

## Zur Aufführungspraxis der Kantate 152

Aus dem Vorwort zur kritischen Neuausgabe (Breitkopf & Härtel 1949)

Von Werner Neumann (Leipzig),

Die Große Bachausgabe (Breitkopf & Härtel) veröffentlicht einige Werke der vor-Leipziger Zeit in einer Form, die eine originalgetreue Darstellung unmöglich macht. Von ihnen bereitet die Weimarer Kantate „Tritt auf die Glaubensbahn“ (Nr. 152) der Aufführungspraxis besondere Sorgen. Schon beim flüchtigen Betrachten des Notentextes fallen die erheblichen Stimmumfangs-„Unterschreitungen“ der Bläserpartien in die Augen. Die *Oboe*, die in der Barockzeit nur bis  $c^1$  herabreicht, wird hier im Umfange  $a-a^2$  verwendet. Wenn auch Umfangsabweichungen gerade in Bachs Oboenpartien durchaus keine Seltenheit sind, so treten sie bezeichnenderweise doch meist nur dort auf, wo ein zugeordnetes Streichinstrument die Kontinuität der melodischen Linie aufrechterhält, während sich das Blasinstrument im bekannten Umknickverfahren die extremen Passagen spielgerecht macht. Bach selbst hat durch gelegentliche Einzeichnungen in die Stimmen Richtlinien für diesen Gebrauch gegeben. Anders liegt der Fall bei den (obligaten) Solopartien. Es bedarf keiner weiteren Begründung, daß ein Oboenthema, wie das unserer ersten Arie,



in seiner eindeutigen Bewegungsrichtung nirgends einen Ansatzpunkt für ein solches Abknicken bietet, wie denn auch schwerlich einzusehen wäre, daß Bach schon das KopftHEMA eines Satzes in eine nichtrealisierbare Klangform gegossen hätte. Nur die Tatsache, daß der Herausgeber unserer Kantate sich bei dem Gedanken beruhigen konnte, in der modernen umfangreicheren Oboe ein Instrument zu besitzen, das die fraglichen Stellen des Themas (bis  $h$  herab) darzustellen vermochte, hat verhindert, daß die Problematik schon damals klar aufgerissen wurde. Trotzdem blieb merkwürdigerweise in der Partitur der Bachausgabe

auch die bis *a* mehrmals herabreichende Passage inmitten der Baßarie unbedenklich stehen,



während der Bearbeiter der zugehörigen Orchesterstimmen (Breitkopf & Härtel) mit der Oktavierung der Takte 38–42 eine wenig befriedigende Notlösung bot. All diese Schwierigkeiten durch Zuteilung der Partie an eine Oboe d'amore mit einem Schlage zu beheben, verbietet sich durch die bekannte Tatsache, daß dieses Instrument erst nach 1720 erfunden wurde und von Bach wahrscheinlich erst in der Leipziger Zeit verwendet worden ist.

Beinahe noch problematischer stellt sich uns die *Blockflöten*-Partie dar. Bekanntlich rechnet Mattheson („Das Neueröffnete Orchester“ 1713) nur noch mit drei Arten der ehemals vielgliedrigen Blockflötenfamilie: mit einem Diskanttyp (*f*<sup>1</sup>), einem Alttyp (*c*<sup>1</sup>) und einem Baßtyp (*f*). Für Bach hingegen kann als gesichert gelten, daß alle seine Blockflötenpartien dem Matthesonschen Diskantinstrument, das der modernen Altflöte (Umfang *f*<sup>1</sup>–*g*<sup>3</sup>) entspricht, zugehören. Der in unserer Kantate geforderte Stimmumfang *d*<sup>1</sup>–*e*<sup>3</sup> wäre indes weder auf einer modernen Altflöte wegen der Tiefe (*d*<sup>1</sup> und *e*<sup>1</sup>) noch auf einem Tenorinstrument wegen der Höhe (*e*<sup>3</sup>) darstellbar. Auch hier bot sich dem Herausgeber der alten Partitur und dem Bearbeiter der Orchesterstimmen das umfangreichere moderne Instrument, die Querflöte, als Retter in der Not dar, so daß wir, die wir inzwischen den stillen Ton des Flauto dolce wieder als Zeugen des Bachschen Klangideals schätzen gelernt haben, dem aufführungspraktischen Grundproblem von neuem zuleibe gehen müssen.

Bekanntlich stand die Weimarer Schloßorgel in einem hohen Chor-ton, der vom tieferen Kammerton um eine kleine Terz differierte. Daß Bach bei der Komposition der Singstimmen von Anfang an mit der hohen Stimmung der Orgel rechnete, zeigt die auffällige Tieflegung des Basses (*Dis*–*c*<sup>1</sup>) am klarsten. Bach notiert also Orgel, Viola da Gamba (als Continuo-Instrument) und Singstimmen in *e* moll (bzw. in *G* dur) und meint damit erklingendes Kammerton-*g* moll (bzw. *B* dur). Blockflöte und Oboe als Kammerton-Instrumente konnten ohne weiteres in dem beabsichtigten *g* moll (bzw. *B* dur) aufgezeichnet werden.

Die merkwürdige Tatsache, daß Bach auch den Part der konzertierenden Viola d'amore, im Gegensatz zur Viola da Gamba, in *g* moll (bzw. *B* dur) niederschreibt, bestärkt uns in der Meinung, daß Blockflöte und Oboe keinesfalls, wie bisher in der Bachliteratur fast durchweg angenommen, als transponierende Instrumente in *A*-Stimmung betrachtet werden dürfen, sondern als Normaltonträger, nach denen sich Continuoinstrumente und Singstimmen ausrichten. Indem sich Ernst Naumann im Band 32 der Bachausgabe für die Tieftransposition der Blockflöte, der Oboe und Viola d'amore entschied, schuf er eine Reihe aufführungspraktischer Unzuträglichkeiten, die nicht im Sinne Bachs gelegen haben. Durch unsere Hochtransposition der Orgel, der Gambe und der zwei Singstimmen und die Belassung der Bläser und Viola d'amore in der Bachschen Originalnotierung kommen Blockflöte ( $f^1-g^3$ ) und Oboe ( $c^1-c^3$ ) in ihre bequemen Spiellagen, der Baß kann sich normal von *Fis* bis  $es^1$  entfalten, und der Sopran erreicht mit dem Umfang  $es^1-b^2$  eine für Bach durchaus noch gebräuchliche Höhenlage. Auch die Viola d'amore verliert damit ihre unnötige Tiefe (*H*) in einigen Stellen der Sinfonie (Takte 39, 89–93, 111–114, 132, 142).

	Autogr.	Partitur	Bachausgabe	Neuausgabe
Blockflöte	}	<i>g</i> ( <i>B</i> )	<i>e</i> ( <i>G</i> )	<i>g</i> ( <i>B</i> )
Oboe				
Viola d'amore				
B. c. und Viola da Gamba	}	<i>e</i> ( <i>G</i> )	<i>e</i> ( <i>G</i> )	<i>g</i> ( <i>B</i> )
Sopran				
Baß				

So lösen sich aufs glücklichste alle bisher bestehenden aufführungspraktischen Komplikationen. Dies gilt auch für eine Reihe weiterer

Kantaten, deren Neuausgabe vorbereitet ist. Kriegsjahre und Nachkriegsschwierigkeiten haben diesen Plan, dessen Notwendigkeit schon im Jahre 1940 für die Kantate 152 klar dargelegt (Handbuch der Kantaten J. S. Bachs, Seite 9 unten) und für die übrigen Kantaten angedeutet wurde, bisher ungebührlich hinausgezögert. Grundsätzlich ist dabei zu bedenken, daß es sich nicht um eine generelle Ausrichtung aller vor-Leipziger Werke Bachs auf die ortsbedingte Stimmtonhöhe handeln kann (es käme dies auf dasselbe hinaus, als wollte man etwa heute die Musik der Wiener Klassik notenbildlich herabtransponieren, da der damalige Kammerton nachweislich tiefer lag), sondern nur um eine vorsichtig zu erwägende Hilfsmaßnahme zur Spielbarmachung einiger problematischer Einzelwerke. Ein Anstreben der tatsächlichen Klanghöhe der Bachzeit ist schon deshalb ein eitles Unterfangen, weil wir wohl über das Abhängigkeitsverhältnis von Chor- und Kammerton, nicht aber über die absolute Tonhöhenlage sicher Bescheid wissen. Es ist deshalb durchaus anzunehmen, daß das für unsere Kantate rekonstruierte *g* moll-Notenbild mit unserem heutigen *g* moll-Klangbild nicht zusammenfällt. Außerdem dürfen wir uns nicht verheimlichen, daß dem aufführungspraktischen Gewinn auch ein gewisser Echtheitsverlust (für die weiteren Kantaten mehr als für die vorliegende!) gegenübersteht. Indem wir nämlich bei der Hochtransposition gezwungen sind, die Thematik der Orgel und Streicher in fremde Tasten- und Saitenbereiche umzusiedeln, mißachten wir die organischen Beziehungen, die nachweislich zwischen der Konzeption eines musikalischen Gedankens und der spezifischen Griffweise eines Instrumentes bestehen und die sich in der bekannten Tatsache ausdrücken, daß etwa einem Bachschen *G* dur-Klavierthema von vornherein eine andere Bewegungs- und Entfaltungstendenz eigen ist als einem *B* dur-Thema. (Trotzdem war auch Bach dauernd zu ähnlichen Notmaßnahmen gezwungen.) Insofern ist auch unserer Lösung ein gewisser Kompromißcharakter eigen. Es sei denn, man verwende wieder hohe Chortonorgeln und hochgestimmte Streichinstrumente. Wer möchte dies aber im Ernst gutheißen?