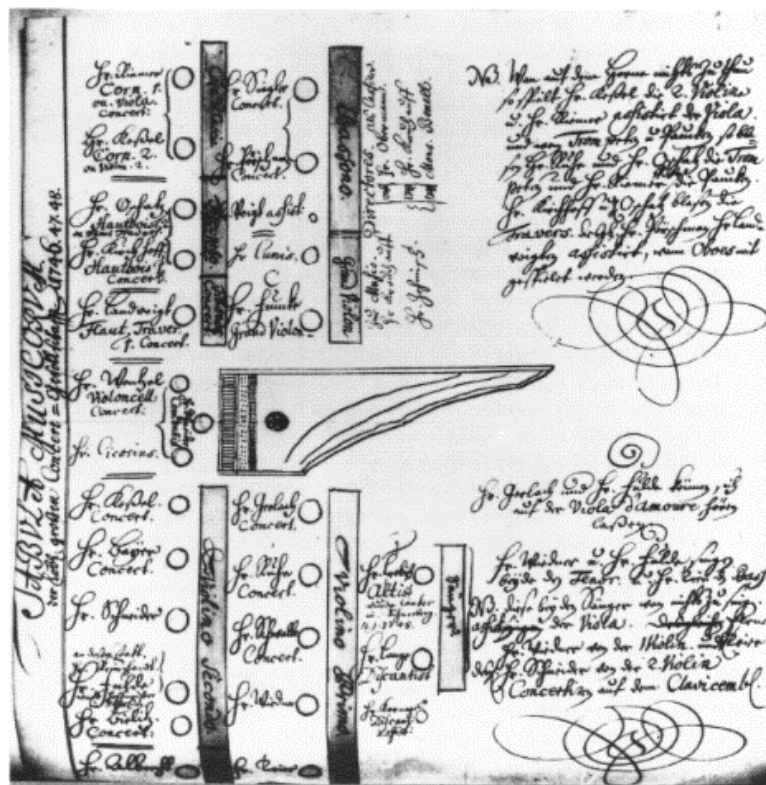


## V. DE BEZETTING VAN DE INSTRUMENTALE PARTIJEN

In dit hoofdstuk wordt de vraag aan de orde gesteld hoeveel instrumentalisten de partijen in Bachs kerkmuziek in Leipzig vertolkten. Na een bespreking van het effect op de luisteraar van meervoudige en enkelvoudige bezetting zal nader worden ingegaan op het vraagstuk van Bachs instrumentale partijen, waarbij in het bijzonder aandacht zal worden besteed aan informatie die Bachs originele partijen en zijn Memorandum uit 1730 bieden. Tot slot zal worden nagegaan wat Bachs 'ideale' bezetting zou zijn geweest indien de omstandigheden hem deze mogelijk zouden hebben gemaakt.



Afb. 1. *Tabula Musicorum* der löbl. großen Concert-Gesellschaft, Leipzig, 1746-1748. Riemer-Chronik, Stadtarchiv Leipzig.

### 1. Wat was de zin van meervoudige bezetting?

In grote kerken en bij grotere bezettingen in de 17<sup>e</sup> en 18<sup>e</sup> eeuw vertolkten doorgaans meer musici één partij. Bij vocalisten werd onderscheid gemaakt tussen de eerste zanger van een stemgroep, de *concertist*, en de overige zangers, die *ripiënist*en werden genoemd. De concertist zong alles, inclusief recitatieven en aria's, terwijl de ripiënisten vaak een beperkt deel van de partij meezongen ter verhoging van de pracht en praal.<sup>1</sup> Bij Bachs vocale werken betrof dit alleen (een deel van) de koren en de koralen.<sup>1</sup> Voor instrumentalisten in Bachs omgeving

<sup>1</sup> Andrew Parrott, *The Essential Bach Choir*, Woodbridge 2000, p. 30-41.

lijken de termen ‘concertist’ en ‘ripiënist’ minder consequent te zijn toegepast. Bach gebruikte deze termen in zijn Memorandum 1730 alleen voor de zangers.<sup>2</sup> Dat neemt niet weg dat wanneer de eerste violist een sololor had, terwijl de overige violisten alleen begeleidden, zijn partij vaak werd voorzien van een opschrift als *Violino concertato*.<sup>3</sup> Hieruit blijkt dat de eerste violist als concertist werd beschouwd, en de overige spelers als ripiënist. Beide termen kunnen daarom ook met recht bij instrumentalisten worden toegepast.

Het nut van een meervoudige bezetting lijkt voor de hand te liggen: hoe meer spelers, hoe meer geluid. De situatie is evenwel meer complex. Men kan van enkelvoudige zuivere tonen bijvoorbeeld de toonhoogte, de geluidsdruk op het oor, de afstand tussen de geluidsbron en het oor, geluidsintensiteit (*loudness*, in Watt/m<sup>2</sup>), etc. meten. Deze grootheden hebben alle invloed op elkaar. De menselijke perceptie van geluidsintensiteit is echter niet gelijk aan de gemeten waarde: vereenvoudigd gesteld leidt een acht tot tien keer zo grote geluidsintensiteit tot een twee keer zo grote ervaren geluidsterkte. Om tot een verdubbeling van de ervaren geluidsterkte te komen, zijn dus ruwweg acht- tot tienmaal zoveel spelers of zangers nodig.

Het resultaat hangt voorts af van de frequentie. Bij een kleine geluidsintensiteit wordt de geluidsterkte bij hoge en lage frequenties als kleiner ervaren dan in het middengebied. Daarnaast geldt dat hoe nauwkeuriger de frequenties van de verschillende spelers of zangers overeen komen (m.a.w.: hoe zuiverder ze ten opzichte van elkaar musiceren), hoe groter de geluidsterkte wordt ervaren. Vibrato leidt tot minder grote zuiverheid, en meervoudige bezetting van musici die vibrato toepassen resulteert dus in een kleinere geluidsterkte dan wanneer zonder vibrato zou zijn gemusiceerd.<sup>4</sup> Het inzetten van ripiënist heeft dientengevolge pas substantieel effect op de klanksterkte bij een groot aantal extra zangers of spelers.

In de Barok werden vaak één of twee ripiënist per partij ingezet. Het nut van meervoudige bezetting was vooral gelegen in een aanpassing van het klankkarakter: een strijkersensemble klinkt niet heel veel luider dan een strijkkwartet, maar wel anders. Doordat de individuele klanken elkaar gedeeltelijk kunnen uitdoven, wordt de klank als ‘voller’, ‘warmer’ ervaren. En dat effect is groter wanneer de musici ook nog vibrato toepassen. Bovendien worden onvolkomenheden in de individuele stemmen gemaskeerd. Bij schrijvers uit de barok was de hierboven beschreven, door metingen getoetste theorie over het effect van een meervoudige bezetting onbekend. Zij schreven dat ripiënist werden ingezet ter verhoging van de pracht en praal, als aanvulling en versterking (bijv. Johann Gottfried Walther, 1732)<sup>A</sup>. Met het oog werd de versterking met een beperkt aantal ripiënist natuurlijk wel opgemerkt, maar de door het oor ervaren versterking kan nooit groot zijn geweest. Vocale ripiënist werden sinds de zeventiende eeuw veelal als een apart koor geplaatst, dus op een andere plaats dan de concertisten.<sup>5</sup> <sup>A</sup> Dat het geluid van twee of meer kanten kwam, werd wel-

---

<sup>2</sup> Johann Sebastian Bach, *Kurtzer, iedoch höchstnöthiger Entwurff einer wohlbestallten Kirchen Music; nebst einigem unvoorgreiflichen Bedencken von dem Verfall derselben*. Brief aan de Leipziger Raad, 23. August 1730 (‘Memorandum 1730’), *BD I*, nr. 22, p. 60ff., r. 9, 10, 12,

<sup>3</sup> BWV 1, 6, 7, 8, 30a, 74, 83, 103, 177, 182, 232<sup>1</sup>, 1041, 1042, 1043, 1047. Ulrich Prinz, *Johann Sebastian Bachs Instrumentarium*, Kassel 2005, p. 432f.

<sup>4</sup> O.a. Charles Taylor / Murray Campbell, “Human response and physical measurement”, *New Grove Dictionary of Music and Musicians* 23, 2001, p. 762-765.

<sup>5</sup> Naast Fuhrmann 1706 o.a. Michael Praetorius, *Syntagma Musicum III*, Wolfenbüttel 1619, p. 131.

licht ervaren als een verhoging van de pracht en praal. Er zijn geen aanwijzingen dat bij strijkers de ripiënisten in Bachs tijd ook op afstand werden geplaatst van de concertisten, maar er zijn evenmin aanwijzingen voor het tegendeel; hierop wordt teruggekomen in § 2.

*Het nut van meervoudige bezetting is niet primair gelegen in een verhoging van de geluidssterkte, maar in een verandering van het klankkarakter en een maskering van gebreken van individuele stemmen. Wanneer vocale ripiënisten apart werden geplaatst van de vocale concertisten kan de opstelling zijn ervaren als een vergroting van de pracht en praal.*

## 2. Hoe werden de instrumentale partijen bezet?

### De orkestgrootte in Bachs tijd

Johann Beer stelde in 1719 dat kerkmuziek goed kon worden uitgevoerd met een koor van vier vocale stemmen, twee violisten, een organist en een *Director*. Als de dirigent zelf viool of orgel speelde, had men nog een persoon minder nodig.<sup>B</sup> Tegelijk gaf hij aan dat er met toevoeging van ripiënisten een *Chor* (groep musici) kon worden gevormd, die de 'stärckesten Music' kon evenaren. Hij merkte op dat voor de ripiënisten geen topmusici nodig waren indien de concertisten virtuoze musici waren, waarbij niet duidelijk is, of hij met ripiënisten alleen vocalisten, dan wel (ook) violisten bedoelde.

Johann Mattheson had een andere opvatting.<sup>C</sup> Hij riep de Bijbel te hulp om Beers ongelijk te bewijzen: in grote kerken zouden trompetten, pauken, een violone, hobo's en een fagot onontbeerlijk zijn, waarmee je inclusief zangers al gauw 24 musici nodig had. Minder goede ripiënisten vormden met hun onzuivere intonatie eerder een nadeel dan een voordeel, aldus Mattheson.<sup>6</sup> Omdat Bach zijn kerkmuziek in Leipzig uitvoerde in grote kerken, zou Matthesons opvatting ook hier van toepassing zijn geweest, wat echter niet impliceert dat Bach het met hem eens was. Niet alleen Mattheson was het oneens met Beer. Violen en bassen moesten altijd voldoende sterk bezet zijn, schreef Johann Adolph Scheibe in 1740.<sup>D</sup> Hij benadrukte vooral de balans tussen de verschillende partijen. Zo meende hij dat wanneer trompetten en pauken meespeelden, de beide vioolpartijen vier- tot vijfmaal bezet hoorden te zijn, versterkt door hobo's, terwijl naast de *Concertbasse* (violone?) drie à vier kleinere bassen (celli?) nodig waren. Wanneer hobo's waren voorgeschreven, waren bovendien een paar fagotten nodig; ook wanneer geen koperblazers meespeelden, moesten de violen en bassen voldoende sterk bezet zijn. Johann Joachim Quantz achtte meervoudige bezetting eveneens gewenst en ook hij benadrukte in 1752 dat de verhouding tussen het aantal instrumenten in balans moest blijven. Zich beperkend tot de eerste violen, tweede violen en altviolen beschouwde hij 2:2:1, 3:3:1, 4:4:2, etc. als acceptabele verhoudingen.<sup>E</sup>

Johann Kuhnau, Bachs voorganger in Leipzig, vroeg in 1709 om de volgende instrumenten voor de kerkmuziek: twee of meer trompetten, pauken, twee hobo's of zinken, drie trombones of soortgelijke instrumenten (hoorns?), een fagot, minstens acht violen, twee altviolen en (niet genoemde aantallen) celli, violones en calichons.<sup>F</sup> Orgel en klavecimbel liet hij

---

<sup>6</sup> Hans-Joachim Schulze, "Johann Sebastian Bach's Orchestra: Some Unanswered Questions", *Early Music* 17/1, 1989, p. 13. Wellicht realiseerde Mattheson het zich niet, maar het is een feit dat een extra musicus met een onzuivere intonatie de klank minder versterkt, zoals is uitgelegd in § 1.

ongenoemd: beide kerken hadden immers een vaste organist en hij zelf kon zo nodig klavecimbel spelen. Kuhnau vroeg dus naast een grote groep instrumentalisten ook om een flink aantal ripiënisten voor de strijkers (en mogelijk ook voor de continuospelers). De getekende opstelling van de *Große Concert-Gesellschaft* in Leipzig uit 1746-48 (afb. 1) laat eveneens zien dat o.a. de strijkers meervoudig werden bezet: vijf eerste violen en vier à zes tweede violen. Hoewel het hier geen kerkmuziek betreft, gaat het wel over een genre, waarmee Bach vertrouwd was. Een grotere bezetting (zoals door Mattheson gewenst) kon op twee manieren worden bereikt: met meer soorten instrumenten, en/of met meer instrumenten per soort. Bach gaf in zijn kerkmuziek duidelijk aan welke instrumenten hij verlangde, maar het aantal instrumenten dat per soort werd ingezet is vaak onderwerp van discussie. Daarom moet de vraag of bij Bach ook ripiënisten meespeelden en zo ja, hoeveel, hier aan de orde komen.

Het staat vast dat meer spelers uit één partij konden lezen. Michael Praetorius schreef al dat bij elkaar staande ripiënisten uit één partij konden spelen.<sup>7</sup> Impliciet kan worden gelezen dat ripiënisten niet meespeelden uit de partijen van de concertisten. Walther merkte op dat zijn oogproblemen tijdens zijn aanstelling aan de *Weimarer Hofkapelle* te wijten waren aan de moeite die hij moest doen, om samen met anderen uit één partij te spelen. Soms betrof dit drie achter elkaar staande musici.<sup>8</sup> Christoph Graupner vond het blijkbaar bijzonder dat in 1752 in Worms iedere musicus zijn eigen partij kreeg.<sup>8</sup> Het aantal spelers per partij is zelden uit de partijen of partituren af te leiden. Af en toe staat de naam van een musicus op een partij, die dan kennelijk door één persoon werd gebruikt.<sup>9</sup> Meelezen met anderen uit één instrumentale partij kwam vooral voor bij strijkers en continuospelers, maar was niet overal en altijd vanzelfsprekend. Of dat bij Bach in de kerken in Leipzig voorkwam, zal dus apart moeten worden onderzocht.

### Informatie uit het Memorandum

Teneinde de vraag naar het aantal instrumentalisten per partij te kunnen beantwoorden, moet in de eerste plaats kennis worden genomen van Bachs *Entwurff einer wohlbestallten Kirchen Music*, hier aangeduid als zijn 'Memorandum 1730' (zie Hoofdstuk IV; de tekst is opgenomen in eindnoot <sup>A</sup> bij hoofdstuk VI).<sup>10</sup> Dit tactische document was een protest tegen zowel het plotseling overhevelen van vergoedingen voor studenten van de beide hoofdkerken naar de *Neue Kirche* als het nieuwe beleid om meer niet-muzikale alumni aan te nemen op de *Thomaschule*. Bij een dergelijk stuk moet men incalculeren dat Bach zijn verwachtingen wellicht extra zwaar aanzette.<sup>11</sup> De taak van instrumentalisten was – in tegenstelling tot die van de vocalisten – uitsluitend: meewerken aan de *Music*. Daarom is het gemakkelijker, conclusies te trekken met betrekking tot de instrumentalisten dan tot de zangers. Het Memorandum maakt helder onderscheid tussen beide groepen. Als instrumentalisten noemde Bach:<sup>12</sup>

---

<sup>7</sup> Praetorius 1619/III, p. 172f.; Günther Wagner, "Die Chorbesetzung bei J. S. Bach und ihre Vorgeschichte. Anmerkungen zur "hinlänglichen" Besetzung im 17. und 18. Jahrhundert", *Archiv für Musikwissenschaft*, 43/4, 1986, p. 282.

<sup>8</sup> Hans-Joachim Schulze, "Samenstelling en organisatie van Bachs uitvoeringen", *De wereld van de Bach-cantates* 3, ed. Ton Koopman / Christoph Wolff, Abcoude 1998, p. 147.

<sup>9</sup> Telemann 1715, in Hans-Joachim Schulze, "Bach Stilgerecht aufführen - Wunschbild und Wirklichkeit, 1984-1991", *Bach und die Nachwelt* IV, hrsg. v. Joachim Lüdtke, Laaber 2005, p. 201.

<sup>10</sup> Zie n. 2.

<sup>11</sup> Schulze 2005, p. 195, 199.

<sup>12</sup> Memorandum 1730, r. 34ff.

- 2 auch wohl 3 zur Violino 1.
- 2 biß 3 zur Violino 2.
- 2 zur Viola 1.
- 2 zur Viola 2.
- 2 zum Violoncello.
- 1 zum Violon.
- 2 auch wohl nach Beschaffenheit 3 zu denen Hautbois.
- 1 auch 2 zum Basson.
- 3 zu denen Trompeten.
- 1 zu denen Paucken.

Hij voegde daaraan toe dat soms ook twee fluitisten nodig waren (traverso's dan wel blokfluiten). Zo kwam hij op minimaal 20 personen (en maximaal 24). Daarmee was hij bescheidener dan Kuhnau in 1709 en Scheibe in 1740. Dat het Memorandum een tactisch document is, blijkt ook uit het feit dat Bach onvermeld liet dat deze 20 à 24 personen alleen nodig waren bij cantates met een grote bezetting, zoals gebruikelijk op hoogtijdagen en bij de jaarlijkse raadswisseling. Twee tweede altviolisten komen daarnaast slechts voor in een vijftal hergebruikte cantates uit Weimar (BWV 12, 31, 61, 131, 182; BWV 54 is voor zover bekend niet opnieuw gebruikt). Bach vermeldde evenmin dat hij soms privéleerlingen kon inschakelen en – afgezien van één uitzondering – dat stadsmusici gewoonlijk ook *Gesellen* hadden, die zij zouden kunnen meenemen. Eén niet bij name genoemde *Geselle* speelde in 1730 blijkbaar permanent fagot; Bach noemde hem eenvoudig 'Der Geselle'.<sup>13</sup> Kuhnau sprak over de deelname van de 'Stadt Pfeiffer Kunstgeiger und Gesellen' (meervoud; zie eindnoot <sup>F</sup>). Eerste trompettist Johann Gottfried Reiche kon tot zijn dood in 1734 een beroep doen op zijn assistent Johann Ferdinand Bamberg, die in 1737 solliciteerde naar de vrijgekomen functie van stadsmusicus (maar niet werd aangenomen). Andreas Glöckner veronderstelt dat Bamberg – onbezoldigd – derde trompet speelde.<sup>14</sup> De plaats van de derde trompettist werd door Bach *vacat* genoemd, evenals o.a. die van de paukenist. De pauken zullen waarschijnlijk eveneens door een *Stadtpfeiffer* of diens *Geselle* zijn bespeeld, omdat dit tot het prerogatief van de beroepsgroep behoorde. Ook een eventuele derde hobopartij en een tweede fagotpartij konden wellicht door *Gesellen* worden waargenomen.

Bach noemde de twee hoornisten niet, vermoedelijk omdat de eerste en tweede trompettisten ook hoorn speelden; in Bachs kerkcantates speelden trompettisten en hoornisten nooit tegelijkertijd. Ook de af en toe voorgeschreven zink en trombones liet Bach weg in de lijst. Alle stadsmusici waren trouwens in staat om meer instrumenten te bespelen. Evenals Kuhnau noemde Bach geen organist en klavecijnist, maar dat is logisch met het oog op het doel van het Memorandum: de kerken beschikten over een eigen organist (Hoofdstuk XVIII), en Bach dirigeerde – zeker in 1730 nog – meestal zelf vanaf het klavecimbel (Hoofdstuk XIX).

De lijst lijkt te impliceren dat alle partijen voor koperblazers en hoboïsten enkelvoudig werden bezet, evenals die voor de violone en de pauken. Voor de eerste en tweede vioolpartijen werden volgens het Memorandum twee of drie spelers ingezet. Dit moet waarschijnlijk gelezen worden als: hoe groter de bezetting, hoe groter het aantal ripiënisten, die immers

<sup>13</sup> Memorandum 1730, r. 67.

<sup>14</sup> Andreas Glöckner, "The ripiënisten must also be at least eight, namely two for each part': The Leipzig line of 1730 – some observations", *Early Music* 39/4, 2011, p. 583.

werden ingeschakeld tot verhoging van de pracht en praal. Ook het aantal fagotten moet afhankelijk zijn geweest van de grootte van de bezetting; afgezien van BWV 232<sup>1</sup> (*Missa* in b) komen twee afzonderlijke fagotpartijen niet voor. Anders ligt het voor de hobo's: standaard twee, maar "nach Beschaffenheit", waarmee hier ongetwijfeld het aantal voorgeschreven hobo-partijen wordt bedoeld, soms ook drie. De altviolen en celli werden blijkbaar altijd dubbel bezet. Deze constatering lijkt verantwoord, omdat Bach bij de violen en de fagotten een wisselend aantal musici noemt, maar bij de altviolen en celli niet.<sup>15</sup>

Uit het Memorandum blijkt verder dat Bach de partijen voor de eerste en tweede trompet, voor de concertisten van de eerste en tweede viool, voor de eerste en tweede hobo en de eerste fagot in 1730 liet spelen door de stadsmusici of een *Geselle*. In de lijst ontbreekt de zevende stadsmusicus, een derde *Kunstgeiger*, genaamd Christian Ernst Mayer. Deze was vlak voor het opstellen van het Memorandum benoemd tot torenwachter van de *Thomaskirche*; vandaar dat Bach hem niet meer noemt in zijn lijst.<sup>16</sup> Waarschijnlijk speelde deze musicus viool, maar wellicht niet altijd: de stadsmusici konden immers tal van instrumenten bespelen. Per instrumentale partij noemde Bach steeds slechts één musicus; de namen van de ripiënisten bleven überhaupt onvermeld. Zo blijft de precieze functie van de derde *Kunstgeiger* onbekend. In hetzelfde jaar nog werd Mayer opgevolgd door Johann Friedrich Caroli.<sup>17</sup>

Bij een zware bezetting met drie trompetten, pauken, drie hobo's, twee fluiten, tweemaal drie violen, twee altviolen, twee celli, violone en twee fagotten (maar zonder tweede altviolen) waren dus (afgezien van de organist en de klavecijnist) 22 instrumentalisten nodig. Een cantate met een kleinere bezetting (twee hobo's, tweemaal twee violen, twee altviolen, twee celli, violone, fagot) vroeg om 12 instrumentalisten, waarvan er zes à acht professionals waren. Hoewel Bach hun vaardigheden niet hoog inschatte,<sup>18</sup> moeten ze in staat zijn geweest zijn virtuoze partijen goed te spelen.<sup>18</sup> De partijen voor de lagere strijkers (twee maal altviool, twee maal cello, violone) heeft Bach volgens hemzelf bij gebrek aan goede spelers altijd door (vijf) leerlingen van de *Thomasschule* laten spelen, en de (één à twee) ripiënisten bij de tweede viool meestal.<sup>1</sup> De (één à twee) ripiënisten bij de eerste viool noemde hij niet; uit de formulering is op te maken dat hij hiervoor, en soms ook voor de tweede viool graag (één à twee) studenten inzette; een van deze partijen kon later wellicht worden waargenomen door de derde *Kunstgeiger*. Verder is bekend dat studenten vaak de partijen voor traverso (nul à twee) voor hun rekening namen. In totaal bestond de groep studenten en leerlingen samen dus uit zes à elf spelers. Niet genoemd zijn dan een derde hoboïst, een derde trompettist en een paukenist. Zoals vermeld is het waarschijnlijk dat hiervoor *Gesellen* of de derde *Kunstgeiger* werden ingeschakeld; de derde hoboïst kan ook een student of leerling zijn geweest. Deze drie spelers waren alleen nodig bij cantates met een grote bezetting. Bij een kleine bezetting op een gewone zondag waren slechts twaalf spelers nodig (zie boven): zeven of acht stadsmusici (incl. *Geselle* en aannemende dat de trompettisten viool speelden) en vier of vijf

---

<sup>15</sup> Uit de genoemde getallen mag overigens niet de conclusie worden getrokken dat Bach altijd een fagot en een violone liet meespelen: trompetten en pauken bijvoorbeeld speelden ook alleen maar mee als daarom gevraagd werd. Dat hij wel degelijk altijd een violone en een fagot liet meespelen, als hij de beschikking had over goede spelers, wordt op andere gronden aannemelijk gemaakt in de hoofdstukken over deze instrumenten.

<sup>16</sup> Schulze 2005, p. 198.

<sup>17</sup> Arnold Schering, *Musikgeschichte Leipzigs*, Bd. III, Leipzig 1941, p. 150; Christoph Wolff, *Johann Sebastian Bach, The learned musician*, New York / Oxford 2000 [Ned. vert.: *Johann Sebastian Bach. Zijn leven, zijn muziek, zijn genie*, Utrecht 2000], p. 290.

<sup>18</sup> Ook al wordt dit door Beverly Jerold betwijfeld: zie § IV.3.

leerlingen. Vermoedelijk waren voor de instrumentale partijen bij een kleine bezetting studenten slechts nodig wanneer traverso's werden ingezet.

Traverso's waren bij Bachs aantreden nieuw in Leipzig. De stadsmusici bespeelden ze nog niet. Van 1724 (het eerste jaar waarin traverso's in cantates werden ingezet) tot 1727 speelde Friedrich Gottlieb Wild fluit in de kerkdiensten, een student en privé-leerling van Bach.<sup>19</sup> Tot 1728 speelde Christoph Gottlob Wecker traverso en van 1727-1735 Bachs zoon Johann Gottfried Bernhard. Ook later nog speelden privéleerlingen vaak traverso.<sup>19</sup> In 1745 deed Carl Friedrich Pfaffe auditie als kandidaat-*Stadtppfeiffer*. Onder de door hem bespeelde instrumenten staat ook de traverso vermeld.<sup>20</sup> Blokfluitpartijen werden – voor zover uit de partijen blijkt – gewoonlijk gespeeld door de hoboïsten (BWV 69a, 46, 81, 122, 249), maar in BWV 244 door violisten.<sup>21</sup>

### **Informatie uit de partijen; de status van de stadsmusici**

Wanneer een blijkbaar complete set instrumentale partijen is overgeleverd, zijn die partijen (incl. de getransponeerde continuo-partij voor orgel) altijd enkelvoudig, behalve die voor de violen en het continuo: er zijn standaard twee partijen voor de eerste viool, twee voor de tweede viool, en meestal twee ongetransponeerde partijen voor het continuo.<sup>22</sup> De drie extra partijen voor ripiënisten worden *doubletten* genoemd; zij werden vaak separaat van de overige partijen overgeleverd, veelal samen met de partituur. Meer dan één doublet per partij komt nauwelijks voor.<sup>23</sup>

Joshua Rifkin spreekt zijn twijfels uit over het spelen van meer musici uit één partij.<sup>24</sup> Maar als Bach standaard twee altviolisten liet meespelen (zie hierboven) en er standaard maar één altvioolpartij was, betekent dit dat beide altviolisten uit één partij lezen. Samen lezen uit één partij was dan (op zijn minst voor de altviolisten) kennelijk een vaste procedure bij Bach. Het feit dat er steeds twee partijen zijn voor de eerste en tweede viool, is vanzelfsprekend bij solo-vioolpartijen, die worden begeleid door strijkers: bij BWV 1 bijvoorbeeld zijn er partijen voor *Violino concertato* I en II en voor *Violino* I en II. De beide laatstgenoemde partijen zijn de ripiënistpartijen. Uit beide concertato-partijen speelde in dat geval dus steeds één violist (waarschijnlijk een *Kunstgeiger*), uit de ripiënopartijen één of twee. Ook bij grote bezettingen zonder vioolsoli waren er steeds tweemaal twee vioolpartijen. Dat lijkt wellicht overdreven: drie personen uit één partij laten lezen is immers onhandig, maar wel mogelijk.

Echter, ook bij een kleine bezetting (met naar verwachting slechts twee eerste en twee tweede violen zonder solopartijen) werden toch twee identieke partijen gemaakt (bijv. voor BWV 48). Dit lijkt vreemd: als twee altviolisten samen uit één partij konden spelen, waarom

---

<sup>19</sup> Ardal Powell / David Lasocki, "Bach and the flute: the players, the instruments, the music", *Early Music* 23/I, 1995, p. 14.

<sup>20</sup> *BD* I, nr. 80, p. 147.

<sup>21</sup> Prinz 2005, p. 213.

<sup>22</sup> Alfred Dürr, *Zur Chronologie der Leipziger Vokalwerke J.S. Bachs*, Kassel 1976, p. 8f.

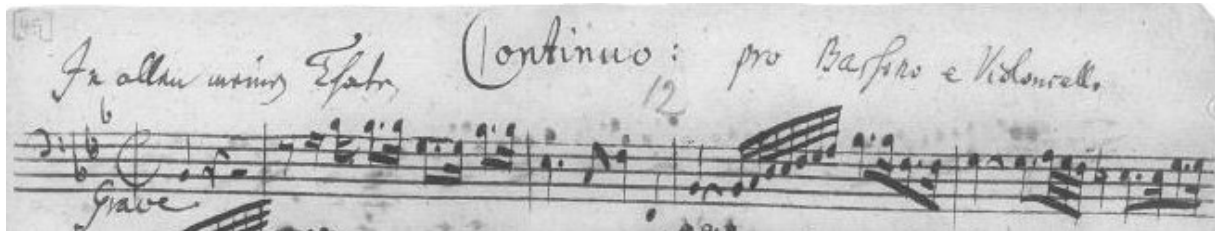
<sup>23</sup> Van BWV 82 bestaan weliswaar drie partijen voor viool 1 en 2, maar de derde partij is nieuwer, en vervangt blijkbaar een oudere: later aangebrachte notaties zoals *Adagio* ontbreken in één oudere partij. En alleen voor de laatste versie van de *Johannes-Passion* schreef Bach extra partijen voor resp. viool 1 en altviool; toen had hij de beschikking over een groter aantal musici, mogelijk omdat er niet tegelijkertijd een *Music* werd uitgevoerd door koor II in de andere hoofdkerk. Joshua Rifkin, "More (and Less) on Bach's Orchestra", *Performance Practice Review* 4/1, 1991, p. 10.

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 7.

twee violisten dan niet? Het antwoord zou kunnen zijn dat studenten en leerlingen niet behoorden mee te lezen uit een partij van een stadsmusicus, die een hogere status had.<sup>25</sup> Een derde *Kunstgeiger* kan wel hebben meegelezen uit de partij van de eerste violist. Misschien hadden de stadsmusici ook recht op vaste plaatsen bij elkaar, zodat ripiënisten noodgedwongen op een andere plek werden geplaatst. Mogelijk moest alleen in bijzondere gevallen (bijvoorbeeld wanneer twee violisten een duet moesten spelen) van de regel worden afgeweken.

Solopartijen zijn bijna altijd als zodanig aangegeven (*Violino solo* etc.). Bachs orkestratie laat geen gedeelten zien, waar uitdunning van de orkestbezetting vanzelfsprekend is, ook niet bij dynamische tekens als *piano*. Nooit kregen de spelers die van doubletten moesten lezen als enigen een *tacet*-aanduiding te zien, tenzij de concertisten een solopartij hadden.<sup>26</sup>

De bezetting van het continuo is minder duidelijk dan die bij de violen en altviolen. Er was een aparte getransponeerde partij voor de organist (hoofdstuk XVIII), en Bach speelde gewoonlijk zelf klavecimbel uit zijn partituur (hoofdstuk XIX). Daarnaast waren volgens het Memorandum spelers voor twee celli, één à twee fagotten en een violone nodig. Voor deze vier à vijf musici waren dan slechts twee partijen beschikbaar. De partij van de eerste fagot werd in 1730 gespeeld door een *Geselle*. Men zou voor hem misschien een eigen partij verwachten, maar die is er zelden (hoofdstuk XXIV). Dit lijkt erop te wijzen dat de *Geselle* samen met een ander lid van de continuogroep uit één partij speelde, en dat was volgens het Memorandum steeds een leerling.<sup>1</sup> Mogelijk is het samenlezen van de *Geselle* met leerlingen te verklaren uit de status van de *Geselle*, die lager was dan die van de stadsmusici. Dat een andere speler en een fagottist samen uit één partij lezen blijkt bijvoorbeeld uit het opschrift van een continuopartij voor BWV 97 (afb. 2): *Continuo*, in een later handschrift aangevuld met: *pro Bassono e Violoncello*.



Afb. 2. BWV 97, deel 1, begin, continuopartij.

Ook de toewijzing *Continuo* in een partij voor een cantate van Johann Ludwig Bach wijzigde Bach in *Violoncello è Bassono*, en een continuopartij bij een cantate van Wilhelm Friedeman Bach kreeg van vader Bach het opschrift *Violoncello e Bassono*.<sup>27</sup> Zou nog een tweede fagot meespelen, dan zouden gewoonlijk drie personen uit één partij moeten spelen; dat was misschien niet comfortabel, maar wel mogelijk.

<sup>25</sup> Ook Georg Philipp Telemann vond dat goede violisten en ripiënisten uit verschillende partijen moesten lezen (zie eindnoot <sup>K</sup>). Zie ook Wagner 1986, p. 300.

<sup>26</sup> Karl Hochreither, *Zur Aufführungspraxis der Vokal-Instrumentalwerke Johann Sebastian Bachs*, Berlin 1983, p. 116.

<sup>27</sup> *Ich aber ging für dir über* JLB 16 (BDig: JLB nr. 16) resp. *Lasset uns ablegen die Werke der Finsternis* Fk 80 (BDig: BR-WFB nr. F1). Zie Joshua Rifkin, "Performance questions in Bach's *Trauerode*", *Bach studies* 2, ed. Daniel R. Melamed, Cambridge 1995, p. 126, n. 22.



Vooral later in zijn leven liet Bach blijkbaar een aparte klavecijnist meespelen (hoofdstuk XIX). Uit de klavecimbelpartij kon dan worden meegelezen door een of meer andere musici. Dit blijkt uit latere opschriften op een blijkbaar oorspronkelijk voor cello bedoelde continuo-partij voor de cantate *Du wahrer Gott und Davids Sohn* BWV 23 (*Violoncello*, later gewijzigd in *Baßon*, waaraan nog later is toegevoegd *é Cembalo*; afb. 3).



Afb. 3. BWV 23, deel 1, begin, continuo-partij 2<sup>e</sup> versie in b.

Veel partijen met het opschrift *Continuo* bevatten becijfering. Dit wijst erop dat die partijen op het klavecimbel hebben gestaan (hoofdstuk XIX). Ook *Violone*-partijen voor *Barmherziges Herze der ewigen Liebe* BWV 185 en *Nun komm der Heiden Heiland* BWV 62 zijn later (gedeeltelijk) becijferd en dus mede door de klavecijnist gebruikt. In de cantate *Ich will den Kreuzstab gerne tragen* BWV 56 lijkt het erop dat de cellist in deel 2 uit de partituur meespeelde, vermoedelijk met klavecijnist Bach. Helemaal sluitend zijn de conclusies uit deze voorbeelden niet: misschien zijn de partijen bij de ene gelegenheid voor het ene instrument gebruikt en bij een volgende gelegenheid voor het andere. Als de klavecijnist de partij echter geheel voor zichzelf zou hebben geclaimd, zou daarmee slechts één continuo-partij zijn overgebleven voor twee celli, een à twee fagot(ten) en een violone: dat lijkt niet haalbaar.

Uit het ontbreken van een derde ongetransponeerde continuo-partij mag niet worden geconcludeerd dat de inzet van twee cellisten én twee fagottisten uitzonderlijk was. Immers, als twee andere spelers mee konden lezen uit de partij op het klavecimbel, moet zoiets ook met de andere ongetransponeerde continuo-partij mogelijk zijn geweest. Voor het eerste deel van het *Weihnachtsoratorium* BWV 248/I, waarin Bach twee celli en twee fagotten inzette, heeft hij drie ongetransponeerde continuo-partij gemaakt: een voor de fagotten, een voor de violoncelli en een voor *Continuo*; dat zou hier klavecimbel + violone kunnen betekenen.<sup>28</sup>

Uit het aantal partijen is niet af te leiden of steeds twee celli meespeelden. Immers, twee cellisten kunnen uit één continuo-partij hebben gespeeld. Wel bestaan er notities over de inzet van twee celli bij de continuo-lijnen in partituren en partijen. Het meervoud *Violoncelli* gebruikte Bach bij de continuo-lijnen in de partituren van een aantal werken, veelal voor grotere bezettingen.<sup>29</sup> Verder is de term *Violoncello* (enkelvoud) gebruikelijk, maar dit zegt niets

<sup>28</sup> Misschien geldt dat ook voor de *Johannes-Passion* BWV 245 (de continuo-partijen zijn verloren gegaan). Van de drie continuo-partijen bij BWV 100 en 195 is er steeds één afkomstig van een vroegere versie, waarschijnlijk mag daarom worden aangenomen dat normaliter slechts twee partijen tegelijk werden gebruikt.

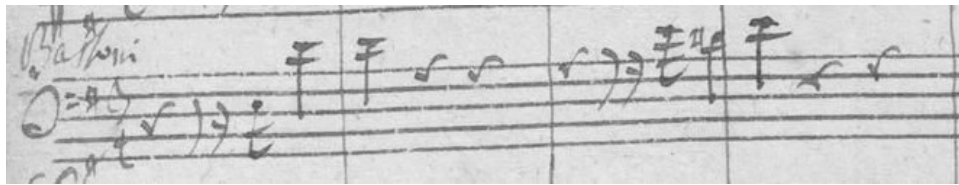
<sup>29</sup> BWV 7, 97, 119 (deel 1), 243 (deel 10), 244 (deel 27a en 59; *facs.* III.3), 245 (deel 1) en 248 (deel 1). Bach schreef twee violoncelli voor in deel 3 van de (waarschijnlijk) in Leipzig heruitgevoerde Weimar-cantate BWV 163 (*Aria à 2 Violoncello obligat: è Basso*) en in BWV 174/1 (bewerking 3<sup>e</sup> Brandenburgs concert deel 1) gebruikte Bach zelfs drie celli (*Violoncello concertato*). In deze gevallen speelden de celli echter solopartijen naast de continuo-partij. Van BWV 23 zijn twee cello-continuo-partijen overgeleverd voor het proefspel in Leipzig (1723). Zie *BC I*, p. 212f.

over het aantal instrumenten. Ook meervoudig bezette vioolpartijen zijn immers vaak voorzien van de enkelvoudsterm *Violino*. De meervoudsvormen staan ook niet in het opschrift van de partijen, maar in aanduidingen bij differentiatie (tijdelijke splittingsen van één continuo-partij in bijvoorbeeld enerzijds celli en fagotten, anderzijds orgel en violone). Het blijft waarschijnlijk, gezien het in het Memorandum genoemde aantal dat Bach steeds twee celli inzette, maar op grond van bovenstaande overwegingen kan niet geheel worden uitgesloten dat er bij kleinere bezettingen slechts één cellist meegespeelde. Dit geldt ook voor de altvioelen.



Afb. 4. BWV 244, deel 59, continuo-partij koor 1, begin.

Gewoonlijk zette Bach één *Violone* of *Violon* in, maar soms *Violoni* (afb. 4).<sup>30</sup> Ook zette hij bij grotere bezettingen graag twee fagotten in.<sup>31</sup> Meestal werd dan *Bassoni* of *Bassons* i.p.v. *Basson* of *Bassone* vermeld (afb. 5). Twee obligate fagotten waren ook voorgeschreven in BWV 232<sup>1</sup>/11 (*Quoniam*). Daarbij lazen de musici samen uit één partij. Aansluitend, in het *Cum sancto Spiritu*, is genoteerd: *Due Bassoni in unisono*.



Afb. 5. BWV 75, partituur, deel 1 begin, systeem Bassoni

Soms waren traverso's dubbel bezet, zoals in de partituur van de oorspronkelijke versie uit 1733 van 'Domine Deus' uit de Missa BWV 232<sup>1</sup>/8. Maar in de latere volledige mis is de aria alleen toegewezen aan de eerste fluit, met als vermelding *solo*. Bij een heruitvoering van de aria 'Ich folge dir gleichfalls' uit de *Johannes-Passion* BWV 245/9 gebeurde het omgekeerde. Omdat in de overige delen van deze passie de beide fluitisten soms verschillende partijen speelden en daarom een eigen partij hadden, werd deze partij twee keer uitgeschreven. En van de cantate *Es ist das Heil uns kommen her* BWV 9 bestaat een fluitdoublet, met alleen beginkoor en slotkoraal, dat gebruikt is voor een heruitvoering in 1735, terwijl beide fluitisten hier opmerkelijk genoeg uit de originele partij hadden kunnen spelen.<sup>32</sup> Waarom Bach het doublet schreef is niet zeker. Het is denkbaar de volledige partij in 1735 werd gespeeld door een *Stadtpfeiffer* en het doublet door een student of leerling.<sup>33</sup>

<sup>30</sup> Dat is het geval bij BWV 119 en 244. Onder *Violoni* lijkt Bach echter ook violone + violoncelli te kunnen hebben verstaan (BWV 97, 170, 194). Details zijn te vinden in § XXII.4.

<sup>31</sup> Dat blijkt uit de fagotpartijen voor BWV 69a en 97 en uit de partituren van BWV 75, 119, 194, 243, 245 en 248/I. Laurence Dreyfus, *Bach's Continuo Group*, Cambridge (USA) 1987, p. 117.

<sup>32</sup> Schulze 2005, p. 187.

<sup>33</sup> Zoals boven al werd gesuggereerd, speelden de stadsmusici altijd uit een eigen partij – mogelijk omdat zij een eigen plaats hadden, verwijderd van de ripiënist.

Deze aanname heeft consequenties. Wanneer een fluitpartij meervoudig bezet zou zijn geweest door twee studenten, had Bach geen reden een extra partij te laten maken: zij zouden samen uit één partij lezen. Zo'n dubbele bezetting blijft tegenwoordig onopgemerkt, omdat die nergens meer uit blijkt. Het is dus goed mogelijk dat Bach vaker traversopartijen dubbel bezette, zonder dat dit uit partituur of partij blijkt. Sterker nog, dat is zelfs mogelijk bij een werk met twee fluitpartijen. Dat Bach soms vier traversospelers tot zijn beschikking had, blijkt uit de *Matthäus-Passion* BWV 244. De gedachten gaan dan onwillekeurig uit naar (heruitvoeringen van) de *Johannes-Passion*: daarbij had Bach immers ook de beschikking over de instrumentalisten van het tweede Zondagskoor.

In de *Matthäus-Passion* zijn de blokfluitpartijen in deel 19 te vinden in zowel de concertato-vioolpartijen als in de viooldoubletten voor de ripiënisten. Het lijkt er dus op dat de blokfluitpartijen dubbel werden bezet.<sup>34</sup> Ook hier lijkt het dubbel uitschrijven logisch op grond van de status en/of plaats van de stadsmusici. Hetzelfde geldt voor *Schauet doch und seheth* BWV 46: naast de blokfluitpartijen voor deel 1, 2, 5 en 6 luidt in beide partijen voor de *Oboe da Caccia* in deel 6 het opschrift: *Fiaut: 1 resp. Fiaut: 2*. Hier waren de blokfluiten blijkbaar dubbel bezet. De spelers van de *Oboi da Caccia* waren stadsmusici en hadden dus een eigen partij. Verder is het mogelijk dat Bach ook vaker blokfluitpartijen dubbel bezette, als hij ze tenminste niet door de stadsmusici liet spelen. In de cantate *Sie werden aus Saba alle kommen* BWV 65 bijvoorbeeld speelden de beide eerste *Stadtpfeiffer* hoorn, de beide andere *Oboe da caccia*. De drie *Kunstgeiger* speelden viool en de *Geselle* fagot, dus moeten studenten en/of leerlingen blokfluit hebben gespeeld. Zij zouden bij dubbele bezetting gedeelde partijen kunnen gebruiken en daaruit kan niet worden afgeleid hoeveel musici die partijen gebruikten.<sup>35</sup>

### Bachs wensen

Kuhnau vroeg in 1709 om vier eerste en vier tweede violisten.<sup>F</sup> Hij klaagde er na 1700 regelmatig over dat zulke bezettingen steeds minder vaak mogelijk waren en vroeg de Raad te vergeefs om voldoende middelen ter beschikking te stellen. Ook Bach kwam in aanraking met grotere orkesten, bijvoorbeeld in Dresden; ongetwijfeld kende hij ook de voornoemde *Grosse Concert-Gesellschaft* met haar vijf eerste violen en vier à zes tweede violen. Zou dit aantal niet Bachs ideaal zijn geweest? In de marge van de in 1982 door Joshua Rifkin geïnitieerde discussie over de grootte van Bachs 'koor' (hoofdstuk VI) kwam ook de grootte van Bachs 'orkest' aan de orde. Vooral Hans-Joachim Schulze en Ton Koopman meenden dat Bach een groter orkest zou hebben geambieerd dan uit het Memorandum blijkt.<sup>36</sup> De argumenten kunnen als volgt worden samengevat:

1. in de omgeving van Bach kwamen grotere orkesten voor;
2. uit de partijen van concertisten kunnen ook ripiënisten hebben meegespeeld;
3. er kunnen ripiënopartijen verloren zijn gegaan.

Hieronder worden deze argumenten besproken.

---

<sup>34</sup> Alfred Dürr, *NBA II.5, Kritischer Bericht*, Kassel 1974, p. 51f. (Stimmen 14-17).

<sup>35</sup> Van deze cantate zijn geen partijen bewaard gebleven.

<sup>36</sup> Hans-Joachim Schulze, "Johann Sebastian Bach's Orchestra: Some Unanswered Questions", *Early Music* 17/1, 1989, p. 11-14; Ton Koopman, "Bach's Choir, an ongoing story", *Early Music* 26/1, 1998, p. 109-121, p. 117f.

Een groter (meerkorig) kerkensemble met meer zangers en een groter aantal instrumentalisten was kennelijk in de 17<sup>e</sup> eeuw gebruikelijker dan in de 18<sup>e</sup> eeuw (men denke aan de werken van Michael Praetorius, Samuel Scheidt, Heinrich Schütz etc.). Kuhnau kijkt terug op een lange traditie. De eisen uit Bachs Memorandum zijn bescheidener en vergelijkbaar met die van een tijdgenoot als Mattheson in Hamburg (zie hierboven). Evenals Kuhnau en Bach klaagde deze over het aantal beschikbare musici. Maar Bach klaagde vooral ook over de *kwali- teit* van zijn zangers en spelers: zijn muziek was immers veel ingewikkelder en moeilijker te spelen dan oudere muziek. Wellicht ging hij met zijn kleinere bezettingen voor kwaliteit boven een ideale kwantiteit, denkt Schulze. Sterker nog: een rijke klank door een grote groep strijkers was voor Bach essentieel, meent hij, al valt dat niet te bewijzen. Misschien zou Bach dus wel grotere orkesten hebben gewild, als hij maar genoeg goede musici had gehad.<sup>37</sup>

Mede naar aanleiding van een artikel van Koopman publiceerde Rifkin in 1997 een artikel over de overgeleverde partijen voor de *Missa* BWV 232<sup>1</sup> voor Dresden. Er zijn drie vioolpartijen overgeleverd: twee partijen voor viool 1 (beide met de naam *Violino 1*) en één voor viool 2. Van de aria 'Laudamus te' bevat de eerste partij voor viool 1 de solopartij en de andere de begeleidingspartij. Behalve de aanduiding *violino solo* bevat de eerste partij geen aanwijzing dat een eventuele ripiënist uit deze partij meespeelde, maar plotseling bij deze aria zweeg, of als vanzelfsprekend meekeek met de partij voor de ripiënist(en), zoals Koopman aannam. Dat maakt het onwaarschijnlijk dat uit deze partij ripiënisten meelazen, aldus Rifkin.<sup>38</sup> In reactie hierop stelde Koopman onder meer dat het soms niet mogelijk was al spelende om te slaan, als slechts één speler uit een partij speelde; zo ook bij bovengenoemde solovioolpartij bij 'Laudamus te'. Er zou dus nog een tweede speler moeten zijn geweest.<sup>39</sup> Rifkin gaf toe dat het soms lastig was om om te slaan, maar dat gold ook voor partijen die zeker enkel bezet waren, zoals het 'Quoniam' voor beide fagottisten, en die speelden hun beide solopartijen zeker samen uit één partij. Overigens deed Bach juist veel moeite om het omslaan zo gemakkelijk mogelijk te maken, al lukte dat niet altijd. Hoe dat omslaan dan werd opgelost zonder tweede speler blijft de vraag.<sup>40</sup>

BWV 232 moge dan waarschijnlijk niet geschreven zijn voor de kerken in Leipzig; de *Matthäus-Passion* BWV 244 is dat in ieder geval wel. Evenals voor het tweede koor zijn voor het eerste koor in totaal vier vioolpartijen overgeleverd:

1. *Violino 1 1mi Chori*,
2. *Violino 1 1mi Chori* (doublet),
3. *Violino 2 1mi Chori* en
4. *Violino 2 1mi Chori* (doublet).

De partij genoemd onder nummer 1 bevat de solopartij van aria 39 ('Erbarme dich'), maar niet de begeleidingspartij voor de eerste viool. Deze staat, zoals te verwachten, in partij nr. 2, maar ook in de partij nr. 3 (!). Alleen partij nr. 4 bevat de begeleidingspartij voor de tweede

---

<sup>37</sup> Schulze 1989, p. 11, 14.

<sup>38</sup> Joshua Rifkin, "Page turns, players and ripieno parts: more questions of scoring in Bach's vocal music", *Early Music* 25/4, 1997, p. 303f.

<sup>39</sup> Ton Koopman, "One-to-a-part? Who then turns the pages? More on Bach's chorus", *Early Music* 25/3, 1997, p. 541.

<sup>40</sup> Rifkin 1997, p. 728f.

viool. Voor het tweede koor is precies dezelfde procedure gevolgd bij aria 42 ('Geb mir meinen Jesum wieder').<sup>41</sup> Deze bijzondere bezetting is vooral zinvol, wanneer de partijen nrs. 1 en 3 enkel bezet waren. Wanneer de doubletten ook enkel bezet waren, dan werd de verhouding soloviool : viool 1 : viool 2 = 1 : 2 : 1, en als de doubletten dubbel bezet waren 1 : 3 : 2; beide verhoudingen lijken acceptabel. Blijkbaar wilde Bach de begeleidingspartij voor de eerste viool niet zwakker bezet hebben dan die voor de tweede. Bij een grotere bezetting van bijvoorbeeld zes eerste violisten zou die ene soloviolist niet zoveel hebben uitgemaakt. Maar bovendien: de uit de concertistenpartij meelezende ripiënist hadden dan niet de beschikking over hun begeleidingspartij. Bach heeft blijkbaar niets ondernomen om deze voor (hypothetische) ripiënist beschikbaar te maken. Er is dus geen reden om aan te nemen dat Bach de partijen 1 en 3 zwaarder dan enkelvoudig bezette. Er is een tweede reden om aan te nemen dat ook de doubletten in eerste instantie enkel bezet waren: versie 1 van de *Matthäus-Passion* BWV 244b is in de *Thomaskirche* uitgevoerd, waar elk van beide zijkoren plaats bood aan maximaal tien instrumentalisten, onder wie vier blazers (hoofdstuk II). Dan was er nog ruimte voor maximaal zes strijkers: twee eerste violen, twee tweede violen en (één of) twee altviolen. De continuogroep zat beneden (hoofdstuk VIII).<sup>42</sup>

Er zijn veel partijen verloren gegaan, betoogt Koopman, en daar heeft hij gelijk in.<sup>43</sup> Er zouden dus ook extra doubletten voor de violisten verloren kunnen zijn geraakt. Rifkin toont echter aan dat dat al te toevallig zou zijn. Er mogen dan veel partijen verloren zijn geraakt, vaak zijn ook complete sets partijen overgeleverd. En deze bevatten drie doubletten, namelijk voor de eerste viool, voor de tweede viool en voor het continuo.<sup>44</sup> Er is nooit een tweede set doubletten aangetroffen die voor dezelfde uitvoering bestemd was. Dat juist al deze extra sets verloren zouden zijn gegaan is statistisch niet verklaarbaar, aldus Rifkin.

Er zijn al met al geen redenen om aan te nemen dat Bachs orkest in Leipzig groter was dan hij in het Memorandum beschreef. Er zijn evenmin aanwijzingen bekend waaruit blijkt dat hij grotere strijkersgroepen wenste,<sup>45</sup> of men zou de laatste uitvoering (1749) van de *Johannes-Passion* met extra doubletten voor viool 1 en altviool als zodanig moeten opvatten.<sup>46</sup>

---

<sup>41</sup> Daniel R. Melamed, *Hearing Bach's Passions*, Oxford 2005, p. 61f.; de handschriften zijn te raadplegen via *BDig*.

<sup>42</sup> Hoewel de tweede versie van de *Matthäus-Passion* BWV 244 waarschijnlijk niet in de Thomaskirche werd uitgevoerd, maar in 1737 in de Nikolaikirche, ligt het niet voor de hand dat Bach de strijkersbezetting toen drastisch vergrootte. Zelfs een eventuele verdubbeling tot twee ripiënist (en dus in totaal twaalf violisten!) zal nauwelijks haalbaar zijn geweest.

<sup>43</sup> Koopman, 1997, p. 541f.

<sup>44</sup> Rifkin 1991, p. 8f.

<sup>45</sup> *Ibid.* p. 7f.

<sup>46</sup> BC III, p. 986; *BDig*: D-B Mus. ms. Bach St 111, Faszikel 4.

*Meervoudige bezetting van strijkers- en continuopartijen was in Duitsland ten tijde van Bach zeer gebruikelijk, ook in Leipzig. Daarbij was het mogelijk – maar niet vanzelfsprekend – dat meer spelers uit één partij speelden. Er is geen reden om aan te nemen dat de bezetting van Bachs orkest in Leipzig afweek van zijn mededelingen in het Memorandum (1730). De vioolpartijen waren dubbel of drievoudig, de altviool-, cello- en soms de fagotpartijen dubbel bezet, mogelijk evenals soms die voor traverso en blokfluit; alle overige instrumentale partijen waren enkel bezet. Leerlingen en studenten moesten vaak samen uit één partij lezen, maar niet samen met de stadsmusici, die blijkbaar over het algemeen eigen partijen hadden; mogelijk uit statusoverwegingen, of omdat zij apart geplaatst waren. De continuospelers speelden waarschijnlijk soms zelfs met drie musici tegelijk uit één partij.*

---

Rens Bijma, 28-02-22

Met dank aan Albert Clement en Jos van Veldhoven

---

<sup>A</sup> O.a. de volgende auteurs:

Martin Heinrich Fuhrmann, *Musicalischer Trichter*, Frankfurt an der Spree 1706.

p. 34. §. 9. Was ist Musica Figuralis? Musica Figuralis ist / wenn Vocalisten und Instrumentisten zusammen musiciren.

p. 80. 5. Solo, heist allein / soll nemlich der Vocalist singen oder der Instrumentist spielen; aber 6. Tutti, Ripieni heist / wenn alle Vocal- und Instrumental-Stimmen zugleich zusammen fallen.

7. Capella ist / wenn in einer Vocal-Music ein absonderlich Chor in gewissen Clauseln zur Pracht und Stärkung der Music mit einfällt / muß daher an einem aparten Ort von den Concertisten abgesondert gestellt werden. Es können aber diese Capellen in Ermangelung der Personen wol ausgelassen werden / weil sie von dem Concertisten ohne dem schon mitgesungen werden. [...]

10. Favorito, ist eine concertirende Stimme / [...]

p. 82. 4. Motetto [...] ist eine Kirchen-Harmonie von 4. Stimmen starck / (bißweilen sind mehr vorhanden) ohne Instrumenten nach dem Hammerschmiedische Fuß gesetzt / darin die Stimmen gar nicht / oder doch wenig fugiren und concertiren. [...]

p. 83. 5. Concerto ist ein Sing- und Kling-Stück / darin die Vocalisten und Instrumentisten gleichsam gegen einander streiten und certiren. [...]

Johann Gottfried Walther, *Musicalisches Lexicon*, Leipzig 1732.

p. 179. Concertisten, ein Auszug der besten Sänger und Instrumentisten.

p. 178. Concenterende (*ital.*) Dieses Adjectivum wird zu allen Recitirenden Stimmen gesetzt, um sie von denen, so nur im grossen Chor, oder à Capella singen, zu unterscheiden. [...]

p. 528. Ripieno [...] heisset mit vollem Chor. Wird öfters durch ein blosses R angedeutet; auch als ein Stimm-Titul gebraucht, und über diejenigen Stimmen gesetzt, welche nur zur Ausfüll- und Verstärkung einer Music beygefüget werden.

---

p. 139. Capella, [...] [3. denjenigen besondern oder grossen Chor, welcher in einem musicalischen Stücke nur bißweilen zur Verstärckung mit einfällt, [...].

p. 4. A capella (*ital.*) heisset: wenn Vocal- und Instrumental-Stimmen sich mit einander zugleich, und zwar dergestalt hören lassen, daß diese eben dasjenige, was jene haben, executiren.

p. 161. Choro (*ital.*) Chorus (*lat.*), [...] bedeutet [1. den in einer Kirche, oder anders wo, abge-sonderten Ort, woselbst musicirt wird. [...].] (2. Denjenigen Theil eines musicalischen Stücks, worinn alle Stimmen zusammen, und mit einander zugleich gehen. [...].]

Johann Christoph en Johann David Stöfel (Barnickel), *Kurzgefaßtes Musicalisches Lexicon*, Chemnitz 1737.

p. 84. Chor, Chorus. Wann in der Vocal- so wohl als Instrumental-Music viel Stimmen zugleich sich hören lassen, so heisset es ein Chor.

p. 78f. Capella, ist in der Music

1.) ein sonderlicher Chor, welcher zu gewisser Zeit in denen Clausulis, gleichwie die Ripieni, zu Stärckung und Pracht der Music mit einfällt.

2.) ist Capella so viel, als Chorus vocalis, welcher allezeit mit lauter Menschen-Stimmen starck soll besetzt werden.

3.) Ist Capella ein Chorus Instrumentalis, sonsten Capella fidicina, so absonderlich zu einem Concert componiret, und an einem besondern Ort in der Kirche gestellet wird, doch in Ermanglung der Personen auch ausgelassen werden kan.

p. 352. Solo, wird in der Music diejenige Stimme genannt, so für sich allein gesungen, oder gespielt wird.

p. 409. Tutti, oder Capella, ist ein Terminus in der Music, welcher gemeiniglich unter den General-Bass gesetzt wird; heißt so viel als alle, und bedeutet, daß daselbst, wo es stehet, alle Vocal- und Instrumental-Stimmen zusammen fallen und musiciren würden.

Johann Mattheson, *Kern Melodischer Wissenschaft*, Hamburg 1737, p. 100.

Ein Quatuor, oder Satz mit vier Stimmen, verliert schon einiger maassen den Nahmen einer Aria, und wird gemeiniglich [...] ein Chor, Coro, Tutti [...]

Wiewohl auch eine vierstimmige Aria, ohne Instrumenten, so eingerichtet werden mag, daß sie einem Chor, der immer, bey heutiger Weise, accompagnirt seyn will, nicht so gar ähnlich siehet.

<sup>B</sup> Johann Beer, *Musicalische Discourse*, Nürnberg 1719, p. 11.

Was aber die Frage anbelanget / wieviel eigentlich zu einer genugsamen Capellen subjecta erfordert werden? sage ich: Daß man mit 8. Personen eine stattliche Harmonie zu wege bringen kan. Dieser wären 4. Vocalisten / 2. Violinisten / ein Organist, und der Director. Wäre aber Director oder Majestro beynebens eines Instrumentes erfahren / gienge einer in die Zahl mit unter / und brauchete man also nur 7. Personen. Denn mit 6. Stimmen gibt es einen vollständigen Satz / und is weiter nicht nöthig / sich um ein stärker Corpus zu bemühen/ und im Fall diese siebene gute Virtuosi können die Ripien-Stimmen gar leichtlich mit weit geringern subjectis bestellet / und also der Chor / nach Anordnung eines klugen Directoris, vortrefflich / und zwar auf eine solche Manier angerichtet werden / daß es der stärckesten Music gleich komme. [...]

<sup>C</sup> Johann Mattheson, *Der Musicalische Patriot*, Hamburg 1728, p. 64.

Die vier tausend Lob-Sänger des Herrn mit Saitenspiel, deren 1. Paral. XXIV gedacht wird, zeigen auch deutlich genug, und per majora vota an, daß diejenigen gewaltig irren welche mit **Johann Beer**, in seinen musicalischen Discursen, die Frage aufwerffen: wie viel eigentlich Leute zu einer **vollständigen** Music erfordert werden? und darauf antworten: **Man könne mit acht Personen eine stattliche Harmonie zu Wege bringen**; nehmlich mit vier Vocalisten, zween Violinisten, einem Organisten und dem Directori. Ja, sie suchen es mit ihrer **vollständigen** Besetzung noch genauer, und wollen es gar mit **sieben** bestellen, wenn der letzt-benannte Director eines Instruments erfahren ist, und selber mitspielet, oder auch mitsinget. Nun gibt

---

es zwar mit sechs Stimmen schon einen völligen Satz auf dem Papier; es kann aber eine solche einfache Bestellung in grossen Kirchen nicht das geringste verschlagen, vielweniger **stattlich** heissen. Wenn man auch zu den Ripien-Stimmen noch **acht** geringe Leute mehr nähme, so bringen doch ihre unreinen Griffe und ihr falsches Blasen mehr Schaden, als Vortheil. Zudem werden Trompeter und Paucker, samt einem Violonisten, unaussetzlich erfordert. Ein paar Hautbois und ein Baßon sind eben so wenig zu entbehren, wenn man die geringste Abwechselung haben will. Und da läufft es doch auf vier und zwanzig hinaus, welches die kleinste Zahl zur Kirchen-Music ist.

<sup>D</sup> Johann Adolph Scheibe, *Critischer Musikus*, ed. Leipzig 1745. Das 78. Stück, 1740, p. 713f.

Wegen der Bestellung der Stimmen selbst ist aber noch zu merken, daß der Director auf eine billige und vernünftige Gleichheit zu sehen hat, damit sich alle Stimmen besser heben, und eine Stimme so gut, als die andere, deutlich werde. Wenn bey einer Musik Trompeten und Pauken sind: so soll die erste und die andere Geige zum wenigsten vier- bis fünfmal, die Bratsche aber zweymal besetzt seyn. Der Baß soll auch, außer dem Concertbasse, noch mit drey bis vier kleinern Bässen und mit ein Paar Bassons besetzt seyn. Die Geigen müssen auch durche Hoboen verdoppelt werden. [...]

Ueberhaupt aber soll die erste und andere Geige jederzeit stark besetzt seyn. Sind bey jeder Stimme drey bis vier Geigen: so sind zwo Bratschen und vier bis fünf Bässe überhaupt darzu nöthig. Wenn Hoboen gebraucht werden: so müssen die Bässe auch allemal mit Bassons verstärkt werden. Je weniger Leute in einem Chore sind, desto mehr Behutsamkeit muß man anwenden, sie so zu ordnen, und zu Bestellung der Stimmen einzutheilen, damit doch alle Stimmen können gehöret werden, und der Nachdruck des Stückes durch keine unähnliche, oder ungleiche Besetzung derselben, gehindert und aufgehoben werde.

<sup>E</sup> Johann Joachim Quantz, *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*, Berlin 1752, p. 185.

Wer eine Musik gut aufführen will, muss drauf sehen, dass er ein jedes Instrument, nach seinem Verhältniß, gehörig besetze; und nicht von der einen Art zu viel, von der andern zu wenig nehme. Ich will ein Verhältnis vorschlagen, welches, wie ich dafür halte, zureichend, und am besten getroffen seyn wird. Den Clavicymbal verstehe ich bey allen Musiken, sie seyn kleine oder grosse, mit dabey.

Zu vier Violinen nehme man: eine Bratsche, einen Violoncell, und einen Contraviolon, von mittelmäßiger Größe.

Zu sechs Violinen: eben dasselbe, und noch einen Basson.

Zu acht Violinen gehören: zwo Bratschen, zweene Violoncelle, noch ein Contraviolon, der aber etwas grösser ist als der erste, zweene Hoboen, zwo Flöten, und zweene Bassons.

Zu zehn Violinen: eben dasselbe, nur noch ein Violoncell mehr.

Zu zwölf Violinen geselle man: drey Bratschen, vier Violoncelle, zweene Contraviolone, drey Bassons, vier Hoboen, vier Flöten, und wenn es in einem Orchester ist, noch einen Flugel mehr, und eine Theorbe.

<sup>F</sup> Johann Kuhnau, *An E. Hoch Edlen und Hochweisen Rath zu Leipzigunterdienstliches Memoraiial. Erinnerung des Cantoris die Schul und Kirchen Music betreffend*, 1709, gepubliceerd in Spitta II, p. 856ff.

12. So wäre (sonderlich da die aus 8 Personen zusammen bestehenden Stadt Pfeiffer Kunst Geiger und Gesellen zu blasenden *Instrumenten*, nemlich zu 2 oder mehr *Trompeten*, 2 *Hautbois*, oder *Cornetten*, 3 *Trombonen* oder andern dergleichen Pfeiffen, 1 *Fagott*, und einem *Basson* kaum zu langen, und man nicht sehen kan, wo zu der übrigen Geigen *Music*, welche die angenehmste ist, wie sie izo in ganz *Europa* und auch bey uns starck bestellet wird, da bey denen beyden *Violinen* immer zum wenigsten 8 Personen stehen, und forlgentlich zu denen gedoppelt besetzten *Braccien*, zu *Violonen*, *Violoncellen*, *Coloscionen*, *Paucken* und andern *Instrumenten* mehr, die Leüte herzunehmen seyn, da sie alle in die neüe Kirche gezogen werden.) niemals so sehr alß izo nöthig gewesen, daß die vormahls auff einige Sängere, vornehmlich aber auff einen starcken *Bassisten* (denn von der Schul Jugend sind dergleichen tieffe Stimmen nicht so leichte zu gewarten, so schickt sie sich auch theils wegen ihres steten Anfanges in der



---

*Music*, theils weil sie auch immer die Stimme *mutiret*, und manche jahre nach dem verlohnen guten *Discant* ganz stum bleibet, mehr zu denen *Capellstimmen* und denen *tutti*, alß zum *concertiren*) und zwei ordentliche gute *Violisten* angewendeten *Stipendia* wieder dazu angewendet würden.

<sup>G</sup> Johann Gottfried Walther, Brief aan Heinrich Bokemeyer in Wolfenbüttel, 1729, in Klaus Beckmann en Hans-Joachim Schulze, *Johann Gottfried Walther – Briefe*, Leipzig 1987, p. 72.

[...] es hat aber hierbey meine theils natürliche, theils aber von meiner an einem sehr dunckeln Orte stehenden [...] Orgel, und anderweit herhabende Augen-*Maladie*, zumahl weñ etliche Personen an einer Stimme sich befunden, sich nicht verbergen laßen, indem mich bückend derselben nähern müßen, so daß es die Herrschafft, welche immer hinten und forne sich befunden, auch zum öfftern Selbst mit *musiciret*, mehr als zu wol inne geworden. Ich bin aber deswegen, Gott lob, nicht blind [...].

<sup>H</sup> Johann Sebastian Bach, Memorandum 1730 (zie n. 2), r. 48ff.

Der *Numerus* derer zur Kirchen *Music* bestellten Persohnen bestehet aus 8 Persohnen, als 4. StadPfeifern, 3 KunstGeigern und einem Gesellen. Von deren *qualitäten* und *musicalischen* Wißenschafftten aber etwas nach der Warheit zu erwehnen, verbietet mir die Bescheidenheit. Jedoch ist zu *consideriren*, daß Sie theils *emeriti*, theils auch in keinem solchen | *exercitio* sind, wie es wohl seyn solte.

<sup>I</sup> *Ibid.*, r. 76ff.

Dieser sich zeigende Mangel hat bißhero zum Theil von denen *Studiosis*, meistens aber von denen *Alumnis* müßen ersetzt werden. Die Herrn *Studiosi* haben sich auch darzu willig finden | laßen, in Hoffnung, daß ein oder anderer mit der Zeit einige Ergötzlichkeit bekommen, und etwa mit einem *stipendio* oder *honorario* (wie vor diesem gewöhnlich gewesen) würde benadigt werden. Da nun aber solches nicht geschehen, sondern die etwanigen wenigen *beneficia*, so ehedem an den *Chorum musicum* verwendet worden, *successive* gar entzogen worden, so hat hiemit sich auch die Willfährigkeit der *Studiosorum* verlohren; Denn wer wird ümsonst arbeiten, oder Dienste thun? Fernerhin zu gedenccken, daß da die 2de *Violin* meistens, die *Viola*, *Violoncello* und *Violon* aber allezeit (in Ermangelung tüchtigerer *subjectorum*) mit Schülern habe bestellen müßen: So ist leicht zu erachten was dadurch dem *Vocal Chore* ist entgangen. Dieses ist nur von Sontäglichen *Musiquen* berühret worden. Soll ich aber die Fest-Tages *Musiquen*, (als an welchen in denen beeden HauptKirchen die *Music* zugleich besorgen muß) erwehnen, so wird erstlich der Mangel derer benöthigten *subjecten* noch deutlicher in die Augen fallen, sindemahln so dann ins andere *Chor* die jenigen Schüler, so noch ein und andres Instrument spielen, vollends abgeben, u. mich völlig dern beyhülffe begeben muß.

<sup>J</sup> Johann Sebastian Bach, Zeugnis für Friedrich Gottlieb Wild, 1727, *BD I*, nr. 57, p. 127.

[...] daß wohlgedachter [Herr] *Mons: Wild* in die vier Jahre so er auf hiesiger *Vniversitaet* gelebet, [...] daß er nicht allein Unsere Kirchen *Music* durch seine wohlerlernte *Flaute-traversiere* und *Clavecin* zieren helffen, sondern auch sich bey mir gar *speciell* in *Clavier*, *General-Bass* [...] *informiren* laßen [...]

<sup>K</sup> Georg Philipp Telemann, *Harmonischer Gottes-dienst*, Hamburg 1725/26, Vorbericht, p. [2].

Können auch die Stücke / welche für die Violine sind / mit vielen Personen besetzt werden: so mag einer / oder es mögen etliche der besten Violinisten aus dem Originale / oder aus einer Abschrift davon / zugleich / die übrigen aber die ausgezogene Ripien-Parthie / spielen..