

KLEINE BEITRÄGE

Zur Bearbeitungsgeschichte der Kantate „Wachet! betet! betet! wachet!“ (BWV 70)¹

Johann Sebastian Bachs Kantate „Wachet! betet! betet! wachet!“ (BWV 70) stellt bekanntlich die erweiterte Fassung einer Weimarer Komposition dar. Von der Urform BWV 70a hat sich lediglich der Text aus Salomon Francks Jahrgang „Evangelische Sonn- und Festtagesandachten“ vollständig erhalten; an musikalischen Quellen liegen nur drei autographe Streicherstimmen – Violino 1, Violino 2 und Viola – vor, die Bach in die 1723 entstandene Bearbeitung übernehmen konnte.² Die übrigen Stimmen hat er größtenteils von Johann Andreas Kuhnau neu ausschreiben lassen; dabei scheinen sie, wie Alfred Dürr schreibt, gegenüber der Vorlage „nicht oder nur geringfügig verändert worden zu sein“.³

Gleichzeitig aber hat Dürr auf eine noch offene Frage hingewiesen. Bei einer Weimarer Aufführung müßte wegen der dort üblichen Chortonstimmung die Oboenstimme nicht, wie heute, in C-Dur, sondern in D- oder gar Es-Dur gestanden haben. Nicht ohne weiteres läßt sich jedoch die von Kuhnau verfertigte Stimme transponieren. In T. 58 und 74 des Eingangssatzes erreicht die Oboe durch einen Sext- oder Oktavsprung den Ton c^{'''}, was – wie Notenbeispiel 1 zeigt – in der vermuteten Urform d^{'''} oder es^{'''} geheißen hätte.⁴ Da es^{'''} in keiner Weimarer Oboenpartie vorkommt, dürfte Es-Dur als Originaltonart wohl ausscheiden. In D-Dur bleibt die Stimme freilich innerhalb der Grenzen des für Weimar üblichen Tonumfangs – d^{'''} findet sich in den Arien BWV 132/1 und 185/4 wieder. Befremdlich wirkt allerdings das sonst nirgends anzutreffende cis^{'''}, das sich unter Annahme einer D-Dur-Urform in T. 10 und 29 ergibt; auch aus spieltechnischer Sicht scheint diese Tonart wenig glaubhaft.⁵ Rechnet man hinzu, daß Kuhnaus Niederschrift keine offensichtlich transpositionsbedingten Fehler aufweist, so entsteht leicht die Versuchung, die Oboenstimme zu BWV 70 als Zutat der Leipziger Bearbeitung anzusehen.⁶

¹ Klaus Hofmann zum 60. Geburtstag.

Die hier vorgelegten Erkenntnisse gingen aus den Vorbereitungsarbeiten zu Aufführungen der rekonstruierten Kantate BWV 70a durch das Bach Ensemble im Sommer 1996 hervor.

² Vgl. grundlegend Dürr St 2, S. 37.

³ Ebenda, S. 37.

⁴ Daß Bach in BWV 70/1, T. 71f., das laut der Parallelstelle T. 35f. siebenmal zu erwartende c^{'''} durch Tieferlegung umgeht, hängt wohl mit spieltechnischen Rücksichten zusammen: Als nachschlagende Sechzehntel ließen sich die exponierten hohen Töne nicht ohne weiteres gut hervorbringen – eine Überlegung, die für T. 74 nicht zutrifft.

⁵ Bezeichnenderweise vermeidet der Schreiber der d-Moll-Oboenstimme zur Kantate „Ich hatte viel Bekümmernis“ (BWV 21) – wohl der Oboist selbst – in T. 6 des Schlußchors ein durch Höhertransposition erforderendes cis^{'''}; vgl. NBA I/16 Krit. Bericht (P. Brainard), S. 125f. und 155f. Zu denken gibt auch, daß BWV 70a/1 weit besser in C-Dur als in D- oder gar Es-Dur auf die Barockoboe paßt. Für wertvolle Beratung zu dieser und anderen instrumententechnischen Fragen danke ich dem Oboisten des Bach Ensemble, Stephen Hammer.

⁶ Ich lasse hier die Oboenverdoppelung der Arie Nr. 8 wegen ihres offenkundig sekundären

Beispiel 1

In der Tat beschränkt sich die Oboe größtenteils darauf, die 1. Violine entweder zu verdoppeln oder – wie in T. 33–41 und 69–77 – durch Terz- oder Sextparallelen klanglich zu bereichern. In T. 6–14 und 23–29 nimmt sie jedoch an einem imitatorischen Wechselspiel mit der Trompete teil; in T. 52–56 tauschen die beiden Instrumente die den ganzen Chor durchziehende Fanfarenfigur miteinander aus; und in T. 42 verteilen sie dieselbe Figur unter sich. Nicht verwundern kann also die Schlußfolgerung Dürrs: Die „Struktur des Eingangssatzes läßt kaum einen Zweifel daran aufkommen“, daß „bereits die Fassung BWV 70a eine Oboe verlangte“.⁷ Wenn allerdings die Oboe unzertrennlich mit der Tromba zusammenhängt, so empfiehlt es sich, einen Blick auch auf deren Partie zu werfen; denn bei näherem Hinsehen verrät auch sie etliche Merkwürdigkeiten. Diese beginnen mit der Quellenlage. Daß Bach etwa die Vokal- und Continuostimmen zu BWV 70 nicht aus der Erfassung übernehmen hat und in Leipzig neu anfertigen ließ, hat seine leicht erklärbaren Gründe.⁸ Nicht so leicht erklärt sich dagegen, warum er eine Weimarer Trompetenstimme zu BWV 70a durch eine neue hätte ersetzen müssen. Das vermeintliche Original enthielte wohl nur den Eingangschor und die Baß-Arie „Seligster Erquickungstag“.⁹ Wie schon die Streicherstimmen lehren, hätte es nicht viel Mühe gekostet, die in Leipzig hinzukomponierten Sätze 2, 7, 9 und 11 in die bereits vorhandene Aufzeichnung einzufügen.

Auch instrumententechnisch mutet manches auffällig an. Schon Dürr hat bemerkt, daß sowohl der 1. Satz als auch die Arie mehrere Töne verlangen, die außerhalb des gewöhnlichen Tonvorrats der Naturtrompete liegen: im Chor es⁷/dis⁸ (T. 8, 12, 61, 75), b⁷ (T. 39) und h⁷ (T. 42), in der Arie gleichfalls h⁷ (T. 52).¹⁰ Diese auch für die Leipziger Sätze 2 und 9 kennzeichnende Behandlung des Instruments weicht in mehrfacher Hinsicht von Bachs Weimarer Praxis ab. Mit Ausnahme der Arie „Sei

Charakters außer acht; daß sie zur Weimarer Fassung gehört hat, läßt sich meines Erachtens keineswegs annehmen.

⁷ NBA I/27 Krit. Bericht (A. Dürr), S. 113.

⁸ Vgl. ebenda, S. 111.

⁹ Gegen die von Dürr, NBA I/27 Krit. Bericht, S. 113, vermutete Mitwirkung der Trompete im Schlußchoral sprechen die Weimarer Trompetenstimmen von „Erschallet, ihr Lieder, erklinget, ihr Saiten“ BWV 172, die den Choral mit „tacet“ vermerken; vgl. NBA I/13 Krit. Bericht (D. Kilian), S. 9f.

¹⁰ NBA I/27 Krit. Bericht, S. 113; daß Bach, wie Dürr hervorhebt, in T. 9 des Eingangssatzes das später verwendete h⁷ umgeht, bleibt vorerst ohne Erklärung.

getreu“ (BWV 12/6) kommen die Töne es⁷ und b⁷ in keiner dort komponierten Trompetenpartie vor, und h⁷ begegnet nur als unbetonte oder mit Triller versehene Nebennote innerhalb einer Mittelstimme.¹¹ Auch die Verwendung von es⁷, b⁷ und sogar a⁷ im Choral-Obligato von BWV 12/6 erfolgt auf ganz behutsame Weise: es⁷ erscheint als Nebennote, a⁷ als flüchtiger Durchgang und b⁷, sofern es mehr als die Dauer eines Achtels hat, stets mit Triller.¹² In BWV 70 dagegen treten die fraglichen Töne meist innerhalb gebrochener Figuren auf, wie Notenbeispiel 2 zeigt.¹³

Beispiel 2

a) Satz 1

8

12 42 75

b) Satz 9

51

Zusammengenommen deutet der Indizienbefund wohl auf eine einzige Annahme hin: Trompete und Oboe hat Bach erst im Zuge der Leipziger Erweiterung von BWV 70a hinzukomponiert.¹⁴ Wie sich leicht feststellen läßt, führt ihre Auslassung im Eingangschor zu keinerlei klanglichen Lücken.¹⁵ Selbst die vorher besproche-

¹¹ Vgl. T. G. McCracken, *Die Verwendung der Blechblasinstrumente bei J. S. Bach unter besonderer Berücksichtigung der Tromba da tirarsi*, BJ 1984, S. 59–89, insbesondere S. 64 und 87, auch D. L. Smithers, *Gottfried Reiches Ansehen und sein Einfluß auf die Musik Johann Sebastian Bachs*, BJ 1987, S. 113–150, hier S. 119–125. In BWV 172/1, T. 8 und 72, umgeht Bach in Tromba 1 unverkennbar den Ton h⁷; in der Baß-Arie „Heiligste Dreieinigkeit“ derselben Kantate kommt in Tromba 2 cis⁷ vor (T. 14), allerdings als zweite Note einer Seufzer-Figur und mit Triller versehen. Eigentümlicherweise geht McCracken auf BWV 70 nicht ein; zu Smithers vgl. unten, Fußnote 14.

¹² Die von Smithers, a. a. O., S. 124f., vorgetragene Behauptung, Bach habe diese Stimme einer Tromba da tirarsi zugeordnet, lasse ich hier unberücksichtigt, da sich die Schreibweise des Satzes ohnehin sehr stark von der von BWV 70/1 unterscheidet. Die ebenfalls von Smithers gestellte – und an sich naheliegende – Frage, ob die Zuweisung des Choral-Obligatos zu BWV 12/6 an die Tromba nicht erst in Leipzig erfolgte, läßt sich negativ beantworten: Der Vermerk „Aria Tenore e Tromba tacet“ steht als ursprüngliche Eintragung in zwei Weimarer Vokalstimmen.

¹³ Besonders einleuchtend erscheint der Vergleich von BWV 70/10, T. 52, mit BWV 172/3, T. 21.

¹⁴ Bereits Smithers, a. a. O., S. 123 und 141, hat eine Leipziger Entstehung der Trompetenpartie für möglich gehalten, ohne jedoch seine Auffassung näher zu begründen.

¹⁵ Höchstens könnte man einwenden, mit dem Ausfall des Fanfarenmotivs in T. 15 geriete der rhythmische Fluß ins Stocken; nicht weniger ließe sich jedoch das Ergebnis als rhetorisch wirksam betrachten.

nen Stellen T. 6–14 und 23–29 setzen ihre Mitwirkung keineswegs voraus; das Hauptgeschehen trägt nicht der eher floskelhafte Dialog der Blasinstrumente, sondern im ersten Fall die virtuos agierende 1. Violine, im zweiten die rauschende Bewegung der Singstimmen.¹⁶ Bedenklich könnte es allerdings scheinen, das so charakteristische Fanfarenmotiv zu entfernen. Bei geänderter Optik zeigt jedoch auch dieses ein bisher unvermutetes Gesicht. Zum einen fällt auf, daß die Verwendung des Motivs allein auf die Trompete und Oboe beschränkt bleibt; höchstens in T. 15, 42 und 78 machen sich Anklänge daran im Continuo spürbar.¹⁷ Zudem zeigt sich die Behandlung der Fanfare in formaler Hinsicht als nicht besonders konsequent: Bei der transponierten Wiederholung der Eingangstakte in T. 28 f. fehlt sie, und ihr Auftreten in T. 34 hat an den entsprechenden Stellen T. 7 und 70 kein Gegenstück.¹⁸ Noch auffälliger wirkt, daß die Fanfare wiederholt verbotene Parallelführungen mit sich bringt: In T. 1, 15, 18, 42, 50, 64 und 78 entstehen Quintenparallelen zur 1. oder 2. Violine, in T. 15, 19, 42, 65 und 78 ergeben sich Oktaven zum Vokal- oder Generalbaß. Diese Verstöße als gewollte Lizenzen aufzufassen, will nicht ohne weiteres einleuchten; besser kann man sie als Folge einer nachträglichen Ausarbeitung verstehen.¹⁹

Wird somit deutlich, daß der Eingangsschor von BWV 70a weder Oboe noch Trompete umfaßte, bedarf die Mitwirkung der Trompete in der Baß-Arie noch des Kommentars. Im raschen Mittelteil des Stückes – nur da spielen die Obligatinstrumente überhaupt – begnügt sich die Tromba meist mit leicht entbehrlichen Signalfloskeln. Wie aber Beispiel 3 zeigt, bildet sie in T. 36 f. zusammen mit der Singstimme einen wirkungsvollen Dialog. Ob dies als Zeichen einer Originalkonzeption oder als Glücksfall des Bearbeitungsprozesses zu gelten hat, steht keineswegs fest – die emphatische Deklamation der Singstimme erfordert nicht unbedingt den instrumentalen Nachklang.²⁰ Gegen die Beteiligung der Trompete an der Urfassung spricht jedenfalls das bereits erwähnte h' in T. 52, das in die Leipziger Bearbeitung

¹⁶ Zum „pseudo-Solo“ der Violine in T. 6–14 und anderwärts vgl. neuerdings H. Größ, *Über Verbindungslinien, die man zwischen Bachs Weimarer Concertobearbeitungen und einer Reihe seiner eigenen Kompositionen ziehen kann*, in: Bachs Orchesterwerke. Bericht über das 1. Dortmunder Bach-Symposium 1996, hrsg. von M. Geck in Verbindung mit W. Breig, Witten 1997 (Dortmunder Bach-Forschungen. 1.), S. 125–136, hier S. 126–128. Bezeichnenderweise bleibt an den Parallelstellen T. 33–41 und 69–77 die Violinfigur, mit geringfügigen Ausnahmen jedoch nicht der Holzbläserdialog erhalten. *

¹⁷ In Betracht kämen auch, metrisch verschoben, Continuo, T. 16, 43 und 79.

¹⁸ Möglicherweise hängt der Verzicht auf die Fanfare in T. 7, 28 f. und 70 damit zusammen, daß sie sich in der jeweiligen Tonart nicht auf der Trompete spielen ließe; vgl. jedoch T. 42.

¹⁹ Auch abgesehen vom Fanfarenthema schaffen Oboe und Trompete an mehreren Stellen Unisono- oder Oktavparallelen zu anderen Sing- und Instrumentalstimmen; vgl. T. 8f. (Tromba/Oboe – Violine 1), 14f. (Oboe – Violine 1), 24f. (Oboe – Violine 1), 25–27 (Tromba/Oboe – Violine 1/Violine 2), 27 (Oboe – Sopran), 27f. (Oboe – Violine 1), 34f. (Oboe – Baß; Oboe – Violine 2), 35f. (Tromba – Violine 2), 39 (Oboe – Alt), 41f. (Oboe – Alt; Oboe – Sopran), 70 (Oboe – Sopran), 71f. (Tromba – Violine 2), 72f. (Oboe – Violine 2), 75 (Oboe – Alt), 77f. (Oboe – Violine 2). Obwohl nicht jede dieser Parallelen gravierend wirkt, lassen sie sich insgesamt eher als Folge eines Bearbeitungsprozesses denn als Teil einer ursprünglichen Konzeption begreifen.

²⁰ Daß die Singstimme der Weimarer Fassung auch die Noten der Trompete umfaßt hätte, erscheint musikalisch plausibel, läßt sich jedoch nicht belegen.

gut hineinpaßt, in Weimar aber ohne Gegenstück bleibt. Aller Wahrscheinlichkeit nach dürfte also auch dieser Satz ursprünglich eine reine Streicherbesetzung – wohl allerdings mit Fagotto im Baß – gehabt haben.²¹

Beispiel 3

36

schal-le, knal-le, letz-ter Schlag, schal-le, knal-le, letz-ter Schlag,

Mit der Entfernung der Blasinstrumente insbesondere aus dem Eingangssatz nimmt BWV 70a ein für Bachs Weimarer Kantaten weitaus typischeres Profil an, als die Leipziger Fassung erkennen ließe. Sieht man etwa von den mit Trompeten und Pauken besetzten Werken BWV 21, 31, 63 und 172 ab, so beschränkt sich die Begleitung von Chorsätzen meist auf Streicher allein; nur in den Kantaten BWV 147a und 182 kommt noch ein obligates Blasinstrument hinzu, und zwei Holzbläser – ein Blockflötenpaar – finden sich lediglich in BWV 161.²² Daß auch die restlichen Sätze von BWV 70a über die Streicherbesetzung nicht hinausgehen, stellt für Weimar nichts Ungewöhnliches dar; BWV 18, 54, 61, 155, 162, 163, 165 und wohl auch 186a haben alle entweder keine Holzbläser oder lassen sie außer dem Schlußchoral nirgends mit den Streichern zusammenspielen.

²¹ Die Mitwirkung des Fagotto darf für die unmittelbar nach BWV 70a aufgeführten Kantaten BWV 186a und 147a feststehen: Die autographe Niederschrift von BWV 147a/1 versieht es mit einem eigenen System, ebenso die nichtautographe Originalpartitur der Leipziger Kantate BWV 186, die sich in dieser Hinsicht wohl eng an das Weimarer Urbild hält – in Leipzig kommt die Bezeichnung „Fagotto“ prinzipiell nicht mehr vor; vgl. U. Prinz, *Zur Bezeichnung „Bassono“ und „Fagotto“ bei J. S. Bach*, BJ 1981, S. 107–122, speziell S. 108f. Dagegen stellen die colla-parte-Oboen von BWV 186 wie auch die der aus BWV 147a hervorgegangenen Kantate BWV 147 offensichtlich Leipziger Zusätze dar; vgl. NBA I/18 Krit. Bericht (A. Dürr), S. 44, und Dürr St 2, S. 38.

²² Hier und im folgenden bleibt das meist nur zur Generalbaßverstärkung verwendete Fagotto unberücksichtigt. Unter den Werken mit Trompeten und Pauken hat man zudem festzustellen, daß BWV 31 wohl ursprünglich keine Oboen hatte, während für die Mitwirkung einer Oboe im Eingangsschor der Weimarer Urfassung von BWV 172 jeder Beweis fehlt. Vgl. zu BWV 31 A. Dürr, *Merkwürdiges in den Quellen zu Weimarer Kantaten Bachs*, BJ 1987, S. 151–157, hier S. 152; ders., NBA I/9 Krit. Bericht, S. 52–56, und *Neue Erkenntnisse zur Kantate BWV 31*, BJ 1985, S. 155–159, speziell S. 155–157. Zu BWV 172 vgl. die Ausführungen zu den Quellen in NBA I/13 Krit. Bericht, S. 7–30, insbesondere die Angaben zu den Stimmen B 10 und C 4 sowie der Partitur E.

Diese Feststellungen lenken nun die Aufmerksamkeit auf die spätere Bearbeitung BWV 70. In Leipzig hat Bach den Instrumentalapparat seiner früheren Kantaten im allgemeinen aufgestockt – nicht allein durch die dort übliche Verdoppelung der Violinstimmen, sondern auch mit colla-parte-Holzbläsern und gelegentlich sogar mit neuen Obligatstimmen.²³ Das Duett der Trompete und Oboe im Eingangsschor von BWV 70 übertrifft jedoch alle bekannten Analogfälle.²⁴ Die Frage stellt sich, was Bach dazu veranlaßte; und angesichts der nebengeordneten Stellung der Oboe heißt das effektiv: Was ihn zur Hinzufügung der Trompete bewog. Die Antwort wird man offensichtlich im Text suchen. Sowohl der Franckschen Fassung zum 2. Advent als auch der Leipziger Erweiterung zum 26. Sonntag nach Trinitatis liegt die Thematik des Jüngsten Tages zugrunde; dem jeweiligen Evangelium entsprechend haben jedoch die beiden Textdichter verschiedene Akzente gesetzt. Franck, der sich an Lukas 21, 25–36 anschließt, verzichtet weitgehend auf Schreckensbilder; vielmehr betont er das Sehnen nach dem „seligsten Erquickungstag“, wie es in der letzten Arie heißt. Im Evangelium zum 26. Trinitatissonntag, Matthäus 25, 31–46, geht es dagegen viel expliziter um das Weltgericht, worauf der Leipziger Textdichter vor allem im ersten und letzten Rezitativ Bezug nimmt.²⁵ Der letztgenannte Satz spricht sogar ausdrücklich von „der Posauen Schall“. Gerade hier durfte die Trompete nicht fehlen; Bach läßt sie mit dem Choral „Es ist gewißlich an der Zeit“ einsetzen. Es geht sicher nicht zu weit, die Verwendung der Trompete in der ganzen Kantate grundsätzlich auf diese Textstelle zurückzuführen.²⁶ Selbstverständlich lag es unter diesen Umständen auch nahe, das mitunter als Wachsignal anzutreffende Fanfarenmotiv in den Eingangsschor einzubetten.²⁷ Daß das nicht ohne Quinten- und Oktavenparallelen ging, meinte Bach wohl hinnehmen zu können – bei Bearbeitungen mußte er sich ohnehin manches erlauben, was er sich bei der Erstkonzeption nicht gestattet hätte.

Joshua Rifkin (Cambridge/MA)

²³ Zu den Leipziger Umarbeitungen vgl. generell Dürr St 2, S. 77–79, zu den Violinstimmen außerdem J. Rifkin, *More (and Less) on Bach's Orchestra*, in: *Performance Practice Review* 4, 1991, 5–13, hier S. 7f.; vgl. auch J. Rifkin, *From Weimar to Leipzig: Concertists and Ripienists in Bach's „Ich hatte viel Bekümmernis“*, in: *Early Music* 24, 1996, S. 583–603, hier S. 593f.

²⁴ Am nächsten käme die hinzugefügte Trompetenstimme der Kantate „Erfreut euch, ihr Herzen“ (BWV 66); vgl. hierzu NBA I/35 Krit. Bericht (A. Dürr), S. 59.

²⁵ Vgl. auch die ausführliche Gegenüberstellung beider Kantatentexte bei M. Petzoldt, *Texte zur Leipziger Kirchen=Musik. Zum Verständnis der Kantatentexte Johann Sebastian Bachs*, Wiesbaden 1993 (Societas Bach Internationalis. Jahressgabe 1992/1993 der Internationalen Bach-Gesellschaft Schaffhausen), S. 25–31.

²⁶ Einen ähnlichen Fall bietet die Kantate „Herr Jesu Christ, wahr Mensch und Gott“ (BWV 127); vgl. K. Hofmann, „Großer Herr, o starker König“. *Ein Fanfarenthema bei Johann Sebastian Bach*, BJ 1995, S. 31–46, hier S. 40. Allerdings spielt im Eingangsschor dieses Werkes die Trompete keine obligate Rolle.

²⁷ Vgl. M. Boyd, *Bach, Telemann und das Fanfarenthema*, BJ 1996, S. 147–150, sowie K. Hofmann, *Nochmals: Bachs Fanfarenthema*, BJ 1997, S. 177–179, hier S. 177.