

Die Besetzung Bachscher Chöre.

Von Arnold Schering (Halle a. S.).

In das Zeitalter Bachs fällt der Höhepunkt desjenigen Stils, den man als den konzertierenden zu bezeichnen pflegt. Wo immer es anging, selbst auf Orgel und Klavier, entwickelte man größere Formen aus dem Prinzip der Gegenüberstellung kontrastierender Klangkörper, gewöhnlich so, daß die thematischen Hauptgedanken als Tutti, dessen Abwandlungen als Soli betrachtet wurden.

Dies Prinzip hat seit den Altvenetianern nicht nur in der Instrumentalmusik, sondern auch in der Vokalmusik Geltung gehabt und führte hier von Anfang an zu einer Teilung der Sängerschöre in Ripienisten oder Capellisten (Ausführer der Tutti- oder Füllstimmen) und Konzertisten oder Favoritsänger (Ausführer der Solostimmen). Schon an anderer Stelle des Bachjahrbuchs¹⁾ ist einmal davon die Rede gewesen, daß diese Praxis die gesamte deutsche Chormusik des 17. Jahrhunderts beherrschte. Nicht nur findet sich auf den Titelumschlägen der Handschriften jedesmal bemerkt, wieviel konzertierende und wieviel Ripienstimmen das betreffende Stück erfordert, auch in den Partituren wird gelegentlich angemerkt, wo Soli und Tutti sich scheiden. Die Singstimmen selbst wurden in zwei Serien derart herausgeschrieben, daß die eine Serie nur die Capell-(Tutti-)stellen, die andere zugleich die Konzertat-(Solo-)stellen enthielt.

Auch in Leipzig war diese Praxis natürlich eingeführt, und es ist Zweck dieser Zeilen, mit Nachdruck einmal wieder darauf hinzuweisen, daß die heute allgemein übliche Art, Bachs Kantatenchöre durchweg in chorischer, noch dazu massig geformter Besetzung aufzuführen, dem Stile der Zeit nicht immer ent-

¹⁾ 9. Jahrgang 1912, S. 91 f.

spricht und der Sucht, um jeden Preis Monumentalität herauszuschlagen, eine Menge feiner und wohlbedachter Einzelzüge opfert.

Den Stolz jedes guten Schülerchors, also auch desjenigen der Thomana, bildete das Ensemble der „Concertisten“. Das waren die besten Sänger aus jeder Stimme, gewöhnlich vier, zuweilen auch, da der Sopran häufig geteilt wurde, fünf. Unter sie aufgenommen zu werden, bedeutete eine hohe Ehre. Sie waren von gewissen anstrengenden „Umgängen“ entbunden und erhielten — auch unter Bach noch — als Entschädigung für die damit verbundene Einbuße an Akzidentien alljährlich zu Neujahr 1 Rthlr. 18 gr.; „zur Schonung der Concertisten“, wie es in den Kirchenrechnungen heißt. Dieses Vorzugsbewußt, scheinen manche dieser jungen Künstler den Kopf recht hoch getragen zu haben. Wenn Sebastian Knüpfer, Bachs drittem Vorgänger, einmal vorgeworfen wurde, man sähe, daß drei oder vier Knaben über ihn das Regiment führten, so haben wir uns unter diesen Recken sicherlich die Konzertisten vorzustellen. An ihrer Willigkeit und steten Stimmbereitschaft war dem Kantor in der Tat so viel gelegen, daß er ihnen gegenüber notgedrungen oft mehr Nachsicht üben mußte, als die Schuldisziplin sonst zuließ.

Bachs bekannter „Entwurff einer wohlbestallten Kirchen Music“ vom Jahre 1730 (Spitta, II, S. 74) führt aus:

„So nun die Ehre derer Kirchen Stücken recht, wie es sich gebühret, bestellt werden sollen, müssen die Vocalisten. . in 2erley Sorten eingetheilet werden, als: Concertisten und Ripienisten. Derer Concertisten sind ordinaire 4; auch wohl 5, 6, 7 biß 8; so mann nemlich per Choros musiciren will. Derer Ripienisten müssen wenigstens auch achte seyn, nemlich zu ieder Stimme zwey.“

Diesen Favoritsängern fiel zunächst die Ausführung der Solo- und Duettgesänge zu, deren Einstudierung dem Kantor manche Privatstunde gekostet haben mag. Aber auch in mitten der Chorsätze traten sie hervor, teils einzeln, teils im Rahmen eines Soloensembles. Und dies in einem Umfange, den weder die Niederschriften Bachs, noch die Neudrucke der Bachgesellschaft ahnen lassen.

Es gibt einzelne Fälle, in denen die Autographenvorlagen das Verhältnis von Solo und Tutti unzweideutig festlegen. So in der Kantate Nr. 110 „Unser Mund sei voll Lachens“ (B.-G. 23, 265), zu der B. Rust im Vorwort bemerkt: „Von besonderer Wichtigkeit sind außerdem drei sehr schöne autographe Stimmen „in Ripieno“ für Sopran, Alt und Tenor, denen zufolge der Hauptchor bald von der vollen, bald von der halben Zahl der vorhandenen Gesangskräfte gesungen werden soll.“ Dem entsprechen die Angaben im Neudruck der Partitur. Ein zweiter Fall begegnet bei der Kantate Nr. 24 „Ein ungefärbt Gemüte“ (5, 127), wo gleichfalls das originale Stimmenmaterial Soli und Tutti anmerkt; ferner in Nr. 21 „Ich hatte viel Bekümmernis“ (5, 3) bei den Sätzen „Was betrübst du dich“ und „Lob und Ehre“.

Sehr viel größer aber ist die Zahl der Fälle, wo solche direkten Hinweise fehlen und dennoch die „konzertierende“ Vortragsweise zur Anwendung kommen muß. Handelt es sich um rezitativische Einschaltungen in den Chorsatz wie in Kantate Nr. 27 „Wer weiß, wie nahe“ (5, 221 ff.) oder in Nr. 103 „Ihr werdet weinen und heulen“ (23, 78), oder um Partien, die sich durch ihre ganze musikalische Haltung und auch der Idee nach als solistisch gemeint kennzeichnen, wie das „Friede sei mit euch“ des Basses in Nr. 67 „Halt im Gedächtnis“ (16, 236), so ist kein Zweifel möglich. Der Zwang, eine Entscheidung zu treffen, tritt erst dort ein, wo die Struktur der Musik nicht, wie in diesen Fällen, ohne weiteres den solistischen Charakter einer Stelle nahelegt.

Rust macht im Vorwort zum fünften Bande (S. XVIII) die Bemerkung, Bach habe öfters geliebt, die Fugen anfänglich von einzelnen, beim Eintreten der Instrumente aber von allen Stimmen singen zu lassen. Richtiger wäre umgekehrt zu sagen: Bach läßt oft in Fugen erst beim Eintreten der Chorstimmen die Instrumente einsetzen. In der Tat bildet die Mitwirkung der Instrumente ein untrügliches Kriterium in der Frage: chorische oder solistische Besetzung? Schweigt nämlich das Orchester und ist als Begleitung nur der Continuo tätig, oder erfährt zum mindesten der vorher und nachher tätige starke

Instrumentenapparat eine merkliche Reduktion (etwa auf bloße Violinenbegleitung), so hat nicht der Gesamtchor, sondern nur das Konzertistenensemble zu singen. Den Beweis dafür liefern ungezählte handschriftliche Partituren und Stimmen schon aus der Zeit vor Bach. Auch war es üblich, um dem Organisten die Registrierung zu erleichtern, den Orgelcontinuo an den betreffenden Einsatzstellen mit Abkürzungen wie *cap.*, *sol.*, *conc.*, *tutti* zu versehen. Wenn die Handschriften Bachs in dieser Beziehung weniger eindeutig oder gar ganz schweigsam sind, so darf das nicht zur Annahme verleiten, diese Praxis hätte schließlich doch bei ihm keine prinzipielle Bedeutung mehr gehabt. Im Gegenteil, diese stand so fest, daß er keinen Grund hatte, bei der Niederschrift der Partituren an den betreffenden Stellen jedesmal Besetzungsbemerkungen zu machen. Es war Sache der Kopisten, nachdem alle vier Gesangstimmen zuerst vollständig für die Konzertisten herausgeschrieben waren, auch für die (verkürzten) Tutti-Stimmen der übrigen Sänger zu sorgen. Da diese Tutti- oder Ripienstimmen den Gesangsteil nicht in toto enthielten, also gleichsam unvollständig waren, mag man auf ihre Erhaltung weniger Gewicht gelegt haben als auf die andern mit der vollständigen Musik.

Es konnten aber die Tutti-sänger zur Not auch aus den Konzertatstimmen singen, falls etwa die Zeit das Ausschreiben der andern nicht gestattete. Nur mußte ihnen dann ein Zeichen für den Einsatz gegeben sein, entweder im Winke des Dirigenten, was wohl die Regel war, oder fürs lesende Auge durch „tutti“ oder eine andere Markierung, etwa ein *L*. In der Continuo-Stimme des ersten Allegros zur Kantate Nr. 22 „Jesus nahm zu sich“ (5, 75) findet sich in der Tat im 17. Takte dies Zeichen. Kust deutet es ganz richtig, wenn auch mit Vorbehalt, als Zeichen des Einsatzes fürs Tutti. Das Beispiel ist lehrreich und weist den Weg für viele andere. Denn obwohl dieses *L* hier nicht den Sänger, sondern vermutlich den Herausreiber der Stimme oder den Dirigenten (!) angeht, so zeigt es doch, — und vielleicht würde aufmerksame Durchsicht älterer Handschriften Ähnliches zutage fördern —, wie man sich unter Umständen zu helfen wußte. Der Satz (S. 73 des Bandes)

beginnt als vierstimmige Vokalfuge der Konzertisten; die Instrumente schweigen, nur die Orgel begleitet. Im 19. Takte setzt die Viola, im 21. die zweite Violine, im 23. die erste Violine und Oboe mit dem Thema ein: das Zeichen zum Einfallen der entsprechenden Chorstimmen, unter denen der Baß als erste bereits in Takt 17, eben beim Zeichen L, das Thema aufgenommen hatte.

Von den Chorsätzen der schon erwähnten Kantate Nr. 24 „Ein ungefärbt Gemüte“ liegen nur die vier Konzertatstimmen vor; im ersten Chore aber tragen sie an den Stellen der Chöreinsätze den Hinweis „tutti“. Das gestattet zugleich einen Rückschluß auf die numerische Besetzung überhaupt. Denn wenn hier wie anderswo diese Stimmen den Rippiensängern mit galten, so konnten es solcher höchstens zwei sein: der eine blickte rechts, der andere links vom Konzertisten mit ins Notenblatt, und so wären diese Tutti von nicht mehr als drei Sängern in jeder Stimme ausgeführt worden.

Daß es auf keinen Fall mehr gewesen sein können, ließe sich auch damit begründen, daß auf S. 139 unten, noch mehr auf S. 140 oben, wo Alt und Sopran noch solo singen, während Tenor und Baß bereits chorisch auftreten, die beiden ersten sonst überhaupt nicht gehört worden wären. Auf's neue wäre damit bestätigt, daß Bach bei gewöhnlichen Sonn tagskantaten nicht mehr als vier Konzertisten und acht Rippienisten, im ganzen also 12 Sänger zur Verfügung hatte¹⁾.

¹⁾ Dem entsprach das kleine Orchester. Als Durchschnittsbesetzung bei Stücken ohne Trompeten und Pauten hat nach Bachs eigenem Zeugnis (Spitta II, 76) zu gelten:

Flöte I: einfach	Violine I: vierfach
Flöte II: "	Violine II: "
Oboe I: "	Viola: doppelt
Oboe II: "	Violoncello: doppelt
Fagott: "	Violone: einfach oder doppelt
	Orgel

Da die Ratsmusiker nebst Gesellen nur acht Mann stellen konnten, so waren (den Organisten nicht eingerechnet) jedesmal zehn Hilfskräfte (Alumni, Studenten) erforderlich. Ganz große Musiken bedurften natürlich besonderer Dispositionen.

Überaus deutlich wird das Verfahren bei der Trauungskantate „Dem Gerechten muß das Licht“ (13, 1), zu der die originalen, z. T. sogar autographen Ripienstimmen erhalten sind. Die Einsätze der Ripienisten entsprechen jedesmal den Einsätzen des Orchestertuttis, die Solisten singen zu schwacher Begleitung. Zugleich haben wir ein Beispiel, wie das Herstellen der Ripienstimmen geschah. Häufig setzen diese plötzlich und unvermittelt nur mit wenigen Zwischenrufen ein wie am Anfang, ohne den Wortsatz zu Ende zu bringen, an andern Stellen, wie bei der Fuge, geschieht die Führung konform mit den Konzertatstimmen. Auch unbedeutende Abweichungen beider kommen vor (vgl. S. 9, 1. Takt die Führung beider Soprane; S. 10, 1. Takt die Führung beider Soprane und Alte). Vermutlich war es den Kopisten anheimgestellt, in dringenden Fällen solche sich von selbst ergebenden Abweichungen beim Einsetzen oder Aufhören des Chors eigenmächtig niederzuschreiben. Denn wir wissen, daß die Kantoren zur Kopistenarbeit stets ihre besten Schüler heranzogen. Von besonderem Reize ist die Abwechslung von Solo- und Choranteilen im zweiten Chore (S. 46), dessen Beweiskraft in dieser Beziehung für alle Fälle ähnlicher Art als bindend gelten kann. So auch z. B. für den Schlußchor der Jagdkantate „Was mir behagt“ (29, 29), der in ähnlicher Weise konzertiert.

Ist der Blick für dieses vokale Teilungsprinzip einmal geschärft, so erkennt man es unschwer in vielen Bachschen Kantaten wieder, auch dort, wo die Handschriften keinen unmittelbaren Anhalt bieten. An einigen Beispielen sei das etwas weiter ausgeführt.

Nr. 6. „Bleib bei uns“ (1, 153).

Der erste Chor, der, wie im Programmbuch des Wiener Bachfestes (1914, S. 64) erläutert, als Chor der Jünger aufzufassen ist, wie sie dem Auferstandenen gegen Abend begegnen, gewinnt an Unmittelbarkeit, wenn (nach dem chorischen Anfang) die unbegleiteten Anrufe auf S. 155, 156, 157 Einzelstimmen übertragen werden; ebenso das Andante S. 158 bis 159; bei „denn es will“ beginnen mit dem Sopran allmählich die Choreintritte.

- Nr. 7. „Christ unser Herr zum Jordan kam“ (1, 179).
Die Besetzung des ersten Chors kann, wenn nicht gar ganz solistisch, so doch nur ganz schwach gedacht werden, da zum Vokalquartett eine Solovioline (gelegentlich mit Oboen) konzertiert. Beim Eintreten des vollen Orchesters bei „es galt ein neues Leben“ möglicherweise Ripieni.
- Nr. 8. „Es ist das Heil uns kommen her“ (1, 245).
Der Hauptchor ist hier gleichfalls schwach besetzt zu denken, da der Satz mitunter real 8 bis 9stimmig wird und an solchen Stellen sowohl die obligate Flöte wie die obligate Oboe d'amore deutlich gehört werden müssen.
- Nr. 9. „Meine Seel erhebt den Herrn“ (1, 275).
Gegenüber den vorigen Kantaten darf infolge der Verstärkung der Gesangstimmen durch die Instrumente der Vokalkörper vollständig besetzt sein. Das gleiche gilt in Choralchören überall dort, wo der Cantus firmus durch eine Trompete (wie hier) oder ein Horn (wie in Nr. 95, 99, 115 und 116) verstärkt ist.
- Nr. 23. „Du wahrer Gott und Davids Sohn“ (5, 95).
Solistisch von S. 106 bis 107 oben; S. 108 oben bis 109 oben; S. 110 oben bis 111 oben (erste Zeile); S. 112 oben bis S. 112 unten; ähnlich weiterhin, so daß die Konzertform des Satzes auch klanglich zur Erscheinung kommt.
- Nr. 25. „Es ist nichts Gesundes an meinem Leibe“ (5, 155).
Solistisch von S. 165 ab („und ist kein Friede“) bis S. 168, 1. Takt.
- Nr. 45. „Es ist dir gesagt, Mensch“ (10, 153).
Solistisch bis S. 156, letzter Takt; S. 164 unten bis 165, letzter Takt. Chorische Besetzung ergäbe hier ein klangliches Mißverhältnis zur solistischen Flöten- und Oboenbegleitung.
- Nr. 46. „Schauet doch und sehet“ (10, 189).
Solistisch bis S. 194, Takt 3 (Sopr.), 4 (Alt), 4 (Baß), 5 (Ten.); von S. 202 an; die Ripienstimmen setzen nacheinander mit dem Thema von S. 209, 3. Takt an ein, konform mit den neu hinzutretenden Instrumenten. Vgl. dazu das »qui tollis« der Hohen Messe, das gemäß der veränderten Instrumentation vollständig chorisch gedacht ist.
- Nr. 47. „Wer sich selbst erhöhet“ (10, 241).
Solistisch bis S. 246, vorletzter Takt; S. 248 untere

Zeile, S. 249 obere Zeile; ebenso S. 253 unten bis S. 254 untere Zeile, Takt 2.

- Nr. 65. „Sie werden aus Saba alle kommen“ (16, 135). Solistisch zu deuten sind alle jene Partikel, die nicht vom Tuttiorchester begleitet werden; chorisch also wären S. 138, 1. Takt (3. Achtel) bis 2. Takt (2. Achtel); 3. Takt (4. Achtel) bis S. 139, 1. Takt (2. Achtel); Takt 3 (3. Achtel) bis S. 140 (2. Achtel) usw. S. 144, 1. Takt setzt der Gesamtchor wieder ein und hält bis zum Schlusse an.
- Nr. 66. „Erfreut euch, ihr Herzen“ (16, 169). Solistisch die Anrufe „Erfreut euch, ihr Herzen, entweicht, ihr Schmerzen“ auf S. 171 und 175; die Duettpartien S. 181 bis 186, 5. Takt, mit Ausnahme des Choruses auf S. 184 oben.
- Nr. 67. „Halt im Gedächtnis Jesum Christ“ (16, 217). Solistisch der große Zwischensatz S. 219 unten bis S. 221, 2. Takt. Allem Anschein nach ferner — außer den Bassoli — die dreistimmigen Vokalsätze „Wohl uns“ der Chorarie, bei der wohl auch das Streichquartett ohne Ripieni spielte. Hätte Bach hier an TuttiBesetzung gedacht, so wäre unerklärlich, warum er den Vokalsatz dreistimmig gelassen, d. h. auf den Gesangsbaß verzichtet hätte (vgl. unten zu Kantate Nr. 110 und den ersten Chor von „Höchsterwünschtes Freudenfest“).
- Gerade dieses Beispiel zeigt, welche feinen Wirkungen durch Ausschaltung des Chorklangs erreicht werden können. Der abschließende Choral gibt durch sein massives Tutti dem Ganzen einen um so kraftvolleren Ausklang.
- Nr. 69. „Lobe den Herrn, meine Seele“ (16, 288). Solistisch in diesem typischen Konzertsatz, den man mit Joh. Schelles „Lobe den Herrn, meine Seele“ (Denkm. deutscher Tonkunst, Bd. 58/59, S. 122) vergleichen möge, ist die vokale Einleitung bis S. 290, 3. Takt; weiterhin von S. 292, 2. Takt an bis S. 295, 1. Takt; S. 298 unten bis S. 301, 1. Takt.
- Nr. 94. „Was frag ich nach der Welt“ (22, 97). Die lieblichen Flötenritornelle im Choralchor sind klanglich nur bei schwacher Besetzung der Singstimme wirksam.
- Nr. 96. „Herr Christ, der einig Gottes Sohn“ (22, 157). Ähnlich wie in Nr. 94. Zwischen und zum(!) Vokal-

sage konzertieren Flauto piccolo und Violino piccolo. Das Ganze von fast kammermusikalischer Zartheit im Satze.

- Nr. 97. „In allen meinen Taten“ (22, 187).
Bei größerer Chorbesetzung bedürfen Oboen und Violinen, da sie obligat auftreten, der Verstärkung.
- Nr. 98. „Was Gott tut, das ist wohlgetan“ (22, 233).
Die Besetzung kann nur schwach gedacht sein, denn Oboen, Taille (und wahrscheinlich Fagott) verstärken (!) die vier Singstimmen. Andernfalls hätte Bach die Blasinstrumente obligat geführt. Die konzertierenden Figuren der 1. Violine sind nur bei dünnem Chorklang wirksam.
- Nr. 102. „Herr, deine Augen sehen nach dem Glauben“ (23, 35).
Solistisch S. 37 unten (Alt), S. 38/39 (Sopr.), S. 41 oben bis S. 42, 4. Takt. Die Fuge von S. 44 unten an sofort chorisch, bis zum Schluß.
- Nr. 105. „Herr, gehe nicht ins Gericht“ (23, 119).
Solistisch von S. 119 bis 120 unten; ferner der Fugenbeginn S. 124 bis S. 126 oben, letzter Takt, wo die Einsätze konform denen der Instrumente erfolgen.
- Nr. 106. „Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit“ (23, 149).
Solistisch (mit unvergleichlicher Wirkung) S. 151, Takt 1 bis 3 (1. Viertel); ferner außer den Tenorsoli S. 155 ff. der ganze Andante überschriebene Satz „Es ist der alte Bund“, dem eine chorische Besetzung infolge des dumpfen Klanges der vielen tiefen Männerstimmen und des Mangels jeder ausgleichenden Instrumentalbegleitung große Rauheit und Schwerfälligkeit gibt. Gleichfalls dick und irdisch klingt in chorischer Besetzung das „Ja komm, Herr Jesu“, das einzig einer hellen Knabenstimme zufallen kann. — Solistisch beginnt ferner die Fuge „Durch Jesum Christum“ und verläuft so bis zum letzten Takt auf S. 176.
- Nr. 109. „Ich glaube, lieber Herr“ (23, 233).
Es will scheinen, als sei der erste Satz dieser Kantate durchweg für Konzertatstimmen bestimmt. Zwar tritt auf Augenblicke das Tuttiorchester zum Vokalquartett, aber die ungemein vorsichtige Führung seiner Stimmen, die auffällige „durchbrochene“ Arbeit des Ganzen und die charakteristischen Vortragszeichen in den Instrumenten machen solistische Besetzung wahrscheinlich. Der Fall, daß Bach aus irgendwelchen Gründen eines Sonntags

- aufser den vier Konzertisten nur ungeübte Sänger („so nichts in Musicis praestiren“) zur Verfügung hatte, oder daß keine Zeit mehr gewesen war, diesen letzteren den Chorsatz genügend einzuprägen, mag immerhin gelegentlich eingetreten sein und ihn veranlaßt haben, nicht nur reine Solokantaten, sondern auch solche zu schreiben, in denen neben den Konzertisten, als Hauptträgern der Leistung, die Ripienisten nur mit ganz leichten Aufgaben bedacht waren. So haben diese z. B. in den Quartettkantaten „Sie werden euch in den Bann tun“ (II) und „Barmherziges Herze“ nur im Schlußchoral mitzuwirken. Vielleicht gehörte vorliegende Kantate zu dieser Gruppe. Der abschließende Choralchor hält sich trotz glänzenden Instrumentalgewandes im vokalen Teile in so bescheidenen Grenzen, daß ihn selbst Ungeübte nahezu vom Blatt hätten singen können. Ähnlich der chorale Eingangssatz von Nr. 113 „Herr Jesu Christi, du höchstes Gut“ (24, 51).
- Nr. 110. „Unser Mund sei voll Lachens“ (23, 265).
Da, wie schon erwähnt, zu dieser Kantate autographe Ripienstimmen vorliegen, läßt sich das Konzertprinzip an ihr deutlich aufweisen: Überall, wo das Gesamt-orchester tätig ist, singt der Chor (Coro pleno), überall, wo Beschränkung des Begleitapparats stattfindet, das Solistentrio (senza Ripieni). Dem Falle, daß der Konzertsatz für ein besonderes Solo (S. 291 ff.) aufgespart wird, begegneten wir schon oben bei Kantate Nr. 67.
- Nr. 119. „Preise, Jerusalem, den Herrn“ (24, 195).
Solistisch gemeint sind hier wohl die nur vom Continuo begleiteten Takte auf S. 206 und 210.
- Nr. 181. „Leichtgesinnte Flattergeister“ (37, 3).
Die solistischen Episoden im Chore „Laß, höchster“ sind leicht zu erkennen.
- Nr. 182. „Himmelskönig, sei willkommen“ (37, 23).
Einsätze des Chors erst von S. 25, letzter Takt an, konform den Instrumenten. Solistisches auch im Mittelsatz S. 29 ff. Im Schlußchor beginnen die Ripieni erst S. 53, letzter Takt (Sopr.), S. 54, 3. Takt (übrige Stimmen); in der Folge alles leicht zu scheiden.
- Nr. 184. „Erwünschtes Freudenlicht“ (37, 77).
Der ganze Mittelteil nach der Fermate ist natürlich solistisch auszuführen.

In den Chören der beiden Passionen Bachs tritt das Konzertprinzip in dieser Weise nicht auf: die Konzertisten waren außerhalb reichlich genug beschäftigt. Im Weihnachtsoratorium bringen nur die Eröffnungschöre zum 3. und 5. Teil leicht erkennliche Konzertatpartien. Dagegen hat die Hohe Messe (Bd. 6) einige klassische Stellen. Zunächst den continuobegleiteten Anfang der »Cum sancto spiritu«-Fuge; wird er nach Art vieler ähnlicher Stellen in den Kantaten vom Soloquintett ausgeführt, so ergibt sich über den Chöreinsatz des »Amen« hinweg bis zur Wiederholung der Fuge durch den Gesamtchor eine elementare Steigerung. Weitere Stellen solistischer Natur stehen im »Et resurrexit«, nämlich die resurrexit-Anläufe auf S. 192, die Takte »et ascendit« usw. auf S. 200 bis 201, die Basspartie S. 204 bis 207 und die dem früheren resurrexit entsprechenden Anläufe auf »cujus regni« S. 208 bis 209. Im „Magnificat“ (11, 3) wären gleich im ersten Chore die paarigen Magnificatanrufungen solistisch zu deuten: S. 9, 2. bis 4. Takt (1. Achtel), S. 10, 1. bis 2. Takt (vorletztes Achtel), ebenso S. 12, 15 bis 16 (2. Takt); dann chorisch weiter. Im „Gloria“ (S. 59) hätten die dreimaligen Triolenanläufe (Triller! Tasto solo der Orgel!) den Konzertisten zuzufallen. Die Forte-Einsätze des Chors jedesmal im 4. Takt auf „Gloria“.

Es ist sehr merkwürdig, daß die Bachpflege der letzten Jahrzehnte, die in so erheblichem Maße von der Musikwissenschaft befruchtet wurde, das einst so wichtige vokale Konzertprinzip nicht beachtet und unterlassen hat, im Gefolge vieler anderer ersprießlicher Neuerungen auch die Einrichtung der Konzertisten und Ripienisten wieder zu erwecken. Sie gehört indessen ebenso zum musikalischen Barock wie die Kunstform der Fuge oder die alte Suite, und die Absicht, die ihr zugrunde liegt, ist die, durch überraschende, sinnfällige Klangabstufung die an und für sich schon mächtigen Wirkungen des Zeitstils durch eine neue, sinnbetörende zu vermehren. In Wirklichkeit ist die Gegenüberstellung von Solo und Tutti in Chören niemals vergessen gewesen. Messen- und Motettenkomponisten der spätclassischen und romantischen Jahrzehnte bis heute flochten in ihre Chorsätze gern ebenso Soli ein wie Bach und konser-

vierten damit ein Stück Barock. Wie nun niemand wagen wird, die Soli im Kyrie oder Christe der Beethovenschen Missa solemnis chorisch ausführen zu lassen, so wenig geht es an, Bach um ähnliche überaus sinnvolle Absichten nur deshalb zu bringen, weil sie in den Handschriften nicht mit Umständlichkeit als solche gekennzeichnet sind. Es handelt sich keineswegs immer nur um sog. „äußerliche“ Wirkungen, deren Abwesenheit zur Not zu verschmerzen wäre. Spitta (II, 271) beurteilt z. B. die Anlage des Choralchors zu Nr. 93 „Wer nur den lieben Gott läßt walten“ (22, 69) mit geteilter Empfindung. Jeder der den Cantus firmus tragenden Choralzeilen geht nämlich außer einem instrumentalen Zwischenspiel ein kleines, mehr oder weniger lebhaft figurierendes Sätzchen für zwei oder vier Singstimmen voran. Werden diese chorisch besetzt, so ergibt sich ein gewisses Mißverhältnis zwischen diesen Bordersätzchen und den folgenden Choralzeilen; denn man fragt sich vergebens, warum derselbe Chor, der den Choral vorträgt, sich vorher jedesmal durch weilschweifige Imitationen dazu gleichsam vorbereiten muß. Die Einführung eines Solistenquartetts klärt die Lage, denn nun scheinen sich zwei Gruppen gegenüberzustellen, von denen die eine ihre Subjektivität betont, die andere die Objektivität des Chorals hervorhebt. Im übrigen hat Bach gerade seine späteren großen Choralfantasien fast alle für vollen Chor gedacht (vgl. etwa Bd. 26 der B.-G.).

Ob freilich bei der numerischen Stärke unserer großen, Bach aufführenden Gesangsvereine der Gegensatz von Konzertistenquartett und Ripienchor nicht zu einem klanglichen Mißverhältnis führt, wäre von der Praxis zu entscheiden. Auch bei Concerti grossi, den unmittelbaren Seitenstücken dieser vokalen Kantatensätze, bedarf es bekanntlich eines sorgfältigen klanglichen Ausbalancierens von Concertino und Tuttikörper. Wollten wir streng gegen uns sein, dann müßte die Forderung erhoben werden, in Fällen, wo eine Kantate Konzertisten beschäftigt, entweder den Ripienchor in durchaus mäßiger Besetzung zu halten und auf Massenwirkung zu verzichten, oder dem Massenchor (Tutti) einen entsprechend schwächeren Chor (als Vertreter des Konzertistenensembles) gegenüberzustellen. Man kann das rich-

tige Klangverhältnis auf 3:1 ansetzen. Einer buchstäblichen Rückkehr zu Bachschen Verhältnissen das Wort zu reden, wäre natürlich sinnlos; nicht nur, weil unsere Kirchenräume heute infolge des Wegfalls unzähliger barocker Einbauten eine viel hellere Akustik haben als früher und daher den Chorklang erheblich „verdünnen“, sondern weil jene Verhältnisse überhaupt nur aus der Not geboren waren. Immerhin könnte es der kirchlichen Bachpflege nur zum Heile gereichen, wenn der Ehrgeiz, mit möglichst großen Mitteln zu arbeiten, abkame und dafür ein Musizieren begänne, das sich dem feineren, Kammermusikähnlichen der Zeit Bachs wieder mehr näherte.
