

Aporie ist, daß sie nur unter der Prämisse größtmöglicher Identität beider Sätze (vgl.: „nahtlos“, „bis in kleinste Einzelheiten“ usw.) überzeugen können, daß aber just diese Voraussetzung nach allem, was wir wissen (vgl. Anm. 7) in der Regel nicht zutrifft. Damit wird Häfners Methode keineswegs wertlos; man wird sich nur bewußt machen müssen, was sie leisten kann und was nicht; und die Frage bleibt offen, ob die — oder besser: einige der vorgelegten Hypothesen eines Tages zur Gewißheit werden oder ob auch hier gilt: „Die Zeiten der Vergangenheit sind uns ein Buch mit sieben Siegeln“.

Bachs „tour de force“

Analytischer Versuch über den Eingangschor der Kantate „Jesu, der du meine Seele“ BWV 78

von Michael Kube, Schinkel

Wenn Johann Sebastian Bachs Kantatenkompositionen in der gegenwärtigen Forschung weithin Beachtung finden, so entspricht dies ihrem musikgeschichtlichen Rang und ihrer gattungsspezifischen Bedeutung. Um so mehr stimmt es indes nachdenklich, daß derzeit kaum auf zuverlässige Analysen immanenter Strukturen zurückgegriffen werden kann. Dieses Desiderat wiegt um so schwerer, sollte doch die in den letzten Jahren so prononciert vorangetriebene theologische Bachforschung im günstigsten Fall auf derartige Ergebnisse rekurrieren können. Zieht man diesen Umstand in Betracht, mag dann vielleicht die mangelnde Rücksicht auf musikhistorische Fragestellungen in der theologischen Bachforschung verständlich erscheinen, deren Resultate so aber erst für die Musikforschung nutzbar gemacht werden müssen¹. Indes bereitet selbst eine Annäherung unter einer speziell analytischen Fragestellung aufgrund des komplexen Standortes der Werke zwischen historischen und ästhetischen Kategorien Schwierigkeiten². Steht doch ohne Zweifel die Wiederentdeckung dieser eigentlich funktionalen, für besondere Anlässe und Zwecke ihrer Zeit geschaffenen Musik im Zeichen jener Autonomieästhetik des 19. Jahrhunderts, die den ihr eigenen Kunstbegriff auch auf Kompositionen älterer Zeit bezog. Erst die Resistenz gegen den historischen Wandel legitimierte den Kunstrang eines Werkes. Eine Reflexion unter diesen

¹ Vgl. Friedhelm Krummachers *Besprechung* von: Elke Axmacher, „Aus Liebe will mein Heyland sterben“ *Untersuchungen zum Wandel des Passionsverständnisses im frühen 18. Jahrhundert*, Neuhausen-Stuttgart 1984 (= *Beiträge zur theologischen Bachforschung* 2), in: *Mf* 40 (1987), S. 160ff., besonders aber S. 161

² Vgl. zu dieser Fragestellung: Friedhelm Krummacher, *Bachs Vokalmusik als Problem der Analyse*, in: *Bachforschung und Bachinterpretation heute. Wissenschaftler und Praktiker im Dialog*, Kgr.-Ber Marburg 1978, hrsg. von Reinhold Brinkmann, Kassel und Leipzig 1981

Voraussetzungen kann dann aber auch auf die dem jeweiligen Werk inhärenten Strukturen verweisen und rechtfertigt somit eine von textbezogenen Aspekten losgelöste Untersuchung. Daß es hierbei aber bei weitem nicht ausreicht, lediglich ‚feste Typen‘ zu kennzeichnen, sondern ihre subtile Entwicklung im Satzverlauf zu erfassen, erscheint evident angesichts Bachs stetem Bestreben, ein Maximum an Variabilität und Entfaltung bei äußerster Zurücknahme der zugrundeliegenden Modelle und Motive zu erreichen. In diesem Sinn sind die folgenden Überlegungen als Versuch einer analytischen Annäherung an den Eingangsschor der Choralkantate *Jesu, der du meine Seele* BWV 78 zu verstehen.

*

Überblickt man die Forschungssituation für den Eingangssatz der Kantate genauer³, so ist schließlich festzustellen, daß neben einer großen Anzahl metaphorischer und allgemeiner Beschreibungen nur wenige Autoren sich um ein genaueres Verständnis bemühen. Legt Philipp Spitta in seiner monumentalen Bach-Monographie in einer einzigen Bemerkung das Schwergewicht auf den formalen Aspekt dieser „Choralfantasie in Form einer Ciacone“⁴, so betont Albert Schweitzer die motivischen Gegensätze des Satzes, die er semantisch belegt wie auch belebt (Freuden- und Schmerzmotiv) und als musikalische Korrelate des Textes ansieht⁵. Und in der Tat ist der Lamentocharakter des Ostinato offensichtlich, wie ihn beispielsweise auch Waldemar Voigt hervorhebt: „Seine Dürsterkeit bestimmt ganz wesentlich die Stimmung des Satzes“⁶. Doch kann eine solch einseitige Sichtweise nicht die satzbestimmenden Strukturen klären. Hierzu unternahm Arnold Schering 1934 einen ersten umfassenden Versuch, der aber zu einem wesentlichen Teil in seiner Bewunderung der „Großartigkeit des Satzes“ verharrt⁷. Gleiches läßt sich auch von der Beschreibung Friedrich Smends aus dem Jahre 1947 sagen. Smend zählt den Satz zu den „gewaltigsten Choralsätzen Bachs“, der nicht nur ihn mit „Staunen erfüllt“⁸. In seinem im gleichen Jahr erschienenen Kantatenhandbuch teilt Werner Neumann jedoch auch nur allgemeine Stichworte zum formalen Aufbau mit⁹. Demgegenüber vernachlässigte Paul Mies in seiner an Schweitzer angelehnten kurzen Darstellung strukturelle Momente fast gänzlich¹⁰. Kennzeichnend für seine Auffassung einer ‚klärenden Analyse‘ schließt er: „Es ließen sich noch manche musikalisch-formale und textlich-musikalische Feststellungen zu dem Stück machen. Ich glaube aber, das Vorstehende genügt, um dem Hörer die Absichten Bachs

³ Zur Chronologie vgl. Alfred Dürr, *Zur Chronologie der Leipziger Vokalwerke J. S. Bachs. Zweite Auflage: Mit Anmerkungen und Nachträgen versehener Nachdruck aus Bach-Jahrbuch 1957*, Kassel 1976 (= *Musikwissenschaftliche Arbeiten* 26), bes. S. 74.

⁴ Philipp Spitta, *Johann Sebastian Bach*, 8. Aufl. Wiesbaden 1979, Bd. 2, S. 584.

⁵ Albert Schweitzer, *J. S. Bach*, Leipzig 1908, S. 504 und 743.

⁶ Waldemar Voigt, *Die Kirchenkantaten J. S. Bachs. Ein Führer bei ihrem Studium und ein Berater für ihre Aufführung*, Stuttgart 1911, Nachdr. Walluf-Neudeln 1978, S. 98.

⁷ Arnold Schering, Vorwort zur „Kleinen Partiturausgabe“ bei Eulenburg, [Vorwort: Berlin, April 1934]; wiederabgedruckt in und zitiert aus: Arnold Schering, *Über Kantaten Johann Sebastian Bachs*, Leipzig 1942, S. 117

⁸ Friedrich Smend, *J. S. Bach. Kirchen-Kantaten vom 8. Sonntag nach Trinitatis bis zum Michaelis-Fest*, Berlin-Dahlem 1947, S. 33 und 34.

⁹ Werner Neumann, *Handbuch der Kantaten Johann Sebastian Bachs*, Leipzig, 2. Aufl. 1953, S. 80.

¹⁰ Paul Mies, *Die geistlichen Kantaten J. S. Bachs und der Hörer von heute*, Bd. 2, Wiesbaden 1960, S. 101ff.

zu verdeutlichen“¹¹. Da aber die von ihm genannten musikalisch-formalen Aspekte ziemlich allgemein bleiben, können auch die textbezogenen Aussagen nur wenig zu einem tieferen Verständnis des Satzes beitragen. Erst vor kurzem machte Robert L. Marshall wieder auf die verschiedenen, bereits von Spitta erwähnten Ordnungsprinzipien des Eingangschores aufmerksam¹², die er aber eher plakativ als historisch differenziert zurückverfolgte. Zwar zeigte Marshall alle wichtigen Elemente auf, indes ging auch er nicht auf die satzimmanenten Phänomene ein. Ebenso konnte Alfred Dürr in seinem Kantatenhandbuch — allein schon aus Umfangsgründen — nicht gänzlich darauf eingehen, machte aber auf Eigenschaften des Satzes aufmerksam, wie das „variative Nebeneinander“ oder die „Vermittlung“ verschiedener Strukturelemente¹³. Einzig Emil Platens Auseinandersetzung mit diesem komplexen Eingangschor brachte einen ersten problemorientierten Ansatz¹⁴. Er wies insbesondere auf die unterschiedlichen Bestandteile des „periodischen Gefüges“ des Satzes hin wie auch auf die später von Marshall wiederaufgegriffenen Strukturelemente und Ordnungsprinzipien.

Ähnlich den analytischen Anmerkungen sind auch nur vereinzelt und weit verstreut Hinweise zur originalen Text- und Melodievorlage in der Literatur anzutreffen. Selbst das in seiner Systematik vorbildliche *Bach-Compendium*¹⁵ verweist nur auf die einschlägigen Quellensammlungen, ebenso wie die erst vor kurzem erschienene überarbeitete Auflage des thematisch-systematischen Werkverzeichnisses¹⁶. Darum sei an dieser Stelle kurz auf die Überlieferung der cantus firmus-Vorlage eingegangen, durch deren Verifizierung erst die von Bach vollzogene Variantenbildung an Sinnfälligkeit gewinnt.

Die der Kantate BWV 78 zugrundeliegende Melodie wurde erstmals in dem weltlichen Liederbuch *Des Daphnis aus Cimbrien Galathee*¹⁷ zu dem von Johann Rist stammenden Text „Daphnis ging für wenig Tagen“ gedruckt¹⁸. Indes muß hier offen bleiben, ob Heinrich Pape oder Johann Schop als Komponist in Frage kommt. 1662 wurde die Weise mit den von Georg Philipp Harsdörffer stammenden Versen „Wachet doch, erwacht, ihr Schäfer“ verbunden¹⁹. Ein Jahr später soll dann erstmals bei Stenger²⁰ die Melodie mit Rists Dichtung „Jesu, der du meine Seele“²¹ abgedruckt worden sein. Sie wurde in dieser Paarung schließlich fast überall bekannt²².

¹¹ Ebda., S. 105.

¹² Robert L. Marshall, *The Music of Johann Sebastian Bach*, New York 1989, S. 76ff., besonders jedoch S. 78f.

¹³ Alfred Dürr, *Die Kantaten von Johann Sebastian Bach*, München und Kassel, 5. Aufl. 1985, Bd. 2, S. 582ff., besonders S. 585.

¹⁴ Emil Platen, *Untersuchungen zur Struktur der chorischen Choralbearbeitungen Johann Sebastian Bachs*, Phil. Diss., Bonn 1959, S. 121ff.

¹⁵ *Bach Compendium. Analytisch-bibliographisches Repertorium der Werke Johann Sebastian Bachs*, hrsg. von Hans-Joachim Schulze und Christoph Wolff, Leipzig 1989, Bd. 1, Teil 4 (= *Vokalwerke IV*), F 187, S. 1362.

¹⁶ *Thematisch-sytematisches Verzeichnis der musikalischen Werke von Johann Sebastian Bach*, hrsg. von Wolfgang Schmieder, 2., überarbeitete und erweiterte Aufl., Wiesbaden 1990, S. 129f. und S. 476.

¹⁷ Hamburg 1642, (= RISM AI P 878).

¹⁸ Johannes Zahn, *Die Melodien der deutschen evangelischen Kirchenlieder*, Bd. IV, Gütersloh 1891, Nachdr. Hildesheim 1963, S. 185, Nr. 6804.

¹⁹ Ebda.; vgl. auch: *Bach Compendium* F 187, S. 1362.

²⁰ Nach Zahn IV, Nr. 6804.

²¹ Johann Rist — Johann Schop, *Himmlische Lieder*, Lüneburg 1641, Nachdr. Hildesheim 1976 (= *Documentation zur Geschichte des deutschen Liedes*, hrsg. von Siegfried Kross, Bd. 2), Nr. 7, S. 35ff.

²² Nach Zahn IV, Nr. 6804.

Bachs ungenannter Textdichter, der die Binnenstrophen weitgehend zu madrigalischer Dichtung umformte²³, beließ die erste und letzte Strophe in ihrem Original, so daß Bach — wie im Choralkantaten-Jahrgang üblich — die Kantate mit einem vierstimmigen Choralsatz beschließen konnte. Daß bei der verwendeten Melodie einige Varianten selbst zu den von Zahn genannten Alternativen auftreten, mag seine Begründung im auch heute noch unerschlossenen Quellenreichtum der Gesangbücher mit ihren unterschiedlichen Fassungen haben. So ist im folgenden Notenbeispiel Bachs Choralfassung BWV 78, 7 einer kompilatorischen gegenübergestellt, deren Grundsubstanz auf die bei Zahn abgedruckte Melodie aus der *Praxis pietatis* von 1662²⁴ zurückgeht²⁵.

Bach BWV 78,7



Zahn 6804



Notenbeispiel 1

²³ Zu den Korrelationen zwischen Text und Melodie in den Binnensätzen vgl. Dürr, S. 582ff.; ferner Hermann Sirp, *Die Thematik der Kirchenkantaten J. S. Bachs in ihren Beziehungen zum protestantischen Kirchenlied* (2. Teil), B/b 29 (1932), S. 53 und 63.

²⁴ Frankfurt am Main 1662 (= DKL 166207).

²⁵ Eingearbeitete und bei Zahn genannte Abweichungen sind folgendermaßen angezeigt: Falk = DKL 167201 und Vetter = DKL 171301.

Den Ursprung der Varianten zurückzuverfolgen scheint unmöglich. Doch liegt aufgrund ihres größtenteils artifiziellen Charakters und ihrer vereinheitlichenden Tendenz die Vermutung nahe, daß Bach selbst — in welche Vorlage auch immer — eingegriffen hat. Gleichwohl erlangen die nachfolgenden Erläuterungen allgemeine Gültigkeit, zeichnen sie doch für die Melodie konkret Faßbares nach: So wird in den Takten 2, 6 und 10 die Sekunde über der jeweiligen Finalis der Verszeilen antizipiert. Diese Vorwegnahme gestaltet den Quintabstieg des cantus in charakteristischer Weise. Wenn nun zudem die Stufenfolge dieser drei Takte identisch geformt ist, so spricht dies für eine gewollte Angleichung der Klauseln. Eine weitere Zubereitung läßt sich in der Abwandlung des letzten Viertels von Takt 5 ausmachen: In allen Quellen als *f* überliefert, umgeht Bach durch den Wechsel zum *a* eine Vorwegnahme der Finalis, die nun wesentlich gleichmäßiger, das heißt engschrittiger erreicht wird. Eine in der Struktur ähnliche Modifikation ist in Takt 7 festzustellen. Hier verharret der cantus auf *d* und springt nicht wie in allen Vorlagen zum *b*. Doch so sinnfällig diese Umgestaltung an sich schon sein mag, gewinnt sie erst später in der Kombination mit dem Ostinato ihre schließlich satztechnische Bedeutung. Eine letzte Variante ist in Takt 9 zu beobachten. Durch die gleichsam motivische Wiederaufnahme des Initialmotivs wird eine Rahmung der mittleren Zeilen erreicht. Der Kreis wird geschlossen durch das — nur in der Kadenz veränderte — Zitat des Begleitsatzes der Takte 1 und 2 in der Schlußzeile.

The image shows two systems of musical notation. The first system is labeled '1' and the second system is labeled '9'. Both systems consist of two staves: a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The key signature is two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 4/4. The notation includes various rhythmic values such as quarter notes, eighth notes, and sixteenth notes, along with rests and accidentals. The first system shows a melodic line in the treble staff and a supporting bass line in the bass staff. The second system shows a similar structure, with a melodic line in the treble staff and a supporting bass line in the bass staff. The notation is clear and legible, with a focus on the melodic and harmonic structure of the music.

Notenbeispiel 2

Diese Überlegungen, die aufgrund der Quellenlage nicht ohne weiteres zu verifizieren sind, scheinen sich indes gerade im Hinblick auf die Einrichtung und Verarbeitung des cantus firmus im Eingangschor zu bestätigen. Vergleicht man nun noch zusätzlich die Choralbearbeitung der Kantate mit den einzeln überlieferten Sätzen (BWV 352 — 354) aus vermutlich späterer Zeit, so wird die Annahme einer speziellen Einrichtung des cantus geradezu zwingend.

Neben der Durchführung des Chorals im Sopran weist der Eingangschor als ein weiteres konstitutives Organisationsprinzip einen viertaktigen Ostinato im $3/4$ -Takt auf. Sein Ausgangston wird zumeist als Tonika verstanden, der Schlußton als Dominante, die schließlich zum Ausgangspunkt zurückführt. Von Arnold Schering als „gewaltiges Menetekel“ bezeichnet²⁶, wird dieser chromatisch absteigende Quartgang gewöhnlich mit dem Leiden Jesu Christi verbunden²⁷, ist doch diese Art des Ostinato auch als „Lamento-Baß“ bekannt. Von fast allen Autoren ist in diesem Zusammenhang auf weitere Verwendungen dieses Modells in Bachs Oeuvre hingewiesen worden²⁸, merkwürdigerweise hebt jedoch gerade Paul Mies — der ja semantisch-theologischen Deutungen den Vorzug gibt — als einziger die verschiedenen Gestaltungsweisen hervor. So findet beispielsweise im *Crucifixus* der *h-moll* Messe eine „Entwicklung der Bewegungsfiguration“ nicht statt. Demgegenüber ist der Eingangschor der Kantate „mannigfacher, schichtenreicher“²⁹.



Notenbeispiel 3

In diesen Ostinatosatz wird nun der cantus firmus gleichsam hineinmontiert. Somit fügt Bach die eher gegensätzlichen Formen der Chaconne und des protestantischen Chorals zusammen. Dies gelingt durch eine metrische und rhythmische Zubereitung des cantus firmus, der so dem im Eingangschor übergeordneten Prinzip der periodischen Wiederholung im $3/4$ -Takt angeglichen wird. Bei dieser Umgestaltung des Chorals fällt zunächst die unterschiedliche Periodenbildung der ursprünglichen Zweitakter zu regulären Vier-, aber auch zu ungewöhnlichen Fünftaktgruppen auf. Diese sind erst in zweiter Linie aus der Melodie heraus zu erklären. Vielmehr wird das ihnen zugrundeliegende harmonische Modell durch diese Erweiterungen derart zielbewußt ausgebaut, daß die Kombination jeder Verszeile mit dem Ostinatothema möglich ist.

Nun wird auch der wahrscheinlich eigentliche Grund des zweimaligen direkten Eingriffs in den Takten 5 und 7 des Chorals evident. Würden *f* und *b* beibehalten werden (wie mit den Stichnoten angedeutet), käme es zur unverhältnismäßig harten Einführung und Auflösung einer Dissonanz in den Außenstimmen. So aber löst sich die übermäßige Quart regelgerecht in eine kleine Sexte auf.

²⁶ Schering, S. 117.

²⁷ Ebda., vgl. aber auch beispielsweise Mies, S. 102f.

²⁸ Hier nur summarisch erwähnt: BWV 4; BWV 12; BWV 150; BWV 232, 17.

²⁹ Mies, S. 103.

The image displays three systems of musical notation for a figured bass piece. Each system consists of a treble staff and a bass staff. The first system is labeled 'Zeile 1; 3' and 'Zeile 2; 4'. The second system is labeled 'Zeile 5' and 'Zeile 6'. The third system is labeled 'Zeile 7' and 'Zeile 8'. The figured bass notation is as follows:

- System 1: $\textcircled{g}:$ t D t t D t
- System 2: $\textcircled{F}:$ D T $\textcircled{B}:$ D T
- System 3: $\textcircled{g}:$ t D (t) D_3 D t

Notenbeispiel 4³⁰

Dieses komplexe Kombinationsverfahren zieht aber auch ein Verlassen des ursprünglichen g-moll-Bereiches im Ostinato nach sich, wenn der Choral in den ersten beiden Zeilen des Abgesangs *F*-dur und *B*-dur streift. Fragwürdig erscheint daher die durchgängig in der Literatur zu findende semantische Interpretation des Wechsels nach *F*-dur durch die Zeile „kräftiglich herausgerissen“³¹, ist doch diese Modulation in der Melodie selbst schon angelegt. Ein Vergleich mit anderen Chorälen zeigt im übrigen auch dort ähnliche Züge in der Melodieführung³². Daß aber dieser Stelle in der Tat eine wichtige Funktion innerhalb des Eingangschores auf struktureller Ebene zukommt, soll erst noch gezeigt werden.

³⁰ Vgl. zu Notenbeispiel 4 die ähnliche Gestaltung bei Platen, S. 123, Beispiel 60.

³¹ Smend, S. 35; Dürr, S. 586; Mies, S. 104 und Schering, S. 117.

³² Vgl. beispielsweise die Melodien *Schwing dich auf zu deinem Gott* (EKG 296) und *Wer nur den lieben Gott läßt walten* (EKG 298).

Bach legte diesem Eingangschor die formale Gliederung eines Concerto-Satzes zugrunde. So wird der Satz mit einem achttaktigen instrumentalen Ritornell eröffnet und geschlossen, das in seiner Substanz auf einem zweimaligen Durchlauf des Ostinato im Baß fußt. Und obwohl beide Male auf der Tonika geschlossen wird, erscheint es doch gerechtfertigt, von einem Vorder- und Nachsatz zu sprechen. Denn schließt der erste Viertakter ohne eigentliche melodische Kadenz, so wird diese dann im zweiten um so mehr betont. Auch zeigt sich in der Behandlung des Basses die Evidenz der Aufteilung dieses Ritornells: Innerhalb des Vordersatzes wird in einer abwärtsgerichteten Achtelbewegung der Grundton erreicht. Anders hingegen am Ende des Nachsatzes, wo ein Oktavsprung, die repetierenden Viertel sowie der Quartsextvorhalt eine volle Kadenzierung anzeigen. (Vorder- und Nachsatz werden im folgenden als RA und R_B bezeichnet.) Daß das Ritornell als Ganzes oder auch nur als Teil sehr deutlich den Satz gliedert und die einzelnen Entwicklungsabschnitte voneinander trennt, soll noch gezeigt werden. Für die ersten 68 Takte jedoch tritt der Ostinato als das Element hervor, das den harmonischen Ablauf strikt kontrolliert und reguliert. Neben diesen eher

21

Choral: Zeile 1

Ritornellkopf

7

VI. II:

Ritornellkopf

18

Kp. auch 10

69

103

äußeren Aspekten sind es jedoch zwei Motive, die den weiteren Satzverlauf auf besondere Art prägen und dann gleichsam von innen heraus auf die strukturelle Anlage wirken. Dies ist zunächst das Kopfmotiv des Ritornells mit seiner emphatisch aufsteigenden Sexte und dem in Gegenbewegung vollzogenen Sekundschrift. Es wird während des Satzes verschiedenen Wandlungen unterliegen, bleibt aber immer wahrnehmbar. Wie sehr indes dieses Motiv selbst dem Choralbeginn verbunden ist, mag einmal mehr für die sorgfältige Detailarbeit Bachs sprechen.

Das wichtige zweite Motiv, das mit seiner rhythmischen Prägnanz und seinem vorwärtstreibenden Bewegungsimpuls den Eingangschor in weiten Teilen neben dem Ostinato bestimmt, begegnet zuerst in Takt 17. Doch ist es dort bereits aus der vorhergehenden, ruhig schreitenden Achtelbewegung abgeleitet.

Notenbeispiel 6

In dieses regulierte Satzgerüst des Beginns wird nun der Choral gleichsam hineingebettet. Und spricht man bei den nur begleitenden Gesangsstimmen (Alt, Tenor und Baß), die in ihrer Führung eher instrumental behandelt sind, von Vorimitationen, so ist dies nicht auf eine Vor-Imitation des Chorals bezogen, sondern auf einen *e i g e n - s t ä n d i g e n* Imitationsabschnitt *v o r* der Choralzeile. Mit dem Einsatz des *cantus firmus* verdichtet sich dann das motivische Gefüge: Alle den Satz organisierenden Momente — Ritornell, Ostinato, freie Chorstimmen und schließlich der Choral — treten zusammen und bilden eine Einheit. Dieses zunächst überschaubar anmutende Prinzip erschließt sich indes bei genauerer Betrachtung als ein äußerst subtiles Zusammenspiel der verschiedenen Ebenen des Satzes, die nicht alle parallel ablaufen, sondern sich überschneiden. Trotzdem scheint dieser Abschnitt der ersten 68 Takte mit dem

Stollen des Chorals der am einfachsten gebaute des Satzes zu sein. Ununterbrochen wird der Ostinato von Anbeginn fortgeführt, ohne auch nur einmal auszusetzen, bezieht man die Umkehrungen und die Transpositionen nach c-moll in die Betrachtung mit ein. Eine weitere Strukturschicht bildet die durch die Ritornelle gegliederte Concerto-Form aus. Berücksichtigt man nun auch noch das Einleitungsritornell, so ergibt sich ein instrumentaler Abschnitt von 32 Takten, der ab Takt 33 (mit Ausnahme eines Stimmtausches und eines doppelten Kontrapunkts) wörtlich wiederholt wird. Ihm schließt sich in Takt 65 noch einmal R_A an, bevor sich dann der Satz weiter entfaltet und dieses strenge Schema verläßt. Die Nahtstelle zur Wiederholung (also Takt 32 zu 33) wird von Bach jedoch mit der gleichsam nur hinzugefügten Ebene der Singstimmen und des Chorals überlappt. Zwar wird auch sie — zwangsläufig durch den

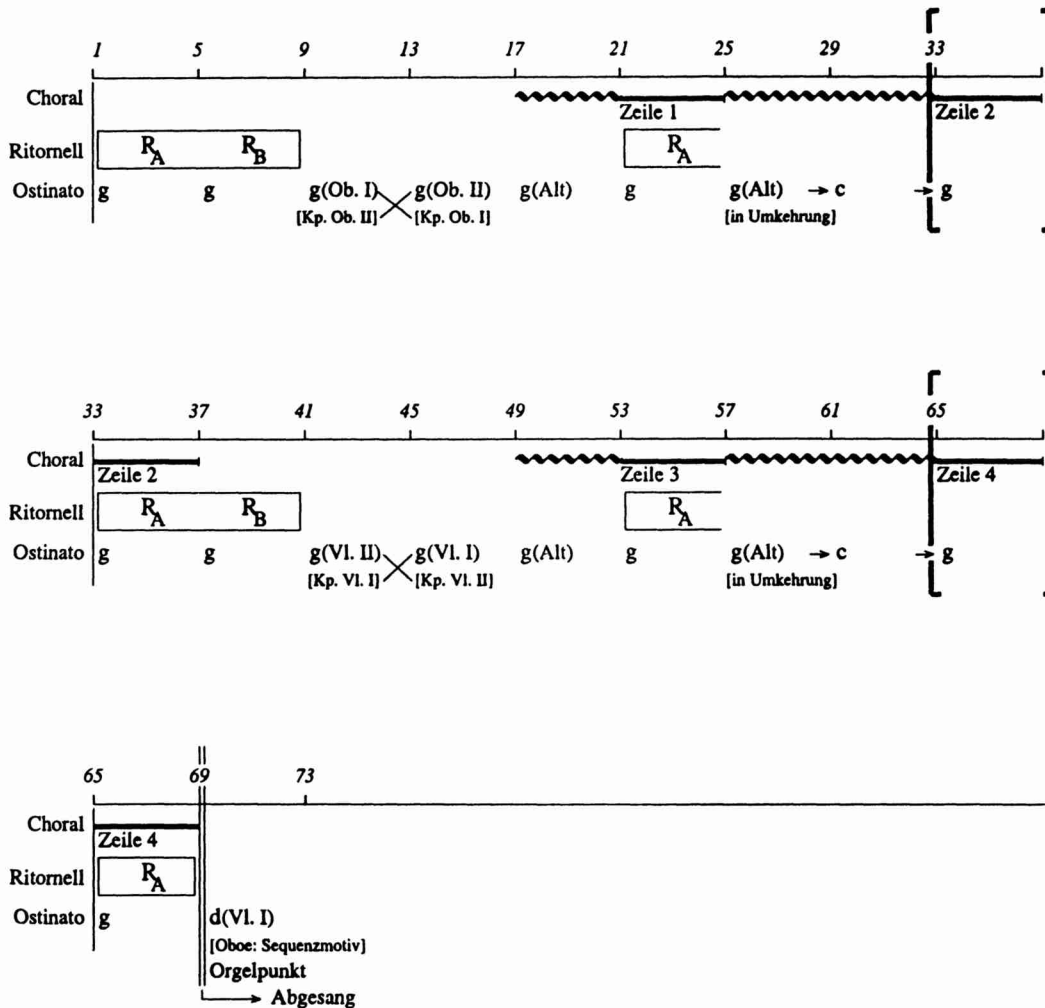


Abbildung 1

Bau des Stollens bedingt — ähnlich der Concerto-Schicht wörtlich wiederholt, indes erscheint der zweite und vierte Einsatz des Chorals bereits in der jeweils nächsten Phase des instrumentalen Geflechts (vgl. hierzu besonders den ‚Überhang‘ der ersten beiden Zeilen in Abb. 1).

Es erscheint jedoch geradezu merkwürdig, daß bei einer so komplexen Struktur des Aufbaus der bereits erwähnte doppelte Kontrapunkt eher als etwas schon Selbstverständliches, ja fast Akzidentelles einen kaum noch berührt.

Mit dem einsetzenden Orgelpunkt in Takt 69 wird der Stollen und somit auch die Grundtonart *g*-moll verlassen. Durch eine Alteration der Töne *fis* und *es* zu *f* und *e* wird über einen *A*-dur-Sextakkord *d*-moll erreicht. Die Anbindung an den bisherigen Satzverlauf vollzieht Bach durch die Fortsetzung des Ostinato (Vl. 1 in *d*-moll) und durch die Sequenzierung eines kontrapunktischen Modells, das sich sowohl auf die Motivik aus Takt 9 ff. zurückführen läßt als auch auf den Ritornellthemenkopf selbst (vgl. Notenbeispiel 5). Es schließt sich ein bewegterer Abschnitt bis Takt 88 an, der ähnlich den vorausgehenden aufgebaut ist. Nach einer achttaktigen Vorimitation setzt der *cantus firmus* ein, und ein Teil des Ritornells (R_B) schließt sich als instrumentales Nachspiel an. Dabei wird während der Vorimitation in den Oboen eine Sequenzierung des Ritornellkopfs erprobt, die wieder in Takt 129 erscheint. Die durch die verstärkte Verwendung von aufeinanderfolgenden Sechzehntelmotiven suggerierte Leichtigkeit des Satzes wird erst wieder mit dem schon erwähnten Ritornellteil aufgefangen, setzt sich dann aber ab Takt 89 mit großer Vehemenz durch. Denn ist bis zu diesem Punkt der Satz eher kontrapunktisch ausgerichtet und verwendet stets den Ostinato, so wird nun die bereits im letzten Abschnitt ab Takt 73 durchbrochene ruhige Gangart des Satzes endgültig aufgegeben. Zwar bleibt mit der Kurzmotivik in den Streichern und Bläsern noch ein latenter Bezug zur Ritornellthematik erhalten, doch wird der Fortgang — nun auch ohne Ostinato — durch die taktweise Reihung der Baßlinie mit dem schon bekannten Sechzehntelmotiv zu einer Quintschrittsequenz eher von einem schnelleren harmonischen Rhythmus bestimmt. Dem entspricht auch das durch seinen Quartvorhalt kadenzierend geprägte Imitationsmotiv, auch wenn sich der Satz in den Singstimmen weiterhin dicht gestaltet. Erst mit dem Einsatz des *cantus firmus* wird im Baß der Ostinato wieder aufgegriffen, nun — gemäß der Melodie des Chorals — in *B*-dur. Es schließt sich im doppelten Kontrapunkt der Nachsatz des Ritornells an (R_A, Thematik in Oboe 3). Durch diese ‚Abrundung‘ der einzelnen Choralzeilen ergibt sich annähernd ein Prinzip im Aufbau des bisherigen Satzverlaufs: Einem Imitationsabschnitt und der Choralzeile folgt abschließend ein Teil des Ritornells. Nur im Stollen wird dieser Ablauf durch die andersgeartete Gliederung des ‚übergeordneten‘, 32 Takte umfassenden instrumentalen Modells unterbrochen.

Zwischen den Takten 103 und 129 breitet sich der größte in sich geschlossene Teil des Eingangschores aus, der nun auch von den eben gekennzeichneten, gleichsam periodischen Folgen abweicht. Bogenförmig aufgebaut, steht in seinem Mittelpunkt die Choralzeile „durch dein angenehmes Wort“ und bildet den eigentlichen Höhepunkt des gesamten Satzgefüges des Eingangschores. Obwohl auch hier Ostinato, Ritornellthematik und Vorimitation zusammenwirken, erfahren diese Strukturelemente eine höchst sinnfällige Differenzierung in sich selbst und im Zusammenhang

des Satzganzen. Gerahmt wird dieses eigenständige Gebilde von zwei sich entsprechenden, ritornellartigen Viertaktern, von denen der erste von *B*-dur zur Dominante *D* über vier Quintschritte leitet und der zweite wieder zurück nach *B*-dur führt. Dabei stützt sich die instrumentale Motivik auf die Imitation der Singstimmen von Takt 89ff., so daß hier — wie im ganzen Satz — nicht vollkommen neues Material unvorbereitet eingeführt wird. Auf gleiche Weise durchzieht auch die gesamte Vorimitationsphase (ab Takt 107) jenes vorantreibende Achtelmotiv, das schon in Takt 17 begegnete und praktisch den bisherigen Verlauf des Abgesangs bestimmte. Dazu kombiniert Bach eine chromatische Kadenzwendung in den Singstimmen, die dem Ostinato entlehnt worden ist. Sie wird im Abstand von zwei Takten jeweils um eine Quinte aufwärts transponiert imitiert (auf *d-g-c-f-b*). Dadurch bleibt zwar motivisch der den Satz prägende engschrittige Gestus erhalten, doch wirkt dieser Abschnitt durch die häufigen Abkadenzierungen und harmonischen Fortschreitungen belebter, wenn nicht ohne die Fixierung auf einen durch den Ostinato definierten Grundton geradezu unruhig. Dieser Eindruck erfährt nachträglich seine Bestätigung durch den Einsatz des *cantus firmus* in Takt 118, der wieder mit dem gleichsam als Folge der Vorimitation einsetzenden Ostinato kombiniert wird und harmonisch sehr gefestigt erscheint. Wenn dabei nun aber der Ostinato in seiner Gestalt die zuvor verselbständigte Ableitung aufnimmt und so die an sich eher lineare Form zugunsten einer harmonisch-homophonen Vorhaltswendung aufgibt (vgl. Notenbeispiel 7), so reicht die Tendenz zur Auflösung der festen Strukturen sogar bis in die relativ stabilen Choralzeilenzitate hinein.



Notenbeispiel 7

Der Eingangschor erreicht dann in den vier folgenden Takten (ab Takt 121) seinen Höhepunkt. Ähnlich dem Orgelpunktabschnitt Takt 69—73, in dem zwar der Ostinato — wenn auch nur in einer Mittelstimme — präsent blieb, die Imitation sich jedoch auf ein kleines, wenig prägnantes Motiv aufbaute, wird nun über einem Orgelpunkt die dem Ostinato verwandte chromatische Kadenzwendung auf verschiedenen Stufen eingeführt. Dies bedeutet, daß hier am Punkt der scheinbar am weitesten vorangetriebenen Auflösung der den Satz bestimmenden Momente gerade mit diesen grundlegenden Elementen eine komplexe Verdichtung erreicht wird, die den großen Bogen zum linear geprägten Ausgangspunkt zurück schlägt. So wird denn wieder ab Takt 129 auf Material des Ritornells in der instrumentalen Begleitung der Singstimmen zurückgegriffen, wobei der Schluß des Eingangschors durch die stufenweise abwärts führende, rhythmisch ostinate Baßlinie tonal vorbereitet wird (ab Takt 129: *b-a-g-f-es-d-c* und dann wieder *g*). Es folgt die letzte Choralzeile, die wieder mit dem Ritornell kombiniert wird. Der Satz schließt gleich dem ersten Stollen mit dem Nachsatz des Ritornells (RB).

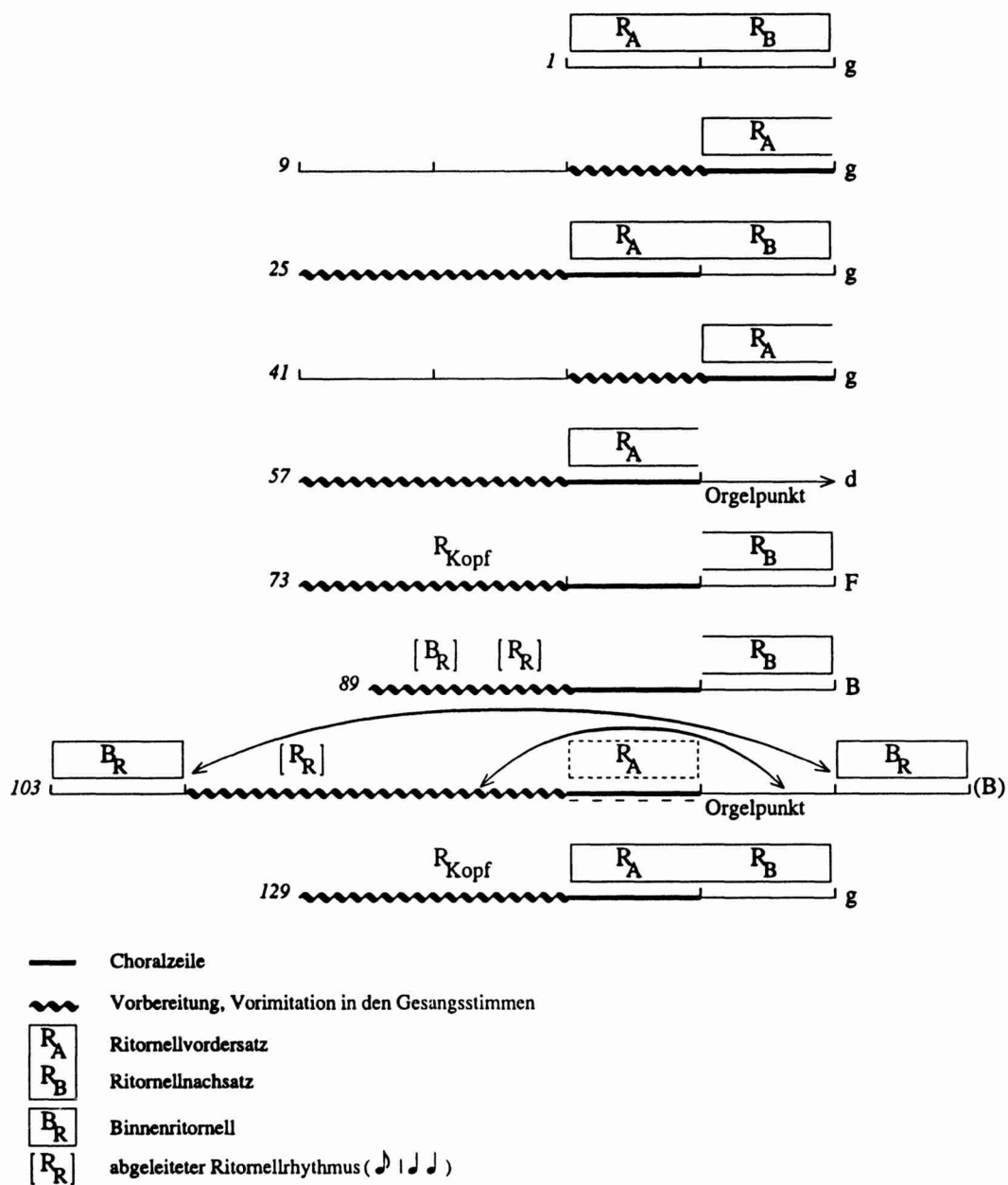


Abbildung 2

Die Kombination der einzelnen gliedernden Elemente ergibt in der Gesamtstruktur des Satzes ein komplexes Gebilde, dessen Vorgänge sich wohl am ehesten mit ‚Entfernung‘ und ‚Aneignung‘ beschreiben lassen. Sie durchziehen den Eingangsschor jedoch

erst mit Beginn des Abgesangs bzw. der Modulation nach *d*-moll über einem Orgelpunkt. Demgegenüber kann die regelmäßige Gliederung des tonal statischen Stollens als Struktursetzung verstanden werden. Erste und dritte Choralzeile schließen eine vierteilige Entwicklungsgruppe relativ offen mit RA ab, während die zweite Zeile mit einem vollständigen Ritornell kadenzierend abgerundet wird. Doch gerade am Ende des Stollens, wo der Satz ganz reguliert mit dem Ritornell abgeschlossen werden könnte, wird mit der Modulation die feste Ordnung durchbrochen. Zwar kadenzieren der Satz auch hier sehr deutlich ab, und es folgt ein weiterer vierteiliger Abschnitt, der ähnlich dem der vierten Zeile gebaut ist und nun tatsächlich nach dem *cantus firmus*-Zitat mit Rb beendet wird. Doch hat hier bereits mit den skalenartigen Motiven jener Prozeß begonnen, der mehr und mehr eine Entfernung von der Gangart des Satzes, dem kontrapunktischen Gerüst und schließlich auch dem Ostinato nach sich zieht. Die folgende Gruppe mit der fünften Choralzeile setzt diese Entwicklung von Differenzierung und Auflösung fort. Sie führt fast unmerklich mit dem Imitationsmodell in Takt 89 jenes Motiv ein, das sequenziert und verselbständigt den Abschnitt der größten Distanzierung rahmt und damit gleichsam eine Art Binnenritornell ausbildet. Es umgreift den harmonisch bewegtesten Teil des ganzen Satzes, in dem nun gerade das eigentlich statische Element, der Baß-Ostinato, umgestaltet und Ausgangspunkt einer Imitation der Oberstimmen wird. An diesem Punkt der am weitesten vorangetriebenen Loslösung wird der Satz über einem Orgelpunkt durch eine Engführung der chromatischen Elemente stark verdichtet. Damit treten wieder jene komplexen linearen Prinzipien ein, die bereits den Stollen mit den doppelten Kontrapunkten prägten. So erscheint schließlich mit der letzten Choralzeile die Rückwendung zur Grundtonart und zum vollständigen Ritornell fast zwingend, rundet sie doch den Satz ab und führt zum Ausgangspunkt zurück.

*

Daß Bach es „anfänglich gar nicht anständig seyn wolte, aus einem Capellmeister ein Cantor zu werden“, er seine „resolution auf ein vierthel Jahr trainirete“ und schließlich dann doch die ihm als „favorable“ beschriebene Stelle des Thomaskantors annahm³³, ist nicht zuletzt auf die Sorge um ein gesichertes Einkommen und die weitere Ausbildung der älteren Söhne zurückzuführen. Trotz der in Leipzig an ihn gestellten kompositorischen Anforderungen zur Schaffung geistlicher Vokalmusik blieb Bach vornehmlich Organist, Instrumentalmusiker und Kapellmeister. Dafür sprechen nicht nur die zahlreichen Aktivitäten außerhalb seines vorgegebenen Aufgabenfeldes und die Ende der 1720er Jahre — nach Anlegen eines Vorrats — abebbende Kantatenproduktion³⁴. Es sind vielmehr diese geistlichen Vokalwerke selbst, ihr Formenreichtum, aber auch die instrumental behandelten Singstimmen, die auf eine andersgeartete

³³ *Bach-Dokumente*, hrsg. vom Bach-Archiv Leipzig, Bd. 1, hrsg. von W. Neumann und H.-J. Schulze, Kassel 1963, S. 67 (Brief an Georg Erdmann vom 28. 10. 1730).

³⁴ Zu Bachs weiterer Kantatenproduktion vgl. die Hypothesenbildung bei Andreas Glöckner, *Überlegungen zu Bachs Kantatenschaffen nach 1730*, in: *Johann Sebastian Bachs Spätwerk und dessen Umfeld*, Kgr.-Ber. Duisburg 1986, hrsg. von Christoph Wolff, Kassel 1988.

Zielsetzung deuten. Zudem konnte Bach vermutlich gar nicht anders, als sich auch dieser ‚Pflichtwerke‘ „kompositorisch mit höchster Qualität“³⁵ — und das heißt instrumental geprägt — zu entledigen.

Diese Überlegungen veranschaulichen gleichsam die Problematik des besprochenen Satzes, bieten aber zugleich auch Lösungsmöglichkeiten an: Der funktionale Aspekt der Musik erscheint als ein höchst peripherer. Weniger das ‚Wort‘ als vielmehr die ‚Form‘ steht im Vordergrund des Werkes. Bach dürfte es auch bei dem Eingangschor der Kantate *Jesu, der du meine Seele* um die kompositorische Lösung eines strukturellen Problems gegangen sein, nämlich die Kombination gegensätzlicher Ordnungsprinzipien.

Joseph Haydns Sinfonien mit langsamen ersten Sätzen

von Petra Weber-Bockholdt, Würzburg

Wolfgang Osthoff zum 65. Geburtstag

Wer sich mit Haydns frühen Sinfonien beschäftigt, trifft auf eine große Zahl ungewöhnlicher Gestaltungsmerkmale: *cantus firmi* als Bestandteile eines Themas, aparte Besetzungen, eigenwillige Tonarten und dergleichen mehr. (Man ist rasch mit der Assoziation „Sturm und Drang“ bei der Hand gewesen¹, einem Ausdruck, den man vielleicht vorsichtiger oder besser gar nicht auf dieses Phänomen schöpferischen Reichtums anwenden sollte. Denn wesentliche Seiten des Sturm und Drang wie das Opponieren gegen feste poetische Regeln und die Betonung der persönlichen menschlichen Freiheit fehlen der Haydnschen Musik, denn sie hat solches nicht im Sinn.)

Zu diesen kompositorischen Besonderheiten zählen auch sieben Sinfonien, die die Reihenfolge der ersten beiden Sätze vertauschen, also mit einem langsamen Satz beginnen². H. C. Robbins Landon sieht diese Werke in der Tradition der Kirchen-sonate³, und zwar eben wegen der Tempofolge langsam — schnell — . . . und wegen der konstanten Werktonika. So nahe diese Assoziation liegt, glaube ich doch, daß man

³⁵ Hans Heinrich Eggebrecht, *Thomaskantor Bach*, in: *MuK* 61 (1991), S. 67

¹ Vgl. z. B. H. C. Robbins Landon, *The Symphonies of Joseph Haydn*, London 1955, S. 273, wo Landon für den Ausdruck als Zeugen „Wyczewa [sic], Geiringer, Wirth etc.“ anführt, et passim.

² Sinfonien Nr. 5, 11, 18, 21, 22, 34 und 49. Sie sind Gegenstand einer an der Universität München entstandenen Magister-Arbeit, die ich einsehen konnte: Marlis Fest, *Die langsamen Eröffnungssätze in den Sinfonien Joseph Haydns*, München 1990, maschr.

³ Landon, S. 217 und 253ff.