

FRIEDHELM KRUMMACHER

Johann Sebastian Bach

Die Kantaten und Passionen

Band 2

Vom zweiten Jahrgang zur Matthäus-Passion (1724–1729)

Bärenreiter
Metzler

Alt bzw. Tenor). Um den fugierten Verlauf fortzuführen, werden die Cantus-firmus-Zeilen mit weiteren Einsätzen des Kopfmotivs gekoppelt (so in den Oboen T. 46, 48 und 60). Bevor die letzte Choralzeile zum Verfahren der ersten Zeilen zurückkehrt, wird der Kantionalsatz zur fünften Zeile – ähnlich wie in BWV 26 – in syllabisch textierte Achtel und Sechzehntel zerlegt und vom Orchester begleitet. Indes bedarf es kaum dieser Vermittlung, da alle Phasen trotz wechselnder Struktur durch das Material verkettet sind, das im Ritornell eingeführt wurde. Zu den Eigenarten des Satzes zählt die Rückleitung zum Ritornell, dessen Beginn verändert werden muss, weil die Finalis des Chorals mit einer subdominantischen Wendung verbunden wird und deshalb einer Rückmodulation bedarf (T. 84–85).

c. Polyphone Vokalsätze vor Weihnachten

Zwischen den bisher genannten Sätzen entstanden mehrere Eingangschöre, deren polyphone Anlage an die ersten Sätze des Jahrgangs anschließt. Ein bezeichnendes Beispiel ist der Eingangschor der Kantate »Nimm von uns, Herr, du treuer Gott« (BWV 101), dessen Text mit Luthers Melodie zu »Vater unser im Himmelreich« verbunden wird.⁷⁵ Die besondere Würde dieser Weise dürfte Bach dazu veranlasst haben, einen überaus ambitionierten Eingangschor im Alla-breve-Takt zu entwerfen. Obwohl die instrumentale Einleitung am Ende wiederholt und wie ein Ritornell verwendet wird, basiert sie auf einem kontrapunktischen Modell, dessen gegenläufige Stimmen im doppelten Kontrapunkt vertauscht werden. Primären Rang hat die in den Streichern eingeführte Stimme (a), die mit repetierten Viertelnoten ansetzt, um dann in einer steigenden Linie aufwärts zu führen. Dass sie zumeist in akkordischem Satz erscheint, schließt nicht aus, dass sie mehrfach einstimmig oder in umgekehrter Richtung verwendet wird (so im Ritornell T. 17 f. sowie im Bass T. 190 f. und in den Oboen T. 127 f.). In den Oboen wird sie mit einer fallenden Linie kontrapunktiert (b), die auf einen verminderten Septsprung hinzielt (Notenbeispiel 7). Im Stimmtausch auf der Quinte wiederholt, wird das Modell fortgesponnen, bis seine nochmalige Wiederkehr über einem dominantischen Orgelpunkt ausläuft. Ein letzter Einsatz in Basslage (T. 22–25) eröffnet die ungewöhnlich breite Kadenzgruppe, die im Satzverlauf prägende Geltung erhält. Der Grundton *d* wird von Halbtönen umrahmt, sodass sich eine quasi »neapolitanische« Wendung ergibt, die in transponierter oder variiertes Form mit den Zeilen der Choralbearbeitung kombiniert wird.⁷⁶

Takte	1–4	5–8	9–16	17–22	23–31
Oboen	b	a	Fortspinnung	Fortspinnung	Kadenzgruppe
Streicher	a	b	Fortspinnung	Fortspinnung	Kadenzgruppe
Continuo	Orgelpunkt <i>d</i>	<i>d</i> – A	<i>d</i>	Orgelpunkt A	<i>d</i> + Kadenzgruppe

⁷⁵ Die Melodie erscheint unverändert bei Schein, Cantional, Nr. 214, während bei Vopelius 1682, S. 822, auf die Weise zu »Vater unser im Himmelreich« (ebd., S. 505) verwiesen wird.

⁷⁶ Vgl. hierzu die ausführliche Darstellung bei Siegfried Oechsle, Bachs Arbeit am strengen Satz. Studien zum Kantatenwerk, Habilitationsschrift Kiel 1995, masch., S. 358–391.

Notenbeispiel 7

Da die Oboen und die Streicher durchweg obligat geführt werden, ergibt sich zusammen mit dem Continuo ein siebenstimmiger Instrumentalsatz, der bei Eintritt des Vokalparts zu einem neun- bis zehnstimmigen Satzverband erweitert wird. Seinen Kern bildet die motettische Choralbearbeitung, deren Zeilen von Vorimitationen eingeleitet werden. Statt sich auf die Initien zu begrenzen, nehmen die Unterstimmen die gesamte Zeile in halben Noten voraus, sodass sich die Einsätze mehrfach zu kanonischen Imitationen ausweiten, bevor der auf ganze Noten augmentierte Cantus firmus eintritt. Dass er durch eine Traversflöte oktaviert wird, dürfte durch seine tiefe Lage im Sopran motiviert sein. Trotz äußerster Geschlossenheit wird der Satz in dreifacher Hinsicht modifiziert. Wie die Stimmlage und der Zeitabstand wechselt auch das Intervallverhältnis der Imitationen, die vor den ersten drei Zeilen im Quint- bzw. Unterquartabstand einsetzen, während in den Folgezeilen andere Intervalle verwendet werden. Dabei tritt der Alt vor Zeile 4 gegenüber Tenor und Sopran mit einem Tritonus ein, der sich als Leitton auf die folgende Note richtet (T. 144 f.: *gis¹-a¹*). Während der Bass vor Zeile 5 eine Terz (bzw. Dezime) tiefer als der Sopran einsetzt, treten Tenor und Bass vor Zeile 6 in Terz- bzw. Sextabständen ein. Die veränderten Relationen werden erst dann verständlich, wenn man das Verhältnis zwischen Vokal- und Instrumentalpart in den Blick nimmt.

Während die erste Zeile mit dem »Seufzermotiv« der Kadenzgruppe gepaart wird, tritt das Gegenthema erst zur Finalis ein, um damit zugleich das erste Zwischenspiel zu eröffnen. In der zweiten Zeile erscheint es hingegen zweimal hintereinander in Streichern und Oboen (T. 75–84), sodass es fast die Hälfte der vokalen Phase ausfüllt, während ein weiteres Zitat im anschließenden Zwischenspiel begegnet. Am dichtesten sind die Kombinationen in der dritten Zeile, die in 21 Takten nicht weniger als sieben Einsätze des Gegenthemas enthält (T. 101–121). Falls es nicht wie im Vorspiel akkordisch aufgefüllt wird, wird es zumindest durch seine

Stimmung hervorgehoben. Und wo die Einsätze in zweitaktigem Abstand eintreten, ergeben sich Engführungen, die zum Gegenbild der vokalen Imitationen werden. Statt jedoch diese Verdichtung fortzuführen, schlagen die drei letzten Zeilen einen anderen Weg ein. Zwar setzt das Gegenthema in Zeile 4 – ähnlich wie in Zeile 1 – erst wieder ein, sobald der Sopran die Finalis erreicht. In der Vorimitation jedoch wird der Basseinsatz durch ein frei gebildetes Zusatzmotiv ersetzt, das anschließend vom Alt und Tenor aufgenommen wird, während sich der Sopran am Zeilenende von seiner Finalis löst, um in die akkordische Raffung der Kadenz einzustimmen (T. 156–160). Während sich der Alteinsatz vor dieser Zeile nach dem Zusatzmotiv des Basses zu richten hatte, sind die Einsätze von Tenor und Alt vor Zeile 5 auf das Gegenthema abgestimmt, das gleichzeitig im Continuo eintritt und danach sowohl im Generalbass als auch in den Streichern und Bläsern wiederkehrt (T. 177–194). Vor der letzten Zeile hingegen staffeln sich die intervallisch modifizierten Vorimitationen zu Engführungen, wogegen die auf neun Takte gedehnte Finalis mit drei Einsätzen des Gegenthemas gepaart wird, das hier erstmals auch von Alt und Tenor übernommen wird.

Die Änderungen, die der Satz in der zweiten Hälfte erfährt, sind zwar auch vom Text veranlasst, der in den Schlusszeilen von »Krieg und teurer Zeit« sowie von »Seuchen, Feur und großem Leid« spricht. Dennoch durchlaufen sie einen Prozess, in dem die Kombinationen mit dem Gegenthema zunehmend auf die Choralmotette einwirken, um den Vokalsatz am Ende mit dem Instrumentalpart zusammenzuführen. Wo die Vorimitationen auf zwei Stimmen beschränkt werden, folgt die dritte Stimme mit dem Gegenthema (Bass in Zeile 4) oder mit eigener Motivik (Bass in Zeile 5), die anschließend von weiteren Stimmen übernommen wird.

In andere Richtung führt der Eingangsschor aus BWV 78 »Jesu, der du meine Seele«, der die Bearbeitung der Choralweise mit dem Verfahren eines Ostinatosatzes kombiniert. In seiner satztechnischen Stringenz gehört er an die Seite der Sätze im modifizierten Stile antico, sodass er wie diese gesondert zu erörtern ist. Im Chorsatz aus BWV 96 »Herr Christ, der einge Gottes Sohn« hingegen treffen – erstmals seit BWV 7 – wiederum konzertante und motettische Momente aufeinander, um jedoch enger ineinander verschränkt zu werden. Versetzt in den $\frac{3}{8}$ -Takt, wird der Cantus firmus in Altlage auf ganze Takte augmentiert, während ihn die anderen Stimmen in der schwingenden Rhythmik kontrapunktieren, die diesem Taktmaß eigen ist.⁷⁷ So anmutig bewegt der in F-Dur stehende Satz klingt, so rational ist er zugleich organisiert. Gemäß der Barform der Vorlage werden die zwei ersten Zeilen im zweiten Stollen wiederholt. Zudem entspricht die letzte Zeile der zweiten, sodass hier der zu Zeile 2 bzw. 4 gehörige Abschnitt wiederkehrt. Da überdies die vorletzte Zeile mit Ausnahme der ersten Töne der zweiten Zeile gleicht, ließ sich auch hier auf frühere Takte zurückgreifen, sodass nur die fünfte Zeile einer gesonderten Vertonung bedurfte. Der äußerst rationale Satzplan, der im Grunde nur vier verschiedene Phasen umfasst, lässt sich am leichtesten in einem Schema darstellen.

⁷⁷ Dass der Satz mit den Eingangschören aus BWV 1 und 180 ein Taktmaß teile, das auf die Giga hindeute, begründete Finke-Hecklinger mit dem »einheitlichen Scopus der Texte«, vgl. Doris Finke-Hecklinger, Tanzcharaktere in Johann Sebastian Bachs Vokalmusik (Tübinger Bach-Studien 6), Trossingen 1970, S. 190.

1–20 ¹	20–28 ¹	28–32 ¹	32–38 ¹	38–75 ¹ (~ 2–37 ¹)	75–86 ¹	86–92	93–98	99–107 ¹ (ab T. 101 ~ 22–28 ¹)	107–117 – 120 (~ 28–38 ¹)
Ritornell	Zeile 1	Zwsp.	Z. 2	Z. 3–4 (~ Z. 1–2)	Zwsp.	Z. 5	Zwsp.	Z. 6 (z. T. ~ Z. 1)	Z. 7 (~ 2) + Nachspiel

Da sich Vokal- und Instrumentalpart motivisch entsprechen, fällt dem Flauto piccolo die Funktion der konzertanten Solostimme zu. Ohne dem Choral zu entstammen, sind die Linien der anderen Instrumente so kantabel, als seien sie auf die Vokalstimmen hin konzipiert. Während Oboen und Streicher im ersten Takt des Ritornells zusammengefasst sind, setzen sie bei Eintritt der Flöte in Takt 2 getrennt ein, um jedoch rasch wieder verbunden zu werden. Einem entsprechenden zweiten Ansatz auf der Dominante schließt sich die fortspinnende Quintkette an, deren gedehnte Töne von den Figuren der Flöte umrankt werden. So ist dem vierstimmigen Satz mit der konzertierenden Flöte kaum anzusehen, dass er der polyphonen Ausarbeitung zugänglich ist. Dieselbe Motivik aber, die zuvor im akkordischen Verband erklang, dient nun zu imitierenden Einsätzen, die der ersten Choralzeile vorangehen, um sich in freier Binnenimitation fortzusetzen. Zur zweiten Zeile kehrt eine Variante der Quintschrittsequenz wieder, auf der die Fortspinnung des Ritornells gründete. Besonders aufwendig ist die fünfte Zeile, die aus dem System der Wiederholungen herausfällt. Dass ihr vierter Ton durch einen Halbtonschritt ersetzt wird (*f-a-b-h-c* statt *f-a-b-b-c*), ist der Anlass für eine harmonische Erweiterung. An den vom Continuo markierten Quintfall *d-g* schließt eine Sekunde höher ein zweiter Quintfall *e-a* an, der gleichsam »zwischen-dominantisch« nach a-Moll lenkt, bevor die Zeile in C-Dur endet. Dennoch zehren die Gegenstimmen auch hier von dem Material, das im Ritornell eingeführt wurde.

Eine Woche später ging Bach einen Schritt weiter, indem er im Eingangschor aus BWV 5 »Wo soll ich fliehen hin« nicht nur den Vokalpart, sondern auch den Instrumentalsatz aus der Motivik der Vorlage ableitete. Das Verfahren setzt eine Vorlage voraus, deren Zeilen sich soweit gleichen, dass sich in den Vor- und Binnenimitationen die gleiche Motivik verwenden lässt. Das trifft auf die Vorlage zu BWV 5 zu, in der fünf der sechs Zeilen einen Quart- bzw. Quintraum durchmessen, während nur die vorletzte Zeile zwei Terzsprünge enthält. Das Ritornell beginnt mit einer Imitation des verkürzten Kernmotivs, das die Oberstimmen in halbtaktigem Abstand durchläuft, während der Einsatz des Continuo mit der Motivumkehrung in der Viola verbunden wird. Dass der Satz trotzdem konzertanten Charakter hat, liegt an der Fortspinnung, in der sich die Oboen und die Streicher wechselweise ablösen. Das gilt zumal für die nächste Imitationsstaffel, in der das Kopfmotiv auf wechselnden Stufen die Streicher und Oboen durchläuft und mit den fortspinnenden Figuren einer Gegenstimme gepaart wird (Notenbeispiel 8). Dieses Prinzip prägt auch die Binnenimitationen des Choralsatzes, in dem die im Sopran liegende Melodie auf halbe Noten gedehnt wird. Während die erste Zeile das Kernmotiv benutzt, wird seine Umkehrung zur zweiten Zeile eingesetzt, die ohnehin wie eine Umkehrung derselben Linie wirkt. Beide Gestalten lösen sich in den weiteren Zeilen ab und erfassen auch die vorletzte Zeile, die trotz abweichender Melodik mit dem Material der anderen Abschnitte verkettet wird. Die motivische Verdichtung hat freilich zur Folge, dass Oboen und Streicher weithin ein-

Oboe I

Oboe II

Violino I

Violino II

Continuo

7# 7 5#

13

ff

♯ ♯ 7 7 5♯

Notenbeispiel 8

ander oder den Vokalpart duplizieren. Doch schließt das nicht aus, dass ihre Stimmen durch Figuren ergänzt werden, die auf die Fortspinnung des Ritornells zurückgehen.

Unverkennbar blickt der Satz auf die motivische Konzentration zurück, die der Vokal- und der Instrumentalpart in BWV 135 erreichten. Anders als dort erhält das Ritornell aber ein Gegengewicht, das der Belastung der Imitationsmotivik entgegenwirkt. Das Verfahren ist jedoch zu sehr auf die Vorlage angewiesen, um für andere Weisen gelten zu können. Eher lässt es sich als Impuls für weitere Ansätze auffassen, alle Stimmen gleichermaßen an der motivischen Struktur teilhaben zu lassen.

Johann Francks Abendmahlslied »Schmücke dich, o liebe Seele« inspirierte Bach in BWV 180 zu einem der vielschichtigsten und zugleich geschlossensten Sätze des ganzen Zyklus. Die Melodie von Johann Crüger⁷⁸ zeichnet sich zwar durch aus-

⁷⁸ Johann Crüger, Geistliche Kirchen-Melodien [...] in vier Vocal- und zwey Instrumental-Stimmen, Leipzig 1649. Das Lied fehlt sowohl bei Vopelius 1682 als auch im Dresdner Gesangbuch von 1694.

gewogene Proportionen aus, doch gleichen sich die Zeilen zu wenig, um aus ihnen eine gemeinsame Motivik abzuleiten. So lassen sich die Imitationen nur in den Zeilen 5–6 auf die Vorlage beziehen, während sie sonst »Cantus-firmus-unabhängig« sind.⁷⁹ Untergründig klingt der Umriss der ersten Zeile an, wenn eingangs die Motivik der Streicher die Terz und die Quinte des Grundtons umgreift, während dieselben Rahmenintervalle in den Imitationen der ersten Zeile hervortreten. In F-Dur stehend, wird die im Sopran liegende Choralweise in den $\frac{12}{8}$ -Takt versetzt und auf punktierte Halbe gedehnt, die durch die Melismen der Klauseln verlängert werden. Die in den Streichern eingeführte Motivik geht später in die Holzbläser über, wonach sich beide Gruppen abwechseln und in der Kadenz die Rollen tauschen. In diesen Instrumentalsatz wird der imitatorische Vokalsatz eingefügt, dessen Klangfolgen durch Zwischenstufen verbunden und in der ersten und dritten Zeile chromatisch gefärbt werden. Zur zweiten und vierten Zeile scheint sich ein neuer Ansatz anzudeuten, dass aber der dritte Einsatz im Alt der Motivik der ersten Zeile gleicht, weist rückblickend auf die latente Analogie beider Gestalten hin. Wie das zweite Zeilenpaar dem ersten gleicht, so entspricht die sechste der fünften Zeile, während die Schlusszeile auf die Zeilen 2 bzw. 4 zurückgeht. Gemäß der Vorlage Crügers besteht der Satz aus drei wiederholten Zeilen, von denen nur die vorletzte Zeile (7) lediglich einmal erscheint:

Zeilen 1–2 = 3–4 Zeile 5 = 6 Zeile 7 Zeile 8 = 2 bzw. 4

Während der Aufbau des Ritornells in den Zwischenspielen wiederkehrt, werden seine Glieder in den vokalen Abschnitten abwechselnd eingesetzt. Übernehmen die Streicher im ersten Stollen den akkordischen Satz der Bläser, die ihrerseits die Motivik der Streicher aufgreifen, so alternieren beide Gruppen im zweiten Stollen und im ersten Zeilenpaar des Abgesangs, bis sie sich in Zeile 7 zunächst ablösen und später wieder zusammentreten. Bachs Meisterschaft beweisen vor allem die vokalen Phasen, in denen die Instrumentalstimmen ihr eigenes Profil bewahren und nur vorübergehend den Vokalpart duplizieren.

Dem Eingangschor aus BWV 139 »Wohl dem, der sich auf seinen Gott« liegt eine Melodie zugrunde, die auf Johann Hermann Scheins Lied »Mach's mit mir, Gott, nach deiner Güt« zurückgeht.⁸⁰ Ähnlich wie in BWV 5 bestehen die Zeilen aus auf- bzw. absteigenden Skalengängen, denen nur in den Zeilen 1 und 5 Terz- bzw. Quartsprünge vorangehen. Daher ließen sich die Zeilen mit analogen Imitationsmotiven verbinden, die mit quasi auftaktigen Achtelwerten ansetzen.⁸¹ Die Angleichung reicht so weit, dass in der Schlusszeile mehrere Varianten kombiniert werden können, ohne die Geschlossenheit des Satzes zu schmälern. Das Kopfmotiv der ersten Violine zeichnet sich durch die Punktierung der dritten Achtel aus, die durch eine Sechzehntel ergänzt wird. Sie löst damit eine Figurenkette aus, die fortan als Widerpart des Vokalsatzes fungiert. Zugleich beschränken sich die Imitationen nicht auf den Beginn der Zeilen, sondern reichen in ihren Verlauf und in die Zwischenspiele

⁷⁹ Dürr, *Die Kantaten*, Bd. 2, S. 485 f.

⁸⁰ Schein, *Cantional*, ²1645, Nr. 303.

⁸¹ Dass die Wiederholung der ersten Zeilen zum zweiten Stollen Worte wie »Sünde, Welt und Tod« oder »alle Teufel hassen« unberücksichtigt lässt, ist ein weiterer Beweis für den Vorrang der konstruktiven Planung.

hinein. Eine Ausnahme ist das letzte Zwischenspiel, in dem die Figuration der Violine in die erste Oboe wechselt. Die Vorimitationen werden von den Oboen begleitet, denen die Streicher folgen, ohne nur den Vokalsatz zu duplizieren. Da die Imitationen vielfach mehrmals im gleichen Takt eintreten, ist der Satz ähnlich dicht gefügt wie in BWV 135 und BWV 5, während die instrumentalen Figuren dafür sorgen, dass er seinen konzertanten Charakter bewahrt.

Dem tempus clausum der Adventszeit ging die zweite Bearbeitung von Luthers Lied »Nun komm, der Heiden Heiland« (BWV 62) voraus, dessen Melodie in den Sopran verlegt und zu punktierten Halben gedehnt wird. Die melodisch analogen Zeilen 1 und 4 werden durch Vorimitationen eingeleitet, die auf derselben Motivik beruhen. Während die zweite Zeile nach kurzer Binnenimitation zum Kantionalsatz wechselt, läuft ein entsprechender Ansatz der dritten Zeile in Koloraturen aus, die auf die Worte »alle Welt« hindeuten und zugleich auf die instrumentale Motivik zurückgehen. Das Ritornell verbindet eine dreitönige Formel, die in den Oboen fortgesponnen wird, mit einer repetierten Achtelfolge der Streicher, von denen sich die erste Violine mit Dreiklangs- und Skalenfiguren ablöst. Während diese Figuration den weiteren Verlauf begleitet, zieht sie zur Zeile 3 auch in den Vokalsatz ein. In Takt 3 setzt zugleich ein Zitat der ersten Choralzeile in Basslage ein (T. 3–5), dem am Ende des Ritornells ein weiteres Zitat der Oboen entspricht (T. 15–17). Die Zitate haben offenbar zum Ziel, den Instrumentalsatz mit dem Choral zu verklammern. Mit entsprechenden Zitaten in Quart- und Quinttransposition enden auch die Zwischenspiele vor den Zeilen 2 und 4 (T. 31 ff. und 54 f.), während der dritten Zeile ein Zitat im Continuo folgt (T. 48 ff.).

Ritornell	vor Zeile 1	vor Zeile 2	nach Zeile 3	vor Zeile 4	Ritornell	
Bc. in h	Ob. in h	Ob. in e	Bc. in h	Ob. in fis	Bc. in h	Ob. in h
T. 3–5	15–17	31–33	47–50	54–56	~ 3–5	~ 15–17

Während sich die Zitate der Oboen in Halben und Vierteln vom gedehnten Cantus firmus abheben, entsprechen sie im Continuo der Fassung des Soprans. Indem das Zitat nach Zeile 3 die beiden transponierten Versionen trennt, ergibt sich ein regelmäßiger Wechsel der Tonlagen, dem jedoch kein ebenso gleichmäßiger Wechsel der Stimmlagen entspricht.

Der Satz ist demnach weit komplexer, als er zunächst erscheinen mag. Die Differenzierung des akkordischen Gerüsts beschränkt sich nicht auf den Vokalpart, sondern erfasst zugleich auch den Instrumentalpart. Während die traditionellen Vorimitationen den zeilenweisen Wechsel der Imitationsmotive zur Folge hatten, konzentrierte sich Bachs Verfahren auf die motivische Kohärenz des gesamten Verlaufs. Beides kam zur Deckung, wenn sich die Choralzeilen soweit glichen, dass sie analoge Imitationsmotive erlaubten. Diente der Instrumentalpart dann als Gegengewicht, so fiel diese Aufgabe dort umso eher einem Soloinstrument zu, je mehr das Tutti am Choralpart beteiligt war. Dass sich die Arbeit dabei zunehmend auf den kontrapunktischen Satz konzentrierte, zeigen einige Sonderfälle, die zugleich in eine andere Richtung weisen.