,¹³ zu BWV 179 kennen wir die Besetzung nicht – die Stimmen sind verloren –, können die Beteiligung eines Blechbläserensembles aber wohl ebenfalls annehmen.¹⁴

In dieser Besetzungsvariante ist ein typisch städtisches Moment zu sehen. Der Blechbläsersatz ist – auch noch im 18. Jahrhundert – das „Stamminstrumentarium“ der Stadtpfeifer. An den modern orientierten Hofkapellen war dieses Instrumentarium in Mitteldeutschland zu Bachs Zeit sicher nur noch selten – wenn überhaupt – anzutreffen, für die Stadtpfeifer aber war diese Bläsergruppe noch lange (regional bis weit in das 19. Jahrhundert hinein) unverzichtbar für ihre Abblasverpflichtungen.¹⁵ Als bereits zu Bachs Zeit sicher als altertümlich, wohl auch altehrwürdig empfundene Gruppierung, stellt diese Bläsergruppe die ideale Ergänzung zu einem ebenfalls altertümlichen, altehrwürdigen Satztyp dar, unterstreicht die Würde der Musik.

Ähnlich verhält es sich mit den einzelnen Blechbläserstimmen (b). Die Hoftrompeter mit ihren Privilegien und ihrem ausgeprägten Standesbewußtsein waren sicher aus einem ganz anderen Holz geschnitzt als die Universalmusiker einer Stadtpfeiferei. Das Blasen außerhalb der Clarinlage, wie etwa das Duplizieren einer Chormelodie unter Hinzuziehung klangbeeinträchtigender Hilfsmittel, könnte für einen Hoftrompeter eine Zumutung gewesen sein; Bach jedenfalls hat es ihnen nicht zugemutet! Für einen Stadtpfeifer aber war dies wohl täglich Brot. Für den Einsatz etwa von Zugtrompeten in der städtischen Kirchenmusik gibt es immer wieder Belege.¹⁶ Möglich, daß Bach solche Werke im Fundus der Thomasschule gefunden hat, möglich ist auch, daß er die Leipziger Stadtpfeifer beim Choralspiel auf der Trompete gehört hatte. Sehr viel wahrscheinlicher aber ist es, daß Bach diese Praxis längst aus anderen Stationen seines Lebens kannte – vielleicht sogar aus der Stadtpfeiferei seines Vaters –, es ihm aber bisher an Möglichkeiten gefehlt hat, sie selbst in seinen Kompositionen einzusetzen.

¹³ In diesem Fall Zink und 3 Posaunen.

¹⁴ Eine Rekonstruktion der Blechbläserstimmen zu BWV 179 wird in Heft 7 der Studien-Ausgabe *Bach for Brass*, hrsg. von E. H. Tarr und U. Wolf, Stuttgart (in Vorbereitung) vorgelegt werden.

¹⁵ Vgl. zusammenfassend U. Wolf, *Überlegungen zu den geographischen und historischen Wurzeln heutiger Blechbläserensemblebesetzungen*, in: M. Büttner, F. Richter, *Beziehungen zwischen Religion (Geisteshaltung) und wissenschaftlicher Umwelt (Theologie, Naturwissenschaft und Musikwissenschaft)*. Eine Standortbestimmung, Frankfurt/M. 1999 (Geographie im Kontext. 5.), S. 335–355, bes. 341 ff.

¹⁶ Zum Beispiel in einer Kantate Kuhnaus, vgl. T. G. MacCracken, *Die Verwendung der Blechblasinstrumente bei J. S. Bach unter besonderer Berücksichtigung der Tromba da tirarsi*, BJ 1984, hier S. 62, Fußnote 15. Zum Gebrauch der Zugtrompete noch bei Doles vgl. Wolf (wie Fußnote 15), bes. S. 343.

Daß es in Bachs ersten Leipziger Monaten nicht beim schlichten Einsatz der Zugtrompete geblieben ist, ist bekannt, die Probleme mit zahlreichen den Tonvorrat der Instrumente ignorierenden Bachschen Blechbläserpartien vor allem des Sommers 1723 (sowohl bei Neukompositionen als auch in Form neu hinzugefügter Bläserstimmen zu älteren Kantaten) sind viel diskutiert,¹⁷ darauf muß hier nicht näher eingegangen werden. Wie Bach dazu kam, solche kaum spielbaren Stimmen zu schreiben, ist völlig unklar. Muster dafür sind jedenfalls nicht bekannt. Sollte der Älteste der Stadtpfeifer mit seinem Geschick vor dem Neuankömmling geprahlt und Bach ihn allzu ernst genommen haben? Und ging Bach die Klangbeeinträchtigung – etwa beim Treiben der Töne – dann doch zu weit? Jedenfalls findet Bach schon nach kurzem zurück zum Standardtonvorrat der Naturtrompete und zum normalen Gebrauch der Zugtrompete. In wohl keinem anderen Bereich ist das Experimentieren – und in gewissen Maße auch das Scheitern – des Leipziger Neulings Bach so deutlich zu spüren wie im Umgang mit den Blechblasinstrumenten.

Mit den zusätzlichen Blechblasinstrumenten kommt aber nicht nur ein typisch städtisches Element in Bachs Musik. Ein zusätzliches Blechblasinstrument verändert freilich auch das instrumental-vokale Gleichgewicht in nicht unerheblichem Maße und ist zugleich – wenn man an die den Sopran verstärkenden Partien denkt – sehr gut geeignet, den unter 1. erwähnten vokalen Defiziten zu begegnen.

3. Zur Besetzung der Continuo-Baßlinie

Auch im Bereich der Continuo-Besetzungen können wir Veränderungen gegenüber den älteren Kantatenfassungen feststellen. Während in Weimar gelegentlich noch eine differenzierte Ausinstrumentierung der Baßlinie des Continuo anzutreffen ist, werden solche Differenzierungen in Leipzig aufgegeben. Dies ist besonders deutlich bei der Verwendung des Violoncellos. Bei den Weimarer Aufführungen der Kantaten BWV 31 und BWV 182 fungierte das Violoncello teilweise noch als Baß der Streichergruppe. Für die Leipziger Aufführungen dieser Kantaten hingegen wurden neue, nun durchgehende Continuo-Violoncello-Stimmen hergestellt; und solche werden in Leipzig allgemeine Praxis.¹⁸

Ähnlich verhält es sich mit dem Fagott. Während es in den Vor-Leipziger Kantaten – soweit wir das wissen – überwiegend nur bei einzelnen Sätzen mitwirkt, ist ein Tacet-Vermerk in einer Fagott-Stimme in den Leipziger Kantaten eine große Seltenheit.¹⁹

¹⁷ Vgl. Fußnote 11.

¹⁸ Vgl. auch L. Dreyfus, *Bach's Continuo Group. Players and Practices in His Vocal Works*, Cambridge/MA 1987, S. 132–136.

¹⁹ Vgl. Dreyfus (wie Fußnote 18), S. 114f. (Tabelle). Ergänzend muß festgestellt wer-

4. Duplierende Instrumentalstimmen

Die unterschiedlichen Aufführungsbedingungen in Weimar und in Leipzig schlugen sich auch in der Größe des Instrumentalapparates insgesamt nieder, wengleich dies aus Überlieferungsgründen nicht immer gut zu fassen ist. Schon die zusätzlichen Blechblasinstrumente stellen eine – klangträchtige – Vergrößerung des Gesamtensembles dar.

So wie es aussieht, sind auch die Violindoubletten eine Leipziger Zutat; in Weimar wurden solche offenbar nicht benötigt. Ferner war die in Leipzig oftmals anzutreffende Verdoppelung der Violinstimmen durch Oboen in den Chorsätzen, wie etwa in der Leipziger Fassung der Kantate „Herz und Mund und Tat und Leben“ BWV 147 in Weimar nicht üblich (wie überhaupt paarige Oboen in den Weimarer Kantaten noch eine Seltenheit darstellen). Allein bezogen auf die Violinstimmen bedeutet dies ein Anwachsen der Besetzung von *mindestens* einem Geiger in Weimar auf *mindestens* zwei Geiger und einen Oboisten in Leipzig, also *mindestens* eine Verdreifachung.

5. Ripieno-Stimmen

Zu den Veränderungen für die Neuaufführung der Kantate 21 am 3. Sonntag nach Trinitatis 1723 gehören auch die für diese Aufführung neuangefertigten Ripieno-Vokalstimmen.²⁰ Solche Ripieno-Stimmen sind innerhalb der Originalaufführungsmaterialien zu den Bachschen Kantaten eine Besonderheit der ersten Leipziger Kantatenaufführungen.²¹ Sie stehen in einem Zusammenhang mit der – ebenfalls nur in den ersten Wochen zu beobachtenden – Differenzierung der Besetzungsstärke *innerhalb* der Chorsätze.

Betrachten wir die ersten Wochen Bachs als Thomaskantor unter diesem Gesichtspunkt, ergibt sich folgendes Bild:

den, daß es sich bei der einzigen in Leipzig verwendeten Fagott-Stimme mit Tacet-Vermerken um eine unverändert wiederverwendete Weimarer Stimme handelt.

²⁰ Vgl. NBA I/16 Krit. Bericht (P. Brainard), S. 99ff. Vgl. zu diesen Stimmen auch J. Rifkin, *From Weimar to Leipzig: concertists and ripienists in Bach's „Ich hatte viel Bekümmernis“*, in: *Early Music* XXIV, 1996, S. 583–603.

²¹ Nur einmal wurden solche auch zu Bachs Weimarer Zeit angefertigt (BWV 63), ob für eine Aufführung in Weimar selbst, ist allerdings nicht sicher.

Sonntag	Kantate	Ripien- Stimmen	Solo-Tutti- Wechsel in Chorsätzen	Bemerkungen
1. nach Trinitatis	BWV 75	[ver- loren]	ja	Alle Stimmen verloren, Solo- Tutti-Wechsel belegt durch ein „tutti“ der autographen Partitur
2. nach Trinitatis	BWV 76	ja	ja	
3. nach Trinitatis	BWV 21	ja	ja	
4. nach Trinitatis	BWV 24	nein	ja	Alle Stimmen (auch Dubletten) vorhanden!
	BWV 185	nein	nein	Kein Chorsatz!
Johannis	BWV 167	nein	nein	Kein Chorsatz!
Mariae Heimsuchung	BWV 147	nein	nein	Alle Stimmen (auch Dubletten) vorhanden
7. nach Trinitatis	BWV 186	nein	nein	Alle Stimmen verloren
8. nach Trinitatis	BWV 136	nein	nein	Alle Stimmen (auch Dubletten) vorhanden
etc.				

Bedenkt man, daß Indizien für solche Solo-Tutti-Wechsel auch in den beiden Probekantaten zu Estomihi 1723 (BWV 22 und 23) vorhanden sind²² und daß Bach diesen Effekt in der Mühlhäuser Kantate BWV 71 „Gott ist mein König“ ebenfalls verwendete,²³ kann man zu dem Schluß gelangen, daß Bach den Einsatz von Vokalripienisten eng mit den Möglichkeiten einer Stadtkantorei verband. Offenbar hat Bach diese Ansicht jedoch bald revidiert: Schon nach wenigen Wochen läßt er – wenn uns die Überlieferung nicht trügt – keine Ripieno-Stimmen mehr ausschreiben und stellt schließlich auch die Solo-Tutti-Differenzierungen wieder ein.

Diese Korrektur seiner Praxis nach wenigen Sonntagen läßt eine ganze Reihe von Deutungen zu:

²² Vgl. NBA I/8.1-2 Krit. Bericht (C. Wolff), S. 26 und 49, sowie S. 167–169 im vorliegenden Jahrgang..

²³ Vgl. NBA I/32.1 Krit. Bericht (C. Fröde), S. 22ff.

- a) In den ersten Wochen standen Bach mehr Sänger zur Verfügung als später, oder
- b) Bach reduzierte von sich aus nach wenigen Wochen die Zahl der mitwirkenden Sänger (möglicherweise aus Qualitätsgründen?), oder
- c) Bach hat die Leistungsfähigkeit der Thomaner überschätzt (kleinbesetzte Teile innerhalb der Chöre zu schwach?), oder
- d) Die Solo-Tutti-Wechsel kamen im großen Raum der Thomaskirche nicht zur Geltung.

Diese Reihe könnte ohne weiteres noch fortgesetzt werden.

Ein Punkt erscheint allerdings besonders bemerkenswert: Wenn uns die Überlieferung nicht täuscht, hat Bach bereits zum 4. Sonntag nach Trinitatis 1723 keine Ripieno-Stimmen mehr herstellen lassen, aber an diesem Sonntag noch an den Solo-Tutti-Differenzierungen festgehalten.²⁴

Dies läßt noch eine weitere Deutung zu:

- e) Bach und die Thomaner haben allmählich „zueinandergefunden“. Bach konnte sich nun darauf verlassen, daß die Sänger selbständig zwischen Solo-Sätzen (Rezitative, Arien) und Chören unterscheiden können. Dies bedeutete vor allem, daß auf das Ausschreiben weiterer Stimmen verzichtet werden konnte (was nicht nur Zeit sparte, sondern zugleich das Fehlerrisiko senkte).²⁵

Man wird da über Spekulationen kaum hinausgelangen. Festzuhalten bleibt jedenfalls, daß Bach beim Antritt seines Leipziger Amtes offenbar von zu revidierenden Voraussetzungen ausging – sei es bezüglich der Besetzungsgröße, sei es bezüglich der Flexibilität der Thomaner. Zu Bachs zu revidierenden Vorstellungen von einer Stadtkantorei gehörte offenbar auch die Notwendigkeit von Ripieno-Vokalstimmen.

*

²⁴ Allerdings sind die Anweisungen in den Stimmen zu dieser Kantate nur noch spärlich notiert, vgl. NBA I/17.1 (K. Beißwenger), S. 55 ff. Es muß offenbleiben, ob dies als Anzeichen für ein Abrücken von den Differenzierungen bereits bei den Vorbereitungen zur Aufführung dieser Kantate oder aber eine Umstellung in der Handhabung solcher Wechsel zu werten ist. Bemerkenswert erscheint die Tutti-Angabe zu Anfang von Satz 3; vgl. NBA I/17.1 Krit. Bericht (K. Beißwenger), S. 77. Sie erklärt sich möglicherweise aus dem ungewöhnlichen Sachverhalt, daß der Chorsatz in dieser Kantate nicht an erster, sondern an dritter Stelle steht. Eine solche Angabe in einer Stimme zu Beginn eines Chorsatzes ist nur sinnvoll, wenn man davon ausgeht, daß mehrere Sänger aus dieser Stimme singen.

²⁵ Warum auch Solo-Tutti-Wechsel innerhalb der Chöre bald verschwinden – so uns die Überlieferung nicht täuscht –, bleibt fraglich. Möglicherweise war Bach der Aufwand zu groß und die Wirkung zu klein. Oder sind solche Differenzierungen mit dem Wegfallen der Ripieno-Stimmen quasi nebenbei eingeschlafen?

Aus Bachs Umarbeitungen der Weimarer Kantaten wie auch aus Bachs Korrekturen seiner Besetzungs- beziehungsweise Stimmenschreibungspraxis innerhalb des ersten Kantaten-Jahrganges können wir einiges über seine Vorstellungen von einer Stadtschulkantorei sowie über die Unterschiede zwischen Hof- und Stadt-Kirchenmusik erfahren. Zusammenfassend kann man von einem Wechsel von den intimeren, durchsichtigeren, kammermusikalischen Aufführungsbedingungen in einer Hofkirche mit einem professionellen Hofmusikerensemble hin zu denen an einer großen Stadtkirche mit einem offenbar größeren, aber auch weniger geschulten Ensemble sprechen.

Bei einem Thomaner-Solisten hatte Bach ganz andere Rücksichten auf den Faktor „Kraft“ sowie auf dessen Auffassungsgabe zu nehmen als bei einem professionellen Sänger, dem er auch einmal mehrere Arien hintereinander zumuten konnte (und dem diese sicher auch leichter beizubringen waren als einem Thomaner). Ob und in welcher Funktion der Weimarer Schülerchor an den Kantaten mitwirkte, wissen wir nicht.²⁶ Die – von einigen besonders aufwendig besetzten Festkantaten abgesehen – durchweg eher kammermusikalische Besetzung der Weimarer Kantaten legt aber den Gedanken an eine solistische Vokalbesetzung durchaus nahe, und die Frage nach Ripieno-Stimmen stellt sich somit gar nicht erst. In Leipzig hingegen hielt Bach solche zunächst für erforderlich.

Auch der insgesamt größere Instrumentalapparat, duplierende Blechblasinstrumente, Violdubletten, die Violinen verdoppelnde Oboen und der durchgehend stark besetzte Continuo sind in Anbetracht der großen Thomas-beziehungsweise Nikolaikirche einleuchtende Maßnahmen, an denen Bach in Leipzig auch weiter festgehalten hat. Sollte er allein die Vokalbesetzung nach den ersten Sonntagen wieder reduziert haben? Wenn wir davon ausgehen, daß ihm in Weimar „ausgewachsene“ Berufsmusiker, in Leipzig aber überwiegend Knaben zur Verfügung standen, dann hätte dem gegenüber Weimar vergrößerten Orchester ein geschwächter Gesangsapparat gegenübergestanden! Natürlich ist auch das nicht völlig auszuschließen. Denkbar ist auch, daß die vergrößerte Instrumentalbesetzung vokale Defizite auffangen sollte. Aber ist dies auch wahrscheinlich? Was nützt es, Vokalstimmen instrumental zu stützen, wenn man diese dann gar nicht mehr hört?

Etwas provokant könnte man zusammenfassen: Das Gegensatzpaar Weimar – Leipzig könnte auch heißen solistisch – chorisches, und zwar in einem weiteren, auch das Orchester mit einbeziehenden Sinn.

²⁶ Vgl. oben Fußnote 1.

Exkurs zur Deutung der Ripieno-Stimmen

An dieser Stelle ist es unumgänglich, auf Joshua Rifkins Ausführungen zu einem Aspekt der Ripieno-Stimmen etwas näher einzugehen. Nach Rifkin²⁷ dienten Solo-Tutti-Anweisungen in den Handschriften nur den Kopisten bei der Herstellung der Stimmen, waren also (von Ausnahmen abgesehen) nicht für die Musiker bestimmt.²⁸ Rifkin führt für diese These einige Belege aus der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts an, in denen dies ausdrücklich so formuliert ist.²⁹ Der Verfasser dieses Beitrages ist allerdings bei den Vorarbeiten zu einem Verzeichnis der Werke Gottfried August Homilius⁷ auf eine nicht geringe Zahl von eindeutigen Gegenbeispielen aus einer „Bach-nahen“ Zeit gestoßen. In den Kantaten des Bach-Schülers Homilius finden wir häufig solche Solo-Tutti-Anweisungen und wir haben viele Stimmensätze zu seinen Kantaten mit Ripieno-Stimmen. In der Mehrzahl der bisher daraufhin durchgesehenen Stimmensätze³⁰ gleichen die Ripieno-Stimmen in den darin enthaltenen Sätzen genau den Erststimmen: Sie sind vollständig notiert und mit Solo-Tutti-Anweisungen ausgestattet. In diesen Fällen waren diese Anweisungen also ohne Zweifel für die Sänger bestimmt. Da die Quellen mit diesem Befund aus unterschiedlichen Provenienzen stammen,³¹ können diese Fälle nicht als singuläre Beispiele abgetan werden.

Diese Stimmensätze – wie auch die Bachschen Stimmensätze mit Ripieno-Stimmen – sind aber auch in einer anderen Hinsicht interessant: Stets finden sich solche Angaben nur in Chorsätzen, niemals hingegen ein „Solo“ bei einer Arie oder einem Rezitativ.³² Dies belegt, daß zumindest die Kopisten in der Lage waren, einen Solo-Satz ohne weitere Angaben zu erkennen; und bei Bach kamen jedenfalls Sänger und Kopisten überwiegend aus demselben Personenkreis. Das Erkennen solistischer Vokalsätze war dies also durchaus möglich. Mag sein, daß Bach den Kopisten zur Sicherheit einen Hinweis gab – doch warum sollte dies bei den Aufführenden nicht ebenfalls möglich sein? Dies beweist noch nichts, es zeigt aber, daß der Quellenbefund als Beweis für eine einfache Chorbesetzung nicht tauglich ist.

Uwe Wolf (Göttingen)

²⁷ Wie Fußnote 20.

²⁸ In einigen Stimmen zu BWV 21 allerdings waren Anweisungen nachweislich für die Sänger bestimmt, das bestreitet auch Rifkin nicht (wie Fußnote 20, S. 589).

²⁹ S. 588. Allerdings beziehen sich diese Belege auf gedruckte Musik, wo es freilich ratsam war, auf den aufwendigen Satz von Ripieno-Stimmen zu verzichten (obwohl es auch dies gibt). Somit ist die Übertragbarkeit dieser Belege zu relativieren.

³⁰ Es sind bisher über 1100 – überwiegend zeitgenössische – Handschriften mit Kantaten von Homilius bekannt, darunter sehr viele Stimmensätze.

³¹ Bisher ist dem Verfasser dies in Stimmensätzen in Augustusburg, Berlin (Chemnitzer Provenienz), Göttingen, Lichtenstein und Pulsnitz begegnet.

³² Auf die bezeichnende Ausnahme eines „Tutti“ zu Beginn eines Chorsatzes an ungewöhnlicher Position innerhalb der Kantate BWV 24 wurde oben (Fußnote 24) bereits hingewiesen.