

Das Urbild von Johann Sebastian Bachs Choralbearbeitung „Nun komm, der Heiden Heiland“ (BWV 660) – eine Komposition mit Viola da gamba?

Von jeher hat die klangliche Verwirklichung dieses Trios den Organisten Kopfzerbrechen bereitet. Bereits Rust¹ nimmt an, daß ein verlorengegangener Kantatensatz die ursprüngliche Fassung dargestellt habe, und vermutet im Original eine obligate Violoncellostimme. Schweitzer spricht von einem „fremdartigen Eindruck“, den dieses Trio mache, und meint, „daß es wie eine Transkription eines Stückes aus einer Kantate anmutet“.² Das Werk existiert in drei verschiedenen Fassungen: BWV 660, 660a und 660b.³ Die Fassung BWV 660 (mit der Bezeichnung „a due bassi“) ist eine Leipziger Bearbeitung der Weimarer Fassung BWV 660a, welche die Bezeichnung „à 2 claviers et pédale“ trägt. Sie steht in den sogenannten „Siebzehn Leipziger Chorälen“. Eine dritte Fassung, BWV 660b, stammt vermutlich nicht von Bach.⁴ In unserem Zusammenhang ist die ältere (Weimarer) Fassung BWV 660a von besonderem Interesse. Sie weicht in folgenden Punkten von der endgültigen Fassung BWV 660 ab:

1. Die Kolorierung des Cantus firmus wirkt kantabler, da auf größere Sprünge weitgehend verzichtet wird.
2. Die beiden Akkorde in der Partie der linken Hand (T. 15 und 42) sind in BWV 660a mit Arpeggio-Zeichen versehen.
3. Der Schlußakkord in BWV 660a ist ein G-Dur-Akkord im Gegensatz zum g-Moll-Akkord in BWV 660.

Das Stück stellt im Schaffen Bachs einen Sonderfall in der Behandlung der Stimmen dar: zwei bewegte, einander imitierende und sich häufig kreuzende Baßstimmen begleiten einen kolorierten Sopran-Cantus-firmus in Vorimitation. Die beiden Baßstimmen sind der linken Hand und dem Pedal zugeordnet. Die beiden vierstimmigen Akkorde in der oberen Baßstimme wirken auf der Orgel durch die unvorbereitete Zunahme der Klangfülle leicht plump. Es gibt im Bachschen Orgelschaffen wohl kein Parallelbeispiel dafür, daß in einem streng dreistimmigen kontrapunktischen Satz in einer Stimme unvermittelt Akkorde auftreten. In der Gamberliteratur jedoch ist dies nicht ungewöhnlich. Durch ihre Terz-Quart-Stimmung ist die Gambe viel eher zum Ausführen von Akkorden geeignet als die Instrumente der Violinfamilie. Wenn man schon diese Choralbearbeitung als Orgeladaption eines Kantatensatzes ansehen will,

¹ BG 25/2, Vorwort (zitiert nach H. Keller, *Die Orgelwerke Bachs*, Leipzig 1948, S. 188).

² A. Schweitzer, *J. S. Bach*, Leipzig 1908, S. 269.

³ J. S. Bach, *Compositionen für die Orgel, hrsg. von F. C. Griepenkerl und F. A. Roitzsch*, Leipzig 1846ff., Bd. VII, Nr. 46 bzw. Anh., S. 93 und 94; NBA IV/2, S. 59ff. und 160ff. (BWV 660b nicht in NBA veröffentlicht). Zur ziemlich komplizierten Quellenlage vgl. NBA IV/2 Krit. Bericht, S. 58ff. (H. Klotz).

⁴ NBA IV/2 Krit. Bericht, S. 76f.

dann kommt für die Ausführung der Mittelstimme am ehesten die Viola da gamba in Frage. Auf dem Violoncello sind die beiden Akkorde wegen ihrer engen Lage unausführbar. Auf der Gambe hingegen liegen beide Akkorde der Fassung BWV 660a sehr günstig. Man könnte allerdings einwenden, daß Bach ja keineswegs den gesamten Notentext bei der Übertragung für Orgel – gemäß dem Verfahren in den „Schübler-Chorälen“ – unverändert übernommen haben muß. Es ist also nicht ganz auszuschließen, daß die ursprüngliche Mittelstimme etwas anders beschaffen war und Akkorde in weiter Lage enthalten hat, die auf dem Violoncello spielbar sind. Andererseits erweisen sich die in der Orgelfassung stehenden Akkorde als besonders gambengemäß (vor allem der D-Dur-Akkord).

Es fällt auf, daß der Schlußakkord von BWV 660a ein G-Dur-Akkord ist. Wenn auch Bachsche Moll-Sätze häufig von einem Dur-Akkord abgeschlossen werden, so wirkt doch in diesem Stück der Dur-Akkord etwas unvermittelt. Dies dürfte auch Bach empfunden haben, sonst hätte er wohl nicht in der endgültigen Fassung BWV 660 den Dur-Akkord durch einen Moll-Akkord ersetzt. Der Moll-Akkord wäre aber auf der Gambe nur mit großer Mühe ausführbar. (Im ersten Satz der Gambensonate g-Moll BWV 1029 läßt Bach die Terz des Schlußakkords in der Gambenstimme aus.)

Auffällig ist weiterhin der Unterschied im Umfang der beiden Baßstimmen. Die obere Baßstimme entspricht mit D–g' genau dem Umfang der ersten Lage der Tenor-Baß-Gambe, während die untere Stimme (C–d') ausnahmslos in der ersten Lage auf dem Violoncello ausführbar ist.

Bei der Ausführung der oberen Baßstimme auf der Gambe ist die Wirkung der beiden vierstimmigen Akkorde sehr viel überzeugender als auf der Orgel. Wenn auch die Akkorde auf der Gambe arpeggiert gespielt werden, so klingen doch die angestrichenen Saiten relativ lange nach, da der Bund (im Gegensatz zum Finger auf dem Violoncellogriffbrett) eine nur geringe Dämpfung der Saiten bewirkt. Der dabei entstehende Klang wirkt längst nicht so massiv wie der geschlossen klingende Akkord auf der Orgel.

Nicht zu übersehen ist, daß die Unterstimme durchaus pedalgemäß erfunden wurde, also in den Sechzehntelpassagen die Ausführung mit abwechselnden Fußspitzen erlaubt. Es wäre einerseits denkbar, daß Bach an dem möglichen Urbild kleine Retuschen vorgenommen hat, andererseits könnte eben jenes Urbild unter Umständen auch zufällig durchweg der Pedalapplikatur entsprochen haben. Solche Figurationen sind in Bachs Kompositionen keine Seltenheit.

Die vokale Ausführung eines kolorierten Cantus firmus kommt bei Bach zwar nicht häufig vor, es gibt aber immerhin einige Beispiele hierfür.⁵ Die gesangstechnischen Schwierigkeiten der Sopranstimme von BWV 660a übersteigen keineswegs das bei Bach Übliche, während die vokale Ausführung des Cantus firmus in BWV 660 wesentlich schwieriger wäre. Nicht völlig auszuschließen ist, daß diese Choralbearbeitung rein instrumental (etwa mit Oboe als C.-f.-Instrument) ausgeführt wurde (vielleicht als Vorspiel zu einer Kantate), wenn

⁵ Beispiele finden sich etwa in den Kantaten 137 (Satz 2), 140 (Satz 4), 180 (Satz 3) sowie 80 (Satz 2).

es hierfür auch kein Parallelbeispiel gibt. In der einzigen rein instrumentalen Choralbearbeitung in Bachs Kantaten, Satz 8 der Kantate 75, ist die Begleitung ein vierstimmiger Orchestersatz, und der Cantus firmus wird von einer Trompete gespielt. Die Geringstimmigkeit in BWV 660a weist eher auf Kammerbesetzung mit Gesang hin.

Die bis jetzt vorgetragenen Argumente könnten dafür sprechen, daß es sich bei diesem Stück ursprünglich um eine verlorengegangene Choralbearbeitung für Solosopran, obligate Viola da gamba und Basso continuo gehandelt hat.

Wählt man als Continuoinstrument ein Violoncello, so hebt sich die erste Baßstimme durch die deutlich hellere Klangfarbe der Gambe klar von der Continuo Stimme ab. Die Gambe bildet sozusagen eine klangliche Brücke zwischen dem Violoncello und der Sopranstimme. Die Ausführung der Mittelstimme auf einem zweiten Violoncello würde die klangliche Ausgewogenheit empfindlich stören. (In der Arie „Laß mein Herz die Münze sein“ aus Kantate 163, der einzigen Arie Bachs mit zwei obligaten Violoncelli, ist das Verhältnis der Stimmen zueinander wesentlich anders: die solistische Stimme in Baßlage wird von zwei Violoncelli und einer selbständigen Continuo Stimme begleitet; es handelt sich um vier obligate Baßstimmen.) Das Generalbaßinstrument (Orgel) dürfte der Violoncellostimme gefolgt sein, auch wenn diese über der Gamenstimme liegt. In diesem Falle dürfte die vielleicht vorhandene gewesene Bachsche Bezifferung keinen Aufschluß über die tatsächlich vorliegende Umkehrung gegeben haben. Die Bezifferung müßte sich also ohne Rücksicht auf die Lage der Gamenstimme auf den jeweiligen Ton der Violoncellostimme bezogen haben. Daß Töne, die unter der Violoncellostimme liegen, in die Bezifferung mit einbezogen waren, erscheint zweifelhaft. Es gibt wohl in Bachs kompositorischem Schaffen kein Beispiel dafür, daß der Generalbaßspieler zwischen zwei Baßstimmen öfter gewechselt hätte und jeweils der tiefsten gefolgt wäre. Eine Oktavierung der zweiten Baßstimme durch den Kontrabaß würde das ausgewogene Gleichgewicht der beiden Baßstimmen sehr stören, da die zweite Baßstimme der ersten gleichwertig ist und keinerlei Continuocharakter aufweist. Ein weiteres Argument gegen die Verwendung des Kontrabasses liefern zwei Stellen des Notentextes: T. 13, 4. und 5. Achtel, und T. 22, 1. Achtel. Hier würde auch bei Oktavierung in 16-Fuß-Lage die Gamenstimme noch eine Quinte beziehungsweise Terz unter der Kontrabaßstimme liegen. Das klangliche Ergebnis wäre sehr unbefriedigend.

Zu welcher Textstrophe die Choralbearbeitung ursprünglich gehört hat, ist heute nicht mehr feststellbar. Es liegt deshalb nahe, ihr für den praktischen Gebrauch den ersten Vers zu unterlegen. Eine Generalbaßaussetzung wäre zu rekonstruieren.

Die von Hans Klotz⁶ geäußerten Zweifel an der Authentizität der Fassung BWV 660b werden durch die sehr überzeugende Gesamtwirkung der Fassung 660a in der Ausführung mit Sopran, Viola da gamba und Continuo nur noch bestätigt. Wieso Rust⁷ ausgerechnet für die Fassung BWV 660b ein Vorbild mit Solo-Violoncello vermutet, erscheint rätselhaft.

⁶ Vgl. Fußnote 4.

⁷ Vgl. Fußnote 1.

Folgende Konsequenzen könnten sich für den Organisten aus den gewonnenen Erkenntnissen ergeben:

1. Beide Baßstimmen sind achtfüßig zu registrieren.
2. Die erste Baßstimme muß obertonreicher registriert werden als die zweite. Für beide Baßstimmen empfehlen sich dezente Klangfarben, die einen deutlichen Kontrast bilden, unter Verzicht auf hochliegende Aliquote.
3. Die beiden vierstimmigen Akkorde klingen unter Umständen, zumindest in einem halligen Raum, arpeggiert besser als geschlossen.

Abschließend sei festgestellt, daß es sich bei der Orgelfassung BWV 660 keineswegs um eine „kompositorische Verbesserung“ der Fassung BWV 660a handelt,⁸ sondern lediglich um eine Umgestaltung des Cantus firmus entsprechend den technischen Möglichkeiten der Orgel im Gegensatz zur begrenzten Beweglichkeit der Singstimme.

Bedenkt man, daß die solistischen Gambensätze Bachs nicht eben sehr zahlreich sind, so könnte sich hiermit immerhin noch eine nicht unwesentliche Bereicherung der originalen Bachschen Gambenliteratur ergeben.

Roswitha Bruggaier (Frankfurt a. M.)

⁸ Keller, a. a. O., S. 188.