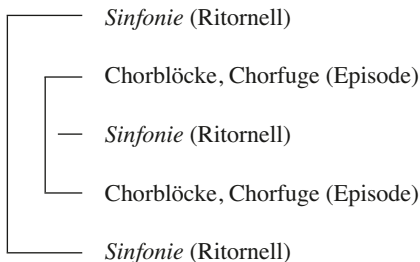


## Beobachtungen am Eingangschor von Bachs Kantate „Halt im Gedächtnis Jesum Christ“ BWV 67

Der Eingangschor von Bachs Kantate „Halt im Gedächtnis Jesum Christ“ BWV 67 ist in mancherlei Hinsicht atypisch. In der vorliegenden Studie möchte ich eine Reihe von ungewöhnlichen Merkmalen des Satzes erläutern und dabei einerseits ein wenig den Kompositionsprozeß erhellen und andererseits Bachs Umwidmung eines kontrapunktischen Komplexes erläutern, der das mehrschichtige Thema des Satzes darstellt. Hierzu ist es notwendig zu verstehen, inwieweit dieser Satz sich von den charakteristischeren Eröffnungschören in Bachs Kantaten unterscheidet.

Der Musik liegt kein madrigalischer Text zugrunde, sondern eine einzelne biblische Textzeile: „Halt im Gedächtnis Jesum Christ, der auferstanden ist von den Toten“ (2 Timotheus 2,8). Der Satz wählt nicht die Form der Da-capo-Arie, sondern hat eine eher abstrakte durchkomponierte Struktur, die Alfred Dürr als „ein kunstvoll-symmetrisches Gebilde“ bezeichnet hat.<sup>1</sup> Dürr hat den Satz als binäre Form mit den Abschnitten **A–A<sup>1</sup>** analysiert (T. 1–71, 71–130). Tatsächlich aber entspricht er einer dreiteiligen Ritornellform **A–B–A–B<sup>1</sup>–A**, die die drei harmonisch stabilen Präsentationen des Ritornells (Dürrs *Sinfonie*, hier Formteil **A**) in der Tonika, der Dominante und erneut der Tonika (T. 1–17, 55–71, 114–130) durch zwei ausgedehnte modulierende Episoden (**B** und die Variante **B<sup>1</sup>**) voneinander trennt (T. 17–55, 71–114). Dürrs Diagramm sollte daher wie folgt modifiziert werden:



Die folgende detailliertere Analyse dient der Erläuterung der Satzstruktur:

<sup>1</sup> Dürr K, S. 252.



und **B**<sup>1</sup>. Beide beginnen mit chorischen Devisen (Dürrs „Chorblöcke“). Die erste (T. 17–33) präsentiert zweimal die Modulgruppe **ABB** und die zweite (T. 71–91) zweimal **ABAB**. Auf diese Devisen folgt in beiden Fällen dreimal eine freie Imitation (**E**), deren Fortsetzung als Koloratur-Begleitung einer Wiederholung des Ritornell-Kopfes **AB** dient (Dürrs „Chorfuge“). Während die Ritornelle harmonisch stabil sind, modulieren die Devisen: Die erste von der Tonika zur Dominate und die zweite von der Dominate zurück zur Tonika. Die Imitationsabschnitte durchlaufen verschiedene Molltonarten.

Der Ritornell-Beginn wird im Verlauf des Satzes entweder in seiner erweiterten Form **AB** oder in der verkürzten Form **B** insgesamt zwanzig Mal zitiert. Die ständige Wiederholung dieses „Mottos“ in unterschiedlichen Instrumenten und Stimmlagen, in verschiedenen Tonarten und mit melodischen Veränderungen (allerdings ganz anders als die Wiederholung eines Ostinato-Basses in einer Variationsreihe) ist ausgesprochen ungewöhnlich, wenn nicht einzigartig. Der Umstand, daß diese Wiederholungen einerseits mit einem aus drei separaten Motiven bestehenden kontrapunktischen Komplex und andererseits mit einem eigenständigen imitativen Gebilde kombiniert werden, ist ebenso merkwürdig (mehr zu diesem kontrapunktischen Komplex weiter unten). Dürrs Verwendung des Begriffs „kunstvoll“ in diesem Zusammenhang ist treffend, da er Bachs hier meisterhaft eingesetzte kombinatorische Kunstfertigkeit unterstreicht. Dies verleiht dem Satz einen leicht archaischen Anstrich, der Klaus Hofmann zu der Bemerkung veranlaßte, er sei „in einer Art konzertantem Motettenstil“ geschrieben.<sup>2</sup>

Wenden wir uns nun einer detaillierten Untersuchung des kontrapunktischen Komplexes zu, der die Grundlage des Moduls **AB** bildet. Dieser Komplex besteht aus drei unterschiedlichen Motiven. Das erste (**aaa**) ist ein eine Tonstufe pro Takt absteigender Tetrachord, das zweite (**bcd**) eine drei Takte umfassende aufsteigende Passage in Achtelnoten, und das dritte (**ef**) ist eine zwei Takte lang aufsteigende Vorhaltskette, die im zweiten Takt mit dem Leitton der Dominante aufgelöst wird. Der Aufbau des Komplexes läßt sich wie folgt veranschaulichen:

#### Ritornell 1

Motto	----	<b>x y z</b>
Motiv 1	<b>a a a</b>	-----
Motiv 2	---	<b>b c d</b>
Motiv 3	-----	<b>e f</b>
Harmoniefolge	I-vii-vi-V-#iv	

<sup>2</sup> Siehe K. Hofmann, Beiheft zu Folge 18 der Gesamteinspielung *Johann Sebastian Bach. Cantatas*, Bach Collegium Japan, Masaaki Suzuki, BIS Records, Åkersberga 2001 (BIS-CD-1251), S. 14.

Ein Blick auf das Autograph (*P* 95) zeigt, wie Bach diesen Komplex entwickelte (siehe Abbildung 1).

Das Motto in der Corno-Stimme und die Motive 1 und 3 in der Organo-Stimme stechen auffällig hervor, da sie vom Komponisten in Reinschrift eingetragen wurden. Dies bedeutet, daß Bach sie erfunden haben muß, noch bevor er an die Niederschrift ging. (Die einzige Korrektur in diesen Stimmen ist die Umwandlung der in der Corno-Stimme ursprünglich am Anfang von Takt 6 befindlichen Halbenote in eine Ganzenote mittels Kanzellierung des abwärts gerichteten Halses.) Die Mittelstimmen in diesen sechs Takten dokumentieren hingegen ein erhebliches Maß an Unentschlossenheit seitens des Komponisten.<sup>3</sup>

Im ersten Takt von Violino I, Violino II und Viola wurden die Halbenoten, die den Dreiklang über dem Baß bilden, über die von Bach hier zunächst eingetragenen Viertelpausen geschrieben. Für die beiden ersten Takte der Ripieno-Streicher hatte er möglicherweise ursprünglich eine dreistimmige Fassung des musikalischen Materials erwogen, das jetzt in den beiden ersten Takten der beiden Oboi d'amore verwendet wird, dann jedoch seine Meinung geändert. Die endgültige Form des zweiten Motivs (T. 3–5) hatte er offensichtlich noch nicht festgelegt, denn er trug am Anfang von Takt 3 der Oboe-d'amore-Stimme zunächst eine Achtelpause ein. Dann, nachdem er begonnen hatte, die Passage in dieser Partie mit Achtelnoten zu füllen, alterierte er die Note *d''* in Takt 3 (Note 6) und Takt 4 (Note 2) zu *dis''*. Das in den Partien für Oboe d'amore I und II zunächst als fünfte Note in Takt 4 eingetragene *e''* wurde von Bach zu *gis''* geändert und die leeren Notenköpfe, die in beiden Oboe-d'amore-Stimmen zunächst am Anfang von Takt 5 und 6 eingetragen waren, füllte er im Verlauf der Niederschrift auf. In den Streichern trug Bach in der zweiten Hälfte von Takt 3 zunächst Viertelpausen und Viertelnoten sowie in der Viola zusätzlich in Takt 4 eine Viertelpause gefolgt von den ersten drei Noten des Mottos in der Dominante ein, bevor er die Passage überarbeitete. (Er griff diese Idee später im ersten Vokalteil bei T. 28 wieder auf.)

Auffällig sind das hohe Maß an kompositorischer Unentschlossenheit und die Vielzahl von Revisionen in den ersten fünf Takten der Mittelstimmen dieses Satzes, besonders im Vergleich mit dem nahezu kalligraphischen Charakter der Außenstimmen; damit handelt es sich bei diesem Abschnitt um eine Art Hybridform von Reinschrift und Konzeptschrift, während das Autograph sonst Konzeptschrift aufweist. Die Revisionen zumindest im Fall des zweiten Motivs lassen vermuten, daß es sich hier um die Originalfassung dieses Bestandteils des kontrapunktischen Komplexes handelt.

<sup>3</sup> Siehe die Beschreibung der Korrekturen in NBA I/11.1 Krit. Bericht (R. Emans, 1989), S. 17–21.

Bemerkenswerterweise findet sich derselbe kontrapunktische Komplex (ohne das Motto) in einem weiteren Werk Bachs, dem Konzert für drei Cembali, Streicher und Continuo in C-Dur BWV 1064 (siehe Beispiel 1a+b).

Beispiel 1. Vergleich der kontrapunktischen Komplexe am Anfang von BWV 67/1 und BWV 1064/3

a) BWV 67/1, T1–5

b) BWV 1064/3, T1–3

Am Beginn von Satz 3 dieses Konzerts werden die drei Motive in drei (statt fünf) Takten präsentiert. Während Motiv 2 und 3 in denselben Proportionen zueinander stehen wie in der Eröffnung von BWV 67/1, überschneiden sich Motiv 1 und 2 vollständig. Hieraus ergibt sich eine wesentlich dichtere kontrapunktische Struktur, die Exempeln von *contrapuncti triplices* in einigen musiktheoretischen Schriften der Zeit ähneln.<sup>4</sup>

Ritornell 1

Motiv 1	a a a
Motiv 2	b c d
Motiv 3	-- e f
Harmoniefolge	I-vii-vi

In beiden Sätzen folgt auf die eröffnende Präsentation dieser drei Motive eine Sequenz, die taktweise von der fünften zur zweiten Stufe absteigt. In BWV

<sup>4</sup> Siehe etwa das Exempel eines doppelten Kontrapunkts mit drei Themen aus einem Werk von Johann Krieger bei J. Mattheson, *Der Vollkommene Capellmeister*, Hamburg 1739 (Reprint: Kassel 1954), S. 442.

67/1 setzt unmittelbar mit dem Erreichen der Tonika eine abgewandelte Wiederholung des Anfangssegments ein, während in BWV 1064/3 eine kurze, nur zwei Takte umfassende und in der Tonika verharrende Passage, den Eröffnungsabschnitt des Ritornells beschließt.

Insgesamt werden die drei Motive und ihre Kombination in BWV 67/1 wesentlich freier behandelt als in BWV 1064/3. Beim zweiten Auftreten des Komplexes (T. 10–13) fehlen das erste und dritte Motiv, nur das zweite ist zu hören. In der Eröffnung des ersten Vokalteils nach dem Ritornell (T. 17–23) erscheinen nur das erste und zweite Motiv, wobei das zweite unvollständig ist und nach zwei Takten abbricht. Es kommt nicht nur vor, daß Motive aus dem kontrapunktischen Komplex verschwinden, gelegentlich werden sie auch abgewandelt. Das erste Motiv, der absteigende Tetrachord, erscheint nicht nur in gegenläufiger Bewegung (T. 50–53), sondern zudem sowohl als absteigender (T. 55–58) als auch als aufsteigender (T. 83–85) gebrochener Dreiklang. In BWV 1064/3 hingegen ist die Behandlung der drei Motive wesentlich strenger und einheitlicher. Nach der solistischen Überleitung (T. 10–13) wird der gesamte eröffnende Abschnitt (T. 1–10) mit Stimmtausch auf der Dominante wiederholt (T. 14–23). Tatsächlich sind alle sechs Auftritte des Komplexes in diesem Satz – abgesehen von der Vertauschung der Stimmen – identisch.

Berücksichtigt man den Konzeptschriftcharakter des Autographs von BWV 67/1,<sup>5</sup> so scheint es sich hier um die ursprüngliche Realisierung des kontrapunktischen Komplexes zu handeln. Die größere Stringenz und Einheitlichkeit in der Behandlung derselben Struktur im Konzertsatz unterstützt die Schlußfolgerung, daß BWV 1064/3 nach BWV 67/1 entstanden ist. Aber wie läßt sich dies mit der etablierten Chronologie der beiden Werke vereinbaren? Sowohl Werner Breig<sup>6</sup> als auch Jean-Claude Zehnder<sup>7</sup> haben überzeugend dargelegt, daß es sich bei BWV 1064 um ein frühes Werk handelt. Breig hält es für einen von Bachs ersten Versuchen in der Gattung des Konzerts, und Zehnder datiert es noch genauer auf das letzte Jahr von Bachs Weimarer Periode. In der Tat hat besonders der dritte Satz einige Gemeinsamkeiten mit den frühen Konzerten „avec plusieurs instruments“, vor allem mit dem letzten Satz des vierten Brandenburgischen Konzerts BWV 1049 und dessen dicht gearbeiteten kontrapunktischen Ritornellen und ausgedehnten, eher lockeren Episoden. Bemerkenswert erscheint die Beobachtung, daß das Thema dieses fugierten Kon-

<sup>5</sup> Auch wenn dies in NBA I/11.1 Krit. Bericht nicht explizit angemerkt wird, wird der Befund durch die über den gesamten Satz verteilten zahlreichen Korrekturen in der autographen Partitur bestätigt.

<sup>6</sup> W. Breig, *Zur Chronologie von Johann Sebastian Bachs Konzertschaffen. Versuch eines neuen Zugangs*, AfMw 40 (1983), S. 77–101, speziell S. 90–92.

<sup>7</sup> J.-C. Zehnder, *Zum späten Weimarer Stil Johann Sebastian Bachs* in: Bachs Orchesterwerke. Bericht über das 1. Dortmunder Bach-Symposium 1996, hrsg. von M. Geck, in Verbindung mit W. Breig, Witten 1997, S. 89–124, speziell S. 115.

zertsatzes eine Variante des dritten Motivs des kontrapunktischen Komplexes ist. Doch wie paßt diese Datierung zu der unbezweifelbaren Erkenntnis, daß der Eröffnungssatz der Kantate die frühere Behandlung dieses Komplexes darstellt?

Das Datum der Erstaufführung der Kantate, der Sonntag Quasimodogeniti (16. April) 1724, könnte eine Lösung dieses Rätsels bieten. Sowohl Breig als auch Zehnder konzentrieren sich in ihren Studien vor allem auf den Eröffnungssatz des Konzerts, und in der Tat ist diesem und dem langsamen Satz (mit seinem „Basso quasi ostinato“<sup>8</sup>) stilistisch eindeutig ein frühes Datum zuzuweisen. Den dritten Satz allerdings erwähnt Breig nur am Rande, und Zehnder diskutiert ihn gar nicht. Ich möchte daher die Hypothese wagen, daß BWV 1064 zunächst eine zweisätzig Sinfonia war, deren dritter Satz (wie der des Ersten Brandenburgischen Konzerts) im April 1724 ergänzt wurde,<sup>9</sup> weil Bach für einen bestimmten Anlaß ein Konzert benötigte, möglicherweise für eines der „extraordinären“ Konzerte, die das Collegium musicum während der Leipziger Ostermesse des Jahres 1724 gab.<sup>10</sup> Der neue Satz könnte in Übereinstimmung mit der originalen Besetzung der beiden ersten Sätze für drei Soloviolenen konzipiert worden sein. Andererseits könnte ein solches Konzert auch der Ausgangspunkt der späteren, für drei Cembali bearbeiteten Fassung gewesen sein. Obwohl sie Vermutung bleiben muß, birgt diese Hypothese eine überzeugende Erklärung für Bachs Wiederverwendung von Musik aus dem Chorsatz einer Kantate als Grundlage für das Ritornell eines Kammerkonzerts. Zu einer für ihn überaus arbeitsreichen Zeit des Jahres zog er es vor, auf ein kurz zuvor geschaffenes Werk als kreativen Stimulus zurückzugreifen, anstatt einen völlig neuen Satz zu komponieren.

Werfen wir noch einmal einen Blick auf die Beispiel 1a und b, so wird deutlich, daß jede der leichten Veränderungen, die Bach in dem Konzertsatz an allen drei Motiven des kontrapunktischen Komplexes vornahm, eine Verbesserung sowohl der einzelnen Linien als auch des Zusammenhangs darstellt. Da es keinen Grund gab, das Motto in den Konzertsatz zu übernehmen, wurde der zwei Takte ausgehaltene Grundton (Segment A) mit Ausnahme des ersten Mo-

<sup>8</sup> Siehe Spitta II, S. 628.

<sup>9</sup> An anderer Stelle habe ich darzulegen versucht, daß dies für Bach ein weitaus gängigeres Verfahren zur Gewinnung von dreisätzigen Konzerten gewesen sein könnte, als bislang angenommen. Siehe G. Butler, *Bach the Cobbler: The Origins of J. S. Bach's E-Major Concerto BWV 1053*, in: *Bach Perspectives 7*, hrsg. von G. Butler, Urbana und Chicago 2008, S. 1–20.

<sup>10</sup> Obwohl Bach die Leitung des sogenannten Schottischen Collegium musicum erst 1729 übernahm, wirkte er – wie sein Schüler Heinrich Nikolaus Gerber bezeugt – seit 1724 an den Auftritten dieses Ensembles mit. Siehe A. Glöckner, *Zur Vorgeschichte des „Bachischen“ Collegium musicum*, in: *Bachs Orchesterwerke* (wie Fußnote 7), S. 293–303, speziell S. 299.

tivs eliminiert. Ursprünglich, in BWV 67/1, war dieses allein erklingen – noch vor dem Eintritt des zweiten und dritten Motivs –, doch in BWV 1064/3 fällt sein Auftreten mit dem des zweiten Motivs zusammen, mit dem es sich überschneidet – ein Vorgang, auf den der erste Einsatz des Chores in BWV 67/1 (T. 17–19) bereits vorausdeutet. Da das zweite Motiv jetzt der zweiten Violine zugewiesen war, war seine Gestalt nun nicht mehr durch den Tonumfang der Oboe d’amore begrenzt; dies erlaubte Bach, die drei letzten Noten zu ändern. Damit verbesserte er nicht nur die melodische Kontur insgesamt, sondern vermied zugleich auch die Wiederholung der Figuration in der zweiten Hälfte des nächsten Taktes. Im Sinne größtmöglicher Vielfalt führte er zudem – anstatt wie in der Kantate dieselbe Figur in der sequenzierenden Weiterführung dieser Stimme vier weitere Male zu wiederholen (T. 6–9) – in dem Konzert eine neue Figur ein (T. 4–7). In BWV 67/1 hatte er das dritte Motiv als Fortführung des ersten verwendet, doch in BWV 1064/3 wird dies durch das Einsetzen des ersten Motivs zwei Takte später verhindert. In BWV 1064/3 erhält es seine eigene Stimme mit einem unabhängigen Einsatz der Viola und des dritten Cembalos (T. 2–3), wodurch es sich klanglich deutlich von den anderen beiden Motiven unterscheidet. Zugleich dient die Verkürzung der ursprünglichen Halbenoten im dritten Motiv dazu, es vom ersten Motiv abzusetzen und rhythmisch wie melodisch zu beleben.

Über Bachs Verwendung der Parodietechnik in seiner Vokalmusik ist bereits viel geschrieben worden. Gewiß handelt es sich hier um die klarste und gründlichste Art der Übernahme von bereits existierender Musik in einer späteren Überarbeitung. Zwischen diesem Extrem auf der einen Seite und der völligen Neukomposition auf der anderen liegt der Prozeß der Nutzung bereits existierender Musik als Grundlage für ein späteres Werk. Die vergleichsweise freie Behandlung des kontrapunktischen Komplexes im Eröffnungssatz der Kantate „Halt im Gedächtnis Jesum Christ“ BWV 67 und dessen verdichtete, strengere Übernahme in den Schlußsatz des Konzerts für drei Cembali BWV 1064 ist ein ausgezeichnetes Beispiel einer solchen Vorgehensweise.

*Gregory Butler* (Vancouver, B.C., Kanada)  
Übersetzung: Stephanie Wolny

1. Concerto Solo Violino Quahimdyeniti.

Violino

Violoncello

Fagotto

Tromba

Tromboni

Organo

Abbildung 1.

J. S. Bach, „Halt im Gedächtnis Jesum Christ“ BWV 67/1, autographe Partitur (P 95),  
Beginn von Satz 1