

„Monatlich neue Stücke“ –  
Zu den musikalischen Voraussetzungen  
von Bachs Weimarer Konzertmeisteramt

Von Siegbert Rampe (Köln)

Am 2. März 1714 erteilte der regierende Herzog Wilhelm Ernst von Sachsen-Weimar dem „bisherigen Hof-Organisten Bachen, uf sein unterthstes Ansuchen, das *praedicat* eines *Concert*-Meisters mit angezeigtem Rang nach dem *Vice*-Capellmeister Dreßen“ samt dem Auftrag, „Monatlich neue Stücke uf[zuf]ühren“.<sup>1</sup> Damit begann für den 28jährigen Musiker eine Phase doppelter Amtstätigkeit, die ihn einerseits, wie schon seit Sommer 1708, als Organisten und „*Cammer-Musicus*“,<sup>2</sup> andererseits nunmehr als Konzertmeister und Komponisten von Ensemblewerken beanspruchte.

Daß Bach fortan tatsächlich mit der Violine in der Hand die Hofkapelle anführte, ist schon deshalb kaum zu bezweifeln, weil seine unmittelbaren Nachfolger – Christian Ludwig Crone, seit März 1718 wie vormals Johann Paul von Westhoff „Premier-Violinist“ und seit 1721 auch Hofsekretär, sowie nach dessen Tod seit Januar 1726 Johann Pfeiffer, nunmehr wiederum als Konzertmeister mit Kompositionsauftrag<sup>3</sup> – zwei ausgewiesene Geigenvirtuosen waren.<sup>4</sup> Auch Georg Philipp Telemann und Johann Graff leiteten die Kapellen in den benachbarten Residenzen von Eisenach und Rudolstadt als komponierende Konzertmeister vom ersten Violinpult aus. Laut einer Instruktion von 1735 übernahm Graff diese Funktion selbst bei der Kirchenmusik; letztere wurde in Rudolstadt gewöhnlich mit drei oder vier ersten und zwei zweiten Violinen, zwei Violen, Violoncello, Violone und zwei Fagotten nebst weiteren Bläsern aufgeführt.<sup>5</sup> Der Kapellmeister seinerseits war für die Organisation

<sup>1</sup> Dok II, Nr. 66, S. 53.

<sup>2</sup> Dok II, Nr. 39 und 42, S. 35 und 37.

<sup>3</sup> W. Lidke, *Das Musikleben in Weimar von 1683–1735*, Dissertation, Leipzig 1953, S. 106f.

<sup>4</sup> S. Rampe, *Die Hofkapelle in Weimar*, in: ders. und D. Sackmann, *Bachs Orchester-musik. Entstehung, Klangwelt, Interpretation. Ein Handbuch*, Kassel etc. 2000, S. 31–38, insbesondere S. 38.

<sup>5</sup> U. Omonsky, *Werden und Wandel der Rudolstädter Hofkapelle als Bestandteil des höfischen Lebens im 17. und 18. Jahrhundert*, in: *Musik am Rudolstädter Hof. Die Entwicklung der Hofkapelle vom 17. Jahrhundert bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts*, Rudolstadt 1997 (Beiträge zur schwarzburgischen Kunst- und Kulturgeschichte. Band 6.), S. 13–94, hier vor allem S. 70f. Die 1735 ausgefertigten Dokumente der Rudolstädter Hofkapelle ersetzen ältere Schriftstücke aus den ersten

und Komposition der zu präsentierenden Werke zuständig und wirkte bei Bedarf im Ensemblesutti mit. Bekannt ist diese Praxis etwa durch Telemanns Autobiographie von 1740; dort berichtet er, daß er in Eisenach dem als Kapellmeister wirkenden Violin- und Hackbrettvirtuosen Pantaleon Hebenstreit

„als Concertmeister, vorgesetzt ward: mithin bey der Tafel und in der Kammer die Violine, und das übrige, zu spielen hatte; da jener den Nahmen eines Directoris führte, in der letzten aber auch mitgeigete, und auf seinem bewundernswürdigen Cymbal sich hören ließ. Es erwuchs aber bald eine Capelle, nachdem der Durchlauchtige Hertzog an einigen Kirchencantaten, die ich allein absang, Gefallen getragen: da ich denn befehliget wurde, benöthigte Sänger zu verschreiben, die aber auch als Violinisten gebraucht werden könnten; nach deren Ankunfft ich denn zum Capellmeister ernannt wurde, jedoch auch zugleich die vorigen Dienste that. [...] Hiebey entsinne ich mich der Stärke besagten Hrn. Hebenstreits auf der Violine, die ihn gewiß des ersten Ranges unter allen andern Meistern würdig machte: daß, wenn wir ein Concert mit einander zu spielen hatten, ich mich etliche Tage vorher, mit der Geige in der Hand, mit aufgestreiftem Hemde am linken Arm, und mit stärckenden Besmierungen der Nerven einsperrte, und bey mir selbst in die Lehre ging, damit ich gegen seine Gewalt mich in etwas empören könnte. Und siehe da! es halff zu meiner mercklichen Besserung.“<sup>6</sup>

Telemanns Erfahrungen machen zugleich deutlich, daß die Konzertmeister-Position für Bach nicht notwendigerweise aufgrund herausragender geigerischer Fähigkeiten, so repräsentativ sie auch immer gewesen sein mögen, neu geschaffen wurde, sondern weil er offenbar die gewichtigste Interpretationspersönlichkeit unter den ausführenden Musikern war. Dieses Kriterium bestimmte Konzertmeister jener Zeit, so auch Telemann, wiederholt sogar für solistische Aufgaben, die über das Violinspiel hinausreichten. Man muß nicht gleich so weit gehen, Bach ebenfalls die Interpretation von Gesangspartien seiner Kantaten zuzuschreiben; hierfür standen der Weimarer Hofkapelle um 1716 mindestens sechs professionelle Sänger, nämlich zwei Diskantisten, ein Altist, zwei Tenoristen und ein Bassist, zur Verfügung.<sup>7</sup> Gleichwohl wissen wir, daß beispielsweise die Ausführung von Blockflötensoli in Rudolstadt stets dem Konzertmeister Johann Graff oblag; denn ein „Solo [...] kömmet dem zu, der

---

beiden Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts, die beim großen Schloßbrand in jenem Jahr vernichtet worden waren (vgl. B. Baselt, *Die Musikaliensammlung der Schwarzburg-Rudolstädtischen Hofkapelle unter Philipp Heinrich Erlebach (1657–1714)*, in: Wissenschaftliche Zeitschrift der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg, Sonderband 1963, S. 105–134, besonders S. 106). Sie geben also durchaus den Stand von Bachs Weimarer Zeit wieder.

<sup>6</sup> J. Mattheson, *Grundlage einer Ehren-Pforte*, Hamburg 1740; Neuausgabe, hrsg. von M. Schneider, Berlin 1910 (Reprint Graz 1969), S. 361 f.

<sup>7</sup> Rampe, *Weimarer Hofkapelle*, a. a. O. (wie Fußnote 4), S. 34 f.

es praestiren kann, die ihme aber hierbey zu assistiren, solche der Concert-Meister zu choisiren hat“.<sup>8</sup> Wenn Bach in seine erste Komposition als Konzertmeister, in die am 25. März 1714 aufgeführte Kantate BWV 182 „Himmelskönig, sei willkommen“, eine seiner repräsentativsten Blockflötenpartien überhaupt integrierte und eine solche in Weimarer Kantaten nicht wiederkehrt, wäre also zumindest zu erwägen, ob sich der neue Ensembleleiter damit selbst vorstellte. Eine fundierte Ausbildung auf den wichtigsten Stadtpfeiferinstrumenten ist schon angesichts der musikalischen Situation seines Eisenacher Elternhauses wahrscheinlich, und immerhin berichtet Bachs Weimarer Schüler Philipp David Kräuter am 30. April 1712 über seinen Lehrer: „er ist ein vortrefflicher, dabey auch sehr getreuer Mann sowohl in der Composition und Clavier, als auch in andern Instrumenten“.<sup>9</sup>

In jedem Fall aber steht fest, daß die Leitung eines Orchesters grundsätzlich in der Verantwortung seines Konzertmeisters lag, was das Weimarer Hofprotokoll mit dem Nachtrag vom 23. März 1714 indirekt bestätigt:

„NB. Das *probiren* der *Musicalischen* Stücke im Hause oder eigenem *Logiament* [des Kapellmeisters Johann Samuel Drese], ist *d. 23 Mart.* 1714. geendert, v. das es jedesmahl uf der Kirchen-*Capelle* geschehen sollte, *expresse* befohlen worden“, „wornach sich auch der Capell-Mstr zurichten haben solle“.<sup>10</sup>

Demnach hatte der neue Konzertmeister als eine erste Amtshandlung – und noch vor Eintritt der Kantatenaufführung am 25. März – die künftige Probenarbeit an seinen bisherigen Arbeitsplatz, die sogenannte „Kirchen-Capelle“ oder „Himmelsburg“ mit Orgelempore, im Dachgeschoß der Weimarer Schloßkirche verlegt und auf diesem Weg Kapellmeister und Vizekapellmeister ihren künstlerischen Einfluß auf die weitere Entwicklung des Ensembles von Anfang an entzogen.

Bachs Doppelfunktion als Konzertmeister und Organist, die formal erst mit der Inhaftierung im November 1717 und schließlich mit der Übersiedlung nach Köthen im Dezember desselben Jahres erlosch, wirft indes die delicate Frage auf, wer bei den Ensemble- und insbesondere Kantatenaufführungen von März 1714 an denn nun Orgel oder Cembalo spielte. Die erhaltenen Quellen geben hierüber keine Auskunft; auch in den Aufstellungen der Kapellmitglieder vom April 1714 und Dezember 1716<sup>11</sup> findet sich, abgesehen vielleicht

<sup>8</sup> Omonsky, Rudolstädter Hofkapelle, a. a. O. (wie Fußnote 5), S. 71.

<sup>9</sup> Dok II, Nachträge 53b (in Dok III auf S. 649).

<sup>10</sup> Vgl. Fußnote 1.

<sup>11</sup> Dok II, Nr. 69 und 80.



vom Vizekapellmeister Johann Wilhelm Drese, kein Musiker, der ohne weiteres als Tastenspieler in Anspruch zu nehmen wäre. Denkbar ist freilich, daß einer der Bach-Schüler jener Zeit – etwa Johann Lorenz oder Johann Bernhard Bach, Johann Gotthilf Ziegler, Johann Georg Voigt, Samuel Gmelin oder Cornelius Heinrich Dretzel – zu Lasten des Hoforganistengehalts als Aushilfe beschäftigt wurde. Einen indirekten Hinweis auf Bachs Konzertmeisteramt dürfte auch das Fehlen repräsentativer Orgelsoli in den Weimarer Kantaten liefern, während an Arien mit obligater Violine ja keinerlei Mangel herrscht: Erhalten ist gerade eine einzige Solopartie – in der Eingangsarie der Kantate BWV 161 „Komm, du süße Todesstunde“ – und dort spielt die rechte Hand des Organisten nichts anderes als einen schlichten Cantus firmus. In deutlichem Gegensatz hierzu steht das Orgelsolo im *Air* Nr. 5 der Mühlhäuser Ratswechsellkantate BWV 71 „Gott ist mein König“ vom Februar 1708, ganz abgesehen von deren Pedaliter-Continuo in Eingangs- und Schlußchor. Dieser Befund legt die Deutung nahe, daß in Bachs Weimarer Kantaten der Komponist seinen Auftritt eben nicht als Organist, sondern als Konzertmeister hatte.

Aus heutiger Sicht stellt sich die Berufung zum Konzertmeister vom 2. März 1714 als Ergebnis von Bachs erfolgreichen Bemühungen um die Nachfolge Friedrich Wilhelm Zachows als Organist der Hallenser Marktkirche dar. Daß es sich hier um eine bloße Scheinbewerbung gehandelt haben könnte mit dem Ziel, seine berufliche Situation in Weimar zu verbessern, hatte bereits das geschäftsführende Mitglied des Hallenser Kirchenkollegiums, August Becker, vermutet, nachdem Bach zwischen dem 14. Januar und 19. März 1714 die am 13. Dezember 1713 erfolgte Wahl ausgeschlagen hatte.<sup>12</sup> Sollte er tatsächlich an dieser städtischen Position interessiert gewesen sein, dann aufgrund einer gewissen Unzufriedenheit mit den Weimarer Verhältnissen oder mit einer höfischen Stellung im allgemeinen,<sup>13</sup> möglicherweise auch mit Blick auf die neu zu errichtende Hauptorgel der Marktkirche, die mit 65 Registern auf drei Manualen und Pedal seinem zweimanualigen Dienstinstrument in Weimar (24 Register) in der Tat überlegen war. Peter Wollny hat gezeigt, daß die Aussicht, in Halle auch kirchliche Ensemblesmusik zu schaffen, nicht den Ausschlag für Bachs Bewerbung gegeben haben kann, da dieser von einer solchen musikalischen Perspektive erst bei seiner Vorstellung vor Ort erfuhr.<sup>14</sup> Genau auf eine derartige berufliche Erweiterung zielte jedoch das Prädikat als Weimarer Konzertmeister.

<sup>12</sup> Dok I, Nr. 2–4.

<sup>13</sup> S. Rampe, „Concertisten“, „Ripienisten“, „Orchestre“ und „Cammer-Music“, in: ders. und Sackmann, Orchestermusik, a. a. O. (wie Fußnote 4), S. 23–30 (S. 27f.).

<sup>14</sup> P. Wollny, *Bachs Bewerbung um die Organistenstelle an der Marienkirche zu Halle und ihr Kontext*, BJ 1994, S. 25–39 (S. 35f.).



Die erstmals von Alfred Dürr chronologisch eingegrenzte<sup>15</sup> und seither in ihrer Reihenfolge wiederholt neu geordnete beziehungsweise diskutierte Serie der Weimarer Kantaten,<sup>16</sup> die mindestens vom März 1714 bis zum Dezember 1716 reicht, beweist, daß die Komposition „Monatlich neuer Stücke“ in der Hauptsache Kirchenmusik zum Gegenstand hatte. Eine Grundlage für diese Interpretation liefert auch die Vereinbarung, die der Hof mit dem Vorgänger Johann Wilhelm Dreses als Vizekapellmeister, Georg Christoph Strattner, traf.<sup>17</sup> Allerdings dokumentiert der Wortlaut des am 1. Oktober 1695 mit Strattner geschlossenen Dienstvertrags gegenüber dem Erlaß vom März 1714 durchaus subtile Unterschiede:

„Vors Andere soll Er in Abwesenheit unsern itzigen Capellmeisters Johann Samuel Dresens, oder wann derselbe seiner bekandten Leibesbeschwerung halber nicht fortkommen kann, ieder Zeit bey unser gesamten Capelle dirigiren, und, uf solchen Fall in gedachten Dresens Hause die gewöhnlichen Probierstunden halten, wie nicht weniger zum Dritten, allezeit den Vierdten Sonntag in unser Fürstl. Schloßkirchen ein Stück von seiner eigenen Composition, unter seiner Direktion aufführen, auch iederzeit, Er mag dirigiren oder nicht, den Tenor singen, Vierdten ohne unserm Vorbewußt, u. erhaltene Bewilligung, soll Er ausser obwärter unser Fürstl. Hof-Kirchen niemanden mit Singen aufwarten [...] vor unser Fürstl. Tafel aber wohin wir Ihn nur erfordern lassen, soll er solches iedemahl in untherthänigkeit willig u. auf das beste gehorsamst verichten.“<sup>18</sup>

Nicht nur, daß Strattner seine Probenarbeit in Dreses Wohnung, zumindest aber unter den Augen von dessen Familie zu leisten hatte; vielmehr bezog sich die Komposition neuer Stücke von 1695 an direkt auf die Musik in der Schloßkirche und explizit auf den vierten Sonntag eines Monats, von dem der Kapellmeister offenbar freigestellt wurde. In diesem Fall waren Art und Aufführungsturnus der Werke verbindlich geregelt. Dagegen setzte die Verordnung vom März 1714 voraus, daß Bach seinen Kantatenkalender mit Drese Vater und Sohn regelmäßig abzustimmen hatte. Festgelegt waren nur die monatliche Ausfertigung eines Werkes und die Leitung der Hofkapelle zu Lasten der Autorität ihres Kapellmeisters. Beide Punkte, also die flexible Planung der Aufführungen wie auch die Schwächung bestehender hierarchischer

<sup>15</sup> Dürr St, S. 49–61.

<sup>16</sup> Siehe vor allem K. Hofmann, *Neue Überlegungen zu Bachs Weimarer Kantaten-Kalender*, BJ 1993, S. 9–29; Y. Kobayashi, *Quellenkundliche Überlegungen zur Chronologie der Weimarer Vokalwerke Bachs*, in: *Das Frühwerk Johann Sebastian Bachs*. Kolloquium Rostock 1990, hrsg. von K. Heller und H.-J. Schulze, Köln 1995, S. 290–308.

<sup>17</sup> Dok II, Nr. 66, Kommentar.

<sup>18</sup> Lidke, *Musikleben*, a. a. O. (wie Fußnote 3), S. 30.

Strukturen, mußten aus Sicht des Hofes ein nicht unbeträchtliches Konfliktpotential bergen. Hatte Bach demnach – mit der Berufungsurkunde aus Halle in der Hand – seine Bedingungen durchgesetzt, die Einführung des Konzertmeisteramts vorgeschlagen und sich einen gewissen Handlungsspielraum gesichert? In diese Richtung weist auch die Beobachtung, daß der Charakter der „Monatlich neuen Stücke“ am 2. März 1714 in keiner Weise definiert wurde; der Terminus „Stück“ ist – entsprechend der französischen *pièce* – nach dem Sprachgebrauch der Zeit neutral oder bezeichnet Instrumentalmusik,<sup>19</sup> und die Beziehung der „neuen Stücke“ zur Schloßkirche ergibt sich allein durch den Nachtrag vom 23. März betreffend die Probenarbeit „uf der Kirchen-Capelle“. Dort ließ sich freilich auch andere als Kirchenmusik einstudieren – eine Auffassung, die ohne weiteres mit dem Wortlaut des Nekrologs zu vereinbaren ist:

„Im Jahre 1714. wurde er an eben dem Hofe zum Concertmeister erklärt. Die mit dieser Stelle verbundenen Verrichtungen aber, bestunden damals hauptsächlich darinn, daß er Kirchenstücke componiren, und sie aufführen mußte.“<sup>20</sup>

Daß Bach – nach gut zehnjähriger Organistentätigkeit – Anfang 1714 die Gelegenheit ergriff, regelmäßig Ensembleliteratur schaffen zu können, die sowohl für die Kirche als auch für Tafel und Kammer bestimmt war, ist schon deshalb wahrscheinlich, weil die zuletzt genannten Bereiche ohnehin mit dem Konzertmeisteramt verbunden waren. Laut Dienstanweisung von 1695 wurde selbst Strattner als Sänger zur Mitwirkung bei der Tafelmusik verpflichtet. Dasselbe hatte, seiner Doppelfunktion von „Cammer-Musicus u. Hoff Organist“ entsprechend, für Bach als Cembalisten zu gelten. Die Produktion und nicht allein Leitung von Kammer- und Tafelmusik aber gehörte zu den traditionellen Pflichten eines Konzertmeisters. In Eisenach war hierfür Telemann<sup>21</sup> und in Rudolstadt Graff zuständig,<sup>22</sup> am Dresdner Hof, um ein weiteres Beispiel zu nennen, auch der Stellvertreter des Konzertmei-

<sup>19</sup> Laut WaltherL (S. 481) wird der Begriff gar „hauptsächlich von Instrumental-Sachen gebraucht, deren etliche als Theile ein ganzes Stück zusammen constituiren.“ In dem zwischen etwa 1714 und 1720 am Rudolstädter Hof angelegten Verzeichnis „derer Musicalien, welche bei Hofe in der Capell-Stube verwahrlich gewesen“ werden Vokalkompositionen jeweils unter ihrem Titel (geistliche und weltliche Musik) oder als „Weltliche Sachen“ angeführt, Instrumentalwerke als „507 Stücke“. Der Terminus Stück erscheint dagegen im Zusammenhang mit Vokalmusik nur als Größeneinheit (z. B. „70 Stücke ... Jahrgang“); vgl. Baselt, a. a. O. (wie Fußnote 5), S. 110ff., 125f. und 130.

<sup>20</sup> Dok III, Nr. 666, S. 83.

<sup>21</sup> J. Mattheson, a. a. O. (wie Fußnote 6), S. 362.

<sup>22</sup> Omonsky, a. a. O. (wie Fußnote 5), S. 70f.

sters.<sup>23</sup> Aus Rudolstadt ist für den Konzertmeister sogar eigens eine „Instruction“, „wegen der fürstl. Tafel-Music“ überliefert; aufgeführt wurden damals Instrumentalkompositionen vom „Solo“ über „Trio“ und „Quatuor“ bis hin zum „Concert“.<sup>24</sup>

Die Vermutung, daß Bach unter „Monatlich neuen Stücken“ sowohl Kirchen- als auch instrumentale Ensemblemusik verstand und der Hof dieser Interpretation zustimmte, weil sie durch den üblichen Wirkungsbereich des Konzertmeisters gedeckt war, läßt sich mangels erhaltener Dokumente freilich nicht zur Gewißheit erheben. Das einzige quellenmäßig gesicherte Weimarer Kammermusikwerk, die in der Abschrift Johann Gottfried Walthers erhaltene *Fuga* BWV 1026 für Violine und Continuo,<sup>25</sup> ist, falls sie nicht ursprünglich Teil einer Sonate war, kaum als monatliches Pensum in Anspruch nehmen. Telemann will für die Eisenacher Kammermusik „insonderheit“ Trios komponiert haben.<sup>26</sup> Einen vagen Hinweis darauf, daß auch Bach so verfahren sein könnte, liefern die offenbar aus Weimar stammenden Frühfassungen einzelner Sätze der sechs Sonaten BWV 525–530 „a 2 Clav. et Pedal“, sofern man diese auf ursprüngliche Ensembleswerke zurückführen will.<sup>27</sup> Dennoch böte die Komposition von Instrumentalmusik eine plausible Erklärung dafür, daß allein zwischen Sommer 1714 und Ende 1716 mindestens neun Kantaten in Bachs Kalender fehlen, von denen sich auch in Leipziger Quellen keine Spuren erhalten haben. Dabei sind, wie inzwischen üblich, Wiederaufführungen bereits großzügig einkalkuliert,<sup>28</sup> obwohl sie dem Geist „neuer Stücke“ ja von Natur aus widersprechen. Hinzu kommen noch einmal zehn unbekannte Kantaten, die Bach für die Monate Januar bis Oktober 1717 geschaffen haben müßte. Wäre er seinem Kompositionsauftrag in diesen mindestens 19 von 44 Monaten nicht nachgekommen, hätte man ihm kaum weiterhin und letztmals am 6. November 1717<sup>29</sup> Prädikat und Gehalt eines Konzertmeisters zugestanden. Füllt man die vorhandenen Lücken aber mit Kammermusik, die

<sup>23</sup> M. Fürstenau, *Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Hofe zu Dresden II*, Dresden 1862; Reprint, hrsg. von W. Reich, Leipzig 1971, S. 50 und 64ff.

<sup>24</sup> Omonsky, a. a. O. (wie Fußnote 5), S. 70f.

<sup>25</sup> Datierung der ältesten Quelle laut Zietz (S. 102) nach 1712, laut Beißwenger JGW, S. 22, zwischen 1714 und 1717.

<sup>26</sup> J. Mattheson, a. a. O. (wie Fußnote 6), S. 362.

<sup>27</sup> NBA IV/7 Krit. Bericht, S. 15, 64–70 und 80f. (D. Kilian). Vgl. neuerdings auch K. Hofmann, *Ein verschollenes Kammermusikwerk Johann Sebastian Bachs. Zur Fassungsgeschichte der Orgelsonate Es-Dur (BWV 525) und der Sonate A-Dur für Flöte und Cembalo (BWV 1032)*, BJ 1999, S. 67–79.

<sup>28</sup> Hofmann, a. a. O. (wie Fußnote 16), S. 27ff.

<sup>29</sup> Dok II, Nr. 84.



später teilweise in Leipziger Fassungen aufging, und nimmt einmal an, daß Bachs instrumentale Ensemblewerke vornehmlich in den Gemächern des jüngeren Weimarer Herzogs Ernst August erklangen, zu dessen Sympathisanten er ohnehin gehörte,<sup>30</sup> so würde das sich zuspitzende Zerwürfnis mit dem Regenten Wilhelm Ernst nachvollziehbar: Bach hätte als Weimarer Konzertmeister in der Tat „hauptsächlich“, wie es im Nekrolog heißt, „Kirchenstücke“ komponiert, den damit verbundenen instrumentalen Aufwand und daher auch das Ausmaß der Proben seit 1715 beständig reduziert und seine Produktion für die von beiden Dienstherren genutzte Schloßkirche seit 1717 ganz eingestellt. Erst recht aber wäre verständlich, daß dem „Concertmeister Bachen“ in den Jahren 1716/17 Gehaltszuwendungen gezahlt wurden, die nunmehr aus der „Particulier Cammer“ Ernst Augusts stammten.<sup>31</sup>

### 1. Zur Vorgeschichte von Bachs Weimarer Kantaten

Die erfolgreiche Präsentation von Bachs Hallenser Probestück im Dezember 1713 beweist, daß er dem Anspruch an eine Kantatenkomposition im modernen Stil gewachsen war. Denn der zu vertonende Text stammte offenbar – wie jener der damaligen Mitbewerber – aus der Feder des Oberpastors der Marktkirche Johann Michael Heineccius;<sup>32</sup> dieser hatte Bach dazu „genöthiget, das bewuste Stücke zu *componiren* u. aufzuführen.“<sup>33</sup> Die von Heineccius bekannten Kantatentexte weisen ihn als Anhänger der Form Erdmann Neumeisters und speziell dessen zweiten, 1711 veröffentlichten Reformmodells aus,<sup>34</sup> das neben Da-capo-Arien und Rezitativen mit freier madrigalischer Dichtung auch Bibelwort und Choral umfaßt. Dieser für Bach von 1714 an maßgebliche Kantatentypus läßt sich, wie Konrad Küster gezeigt hat, schon 1704 am Meininger Hof nachweisen und kommt somit als Muster auch für Neumeister und andere Textdichter in Frage. Noch weiter zurück reichen zehn Kantatentexte, bestehend aus Rezitativen, Arien und Chören, die Constantin Christian Dedekind 1670 veröffentlichte und auf die Neumeister in seiner Leipziger Dissertation (1695) ausdrücklich Bezug nimmt.<sup>35</sup> Das eigentlich neue drama-

<sup>30</sup> A. Glöckner, *Gründe für Johann Sebastian Bachs Weggang von Weimar*, in: Bericht Bach-Konferenz 1985, S. 137–143 (S. 139).

<sup>31</sup> Dok II, Nr. 81.

<sup>32</sup> Wollny, a. a. O. (wie Fußnote 14), S. 29 und 35.

<sup>33</sup> Dok I, Nr. 4, S. 23.

<sup>34</sup> Dürr St, S. 72f.

<sup>35</sup> K. Küster, *Meininger Kantatentexte um Johann Ludwig Bach*, BJ 1987, S. 159–164; W. Steude, *Anmerkungen zu David Elias Heidenreich, Erdmann Neumeister und den beiden Haupttypen der evangelischen Kirchenkantate*, in: R. Jacobsen (Hrsg.), *Weißenfels als Ort literarischer und künstlerischer Kultur im Barockzeitalter*,

turgische Element der geistlichen Reformkantate bestand freilich im Wechsel von Arie und Rezitativ, der – auf Basis madrigalischer Dichtung ohne Bibelzitate – Neumeisters erstes Reformmodell von 1700 (*Geistliche Cantaten statt einer Kirchen-Music*) kennzeichnet. Im Vorwort der Erstausgabe gesteht der Dichter unumwunden, das Vorbild seiner Poesie sei „nicht anders [...] als ein Stück aus einer Opera, von Stylo Recitativo und Arien zusammengesetzt“.<sup>36</sup>

Die musikalische Neuerung innerhalb der modernen Kantatendramaturgie bestand freilich nicht, wie oft vermutet, im Rezitativ. Rezitative finden sich in deutscher Vokalmusik bereits der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts.<sup>37</sup> Neu war vielmehr die Da capo-Arie mit einer Binnenstruktur entsprechend der Ritornellform nach italienischem Vorbild. Arien (später auch Chöre) in Ritornellform gehören zu den festen Bestandteilen Bachscher Kantaten seit 1714. Entsprechende Muster könnte Bach kennengelernt haben, nachdem am 8. Juli 1713 der Neffe des regierenden Weimarer Herzogs, Prinz Johann Ernst, von einer zweijährigen Bildungs- und Studienreise aus den Niederlanden zurückgekehrt war und dabei wohl italienische Musikalien mitgebracht hatte.<sup>38</sup> Dazu paßt auch, daß „Mein Herze schwimmt im Blut“ BWV 199 – Bachs älteste geistliche Kantate, die sowohl durchgehend Arien in Ritornellform enthält als auch ihrer Konzeption nach dem Neumeisterschen Jahrgang von 1700 entspricht – laut Schriftbefund der autographen Partitur im Jahr 1713 entstand. BWV 199 ist für den 11. Sonntag nach Trinitatis vorgesehen, der damals auf den 27. August fiel.<sup>39</sup> Dieses Werk, wenn es denn für Weimar bestimmt war, liefert einen ersten Hinweis darauf, daß sich Bach bereits vor 1714 als Komponist eines Ensemblestückes präsentiert und damit eine Grundlage für seine spätere Beförderung geschaffen hatte.

---

Amsterdam und Atlanta/GA 1994 (Chloe. Beihefte zum Daphnis. Band 18.), S. 45–61, bes. S. 57f.

<sup>36</sup> Zitiert nach E. Axmacher, *Erdmann Neumeister – ein Kantatendichter J. S. Bachs*, in: *Musik und Kirche* 60, 1990, S. 294–302 (S. 296).

<sup>37</sup> Als Beispiel sei die 1680 in Reval uraufgeführte Oper „Die beständige Argenia“ (Neuausgabe in: *Das Erbe deutscher Musik*, 1. Reihe, Band LXVIII, Mainz 1973) von Johann Valentin Meder, einem ehemaligen Mitglied der Hamburger Oper am Gänsemarkt, genannt, die sich im wesentlichen aus modernen Rezitativen und aus Strophenarien zusammensetzt.

<sup>38</sup> Dazu grundlegend H.-J. Schulze, *J. S. Bach's Concerto-arrangements for Organ – Studies or commissioned Works?*, in: *The Organ Yearbook* 3, 1972, S. 4–13; Schulze *Bach-Überlieferung*, S. 156–160.

<sup>39</sup> Kobayashi, *Quellenkundliche Überlegungen*, a. a. O. (wie Fußnote 16), S. 296f. und 304.

Dagegen überrascht die Schriftdanalyse der autographen Partitur zur „Jagdkantate“ BWV 208 (1713, „eventuell schon 1712?“<sup>40</sup>), welche die seit langem gehegte Vermutung<sup>41</sup> bestätigt, diese Komposition sei zum Geburtstag des Weißenfelder Herzogs Christian bereits um den 23. Februar des Jahres 1713 erklingen. Eine noch frühere Aufführung steht nicht zur Diskussion, weil Christian erst am 16. März 1712 die Regierungsgeschäfte seines Bruders übernommen hatte.<sup>42</sup> Allerdings ist eine Niederschrift des Autographs im Jahr 1712 ohne weiteres mit den historischen Gegebenheiten vereinbar, wenn man bedenkt, daß der Weißenfelder Hofkapellmeister Johann Philipp Krieger seit dem Regierungswechsel 1712 von der Verpflichtung entbunden war, die Tafelmusik zum fürstlichen Geburtstag zu liefern. Seit Februar 1713 saß er nun vielmehr selbst an der Tafel des „Hochfstl. Geburtstagsmahls“.<sup>43</sup> Somit bestand ausreichend Zeit, einen Ersatz zu beschaffen, wobei etwa Adam Immanuel Weldig, in dessen Weimarer „Freyhaus“ Bach spätestens seit 1709 wohnte,<sup>44</sup> behilflich gewesen sein mochte. Weldig war nach dem Regierungsantritt Christians als Kammermusiker und Pageninformer an den Weißenfelder Hof zurückgekehrt.<sup>45</sup> Der von dem Weimarer Librettisten Salomo Franck gedichtete und von Bach vertonte Stoff der „Jagdkantate“ war unter dem Titel „Diana und Endymion“ in Weißenfels schon seit 1703 Gegenstand von Opernaufführungen gewesen.<sup>46</sup> Insofern erscheint es nur konsequent, daß Bach von den sieben Arien seiner „Miniaturoper“ sechs (Nr. 2, 4, 7, 9, 12 und 14) und von den beiden Chören immerhin einen (Nr. 15) in Ritornellform gestaltete. Demnach muß er bereits vor dem Sommer 1713, also vor der Rückkehr Johann Ernsts aus den Niederlanden, über Modelle für eine vollständig entwickelte Ritornellanlage verfügt haben.

Auf der Suche nach weiteren Anknüpfungspunkten aus dem Zeitraum vor 1714 stößt man rasch auf Werke, die bis in Bachs Mühlhäuser Periode

<sup>40</sup> Ebenda, S. 295 und 304.

<sup>41</sup> NBA I/35 Krit. Bericht, S. 39–43 (A. Dürr).

<sup>42</sup> BJ 2000, S. 301 ff. (H.-J. Schulze); vgl. dagegen die Datierung in BWV<sup>2a</sup>: „vermutlich zum 23. 2. 1713 (oder 1 Jahr früher?)“.

<sup>43</sup> T. Fuchs, *Studien zur Musikpflege in der Stadt Weißenfels und am Hofe der Herzöge von Sachsen-Weißenfels. Ein Beitrag zur mitteleuropäischen Musikgeschichte des 17. und 18. Jahrhunderts*, Dissertation, Halle/S. 1990, S. 117. Rampe und Sackmann, a. a. O. (wie Fußnote 4), S. 187f.

<sup>44</sup> Dok II, Nr. 45.

<sup>45</sup> Zur Biographie Weldigs vgl. E.-M. Ranft, *Zum Personalbestand der Weißenfelder Hofkapelle*, BzBF 6, 1988, S. 5–36 (S. 31); Fuchs, a. a. O. (wie Fußnote 43), S. 156ff.

<sup>46</sup> Fuchs, a. a. O., Anlage 6, S. 50.



zurückreichen: Alfred Dürr<sup>47</sup> und neuerdings auch Konrad Küster<sup>48</sup> haben gezeigt, daß schon in der Arie Nr. 3 von „Der Herr denkt an uns“ BWV 196 und im *Arioso* Nr. 4 von „Gott ist mein König“ BWV 71 Ritornellformen vorliegen. Dasselbe gilt übrigens auch für die *Sinfonia* Nr. 1<sup>49</sup> und das Duett Nr. 4<sup>50</sup> von BWV 196. Die Mühlhäuser Ratswahlkantate BWV 71 wurde zum 4. Februar 1708 komponiert, die lediglich in Abschrift aus späterer Zeit<sup>51</sup> erhaltene Kantate BWV 196 wird auf 1707/08, 1708 oder 1708/09 datiert.<sup>52</sup> Die formale Disposition dieser Sätze veranlaßt Küster zu folgender Einschätzung:

„Angesichts dieser Vorgaben setzen aber die herkömmlichen chronologischen Modelle für die Betrachtung der Bachschen Stilentwicklung aus. An sich könnte man jene Besonderheiten auf eine – neu anzunehmende – massiv prägende Begegnung mit italienischen Stilelementen zurückführen. Wenn Mühlhausen als ‚Ort des Geschehens‘ ausscheidet, konzentriert sich das Interesse auf Weimar, aber (angesichts der Musiksprache und der Textwahl) eher auf die Zeit kurz nach Juli 1708 als auf die kurz vor März 1714; Bach müsste also – entgegen üblicher Sicht – in Weimar deutlich vor 1714 mit italienischer Musik in Berührung gekommen sein. Und außerdem: Bach müsste auch vor seiner Beförderung zum Weimarer Concertmeister die Möglichkeit gehabt haben, Kantaten zu komponieren und selbst aufzuführen – also aus seiner Position als Hoforganist heraus.“<sup>53</sup>

<sup>47</sup> Dürr St, S. 107 und 153.

<sup>48</sup> K. Küster, „Der Herr denkt an uns“ BWV 196. Eine frühe Bach-Kantate und ihr Kontext, in: Musik und Kirche 66, 1996, S. 84–96 (S. 87f.).

<sup>49</sup> Ebenda, S. 89ff. Rampe und Sackmann, a. a. O. (wie Fußnote 4), S. 185f.

<sup>50</sup> Dürr St, S. 108f.

<sup>51</sup> Partiturnkopie des Thomaners Johann Ludwig Dietel, Leipzig um 1731/32; vgl. A. Glöckner, *Neuerkenntnisse zu Johann Sebastian Bachs Aufführungskalender zwischen 1729 und 1735*, BJ 1981, S. 43–75, hier vor allem S. 57–61. BC I/3, B 11, S. 866.

<sup>52</sup> NBA I/33 Krit. Bericht, S. 23f. (F. Hudson); BWV<sup>2a</sup>, S. 197; BC I/3, B 11, S. 866. Der von Spitta I, S. 369f., anhand mehrerer Textpassagen aufgestellten und von der NBA übernommenen Hypothese, hier handle es sich um eine Trauungskantate, die zudem speziell für die Hochzeit des Dornheimer Pfarrers Johann Lorenz Stauber am 5. Juni 1708 in Arnstadt bestimmt gewesen sei, widersprach Küster, a. a. O. (wie Fußnote 48), S. 84ff., mit dem Hinweis, daß der Text, ein Ausschnitt aus Psalm 115, keinerlei Elemente enthält, die zwingend auf eine Trauung oder gar auf jene von Stauber hindeuten. Vielmehr passe das Libretto „zu jeder beliebigen kirchlichen Lob- oder Dankesfeier“. Gleichwohl hält Küster (S. 93) an der Datierung „um 1708/09“ fest. Zweifel an Spittas Auffassung klingen auch bei Alfred Dürr an (Dürr K, S. 816f.).

<sup>53</sup> Küster, a. a. O. (wie Fußnote 48), S. 91.

Die oben angeführten Daten lassen keinen Zweifel an Bachs Beschäftigung mit italienischen Formen „deutlich vor 1714“. Daß aber „Mühlhausen als ‚Ort des Geschehens ausscheidet‘“, macht ein Blick in die Kantate „Aus der Tiefen rufe ich, Herr, zu dir“ BWV 131 und auf den „Actus tragicus“ BWV 106 fraglich: Eine Ritornellkonstruktion findet sich auch in der Continuoarie BWV 131/4, und in den Eingangsschor von BWV 106 sind als separate Abschnitte sogar zwei unmittelbar aufeinanderfolgende Arien („Ach, Herr, lehre uns bedenken“ und „Bestelle dein Haus“) integriert. Laut Peter Wollny erinnert letztere „in der Behandlung und Darbietung des Texts und seiner Einbindung in ein Ritornell an die Devisenarie der italienischen Oper um 1700“.<sup>54</sup> Der „Actus tragicus“ wird bekanntlich um 1707 angesetzt und mit der Trauerfeier für Bachs Onkel Tobias Lämmerhirt am 10. August dieses Jahres in Verbindung gebracht,<sup>55</sup> die autographe Partitur von BWV 131 trägt auf der letzten Seite Bachs eigenhändigen Vermerk „Auff begehren Tit: Herrn D: Georg: Christ: Eilmars in die | Music gebracht von | Joh: Seb. Bach: | Org: Molhusino.“, muß also zwischen Juni 1707 und Juni 1708 entstanden sein. Schließlich besteht eine Parallele zwischen BWV 131/4 und der Partita II der Choralpartita „O Gott, du frommer Gott“ BWV 767: In beiden Fällen handelt es sich um Devisenarien mit Ritornellkonstruktionen (bei BWV 767/2 in instrumentaler Ausführung), deren Grundriß jenem der verwendeten Choralmelodie mit wiederholtem erstem Stollen angeglichen wurde. Die exakte chronologische Einordnung der Choralpartita bleibt einstweilen ungewiß; das Werk wird sowohl Bachs Arnstädter als auch Mühlhäuser Periode zugewiesen.<sup>56</sup>

Gemeinsam ist den Arien aus BWV 131 und 106, daß sie eine Ritornellanlage besitzen, aber keine Da capo-Formen darstellen. Da einfache Da capo-Formen in der Vokalmusik bis in das erste Drittel des 17. Jahrhunderts zurückzufolgen sind,<sup>57</sup> hat sich unser Augenmerk also vor allem auf die jüngere

<sup>54</sup> P. Wollny, *Arien und Rezitative*, in: C. Wolff (Hrsg.), *Die Welt der Bach-Kantaten*, Band 1, Stuttgart, Weimar und Kassel etc. 1996, S. 185–197 (S. 189).

<sup>55</sup> NBA I/34 Krit. Bericht, S. 18f. (R. Higuchi); Dürr St 2, S. 59; R. Steiger, *Actus tragicus und ars moriendi: Bachs Textvorlage für die Kantate „Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit“ (BWV 106)*, in: *Musik und Kirche* 59, 1989, S. 11–23; M. Petzoldt, *Hat Gott Zeit, hat der Mensch Ewigkeit? Zur Kantate BWV 106 von Johann Sebastian Bach*, in: *Musik und Kirche* 66, 1996, S. 212–220.

<sup>56</sup> Jean-Claude Zehnder (*Zu Bachs Stilentwicklung in der Mühlhäuser und Weimarer Zeit*, in: *Das Frühwerk*, a. a. O. – wie Fußnote 16 –, S. 311–338) nennt als Datum „um 1707/08“ (S. 328).

<sup>57</sup> N. Dubowy, *Arie und Konzert. Zur Entwicklung der Ritornellanlage im 17. und frühen 18. Jahrhundert*, München 1991 (Studien zur Musik. 9.), S. 103.

Ritornellkonstruktion zu richten. Was Konrad Küster für die Kantate BWV 196 gezeigt hat, daß nämlich „die Anwendung modernerer musikalischer Mittel von der Textreform nicht unmittelbar abhängig war, sondern die Fortentwicklung der musikalischen Gestaltungsmuster in Einzelheiten auch rascher vonstatten ging als die der textlichen Vorgaben“;<sup>58</sup> gilt in modifizierter Form ebenso für die frühen Kantaten BWV 106, 131 und 71. Für die Aneignung aktueller italienischer Formen durch Bach scheinen in der Tat weder die Kantatenreform Neumeisters und anderer noch die mögliche Begegnung mit italienischer Musik im Sommer 1713 verantwortlich zu sein. Vielmehr müssen die Anfänge von Bachs Beschäftigung mit der Ritornellform so weit zurückliegen, daß er spätestens um 1707/08 überhaupt in der Lage war, sich dieses Modells zu bedienen. Lediglich in zwei der erhaltenen Kantaten – „Christ lag in Todesbanden“ BWV 4 und „Nach dir, Herr, verlanget mich“ BWV 150 – fehlen Ritornellformen vollständig. Im Fall von BWV 4 kann dieser Befund, wie das Gegenbeispiel BWV 767/2 zeigt, nicht unbedingt auf die Konzeption als Choralpartita zurückgeführt werden. Dagegen stützt das Ausbleiben von Ritornellstrukturen die Vermutungen Alfred Dürrs beziehungsweise Andreas Glöckners, beide Kantaten stellten die frühesten innerhalb Bachs Œuvre dar,<sup>59</sup> ganz wesentlich.

Im folgenden sollen nun die angeführten Werke in Ritornellanlage näher untersucht werden, bevor ich dann der Frage nachgehe, auf welche Vorbilder der Komponist zurückgreifen konnte.

## 2. Formen der Ritornellanlage in Bachs frühesten Kantaten

Beginnen wir zunächst mit einer Definition der Arie in Ritornellform, die sich im Lauf des 17. Jahrhunderts als wesentlicher Bestandteil der italienischen Oper entwickelte. Die Ritornellform bildet einen in sich geschlossenen Satz, dessen Struktur durch den Wechsel von Episoden und „Versritornellen“<sup>60</sup> geprägt ist und dessen äußeren Rahmen „Strophenritornelle“<sup>61</sup> liefern können. Entsprechend der Bedeutung des italienischen Terminus *ritornello* enthalten Ritornelle einen oder mehrere wiederkehrende Gedanken, der

<sup>58</sup> K. Küster, *Die Vokalmusik*, in: ders. (Hrsg.), *Bach-Handbuch*, Kassel etc., Stuttgart und Weimar 1999, S. 93–534 (S. 148).

<sup>59</sup> NBA I/9 Krit. Bericht, S. 23; Dürr St 2, S. 20, 43 und 167 f.; A. Glöckner, *Zur Echtheit und Datierung der Kantate BWV 150 „Nach dir, Herr, verlanget mich*, BJ 1988, S. 195–203.

<sup>60</sup> Dubowy, a. a. O. (wie Fußnote 57), S. 32 f.

<sup>61</sup> Ebenda.



oder die auf ein und derselben oder auf unterschiedlichen Stufen wiederholt werden. Versritornelle sind Binnenritornelle, sie treten zwischen die Verse eines Arientextes und wirken als „Scharniere“ zwischen zwei Episoden. Strophen-, also Rahmenritornelle hingegen eröffnen, beschließen oder trennen einzelne Textstrophen. Für eine Arie in Ritornellform sind deshalb Strophen-, nicht jedoch Versritornelle verzichtbar.

Die italienische Oper prägte in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts zwei Sonderformen der Ritornellanlage aus: Die Devisenarie und die Da capo-Form. Die Devisenarie stellt in der ersten Episode ein knappes, prägnantes „Motto“ vor, auf dessen Wiederholung im Anschluß an ein Versritornell die „Devise“ folgt.<sup>62</sup> Die Devise war weder bloße Manier noch Modeerscheinung, sondern diente dazu, dem episodischen Geschehen einen „Bewegungsimpuls“ und eine „tonikale Fixierung“<sup>63</sup> zu verleihen; vor allem aber erweist sich die Devisengestaltung als rhetorischer Kunstgriff zur Steigerung affektiver Dramaturgie. Schließlich war die Devise zu Bachs Zeit eng mit der Ritornellkonzeption verknüpft und konnte demnach Bestandteil auch einer Da capo-Arie sein. Die Da capo-Form ihrerseits muß jedoch, wie oben angedeutet, nicht unbedingt an die Ritornellanlage gekoppelt werden.<sup>64</sup>

Einen Gegensatz zur Ritornellform bildet die bis an den Anfang des 17. Jahrhunderts zurückzufolgende Ostinato-Arie, weil sich ostinatere Verlauf und Rahmenkonstruktion in der Regel ausschließen. Dasselbe gilt für quasi-ostinate Arienstrukturen, in denen ein bestimmtes melodisches Element oder – weitaus häufiger – eine bestimmte rhythmische Figur beibehalten werden.<sup>65</sup> Zum Wesen der Ostinato-Arie spätestens seit dem zweiten Drittel des 17. Jahrhunderts gehört die Wiederkehr ostinater Figuren auf verschiedenen Tonstufen, ohne daß hier im eigentlichen Sinn von einer Ritornellform gesprochen werden könnte – selbst wenn das Ostinato „Löcher“ in der Linie der Sing-

<sup>62</sup> Die Termini „Devise“ und „Motto“ gehen auf H. Riemann (*Handbuch der Musikgeschichte*, 2. Band, 2. Teil, *Das Generalbasszeitalter. Die Monodie des 17. Jahrhunderts und die Weltherrschaft der Italiener*, Leipzig 1912, S. 410f.) zurück, werden bis heute verwendet und sind nach wie vor brauchbar, weil sie sich des Topos der Rhetorik bedienen, um ein poetisches und musikalisches Phänomen anschaulich zu machen.

<sup>63</sup> Dubowy, a. a. O. (wie Fußnote 57), S. 124f. Vgl. auch W. Osthoff, *Monteverdi-Studien I. Das dramatische Spätwerk Claudio Monteverdis*, Tutzing 1960 (Münchener Veröffentlichungen zur Musikgeschichte. 3.), S. 93.

<sup>64</sup> Dubowy, a. a. O. (wie Fußnote 57), S. 103–119.

<sup>65</sup> H. Riemann, *Basso ostinato und Basso quasi-ostinato*, in: Fs. für Rochus Freiherr von Liliencron zum 90. Geburtstag, hrsg. von H. Kretzschmar, Leipzig 1910, S. 193–202. Dubowy, a. a. O. (wie Fußnote 57), S. 158f.

stimme“<sup>66</sup> füllt. So gesehen lassen sich die *Aria* BWV 150/3 (Quasi-Ostinato in Violinen und Continuo), die *Aria* BWV 150/5 (Ostinato in Continuo und Fagott), das Alt-Solo BWV 106/3 „In deine Hände lege ich meinen Geist“ (Ostinato im Continuo), das *Air* BWV 71/2 (Quasi-Ostinato im Baß des *Organo*), der Chor BWV 71/6 (Ostinato in *Bassono* und *Violoncello*), die Arie BWV 131/2 (Quasi-Ostinato im Baß) und die *Aria* BWV 208/13 (Ostinato im Continuo) eben nicht als Ritornellformen begreifen, obwohl dort eine Vielzahl von Tonstufen durchschritten wird und Strophenritornelle den äußeren Rahmen der jeweiligen Sätze bilden.

Dennoch bestehen drei Möglichkeiten, Ostinato- und Ritornellformen zu vereinen:

a) Das älteste mir bekannte Beispiel einer „Aria in Ciacona“ stammt aus Agostino Steffanis Oper „Servio Tullio“, die im Fasching 1685 am Münchner Hof uraufgeführt wurde.<sup>67</sup> Hier formiert ein ostinater Baß eine Chaconne, die ihrerseits die Grundlage einer Devisenarie für Sopran, 2 Violinen und Viola bildet. Die Wiederkehr des Ritornells ist zum einen durch dessen Variierung im Sinne des Chaconne-Charakters gewährleistet, andererseits dadurch, daß das Ostinato bei Bedarf auf die erforderlichen Stufen der Ritornellanlage (außer der Tonika die Stufen V, VI und III) gehoben wird. Trotz seiner durch die Chaconne-Struktur bedingten, vergleichsweise einfachen Gestalt ist Steffanis achttaktiges Ritornell vollständig ausgereift (Vordersatz a1–2, Nachsatz b1–2<sup>68</sup>) und gehört dem von Wilhelm Fischer<sup>69</sup> so genannten und von Alfred Dürr<sup>70</sup> und Stephen A. Crist<sup>71</sup> auf Bachs Arien übertragenen „Liedtypus“ an. Ähnlich, aber weitaus weniger kunstvoll erscheint die 20 bis 25 Jahre jüngere Arie

<sup>66</sup> Dubowy, a. a. O. (wie Fußnote 57), S. 158.

<sup>67</sup> Zu den näheren Umständen der Aufführung siehe G. Croll, *Agostino Steffani (1654–1728). Sein Leben und seine Opern*, Habil.-Schrift Münster 1961, S. 55ff. Ich danke Herrn Prof. Dr. Gerhard Croll (Salzburg) für die freundliche Überlassung seines unveröffentlichten Manuskripts und für die Möglichkeit, dieses hier zitieren zu können. Auszüge der Oper „Servio Tullio“ sind wiedergegeben in: A. Steffani, *Ausgewählte Werke Dritter Teil*, hrsg. von H. Riemann, Leipzig 1912, S. 14–30 (DDT 12/II). Die erwähnte Aria „in Ciacona“ aus der siebten Szene des II. Akts wurde auf S. 25–29 veröffentlicht.

<sup>68</sup> Ich bediene mich im folgenden der von Hio-Ihm Lee (*Die Form der Ritornelle bei Johann Sebastian Bach*, Pfaffenweiler 1993 [Musikwissenschaftliche Studien. Bd. 16.], siehe vor allem S. 15f.) entwickelten Bezeichnungsmethode a1–x, b1–x etc., die im Unterschied zu anderen Praktiken den Vorzug hat, entsprechend den vorhandenen Gegebenheiten jeweils beliebig erweitert werden zu können.

<sup>69</sup> W. Fischer, *Zur Entwicklungsgeschichte des Wiener klassischen Stils*, Leipzig und Wien 1915 (DTÖ Beihefte. 3.), S. 25.

<sup>70</sup> Dürr St, S. 107f.

<sup>71</sup> S. A. Crist, *Aria Forms in the Vocal Works of J. S. Bach, 1714–24*, Dissertation, Waltham/MA, Brandeis University 1988, S. 112f.

BWV 196/4: Auch hier nimmt der Baß eine nunmehr quasi-ostinate Struktur auf, das nur einteilige Ritornell (a1–2, „Liedtypus“?) kehrt ebenfalls auf den Stufen V, III und VI wieder, jedoch ergänzt um einen Einsatz auf der II. Stufe. Dagegen fehlt es an nennenswerten variativen Elementen in den Melodiestimmen, statt dessen wird nach Bedarf der ostinate Arienbaß abgewandelt. Geht man davon aus, daß die Kantate BWV 196 um 1708 entstand, bedeutete dies, daß Bach die Ritornellform um jene Zeit zwar bereits kannte, aber sich beim Umgang mit ihr noch keineswegs handwerkliche Fähigkeiten solcher Qualität erworben hatte, wie sie der 30jährige Steffani gut 20 Jahre früher zur Zeit der Niederschrift seiner zweiten Oper besaß. Weitere Arien „in Ciacona“ sind in Bachs frühem Vokalwerk nicht nachweisbar; allerdings entpuppt sich die *Sinfonia* der späteren Kantate BWV 18 „Gleichwie der Regen und Schnee“ als ein ausgesprochen weit entwickeltes Beispiel für eine solche Verbindung von Chaconne und Ritornellform.

b) Eine Ostinato-Arie – in der Regel für Singstimme(n) und Continuo – kann jederzeit zu einer Ritornellform erweitert werden, indem das Ostinato als in sich geschlossenes Ritornell geformt wird und auf verschiedenen Tonstufen zwischen die einzelnen Episoden tritt, während als Episodenbegleitung quasi-ostinate Ritornellauszüge erklingen. Ostinato Continuoarien in Ritornellform mit oder ohne Da capo finden sich in italienischen Opern der 1680er und 1690er Jahre zahlreich, etwa bei Giovanni Legrenzi (1683),<sup>72</sup> Tomaso Albinoni (1694)<sup>73</sup> und Carlo Francesco Pollarolo (1696),<sup>74</sup> um hier nur einige Beispiele zu nennen. Diesem Typus entspricht die *Aria* BWV 208/14, eine Devisenarie in Da capo-Form mit Ritornelleinsätzen auf der I. (T. 11 und 52), VI. (T. 60) und II. (T. 78) Stufe. Als Quasi-Ostinato erscheint das sechstaktige „Fortspinnungsritornell“<sup>75</sup> (mit Vordersatz a, Fortspinnung b und Nachsatz c) außerdem teilweise oder vollständig während der Episoden 2, 4 und 6 in den Takten 18–20, 30–35 und 49–50 (I. Stufe) sowie 74–76 und 92–95 (III. Stufe). Zu Beginn des B-Teils experimentiert Bach mit einer zweiten Devise, deren Text die rhetorische Funktion der Devisenkonstruktion als solcher dokumentiert: „Es lebe der Herzog“ (Motto, T. 58–59) und „Es lebe der Herzog in Segen und Ruh“ (Motto + Devise, T. 63–79). Einen Grenzfall zwi-

<sup>72</sup> Oper „Il Giustino“ (Venedig 1683), Wiedergabe der Devisenarie in Da capo-Form „Ti lascio l'alma in pegno“ in A. Schering, *Geschichte der Musik in Beispielen*, Leipzig 1931, Nr. 231.

<sup>73</sup> Oper „Zenobia, Regina de Palmireni“ (Venedig 1694); Faksimile der einzigen erhaltenen Partiturabschrift (Washington LC, M 1500.A72Z4), hrsg. von H. Mayer Brown, New York und London 1979 (*Italian Opera 1640–1770*. Bd. 15.); siehe beispielsweise die Devisenarien in Da capo-Form „Care mura tempio amato“ f. 9r–9v und „Guerra è pace“ f. 17v–17r. Vgl. außerdem J. E. Solie, *Aria Structure and Ritornello Form in the Music of Albinoni*, in: *The Musical Quarterly* LXIII, 1977, S. 31–47 (S. 40ff.).

<sup>74</sup> Oper „Gl'inganni felici“ (Venedig 1696); Faksimile der einzigen erhaltenen Partiturabschrift (London BL, MS Add. 16109), hrsg. von H. Mayer Brown, New York und London 1977 (*Italian Opera 1640–1770*. Bd. 16.); siehe beispielsweise die Devisenarien in Da capo-Form „Mi prepara amor“ f. 8v–9r und „A l'offerta d'uno sposo“ f. 19r–19v.

<sup>75</sup> Vgl. die Definition bei Fischer, Dürr und Crist (Fußnoten 69–71).



schen Ostinato-Arie und Ritornellform stellt – ebenfalls in der „Jagdkantate“ – die *Aria* BWV 208/4 dar:<sup>76</sup> Ein dreitaktiges Fortspinnungsritornell (ab) dient, gelegentlich nur auszugsweise, als Ostinato einer Da capo-Arie. Dabei werden die III. (T. 8 ff. und 21 ff.), V. (T. 13 ff., 29 f. und 31 ff.), VI. (T. 24) und VII. Stufe (T. 25 ff. und 28 ff.) erreicht. Zwei Parameter machen dieses Ostinato de facto zur Ritornellform: die Gestaltung der beiden ersten Episoden nach dem Muster von Motto und Devise sowie die beiden Versritornelle als Ostinatofragmente in den Takten 4–6 (I. Stufe) und 13–14 (V. Stufe). Diese Parameter zeigen zugleich, daß Bach sehr wohl eine Unterscheidung zwischen Ostinato- und Ritornellanlage vornahm, indem er beide Formen profilierte, aber im vorliegenden Fall fast bis zur Unkenntlichkeit miteinander verflocht.

c) Zu diskutieren ist schließlich ein weiteres Phänomen der Ritornellform, das von einer quasi-ostinaten Konstruktion oft nur auf den zweiten Blick zu unterscheiden ist, mit dieser im Kern aber nichts zu tun hat. Gemeint ist der Auftritt von strukturell verändertem Ritornellmaterial etwa zur Untermalung, also als Begleitung von Episodenabschnitten. Derartige Situationen werden im folgenden als „ritornellverarbeitende Teile“ bezeichnet; sie können generell sowohl Ritornell- als auch Episodenfunktion annehmen.<sup>77</sup> Ritornellverarbeitende Teile unterscheiden sich von der bloßen Wiederholung von Ritornellen oder Ritornellausschnitten durch folgende Veränderungen der Ritornellsubstanz: 1. Ritornellsubstanz wird durch harmonische beziehungsweise melodische Abweichungen sowie durch Fortfallen oder Hinzutreten mindestens einer einzigen Stimme angetastet; 2. Ritornellsubstanz wird nicht als vollständiger mehrstimmiger Satz, sondern geringstimmig zitiert; 3. Ritornellsubstanz wird teilweise oder vollständig angeführt und unmittelbar fortgesponnen, sequenziert, kontrapunktiert oder imitiert; 4. Ritornellsubstanz wird durch Umspielung oder Diminution variiert. Im Fall der oben angeführten *Aria* BWV 208/14 beispielsweise ist aufgrund des einstimmigen Ritornells wiederholt nicht zu entscheiden, ob dessen Zitate in den Takten 30–35, 49–51 und 92–95 Quasi-Ostinati oder ritornellverarbeitende Teile darstellen. Zur letztgenannten Kategorie gehört indes zweifellos das sequenzierte und sogar melodisch-harmonisch veränderte Ritornellmaterial in den Takten 18–22 und 74–76. Einen geradezu „klassischen“ ritornellverarbeitenden Teil mit einem melodisch abgewandelten und verkürzten Ritornellzitat enthält die zweite Episode der Devisenarie BWV 196/3 (T. 9–11), auf die später zurückzukommen sein wird. Ritornellverarbeitende Teile in Episodengestalt dienen vor allem der rhythmischen Stabilisierung des Arienverlaufs (zu Lasten seiner formalen Transparenz) und gehören in der Tat zu den jüngsten Errungenschaften der italienischen Oper im 17. Jahrhundert. Regelmäßig treten sie erst in den späten 1680er und 1690er Jahren auf (etwa bei Steffani seit 1689<sup>78</sup> und bei Albinoni seit 1694<sup>79</sup>), während sie in gedruckten Werken seit 1711 fast vollständig fehlen.

<sup>76</sup> Dürr St, S. 108f., spricht hier vom „Ostinatotypus“, ohne auf die Affinität zur Ritornellanlage einzugehen.

<sup>77</sup> Rame und Sackmann, a. a. O. (wie Fußnote 4), S. 182.

<sup>78</sup> Oper „Henrico Leone“ (Hannover 1689), Arie „Tra le braccia de la morte io confido“, wiedergegeben in Steffani, *Ausgewählte Werke*, a. a. O. (wie Fußnote 68), S. 71 ff.

<sup>79</sup> „Zenobia“, Faksimile, a. a. O. (wie Fußnote 73); siehe beispielsweise die Devisenarie „Gia la frode“ f. 21r–24r.

Werfen wir nun einen Blick auf die übrigen, in Ritornellform angelegten Arien der Kantaten BWV 106, 71, 131, 196 und 208 sowie auf die Choralpartita BWV 767. Zunächst die Formpläne der beiden Arien aus dem „Actus tragicus“ BWV 106:<sup>80</sup>

BWV 106/2 *Lento* „Ach Herr“

Ritornell a (T. 48/49) b (T. 49/50)

Ritornell 1	<b>Episode 1</b>	Ritornell 2	<b>Episode 2</b>	<b>Ritornell 3</b>	<b>Episode 3</b>
T. 48–50	<b>50–52</b>	52–54	<b>54–56</b>	<b>56–58</b>	<b>58–59</b>
I	<b>I</b>	I	<b>I</b>	<b>I–V</b>	<b>V–II</b>
<b>Ritornell 4</b>	Episode 4	<b>Ritornell 5</b>	Episode 5	<b>Ritornell 6</b>	
<b>T. 58–60</b>	60–62	<b>62–64</b>	64–66	<b>66–71</b>	
<b>V</b>	V	<b>V</b>	V–III	<b>III–I</b>	

BWV 106/2 *vivace* „Bestelle dein Haus“

Episode 1 (Motto)	Ritornell 1	Episode 2 (Motto + Devise)	<b>Ritornell 2</b>
T. 72–73	73–75	76–84	<b>84–89</b>
I–V	V–I	I–VI	<b>VI–I</b>
<b>Episode 3</b>	<b>Ritornell 3</b>		
<b>T. 89–113</b>	<b>113–131</b>		
<b>I–IV</b>	<b>I–IV</b>		

Bei „Ach Herr“ handelt es sich um eine Ritornellform mit zwei Strophen- und vier Versritornellen, die – ebenso wie die Episoden – von der I. oder von der V. Stufe ausgehen. Über diesen begrenzten Radius hinaus reichen allein die dritte und fünfte Episode, die zur II. und III. Stufe führen; auf letzterer beginnt das Schlußritornell. Auf Unsicherheiten bei Handhabung der Ritornellform deuten noch einige andere Befunde hin: So sind Ritornell 2 und Episode 2 notengetreue Wiederholungen von Ritornell 1 und Episode 1. Sollte hier das formale Ziel in der (fehlgeschlagenen) Imitation oder aber gerade in der Umgehung einer Devise bestanden haben, die dann in der folgenden Arie erscheint? In den Episoden 1–3 wird das unveränderte Ritornell als ostinate Begleitung beibehalten (wodurch ritornellverarbeitende Teile entstehen). Das heißt, Bach strebte bis einschließlich Ritornell 3 nach harmonischer Stabilisierung der I. Stufe und nach einem gleichmäßigen rhythmischen Verlauf, ohne die schon durch die Seufzermotivik des Textes gebotene, dramaturgisch wirkungsvolle Gelegenheit zu nutzen, die frei einsetzende Gesangsstimme

<sup>80</sup> In diesen und den folgenden Formplänen werden ritornellverarbeitende Teile stets im Fettdruck hervorgehoben.

vom Ritornell zu lösen und dem Ripieno gegenüberzustellen. Besondere Beachtung verdient schließlich die stufenweise vor sich gehende Modulation zu Beginn des Schlußritornells, die eben durch Kadenzierung der letzten Episode auf der III. Stufe erforderlich wurde. Dadurch wächst das zweitaktige Ritornell bei seinem letzten Auftreten auf fünf Takte an, so daß die Relationen der einzelnen Formteile aus dem Gleichgewicht geraten. Aus dem Rahmen fällt dieser Vorgang schon allein deshalb, weil sich Bach bis zur Episode 5 von Formteil zu Formteil in Schritten von lediglich 2 bis 3 Takten „vorgetastet“ hatte.

Ähnliche Unregelmäßigkeiten sind auch in dem unmittelbar anschließenden „Bestelle dein Haus“ zu beobachten, einer Devisenarie, deren Konzeption wiederum rhetorische Wurzeln hat: „Bestelle dein Haus“ (Motto, Episode 1) – „Bestelle dein Haus, denn du wirst sterben und nicht lebendig bleiben“ (Motto + Devise, Episode 2). Durch den offensichtlich aus dramaturgischen Gründen motivierten Verzicht auf ein erstes Strophenritornell hätte dessen Eintritt nun im Anschluß an das Motto in T. 73 zu erfolgen. Statt dessen erklingt als Ritornell 1 eine dreitaktige Figur, die in Wirklichkeit kaum mehr als das a-Segment eines Ritornells darstellen kann; nach der Terminologie Wilhelm Fischers klassifizieren lässt sich dieser Ritornelltypus schon gar nicht. Diese Ritornellfigur wird in Ritornell 2 variiert und fortgesponnen und in Episode 3 zum Gegenstand einer Quintfallsequenz, wodurch in beiden Arienabschnitten erneut ritornellverarbeitende Teile entstehen. Ein solcher Fall, hervorgerufen durch eine weitere Quintfallsequenz unter Verwendung der Ritornellfigur, liegt auch im Schlußritornell vor, weshalb dessen Dimensionen mit 18 Takten den formalen Rahmen auch dieser Devisenarie weit überschreiten. Es wird später zu fragen sein, ob hierfür konkrete musikalische Ursachen auszumachen sind. Beachtung verdienen ferner zwei harmonische Spezifika: Zum einen geht Bach mit Erreichen der VI. Stufe am Ende der 2. Episode und mit dem Beginn des 2. Ritornells auf derselben über den beschränkten Modulationsplan von „Ach Herr“ hinaus. Zum anderen wird bereits in der zweiten Hälfte der letzten Episode die IV. Stufe als neue Tonika etabliert und somit die I. Stufe, auf der das Schlußritornell dann einsetzt, zur Dominante umfunktioniert. Folgerichtig endet auch das Schlußritornell auf der IV. Stufe, der Grundtonart der unmittelbar anschließenden Fuge „Es ist der alte Bund“. Offensichtlich war die Beendigung des Schlußritornells auf der IV. Stufe notwendig geworden, weil die Fuge zum Zeitpunkt der Komposition von „Bestelle dein Haus“ bereits existierte. In jedem Fall aber ist es ebenso erstaunlich wie ungewöhnlich, daß Bach zur Vorbereitung der Fuge die Umfunktionierung der IV. Stufe in den letzten Formteilen der Arie wählte, statt deren finales Ritornell auf der I. Stufe mit Großterz (als Dominante der folgenden Grundtonart) abzuschließen, was formal und aus Gründen der



Dramaturgie erheblich näher gelegen hätte. Demnach ist also auch dieser Vorgang ein Merkmal für die Unsicherheit im Umgang mit der Handhabung großformaler Zusammenhänge.

Solche handwerkliche Schwächen sind im *Arioso* BWV 71/4, einer Da-capo-Arie mit Devise, nicht zu beobachten. Gleichwohl sei vermerkt, daß von insgesamt vier mit *Arioso* (Nr. 4 und 7) oder *Air* (Nr. 2 und 5) bezeichneten Sätzen der Kantate BWV 71 nur ein einziger, eben dieses *Arioso* (Nr. 4), eine Ritornellform besitzt, während die übrigen lediglich Strophenritornelle mit integriertem Vokalsatz (Nr. 5 und 7) aufweisen oder als Ostinato (Nr. 2) angelegt sind. Ein derartiges – in der Geschichte der Oper meines Wissens beispielloses – Strophenritornell mit Vokaleinbau steht auch am Beginn des Eingangschors. Dieses Fortspinnungsritornell von insgesamt sieben Takten gliedert sich, wie der folgende Auszug zeigt, symmetrisch in die Segmente a1–3, b1–2 und c1–3:

Beispiel 1

The musical score is divided into two systems. The first system contains segments a1, a2, a3, and b1. The second system contains segments b1, b2, c1, c2, and c3. The vocal line (soprano) has the lyrics: "Gott, Gott, Gott ist mein Kö-nig". The basso continuo line provides a rhythmic and harmonic accompaniment. The structure is symmetrical, with segments a1-a3 and b1-b2 mirroring each other, and c1-c3 forming a central section.

BWV 71/1, T. 1–7 (Auszug)

Das Strophenritornell, erweitert um einen „Anhang“, wie er auch in anderen frühen Ensemblewerken Bachs zu finden ist,<sup>81</sup> wird am Ende des Eingangs-chors (T. 30–38) wiederholt. Zwischen die beiden in diesen Rahmen ein-gebeteten Chorsätze fällt, gleichsam als ritornellverarbeitender Teil, ein vari-iertes Zitat von a1/a3 und b1 mit Funktion eines „Scharniers“! Der eigentlich entscheidende Schritt aber, dieses hochmoderne Ritornell nicht nur zum Rahmen einer erweiterten „Strophenarie“ – sie existiert bereits in Claudio Monteverdis Oper „Orfeo“ (1607)<sup>82</sup> –, sondern zum Gegenstand einer voll-ständigen Ritornellform zu machen, blieb aus. So weit Bachs kompositorische Entwicklung angesichts des *Arioso* BWV 71/4 bis Februar 1708 auch vorangeschritten sein mag – gewiß ist, daß er das formale Experiment eines Chorsatzes in Ritornellform, für das es damals den erhaltenen Quellen nach keinerlei Vorbild gab, hier noch nicht wagte. Das *Arioso* Nr. 4 indes ist den Arien des „Actus tragicus“ handwerklich in mancher Hinsicht überlegen:

BWV 71/4 *Arioso* „Tag und Nacht“

Ritornell a1 (T. 1–3) a2 (T. 3–4) b1 (T. 5–6) b2 (T. 6–8)

A

Ritornell 1	Episode 1 (Motto)	Ritornell 2	Episode 2 (Motto)	<b>Ritornell 3</b>
T. 1–8	8–9	9–10	10–16 + Devise)	16–23
I	I	I–VI	VI–I	I

B

Episode 3  
T. 23–40  
I

(Die Wiederholung von A ist in der autographen Partitur mittels Da capo-Vermerk angezeigt)

Formal handelt es sich um eine vollständig entwickelte Devisenarie in Da capo-Form, deren A-Teil – entsprechend italienischen Opernarien seit den 1670er Jahren<sup>83</sup> – nur drei Ritornelle und deren B-Teil kein einziges, wohl aber einen Wechsel der Taktart (von 3/2 nach C) enthält. Typisch für dieses Genre ist außerdem die harmonische Bewegung des B-Teils vorzugsweise in Quintschritten, etwas antiquiert dagegen sein Beginn auf der I. Stufe.<sup>84</sup> Beachtung verdienen das Liedritornell mit perfekt ausbalancierten Propor-

<sup>81</sup> Rampe und Sackmann, a. a. O. (wie Fußnote 4), S. 184, 203 und 205.

<sup>82</sup> Dubowy, a. a. O. (wie Fußnote 57), S. 39ff.

<sup>83</sup> Ebenda, S. 131–138 und 140ff.

<sup>84</sup> Ebenda, S. 142ff.

tionen und die Tatsache, daß eben dieses bei seinem zweiten Auftreten im a2-Segment mittels Appoggiaturen ornamentiert und in den b-Segmenten melodisch umfassend variiert wird (ritornellverarbeitender Teil). Diese Technik liefert zugleich den Schlüssel für die verschleierte Devisengestaltung, die ihren Ursprung ein weiteres Mal im Text findet: „Tag und Nacht“ (Motto) sowie „Tag und Nacht ist dein.“ (Motto + Devise). Denn die Wiederholung der Devise zu Beginn der zweiten Episode wird nur anhand ihrer Umspielung der Töne f–c–F des Mottos als solche erkennbar. Kompositionstechnisch bietet der Satz gerade im Vergleich mit den Arien aus BWV 106/2 keinerlei Problemstellen. Vielmehr dokumentieren der gewandte Übergang vom 2. Ritornell zur folgenden Episode, daß Bach die Ritornellform hier deutlich besser im Griff hatte als noch im „Actus tragicus“. Dies gilt insbesondere für den Verzicht auf Unterlegung der zweiten Episode mit dem Ritornell als Quasi-Ostinato; nunmehr dient als Episodenbegleitung die Fortspinnung des Initialmotivs aus dem Ritornell.

Liegt in BWV 71/4 die älteste bekannte Devisenarie des Komponisten in Da capo-Form vor, so integriert Bach in der Arie BWV 131/4 und in der Partita BWV 767/2 Devisenkonstruktion und Ritornellform in den von der jeweils herangezogenen Choralmelodie diktierten formalen Rahmen. Beide Sätze sollen im folgenden parallel betrachtet werden:

### BWV 131/4 „Meine Seele wartet auf den Herrn“

Ritornell a1 (T. 1) a2 (T. 1) a3 (T. 2) b1 (T. 2–3) b2 (T. 3–4)

Ritornell 1	Episode 1 (Motto)	Ritornell 2	Episode 2a (Motto + Devise)
T. 1–4	4–5	4–7	7–11
I	I	I	I

<b>  : Episode 2b</b>	<b>Ritornell 3</b>	<b>Episode 3</b>	<b>Ritornell 4</b>	<b>Episode 4 (+ C) :  </b>
T. 11–15 (+ C)	15–17	17–19	19–20	20–32/51
I–IV	IV–I	I–VII	VII–III	III–V

<b>Ritornell 5</b>	Episode 5 (+ C)	<b>Ritornell 6</b>	<b>Episode 6 (+ C)</b>
T. 51–52	52–60	59–61	61–72
V	V–I	I	I

<b>C</b>	<b>Episode 7</b>	<b>Ritornell 8</b>
T. 72–77	73–80	80–82
I	I	I

C = Choralzeile



BWV 767/2 Partita II („Gib, daß ich tu mit Fleiß“?)

Ritornell a (T. 1) b (T. 1–2)

: Ritornell 1	Episode 1 (Motto)	Ritornell 2	<b>Epis. 2 (Motto + Devise):  </b>
T. 1–2	3	3–5	<b>4–8/16</b>
I	I	I	<b>I–V</b>

<b>Ritornell 3</b>	Episode 3 (Motto)	Ritornell 4	<b>Episode 4 (Devise)</b>	<b>Ritornell 5</b>
<b>T. 16–17</b>	18	18–19	<b>19–22</b>	<b>22–24</b>
<b>V</b>	I–III	I–III	<b>III–VII</b>	<b>VII–III</b>

Episode 5	<b>Ritornell 6</b>	<b>Episode 6</b>	Ritornell 7	Episode 7 (var. Wdh. v. Epis. 1)
T. 24–25	<b>24–26</b>	<b>26–29</b>	30–31	32
III–VII	<b>III</b>	<b>III</b>	I	I

Ritornell 8 (Wdh. v. Rit. 2)	<b>Episode 8 (var. Wdh. v. Epis. 2)</b>	<b>Ritornell 9</b>
T. 32–34	<b>33–38</b>	<b>38–39</b>
I	<b>I–V</b>	<b>V–I</b>

<b>Episode 9</b>	<b>Anhang</b>
<b>T. 39–42</b>	<b>42–43</b>
<b>I</b>	<b>I</b>

Schon auf den ersten Blick fällt hier der gegenüber den bisher betrachteten Formen stark erweiterte, vierteilige Grundriss auf, der im Fall von BWV 131/4 zweifellos durch die Choralthropierung mit insgesamt vier Choralzeilen begünstigt wird. In BWV 767/2 aber entsteht die komplexe Architektur durch nicht weniger als drei Konstruktionen von Motto + Devise in den Episoden 1–2, 3–4 und 7–8 samt zwischengeschalteter Ritornelle (2, 4 und 8). Auslösendes Moment für diese dreifache Devisengestaltung mag die zweite Strophe des Johann Heermann-Liedes „O Gott, du frommer Gott“ gewesen sein: „Gib, daß ich tu“ – „Gib, daß ich tu mit Fleiß“ (Episoden 1–2), „Gib, daß ich’s tu“ – „Gib, daß ich’s tue bald“ (Episoden 3–4) sowie „und wenn ich’s tu“ – „und wenn ich’s tu, so gib, daß es gerate wohl“. BWV 131/4 ist eine Generalbaßarie mit Choralthropierung, BWV 767/2 eine Choralbearbeitung. Folgerichtig stellt Bach in der Arie den gesamten Komplex von Strophenritornell, Motto und Devise dem wiederholten Stollen des Liedes „Herr Jesu Christ, du höchstes Gut“ (5. Strophe „Und weil ich denn in meinem Sinn“) voran, in der Choralpartita hingegen bildet derselbe Komplex selbst den wiederholten Stollen. Die harmonische Kontinuität wird in beiden Sätzen von den Liedmelodien bestimmt. Um so bemerkenswerter ist Bachs Bemühen, Gelegenheiten zum Ausweichen zu suchen und zu ergreifen – etwa in die IV. Stufe am Ende von Episode 2b und zu Beginn von Ritornell 3 in BWV 131/4, in die III. Stufe (Ritornell 4 und Episode 4 in BWV 131/4, Episode 3–6,

Ritornell 4–5 in BWV 767/2) und in die VII. Stufe (Episode 3 und Ritornell 4 in BWV 131/4, Episoden 4–5 und Ritornell 5 in BWV 767/2). Zwar erscheint BWV 767/2 angesichts des schlichten Ritornells und der knapp formulierten Stollenteile einfacher strukturiert als das Arien-Pendant. Doch täuscht der Eindruck; denn in der Partita trifft Bach – entgegen dem melodischen Verlauf der Choralvorlage – eine formale Entscheidung, die den Satz zu einer ebenso kunstvollen wie raffinierten Synthese von Lied-, Ritornell- und Da capo-Form werden läßt: In T. 30 setzt eine (teilweise variierte) Wiederholung von Ritornell 1–2 und Episode 1–2 ein, so daß der Hörer nach Abschluß der 6. Episode auf der III. Stufe den Eindruck einer Da capo-Arie erhält, der erst durch die Fortsetzung mittels Ritornell 9 und Episode 9 in Frage gestellt wird. Einen weiteren Hinweis auf gesteigerte Souveränität bei Beherrschung der Ritornellanlage liefert die geschickte Verknüpfung kontrastierender Formteile, etwa von Episode 5–6 und Ritornell 6 sowie von Choral (an Stelle eines Ritornells) und Episode 7 in BWV 131/4 und – besonders deutlich – von Ritornell 2/Episode 3 bzw. Ritornell 8/Episode 8 in BWV 767/2. Daß der Partitensatz schließlich nicht mit einer Wiederholung des Strophenritornells, sondern mit einem Anhang endet, findet eine Parallele im oben erwähnten Eingangschor von BWV 71 (siehe auch unten den Teil 4.). So gesehen wäre es trügerisch, die einfache Gestaltung von Ritornell und Episoden per se als Merkmal einer früheren Entwicklungsstufe zu interpretieren. Vielmehr bildete sie in Wirklichkeit die entscheidende Voraussetzung, um eine derart vielschichtige Form überhaupt schaffen zu können.

Schon an dieser Stelle lassen sich aufgrund handwerklicher Qualitäten und formaler Entwicklungen beim Umgang mit der Ritornellanlage Schlußfolgerungen auch für die chronologische Einordnung der angeführten Sätze ziehen. Denn die Unterschiede zwischen den einzelnen analysierten Sätzen sind zu groß, um allein auf Planung oder bloßem Zufall beruhen zu können, selbst wenn Bachs kompositorische Entwicklung ja nicht notwendiger Weise linear verlaufen sein muß. Da die Kantaten BWV 71 und 131 anhand ihrer Quellen beide als Mühlhäuser Werke gesichert sind, kann ein gegenüber BWV 71/4 wesentlich komplexerer Typus wie BWV 131/4, der zudem die Ritornellform mit der Choraltropierung verbindet, nicht vor dem Ratswechsel im Februar 1708 entstanden sein; das späteste in Frage kommende Datum fällt in den Juni eben dieses Jahres, bevor Bach im Folgemonat nach Weimar übersiedelte. Die Choralpartita wiederum wird man nicht wesentlich vor BWV 131/4, sondern allenfalls gleichzeitig und möglicherweise sogar später anzusetzen haben. Der „Actus tragicus“ BWV 106 hingegen muß deutlich vor dem Februar 1708 komponiert worden sein; die Trauerfeier für Tobias Lämmerhirt am 10. August 1707 erscheint in diesem Zusammenhang eher als eines der jüngsten denkbaren Daten.

Wäre Kantate BWV 196 deutlich später entstanden, müßten in diesem Werk neue kompositionstechnische Tendenzen zu erwarten sein. Tatsächlich sind denn sowohl die *Sinfonia* als auch die beiden Arien (Nr. 3 und 4) in Ritornellform angelegt. Die Arie Nr. 4 wurde bereits oben diskutiert. Wirklich neu im Rahmen von Bachs Ritornellkonzeption erscheinen in der Devisenarie Nr. 3 aber nur die dreiteilige Gestaltung des Fortspinnungsritornells sowie die Episodenbegleitung durch Violinen im B-Teil, wobei erneut ein Motiv des Strophenritornells zur Fortspinnung dient. Dagegen fallen der schlichte Harmonieplan und der knappe Umfang von nur 19 Takten ohne Da capo (davon gerade einmal 4 Takte für den B-Teil) weit hinter den Entwicklungsstand von BWV 71/4 zurück; noch immer beginnt der Teil B auf der I. Stufe:

BWV 196/3 „Er segnet, die den Herrn fürchten“

Ritornell a1 (T. 1) a2 (T. 2) b1 (T. 2–3) b2 (T. 3) c (T. 3–4)

A

Ritornell 1	Episode 1 (Motto)	<b>Ritornell 2</b>	<b>Episode 2 (Motto + Devise)</b>
T. 1–4	4–5	<b>5–7</b>	<b>7–13</b>
I	I–V	<b>V–I</b>	<b>I</b>

Ritornell 3

T. 13–16

I

B

Episode 3

T. 16–19

I–V

(Die Wiederholung von A ist in der Hauptquelle mittels Da capo-Vermerk angezeigt)

Angesichts dieser Beobachtungen wird man die Arien BWV 196/3 und 4 – unabhängig davon, ob sie nun als Musik für die Trauung von Johann Lorenz Stauber am 5. Juni 1708 bestimmt waren oder nicht – kaum später als BWV 131/4, in jedem Fall aber nicht später als BWV 767/2 datieren können. Ob das vermutete neue, also „Weimarer“, Kolorit denn wenigstens in der *Sinfonia* BWV 196/1 zu finden ist, wird am Ende dieser Studie zu erörtern sein.

Einen wirklich markanten Entwicklungsschritt offenbart allerdings die „Jagdkantate“ mit insgesamt sieben Arien. Von den drei Sätzen mit Continuo war bereits oben die Rede; im folgenden möchte ich zwei der vier Arien mit obligaten Melodieinstrumenten untersuchen, um mich dann dem Schlußchor zuzuwenden.



## BWV 208/2 „Jagen ist die Lust der Götter“

Ritornell a1 (T. 1–2) a2 (T. 2–3) b1 (T. 3–4) b2 (T. 4–5)  
c1 (T. 5–6) c2 (T. 6–7)

Ritornell 1	<b>Episode 1</b>	Ritornell 2	<b>Episode 2</b>	Ritornell 3
T. 1–7	<b>7–27</b>	28–34	<b>34–52</b>	52–58
I	<b>I–IV</b>	I	<b>I</b>	I

## BWV 208/7 „Ein Fürst ist seines Landes Pan“

Ritornell a1 (T. 1–2) a2 (T. 3) b1 (T. 4) b2 (T. 5) b3 (T. 6–7)  
c1 (T. 7) c2 (T. 8) c3 (T. 8–9) c4 (T. 10)

Ritornell 1	Episode 1 (Motto)	Ritornell 2	<b>Episode 2 (Motto + Devise)</b>
T. 1–10	11–12	12–14	<b>14–20</b>
I	I	I–V	<b>I–II</b>

<b>Ritornell 3</b>	<b>Episode 3</b>	Episode 4	<b>Ritornell 4</b>
<b>T. 18–28</b>	<b>21–27</b>	28–30	<b>30–40</b>
<b>V</b>	<b>II–V</b>	V–III	<b>VI</b>

<b>Episode 5</b>	Ritornell 5
<b>T. 31–61</b>	62–71
<b>VI–I</b>	I

In beiden Arien sticht sofort das jeweilige Fortspinnungsritornell ins Auge, dessen Segmente in BWV 208/2 stets genau einen einzigen Takt umfassen, während sie in BWV 208/7 im Verhältnis von 2 : 3 : 4 Segmenten proportioniert sind. Diesem komplexen Gebilde entspricht der Aufbau der Devisenarie BWV 208/7; daß BWV 208/2 jedoch kürzer ausfällt und zudem nur drei völlig unveränderte Ritornelle enthält, kann unmittelbar auf den Einsatz von zwei Hörnern als Obligatinstrumente mit ihrem beschränkten Tonvorrat zurückgeführt werden. Gleichwohl zeigen beide Arien gegenüber ihren Vorgängerinnen eine neue Tendenz: Ihre Episoden gewinnen an Ausdehnung und können nun bis auf 20 oder sogar 30 Takte anwachsen. Mit solchen Dimensionen korrespondiert auch das zehntaktige und harmonisch ausgreifende Eingangsritornell von BWV 208/7. Zudem macht Bach in diesem Satz von der bereits in BWV 131/4 und 767/2 erprobten Technik, Binnenritornelle und Episoden miteinander zu verketteten und über längere Strecken parallel zu führen, gesteigerten Gebrauch (siehe Episoden 2–5 und Ritornelle 3–4). Freilich sei nicht verschwiegen, daß die beiden übrigen Arien mit Melodieinstrumenten (BWV 208/9 und 12) gegenüber diesen einfacher strukturiert sind, selbst wenn in ersterer, einer Da capo-Form, zum allerersten Mal ein Ritornell seinen Weg in den B-Teil findet. Genau dies ist auch im Schlußchor

der Fall, der als „Devisenarie“ mit Da capo disponiert wurde und daher Bachs ältesten Chorsatz in Ritornellform darstellt:

BWV 208/15 „Ihr lieblichste Blicke!“

Ritornell a1 (T. 1–4) a2 (T. 5–8) b1 (T. 9–10) b2 (T. 11–12)  
c1 (T. 13–18) c2 (T. 18–20)

A

Ritornell 1	Episode 1 (Motto)	Ritornell 2	Episode 2 (Motto + Devise)
T. 1–20	21–24	25–28	29–38
I	I	I–V	I–V

Ritornell 3	<b>Episode 3</b>	Ritornell 4
T. 39–42	<b>43–58</b>	59–78
I–V	<b>VI–I</b>	I

B

Episode 4 (Motto)	Ritornell 5	Episode 5 (Motto + Devise)	Ritornell 6
T. 79–82	83–86	87–102	103–106
VI–III	III	VI–II	II

**Episode 6**  
**T. 107–134**  
**II–III**

(Die Wiederholung von A ist in der autographen Partitur mittels Da capo-Vermerk angezeigt)

In wesentlichen Parametern – betreffend Satzungsumfang, Ritornellgestaltung, Ritornelleinsatz im B-Teil, Harmonieplan und Länge der Episoden – entspricht dieser Grundriß den Formplänen Bachscher Da-capo-Arien seit etwa Mitte 1714.<sup>85</sup> Besonders auffallend ist zudem die Reduktion ritornellverarbeitender Teile auf gerade zwei Episoden. Zwar treffen wir noch einzelne Merkmale an, die uns aus früheren Ritornellformen bekannt sind, beispielsweise die mehrfache Devisenkonstruktion (vgl. BWV 767/2) oder die Verknüpfung verschiedener Formteile, die in diesem Fall besonders sinnig erscheint: Beim ersten Erklängen des Wortes „verbunden“ singt der 1. Sopran einen viertaktigen Halteton (T. 38–42) und vereint auf diese Weise die Episoden 2 und 3 über das Ritornell 3 hinweg. Doch läßt sich ohne Übertreibung behaupten, daß Bachs Bemühen um Aneignung der Ritornellform mit diesem

<sup>85</sup> Rampe und Sackmann, Orchesterwerke a. a. O. (wie Fußnote 4), S. 189–196.

bis Februar 1713 fertiggestellten Chorsatz einen ersten Abschluß gefunden hat, dessen Entwicklungsstand auch die Kantate BWV 199 von 1713 nicht übertrifft (sieht man einmal von dem Experiment ab, den B-Teil von deren Da capo-Arie Nr. 2 in ein Rezitativ münden zu lassen).<sup>86</sup>

An dieser Stelle bietet sich nun ein Seitenblick auf die Kantate BWV 143 an, deren Echtheit bislang ja vor allem angesichts ihrer außergewöhnlichen Quellenlage umstritten ist.<sup>87</sup> Datiert wird das Werk auf die Weimarer Zeit zwischen 1708 und 1714,<sup>88</sup> Andreas Glöckner nimmt gar an, es handle sich um „eine postume Kompilation von Bachschen und nicht-Bachschen Kantatensätzen [...], wobei die sicherlich von Bach komponierte Tenorarie „Tausendfaches Unglück, Schrecken“ nicht der frühen Weimarer Zeit entstammt, sondern späteren Datums ist.“<sup>89</sup> Die schwierige Diskussion über die Quellenlage soll hier nicht fortgesetzt werden. Vielmehr liegt es nahe, die in der Kantate enthaltenen Ritornellformen einmal mit den oben vorgestellten Analysen zu vergleichen. Sämtliche vier Arien besitzen eine Ritornellanlage, Eingangs- und Schlußchor sind dagegen – wie in BWV 71/1 – nur mit dreiteiligen Strophenritornellen in Fortspinnungstechnik ausgestattet (BWV 143/1: a1–3 b1–3 c, BWV 143/7: a1–2 b1–2 c1–2).

BWV 143/2 *Choral* „Du Friedefürst, Herr Jesu Christ“

Ritornell a (T. 1–2) b1 (T. 2) b2 (T. 2–3) b3 (T. 3) b4 (T. 3–4)  
c1 (T. 4–5) c2 (T. 6)

: Ritornell 1	Epis./C 1	Ritornell 2	<b>Epis./C 2 :  </b>	
T. 1–6	7–8	8–11/21	<b>10–11/21</b>	
I	I	VI–I	<b>I</b>	
<b>Ritornell 3</b>	Epis./C 3	Ritornell 4	<b>Epis./C 4</b>	Ritornell 5
<b>T. 21–24</b>	24–25	25–26	<b>27–30</b>	30–37
<b>I–V</b>	V–III	III	<b>III–I</b>	I

<sup>86</sup> Ebda., S. 190.

<sup>87</sup> Vgl. vor allem A. Dürr, *Zur Problematik der Bach-Kantate BWV 143 „Lobe den Herrn, meine Seele“*, Mf 30, 1977, S. 299–304.

<sup>88</sup> BWV<sup>2a</sup>, S. 145.

<sup>89</sup> A. Glöckner, *Bachs frühe Kantaten und die Markus-Passion von Reinhard Keiser*, in: *Das Frühwerk*, a. a. O. (wie Fußnote 16), S. 257–264 (S. 257f.).



BWV 143/4 *Aria* „Tausendfaches Unglück“

Ritornell a1 (T. 1) a2 (T. 1–2) b1 (T. 2) b2 (T. 2–3)  
c1 (T. 3–4) c2 (T. 4–5)

Ritornell 1	Episode 1	Ritornell 2	Episode 2
T. 1–5	5–7	7–9	9–16
I	I–V	I	III–V

<b>Ritornell 3</b>	Episode 3	Ritornell 4
<b>T. 16–20</b>	20–28	28–32
<b>V</b>	III–I	I

BWV 143/5 *Aria* „Der Herr ist König“

Ritornell a (T. 1–2) b1 (T. 2–3) b2 (T. 3–4)

Ritornell 1	Episode 1	<b>Ritornell 2</b>	Episode 2	<b>Ritornell 3</b>
T. 1–4	4–6	<b>6–10</b>	10–19	<b>19–20</b>
I	I	<b>I–V</b>	V	<b>V</b>

Episode 3	<b>Ritornell 4</b>	<b>Episode 4</b>	Ritornell 5	<b>Ritornell 6</b>
T. 20–26	<b>25–27</b>	<b>27–43</b>	40–43	<b>43–50</b>
V–VI	<b>VI</b>	<b>VI–I</b>	I	<b>I</b>

BWV 143/6 *Aria* „Jesu, Retter deiner Herde“

Ritornell a1 (T. 1) a2 (T. 1–2) b1 (T. 2) b2 (T. 2–3)

Ritornell 1	<b>Episode 1 (+C)</b>	<b>Ritornell 2</b>	<b>Episode 2</b>
T. 1–3	<b>3–13</b>	<b>13–15</b>	<b>15–38</b>
V–I (!)	<b>I–III</b>	<b>III–I</b>	<b>I</b>

Ritornell 3  
T. 38–40  
V–I

Bei genauer Betrachtung lassen die Ritornellformen der vier Arien einen Entwicklungsstand erkennen, der zwischen BWV 131/4 sowie BWV 196/3 und 4 einerseits und der „Jagdkantate“ auf der anderen Seite liegt. Dazu einige Beispiele: In allen vier Arien wählte der Komponist als dominierende Episodenbegleitung ein oder mehrere Ritornellmotive, die fortgesponnen werden – entsprechend Bachs Praxis in BWV 131/4, 196/3 und der „Jagdkantate“. Sämtliche Arien in BWV 143, sogar die Choralbearbeitungen Nr. 2 und 6, zeigen beständig die Tendenz, den Harmonieplan in Richtung der III. und VI. Stufen zu erweitern. Ausgenommen BWV 143/4 werden nun auch Episoden gedehnt und miteinander verknüpft (vgl. etwa Ritornell 2/

Episode 2 und Episode 3/Ritornell 4 in BWV 143/2, Episoden 3–4/Ritornell 4–5 in BWV 143/5), besonders deutlich in *Aria* Nr. 5, wo in den Takten 25–26 dieselbe Technik wie im Schlußchor der „Jagdkantate“, nämlich ein Halteton der Singstimme, dazu dient, zwei Episoden über ein Ritornell hinweg zu verbinden. Auf eben solche Weise gelingt es in dieser *Aria* sogar, in das Ende der 4. Episode ein Ritornell einzusetzen, um unmittelbar daran einen ritornellverarbeitenden Teil anzuschließen (Ritornell 6) – ein – gemessen am kompositionstechnischen Entwicklungsstand des Werkes – nicht unbedeutendes formales Experiment. Auch die dreiteiligen Strophenritornelle in BWV 143/2 und 4 entsprechen genau jenem Stadium, das man von einer Bachschen Ritornellform zwischen 1708 und 1712 erwarten würde. Daß in dieser Hinsicht, aber auch harmonisch das Strophenritornell von BWV 143/5 aus dem Rahmen fällt, läßt sich unschwer mit der Besetzung von nunmehr gleich drei obligaten Hörnern in hoher B-Stimmung in Beziehung setzen; folgerichtig schaffen die Episoden 2 und 4 zusammen mit dem Ritornell 6 einen Ausgleich hinsichtlich Umfang und harmonischer Bewegung.

Mag man der Quellenlage dieser Kantate auch berechtigte Zweifel entgegenbringen, die vorliegenden Analysen besagen zweierlei: a) Alle vier Arien von Kantate BWV 143 stammen von einem einzigen Komponisten, da es nicht vorstellbar ist, daß ein späterer Kompilator einzelne Sätze nach dem übereinstimmenden Entwicklungsstand ihrer Ritornellanlage auswählte und dabei zugleich um Kontrast durch Variantenbildung bemüht war. b) Dieser Entwicklungsstand spiegelt bis in Einzelheiten hinein jene Mittel, die Bach bis 1708 beherrschte, bis Februar 1713 erneut aufgriff und dann weiter entwickelte. Aus solcher Perspektive ist die Wahrscheinlichkeit äußerst gering, einen anderen Komponisten als ihn für die Anfertigung des Werkes verantwortlich machen zu können. Für die Authentizität von Eingangschor und Arie Nr. 5 spricht indirekt noch ein organologisches Detail: In T. 7 (des Eingangschors) sowie in den Takten 13 und 46 (der Arie Nr. 5) wird – stets im zweiten Horn – die Note h' verlangt (in der NBA in Klangnotation als a' notiert), die in der Naturtonreihe bekanntlich fehlt und zu jener Zeit eine Ausführung durch Trompeter bedingte, die ihre Clarinblastechnik auf das Horn übertrugen.<sup>90</sup> Diese war ja auch für die Bewältigung des Spitzentons c''' erforderlich, der in BWV 143/5 sowohl im ersten als auch im zweiten Horn auftritt (T. 6f. und 45). Eines der Statussymbole von Trompetern, die Pauken, vereinigt sich in der Kantate zusammen mit den drei Hörnern zu deren ungewöhnlicher Bläserbesetzung, die in der für das Horn atypischen „schmetternden“ Tonrepetition im Strophenritornell und in den Takten 22–25 des Eingangschors eine Entsprechung findet. Dieselben Töne c''' und h' – und nicht allein der „Halali“-Jagdruf der

<sup>90</sup> Rampe und Sackmann, Orchestermusik a. a. O. (wie Fußnote 4), S. 290.

Arie (T. 8f. und 30f.)<sup>91</sup> – kehren im ersten Satz der *Sinfonia* BWV 1046a wieder, wobei h' (T. 33) auch dieses Mal allein für das zweite Horn reserviert bleibt.

Da beide Chöre von Kantate BWV 143 (noch) einer Ritornellform entbehren und auch die Choralbearbeitungen Nr. 2 und 6 jene von BWV 131 und 767 in ihrer Komplexität keinesfalls übertreffen, ist ein Entstehungszeitpunkt nicht lange nach den letzten Mühlhäuser Kantaten wahrscheinlich.<sup>92</sup> So gesehen stellt das nur 5 Takte umfassende Rezitativ (Nr. 3) das älteste erhaltene von Bach dar – oder sollte hier ein von fremder Hand geschaffener Kantatensatz vorliegen?

### 3. Vorbilder

Die dargelegten Befunde lassen keinen Zweifel daran, daß Bach bereits vor seiner Weimarer Zeit Bekanntschaft mit der Ritornellform gemacht haben muß und sich diese bis spätestens 1708 angeeignet hatte. Mag er die „neuzeitliche Schreibweise“ einer Kantate – aus welchen Gründen auch immer – erst später aufgegriffen haben,<sup>93</sup> die Nachahmung eines „Stück[es] aus einer Opera“<sup>94</sup> ist spätestens in der Mühlhäuser Zeit unverkennbar und war in der Tat nicht von modernen Libretti motiviert. Denn die Textgrundlage sämtlicher hier diskutierten Kantaten aus der Zeit bis 1708 (BWV 106, 71, 131 und 196) zeigt keinerlei Affinität zu einem der seit 1700 verbreiteten Reformmodelle. Auch widerlegen diese Feststellungen die Vermutung, Bach sei in Mühlhausen auf Desinteresse an aktuellen Formen der Kirchenmusik gestoßen.<sup>95</sup> Vielmehr steht das Gegenteil zur Diskussion: Daß nämlich Bachs Unlust, an der Neuen Kirche in Arnstadt „mit denen Schülern zu *musiciren*“,<sup>96</sup> durch den konservativen Musikgeschmack der Kirchenvorsteher wuchs, daß die „frembde Jungfer“, die er in Arnstadt „auf das Chor biethen vnd *musiciren* lassen“,<sup>97</sup> wahrscheinlich eine opernhafte Arie sang, und daß der Wechsel im Sommer 1707 nach Mühlhausen nicht zuletzt in der Aussicht erfolgte, dort auf Gegen-

<sup>91</sup> K. Hofmann, „Großer Herr, o starker König“. Ein Fanfarenthema bei Johann Sebastian Bach, BJ 1995, S. 31–46 (S. 33f.).

<sup>92</sup> Entsprechend äußert sich auch J.-C. Zehnder, Stilentwicklung, a. a. O. (wie Fußnote 56), S. 325.

<sup>93</sup> H.-J. Schulze, *Texte und Textdichter*, in: Wolff (Hrsg.), Bach-Kantaten 1, a. a. O. (wie Fußnote 54), S. 111–117 (S. 114f.).

<sup>94</sup> Vgl. Fußnote 36.

<sup>95</sup> Küster, BWV 196, a. a. O. (wie Fußnote 48), S. 90f.

<sup>96</sup> Dok II, Nr. 17.

<sup>97</sup> Ebenda.



liebe für seine musikalischen Vorstellungen zu stoßen. In diesem Fall muß Bach aber schon früh berufliche Ambitionen gehegt haben, die über das eigentliche Ziel eines Tastenspielers hinausreichten; tatsächlich existieren von keinem anderen deutschen Organisten bis einschließlich seiner Generation Orgelwerke, die sich der Ritornellform bedienen. Vermutlich umfaßte also auch Bachs „*apparat* der auserleibten kirchen Stücken“, von dem er am 25. Juni 1708 in seinem Entlassungsgesuch an den Rat der Stadt Mühlhausen sprach,<sup>98</sup> das eine oder andere eigene Werk mit Sätzen in Ritornellform. Unter solchen Voraussetzungen lag es erst recht nahe, die Gelegenheit zur Fortsetzung seiner Tätigkeit in Weimar zu ergreifen – in der Hoffnung, im Rahmen des höfischen Ambientes unbeschränkt „neue Stücke“ nach italienischem Muster komponieren zu können.

Gleichwohl werfen die angeführten Analysen eine Reihe von Fragen auf; vor allem fragt man sich, auf welche Vorbilder Bach bei seiner Beschäftigung mit der Ritornellform zurückgreifen konnte.

Ausgehend von Kantate BWV 196 verlegt Konrad Küster Bachs Begegnung mit der Ritornellform an den Beginn der Weimarer Zeit ab Sommer 1708 und vermutet als Objekt von dessen Studien die Concerti op. 8 von Giuseppe Torelli (1709) oder die Concerti op. 2 von Tomaso Albinoni (1700).<sup>99</sup> Als wahrscheinlichen „Informanten“ identifiziert er Johann Wilhelm Drese, der wohl im Mai 1702 auf „Fürstl. Befehl“ und auf Kosten des Weimarer Hofes für mindestens ein Dreivierteljahr „nacher *Italien*“ und speziell nach „*Venedig*“ gesandt worden war, „umb sich in der *Music* und deren Composition zu *habilitieren*“.<sup>100</sup> Seit dieser Studienreise waren Dreses Ansprüche auf die Nachfolge seines Vaters am Weimarer Hof für jedermann offenkundig. Allerdings erscheint Küsters Erklärung aus zwei Gründen unbefriedigend: Einerseits muß Bach die Ritornellform, wie wir gesehen haben, spätestens 1707 kennengelernt haben; eine Begegnung erst seit 1708 in Weimar ist deshalb ausgeschlossen. Zum anderen taugen die angeführten Konzerte Torellis und Albinonis nicht als Vorbild für gleich mehrere Eigentümlichkeiten von Bachs Ariengestaltung. Zwar hätte er diesen Instrumentalwerken eine vollständig

<sup>98</sup> Dok I, Nr. 1, S. 19.

<sup>99</sup> Küster, BWV 196, a. a. O. (wie Fußnote 48), S. 90ff.

<sup>100</sup> Thüringisches Hauptstaatsarchiv Weimar, *Fürstliche Weimarische gesamte Cammer- und Steuer-Rechnung*, f. 62v–64r; zitiert nach Küster, BWV 196 a. a. O. (wie Fußnote 48), S. 91 f. und 95. Vgl. außerdem R. Jauernig, *Johann Sebastian Bach in Weimar*, in: *Johann Sebastian Bach in Thüringen. Festgabe zum Gedenkjahr 1950*, Weimar 1950, S. 49–105 (S. 102f.); Schulze Bach-Überlieferung, S. 159; K. Küster, *Der junge Bach*, Stuttgart 1996, S. 190f.

entwickelte Ritornellform mit dreiteiligen Fortspinnungsritornellen entnehmen können.<sup>101</sup> Spezifika der Vokalgattung aber – beispielsweise die rhetorische Konzeption der Devisenkonstruktion, die Funktion von Strophenritornellen, Continuoarien, die Verknüpfung von Ostinato- und Ritornellformen, die gegenseitige Überlagerung von Episoden und Ritornellen sowie den harmonischen Grundriss einer Da capo-Arie und die Gestaltung von deren B-Teil – suchte Bach um 1707 und noch um 1713 im zeitgenössischen Konzertschaffen vergeblich. Zudem ist die Ritornellform der Arie ein gutes halbes Jahrhundert älter als jene des Konzerts. Eines der frühesten Beispiele für eine Ritornellanlage findet sich in der Oper „Il Giasone“ (Venedig 1649) des Monteverdi-Schülers Francesco Cavalli;<sup>102</sup> in der Arie „Son Gobbo, Son Demo“ erreichen einzelne Formteile außer der V. bereits die III. und VII. Stufen. Schon aufgrund dieser historischen Zusammenhänge empfiehlt es sich, generell nicht von der Konzert-, sondern von der Ritornellform oder, wie noch Johann Adolph Scheibe 1739, von der Form einer Arie zu sprechen, die dann, so Scheibe, auf das Konzert übertragen wurde.<sup>103</sup>

Keimzelle und Experimentierfeld der italienischen Oper in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts war die Stadt Venedig, die über die älteste Tradition öffentlicher Opernhäuser verfügte und von ihnen 1622 (S Salvador), 1637 (S Cassiano), 1639 (SS Giovanni e Paolo), 1640 (S Moïse), 1641 (Teatro Novissimo), 1656 (S Samuele), 1674 (S Angelo) und 1678 (S Giovanni Grisostomo) nicht weniger als acht hervorbrachte. Der anhaltende Bedarf an Opernspektakel wurde nicht nur durch die Einwohner der Lagunenstadt und durch reisende Kaufleute geweckt; schon im letzten Drittel des 17. Jahrhunderts hielten sich jene Vertreter des europäischen Hochadels, die es sich leisten konnten – etwa die Kurfürsten von Bayern und Sachsen oder die Herzöge von Hannover und Braunschweig –,<sup>104</sup> regelmäßig und oft

<sup>101</sup> Dubowy, Arie und Konzert, a. a. O. (wie Fußnote 57), S. 266–272. Rampe und Sackmann, Orchestermusik, a. a. O. (wie Fußnote 4), S. 73–77 und 180–184.

<sup>102</sup> A. Schering, *Geschichte des Instrumentalkonzerts bis auf die Gegenwart*, 2. Aufl., Leipzig 1927, S. 72; Dubowy, Arie und Konzert, a. a. O. (wie Fußnote 57), S. 94ff. Eine Edition von „Il Giasone“, hrsg. von R. Eitner, Berlin 1883, ist innerhalb der Reihe *Publikationen älterer praktischer und theoretischer Musikwerke* (Band 12; die Arie „Son Gobbo, Son Demo“ dort auf den Seiten 42–46) erschienen.

<sup>103</sup> Zitiert nach J. A. Scheibe, *Critischer Musicus. Neue, vermehrte und verbesserte Auflage*, Leipzig 1745, Faksimile Hildesheim etc. 1970, S. 632.

<sup>104</sup> Croll, Steffani, a. a. O. (wie Fußnote 67), S. 12ff. und 82. M. Fürstenau, *Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Hofe zu Dresden I*, Dresden 1861; Faksimile, hrsg. von W. Reich, Leipzig 1971, S. 277ff.

monatelang in Venedig auf, um während des Karnevals die Hochphase der Opernspielzeit auszukosten. Manche, wie Ernst August von Hannover,<sup>105</sup> mieteten sich in den 1670er und 1680er Jahren zur repräsentativen Ausstattung ihrer venezianischen Unterkünfte sogar eigens Ensembles mit einheimischen Musikern. Hier ist nicht der Raum, die unzähligen Venedig-Reisen deutscher Adelsgeschlechter näher zu beleuchten, aus denen sich für die Entwicklung der Musikgeschichte vor und nach 1700 gewiß entscheidende Schlußfolgerungen ergeben. Es liegt jedoch auf der Hand, daß es für die Herzöge von Sachsen-Weimar günstiger war, einen Musiker zur Fortbildung nach Venedig zu senden, als dort mit ihrer Entourage selbst hof zu halten.

Von der venezianischen Operntradition des 17. Jahrhunderts sind – schon generationsbedingt – sowohl die neapolitanische Oper als auch das römische Oratorium abhängig, nicht umgekehrt.<sup>106</sup> Eine wesentliche Rolle als Opernkomponisten spielten im Venedig der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts außer der zentralen Figur Cavalli in alphabetischer Reihenfolge Albinoni, Giovanni Antonio Boretti, Marc'Antonio Cesti, Domenico Freschi, Domenico Gabrielli, Antonio Giannettini, Giovanni Legrenzi, Carlo Palavicino, Carlo Francesco Pollarolo, Marc'Antonio Ziani und sein Onkel Pietro Andrea Ziani.<sup>107</sup> Die Oper jener Epoche bestand aus mehreren Akten, die sich aus dem Wechsel von Rezitativen (ursprünglich monodischen Abschnitten) und Arien (ursprünglich Strophenarien) zusammensetzten und durch eine einleitende Sinfonia (mit Strophenritornellen oder in Ritornellform), durch Chöre und gelegentlich auch durch selbständige Instrumental-Ritornelli ergänzt wurden. Das also war der Typus jener „Opera“, von dem Erdmann Neumeister 1700 spricht. Seit den 1670er Jahren avancierte die Arie in Ritornellform zum Standard, gleichzeitig ging das reine Ostinatomodell massiv zurück.<sup>108</sup> Um 1680 war die Vereinigung von Ritornellanlage und Da capo-Form abgeschlossen, die Da capo-Arie, oft mit Devisenkonstruktion, wurde zum dominierenden Arientypus.<sup>109</sup> Die gegenseitige Überlagerung und Verzahnung von Episoden

<sup>105</sup> Dubowy, Arie und Konzert, a. a. O. (wie Fußnote 57), S. 82.

<sup>106</sup> H. Riemann in: Steffani, *Ausgewählte Werke*, a. a. O. (wie Fußnote 67), S. VIff.; R. Gerber, *Der Operntypus Johann Adolph Hasses und seine textlichen Grundlagen*, Leipzig 1925, S. 28f.; Dubowy, Arie und Konzert a. a. O. (wie Fußnote 57), S. 56ff.

<sup>107</sup> H. Riemann in: Steffani, *Ausgewählte Werke*, a. a. O. (wie Fußnote 67), S. VIff.; Dubowy, Arie und Konzert a. a. O. (wie Fußnote 57), S. 307–320 sowie passim. Vgl. zum Folgenden ebenda.

<sup>108</sup> Ebenda, S. 100ff. und 159.

<sup>109</sup> Ebenda, S. 123 ff.



und Ritornellen findet sich ebenfalls seit dieser Zeit.<sup>110</sup> Jene Arien mit Continuo stehen gegenüber denen mit Orchesterinstrumenten noch bis nach 1700 im Vordergrund; von den 16 Arien im ersten Akt aus Albinonis „Zenobia“ (1694) beispielsweise sind 13 Da capo-Arien und von diesen sieben mit Continuo und sechs mit vollem (Streich-)Orchester besetzt. Seit den 1680er Jahren waren auch Arien mit obligaten Soloinstrumenten, meist Violine oder Violoncello und gelegentlich Trompete, verbreitet.<sup>111</sup> Seit den 1670er Jahren existierten Ritornelle in zweiteiliger Gestalt, seit den 1680er Jahren auch Fortspinnungstypen mit drei Teilen und diversen Segmenten. Ein gutes Beispiel für die zuletzt Genannten liefert der Anfang der Da capo-Arie „Bagni pur di pianto il uiso“ (*Aria Con Violini Vnissoni.*) mit doppelter Devisenkonstruktion aus „Zenobia“:<sup>112</sup>

Beispiel 2

**Allegro**  
Cleonte

VI. I+II  
Vla. I+II  
B.c.

4

<sup>110</sup> Ebenda, S. 91.

<sup>111</sup> Ebenda, S. 154. Bei Albinoni treten zudem Laute, Oboe, Flöte und Horn einzeln und in Paaren als Obligatinstrumente in Erscheinung; vgl. M. Talbot, *Albinoni. Leben und Werk*, Adliswil 1980, S. 168.

<sup>112</sup> Albinoni, *Zenobia*, a. a. O. (wie Fußnote 73), f. 42v–45r. Die Partitur wurde hier auf zwei Systeme zusammengezogen, der Text weggelassen.

7

10

Albinoni: „Zenobia“, *Aria Con Violini Vnissoni.*, f. 42v–45r (1694)

Der formale Plan dieser Arie lautet:

Albinoni, *Aria* „Bagni pur di pianto il uiso“

Ritornell a1 (T. 1) a2 (T. 2) a3 (T. 3) a4 (T. 4)

b1 (T. 5) b2 (T. 5) b3 (T. 6) b4 (T. 6) b5 (T. 7) c1 (T. 7) c2 (T. 8)

A

Ritornell 1	Episode 1 (Motto)	Ritornell 2	Episode 2 (Motto + Devise)
T. 1–8	8–10	10–12	12–16
I	I	I	I–V

Ritornell 3	<b>Episode 3</b>	Ritornell 4	Episode 3	Ritornell 5
T. 16–18	<b>19–22</b>	22–24	24–25	25–33
V	<b>V–I</b>	I	I	I

B

Episode 4 (Motto)	Ritornell 5	Episode 5 (Motto + Devise)
T. 33–34	34–36	36–42
VI	VI	VI–III

(Die Wiederholung von A ist in der einzigen Quelle mittels Da capo-Vermerk angezeigt)

Eine realistische Abbildung en miniature eines solchen venezianischen Opernaks der 1690er Jahre repräsentiert rund 20 Jahre später Bachs „Jagdkantate“ mit drei Arien und zwei Chören in Da capo-Form sowie insgesamt vier Arien mit obligaten Instrumenten und dreien mit Continuo, davon sechs in Ritornellform. Erwähnung verdient auch das der Arie Nr. 13 nachgestellte Trio BWV 1040 für Oboe, Violine und Continuo – ein typisches Verfahren der venezianischen Oper bis nach 1700, um eine Continuoarie mit einem *ritornello* der Orchesterinstrumente über denselben musikalischen Gedanken fortzusetzen. Allerdings macht dieser Vergleich deutlich, daß ursprünglich auch für die „Jagdkantate“ ein instrumentales Vorspiel bestanden haben wird, weil keine der venezianischen Opern ohne solche Sinfonia auskommt und ein rezitativischer Beginn, wie er in der „Kaffeekantate“ BWV 211 aus der Dramaturgie des Librettos erwächst, als Eröffnung einer Opernvorstellung ausgeschlossen war.<sup>113</sup>

Es muß hier aus Raumgründen unterbleiben, alle Einzelheiten aus der Formengeschichte der venezianischen Oper des 17. Jahrhunderts zu beleuchten. Doch ist es zweifellos eine lohnende Aufgabe zu überprüfen, inwiefern nicht nur Bachs Tasten-<sup>114</sup> und instrumentale Ensemblesmusik,<sup>115</sup> sondern vor allem sein frühestes und Weimarer Vokalwerk unmittelbar von solchen venezianischen Vorbildern abhängig ist, und wo genau jener Prozess einsetzt, der es erlaubt, tatsächlich von eigenständigen Entwicklungen Bachs zu sprechen. Einstweilen möchte ich auf einige ausgewählte Aspekte hinweisen. Offensichtlich aus Venedig übernommen hatte Bach

- die Ritornellform,
- das zwei- und dreiteilige Ritornell in Fortspinnungstechnik samt Proportionierung der einzelnen Segmente,
- ritornellverarbeitende Teile in unterschiedlicher Funktion,
- die gegenseitige Überlagerung einzelner Formteile,
- die Da capo-Arie in Ritornellform,
- die solistische und begleitete Gestaltung von deren B-Teil – mit und ohne Taktwechsel,
- die ein- und mehrfache Devisenform.

---

<sup>113</sup> Zu der vieldiskutierten Verbindung von *Sinfonia* BWV 1046a und „Jagdkantate“ vgl. neuerdings M. Marissen, *On linking Bach's F-major Sinfonia and his Hunt Cantata*, in: *Bach. The Journal of the Riemenschneider Bach Institute* XXIII/2, 1992, S. 31–46, sowie Rampe und Sackmann, *Orchestermusik*, a. a. O. (wie Fußnote 4), S. 187f.

<sup>114</sup> Eine entsprechende Studie bereitet der Verfasser vor.

<sup>115</sup> Vgl. Rampe und Sackmann, *Orchestermusik*, a. a. O. (wie Fußnote 4), S. 179–240.



- die Episodenbegleitung, bestehend aus der Fortspinnung eines Ritornellmotivs,<sup>116</sup>
- die Episodenbegleitung durch ein solistisches Orchesterinstrument,<sup>117</sup>
- die Wiederholung von Episodenteilen oder ganzen Episoden im Verlauf einer Ritornellform,<sup>118</sup>
- die Continuoarie.

Drei weitere Beobachtungen rücken erneut Albinoni in den Brennpunkt unserer Untersuchungen:

- a) Es ist das Verdienst Gregory G. Butlers, darauf aufmerksam gemacht zu haben, daß die Ritornellform von Albinonis späten Konzerten op. 7 (1715) und op. 9 (1722) eine Tendenz zur Etablierung mittlerer Formteile vor allem auf der III. und VI. Stufe erkennen läßt, während jüngere venezianische Komponisten die III. und IV. Stufe bevorzugen.<sup>119</sup> In diesem Punkt besteht eine deutliche Beziehung zwischen vielen Konzertsätzen Albinonis und Bachs.<sup>120</sup> Allerdings war die Akzentuierung eben der VI. Stufe bereits in der venezianischen Opernarie der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts weit verbreitet und findet sich daher regelmäßig auch in Albinonis erster Oper von 1694 sowie in seinen frühesten Konzerten op. 2 (1700) und op. 5 (1707). Und schließlich legen, wie wir gesehen haben, Bachs Arien, angefangen vom „Actus tragicus“ BWV 106, ebenfalls häufig ein besonderes Gewicht auf die VI. Stufe.
- b) Der Streichersatz venezianischer Opern ist im letzten Drittel des 17. Jahrhunderts oft fünfstimmig, bestehend aus 2 Violinen, 2 Violen, Violoncello und Continuo.<sup>121</sup> Im Unterschied zu seinen Generationsgenossen übernahm Albinoni auch diese Besetzung, führte sie in seine Oper von 1694 ein und übertrug sie in seine *Concerti a cinque* op. 2, 5, 7 und 9.<sup>122</sup> Mehrere Bach-Kantaten aus der Zeit bis zum Advent 1714 – BWV 4, 12, 21, 31, 54, 61, 131, 172 und 182 – verlangen bekanntlich ebenfalls 2 Brat-

<sup>116</sup> Vgl. etwa die Arie „Gia la frode“ aus Albinonis „Zenobia“ (wie Fußnote 73), f. 21r–24r.

<sup>117</sup> Ebenda.

<sup>118</sup> Ebenda.

<sup>119</sup> G. G. Butler, *J. S. Bach's reception of Tomaso Albinoni's mature concertos*, in: *Bach Studies 2*, hrsg. von D. R. Melamed, Cambridge etc. 1995, S. 20–46 (S. 22ff.).

<sup>120</sup> Ebenda, S. 24–38. Rampe und Sackmann, *Orchestermusik*, a. a. O. (wie Fußnote 4), S. 181 ff. und 205–230.

<sup>121</sup> Dubowy, *Arie und Konzert*, a. a. O. (wie Fußnote 57), S. 87 ff.

<sup>122</sup> Rampe und Sackmann, *Orchestermusik*, a. a. O. (wie Fußnote 4), S. 193 f.

schen – ein Phänomen, das irrtümlicherweise öfter mit der Anlehnung an Jean-Baptiste Lullys fünfstimmiges Orchester erklärt wurde.<sup>123</sup> Doch die französische Orchesterbesetzung jener Epoche bestand in Wirklichkeit aus einer einzigen Violin- und Baßstimme sowie aus insgesamt drei Violapartien und wurde in dieser Gestalt, etwa von Johann Sigismund Kusser (1682) oder Georg Muffat (1695), auch nach Deutschland importiert.

- c) Die raschen Sätze der sechs fünfstimmigen Sonaten aus Albinonis op. 2 (1700) stellen durchweg Fugen dar. Sie beginnen ebenso wie die Finali der Konzerte aus op. 2, op. 5 (1707) und op. 7 (1715) größtenteils in Engführung. Auf dasselbe Phänomen trifft man im ersten Chor der Kantaten BWV 150, 4, 106, 71, 196, 143, 12, 172, 21, 61, 63, 31 und 165, in der ersten Arie und im ersten Chor von BWV 208, in der dritten Arie von BWV 199 und in den Préludes der „Englischen Suiten“ 1–3 BWV 806–808.<sup>124</sup> Offensichtlich dürfte also auch in diesen Fällen eine Anregung vom Vorbild Albinonis ausgegangen sein.

Auf der Suche nach eigenständigen Merkmalen, die Bachs frühe Ritornellformen auszeichnen, fand ich insgesamt nur zwei Errungenschaften, die ich in der venezianischen Oper bis 1700 vergeblich suchte: Die erstaunliche Ausdehnung der Formen auf 82 Takte bereits in BWV 131/4 und sogar 212 in BWV 208/15 sowie die Konstruktion eines Chorsatzes in Ritornell- bzw. in BWV 208/15 als Devisenarie in Da capo-Form.

#### 4. Die Sinfonia BWV 196/1

Konrad Küster gelangte bei Analyse der Instrumentaleinleitung von Kantate BWV 196 zu der Erkenntnis, Bach habe

„die Prinzipien der modernen italienischen Konzertmusik – etwa diejenigen, die sich in Vivaldis Konzerten zeigen – bestmöglich umgesetzt, wenn auch in gedrängter Form. Bach arbeitet mit einem Ritornell, dessen Eintreten auch durch eine Auswahl aus den Ritornellbestandteilen garantiert ist und das auf unterschiedlichen Tonstufen erklingt: von C-dur ausgehend auch auf der VI. Stufe (a-Moll) und der III. Stufe (e-Moll). [...] Ihnen stellt er mit wechselndem Tonmaterial außerordentlich knappe Episoden gegenüber, die kaum mehr als die – typischerweise nicht weiten – Modulationswege von einer Tonstufe zur nächsten leisten; die musikalischen Freiräume, die dabei entstehen können, nutzt er (noch) nicht.“<sup>125</sup>

<sup>123</sup> Vgl. beispielsweise C. Wolff, *Chor und Instrumentarium*, in: C. Wolff (Hrsg.), *Die Welt der Bach-Kantaten 1*, a. a. O. (wie Fußnote 54), S. 157–167 (S. 166).

<sup>124</sup> Rampe und Sackmann, *Orchestermusik*, a. a. O. (wie Anm. 4), S. 271 f.

<sup>125</sup> Küster, BWV 196, a. a. O. (wie Fußnote 48), S. 89.

Diese Aussage läßt sich anhand eines Formplans der *Sinfonia* überprüfen und dabei auch in einen Kontext mit den bereits angeführten Ergebnissen in Bachs frühen Ritornellformen stellen:

Bach, *Sinfonia* BWV 196/1

Ritornell a1 (T. 1) a2 (T. 2) a3 (T. 2) b (T. 3–4) c (T. 4–5)

Ritornell 1	Episode 1	<b>Ritornell 2</b>	Episode 2	<b>Ritornell 3</b>
T. 1–5	5–7	<b>7–10</b>	10–12	<b>12–13</b>
I	I–VI	<b>VI</b>	VI–III	<b>III</b>
<b>Episode 3 mit <i>piano</i>-Anhang</b>		Ritornell 4		
<b>T. 13–17</b>	<b>(T. 15–17)</b>	17–21		
<b>III–I</b>		I		

Gemessen an den oben vorgestellten Grundstrukturen früher Ritornelle von Bach und italienischen Komponisten ergeben sich nun mehrere Probleme: a) der extrem knappe Umfang der Episoden von maximal fünf Takten, b) die tonartliche Instabilität von der 1. Episode an, die sofort zur VI. Stufe führt, während die Tonika selbst erst am Ende der letzten Episode wieder eintritt und c) die Konzeption von Versritornellen allein auf der VI. und III. Stufe; in der Tonika fundiert sind nur die beiden identischen Strophenritornelle. Läßt sich die mit insgesamt 21 Takten meines Wissens kürzeste Ritornellanlage im Bachschen Œuvre möglicherweise noch durch einen begrenzten Zeitrahmen für die geplante Uraufführung des Werkes erklären, so sucht man die fraglichen Ausnahmerecheinungen, wie oben dargelegt, in venezianischen Ritornellformen aus dem zweiten Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts, die nicht von Albinoni stammen, vergeblich. Gemeinsamkeiten zwischen der *Sinfonia* und einem Konzertsatz Antonio Vivaldis erschöpfen sich in der Ritornellform als solcher und in der Einführung nichtthematischer Gedanken in den Episoden 1–2. Schon eine Quasi-Umkehrung samt Fortspinnung von Ritornellmaterial wie in Episode 3 beispielsweise ist bei Vivaldi jedoch nicht vorgesehen.<sup>126</sup> Aber auch die naheliegende Annahme, Bach habe auf diesen Instrumentalsatz einfach den Formplan einer Arie übertragen, widerspricht aus den drei genannten Gründen den Strukturen der hier untersuchten Ritornellanlagen. Ist die Architektur von BWV 196/1 am Ende also ganz und gar das Produkt seiner eigenen Entwicklung?

Vergleichsobjekte zum Grundplan der *Sinfonia* findet man einzig in den, abgesehen von Varianten, formal weitgehend ähnlichen Concerti op. 2 (1700) und op. 5 (1707) von Albinoni. Ein gutes Beispiel ist der Kopfsatz *Allegro* des

<sup>126</sup> Rampe und Sackmann, a. a. O. (wie Fußnote 4), S. 72 und 77–79.



dreißigtigen *Concerto 4* G-Dur op. 2,8, weil er über für Albinoni typische Analogien hinaus einen Eindruck zu vermitteln vermag, wo Bach, vielleicht aus der Erfahrung des Arien-Komponisten heraus, tatsächlich eigene Wege ging:<sup>127</sup>

Albinoni, *Concerto* op. 2,8 (1700), *Allegro* (I)

Ritornell a1 (T. 1) a2 (T. 2–3) b1 (T. 4) b2 (T. 5) c1 (T. 6) c2 (T. 7)

Ritornell 1	Episode 1	<b>Ritornell 2</b>	Episode 2	<b>Ritornell 3</b>
T. 1–7	8–12	<b>13–18</b>	19–29	<b>29–35</b>
I–IV	I–V	<b>V–VI</b>	II–VI	<b>VI–V</b>
Episode 3	<b>Ritornell 4</b>	Episode 4	Anhang + <i>piano</i> -Schluss	
T. 35–40	<b>40–46</b>	46–51	51–56	
V–III	<b>III–I</b>	I	I	

Übereinstimmend ist die Tendenz, die jeweiligen Binnenteile zur VI. und III. Stufe zu führen. Dabei werden jedoch sogleich die Unterschiede zwischen beiden Kompositionen deutlich: Albinoni, der je eine Episode und ein Ritornell zusätzlich disponierte, gelangte zur VI. und III. auf dem „Umweg“ über die V. Stufe, Bach hingegen steuerte beide unmittelbar an. Zudem sind Bachs Versritornelle harmonisch in sich geschlossen, bei Albinoni herrscht beständige modulatorische Veränderung. Zwar trifft man auch in Albinonis op. 2 Konzertsätze an, die nicht wesentlich mehr als 30 Takte umspannen und deren Formteile harmonisch stabiler ausfallen,<sup>128</sup> während diejenigen seiner längeren Sätze in dieser Hinsicht grundsätzlich flexibel bleiben. Die Verbindung von knapper Form und harmonischer Ökonomie aber scheint tatsächlich eine Eigentümlichkeit der vorliegenden *Sinfonia* zu sein. Dasselbe gilt für ihre durchweg gedrungenen Episoden, die bei Albinoni wiederum fehlen und allenfalls vom Bauplan der einen oder anderen frühen Arie herzuleiten sind – wenn sie nicht, das erscheint mir plausibler, durch die knappe Gesamtform bedingt waren.

Albinoni beendet sämtliche Kopfsätze in op. 2 mit einem „Anhang“ samt Fortsetzung im *piano*, der zwar die musikalische Funktion eines abschließenden Strophenritornells erfüllt, aber nichtthematisch, also keineswegs als Ritornell zu bezeichnen ist (obschon er dessen Funktion erfüllt). Diese in der

<sup>127</sup> Herangezogen wurde die von Giuseppe Sala verlegte Erstausgabe [XII] *Sinfonie* [recte: Sonate] e concerti a cinque, due violini, alto, tenore, violoncello, e basso [...] *opera seconda*, Venedig 1700.

<sup>128</sup> Beispiele sind op. 2,4 e-Moll (erster Satz *Allegro* mit 30 Takten) und op. 2,12 D-Dur (erster Satz *Allegro assai* mit 44 Takten).

Geschichte des italienischen Konzerts beispiellose Technik<sup>129</sup> greift Bach im Kern auf; sein *piano*-Abschluß rückt jedoch an das Ende der letzten Episode, das Satzende wird wie bei einer Arie durch Wiederholung des Strophenritornells herbeigeführt. Dadurch erreicht Bach eine material geschlossene Form, während Albinoni – wohl mit Rücksicht auf die Dramaturgie des Konzerts, also mit Blick auf das folgende Adagio oder Largo – das Ende des Satzes destabilisiert. Überdies schließen Albinonis kurze Strophenritornelle (mit einem Umfang bis zu acht Takten) in op. 2 stets auf der Dominante.<sup>130</sup> Bachs Kurzritornell aber führt zur I. Stufe zurück und belegt ein weiteres Mal die handwerklich ebenso geschickte wie ökonomische Architektur dieser *Sinfonia*.

Albinonis Konzert op. 2,8 wurde von Johann Gottfried Walther für Orgel bearbeitet.<sup>131</sup> Die Continuostimme des Schwesterwerkes op. 2,4 und vielleicht auch dessen übrige Partien hat Bach selbst um 1709/10 kopiert,<sup>132</sup> die Sammlung als solche aber wohl schon früher kennengelernt.<sup>133</sup> Jedenfalls ist die *Sinfonia* BWV 196 ohne eine Auseinandersetzung mit Albinonis op. 2 nicht vorstellbar. Könnte man nun angesichts der Datierung von Bachs Continuostimme zu op. 2,4 die zeitliche Einordnung der Kantate BWV 196 („um 1708“) in Zweifel ziehen, so zeigt ein Vergleich der Formpläne beider Konzertsätze mit jenem der *Sonata* BWV 967 für Klavier, daß Bachs Beschäftigung mit Albinonis Konzerten bereits zu einem früheren Zeitpunkt eingesetzt haben muß. Denn die gesamtformale Struktur ist auch hier nicht aus der Konstruktion einer Arie herzuleiten, und die beachtliche Ökonomie bei der Integration von sieben Formteilen in die nur 21 Takte von BWV 196/1 läßt eine gewisse Erfahrung mit der Handhabung eines Konzertsatzes erwarten.<sup>134</sup>

<sup>129</sup> Rampe und Sackmann, Orchestermusik, a. a. O. (wie Fußnote 4), S. 76 und 182.

<sup>130</sup> Die längeren Strophenritornelle finden ihren Abschluß auf der Tonika.

<sup>131</sup> SBB, *Mus. ms. 22541/4*, S. 23–26: *Concerto del Sig<sup>r</sup>. Tomaso Albinoni, appropriato all'Organo da J. G. Walther*. Eine Neuausgabe legte K. Beckmann vor (Wiesbaden etc. 1998, S. 52–57).

<sup>132</sup> H.-J. Schulze, *Die Bach-Überlieferung. Plädoyer für ein notwendiges Buch*, BzMW 17, 1975, S. 45–57 (S. 55); Bachs Notenbibliothek, S. 226. Die in der Bach-Literatur verbreitete Numerierung von Albinonis Vorlage ist korrekturbedürftig: Es handelt sich nicht um das Konzert „op. 2,2“, sondern um op. 2,4, weil das e-Moll-Werk zwar das zweite Konzert der Sammlung darstellt, diese aber aus 6 (Orchester-)Sonaten + 6 Konzerten (im Wechsel) besteht.

<sup>133</sup> Ein Nachdruck erschien 1707 bei Roger in Amsterdam.

<sup>134</sup> Ulrich Siegele hat unlängst demonstriert, daß die Ritornellstruktur des Satzes einer vollkommen ausbalancierten proportionalen Disposition unterliegt; vgl. U. Siegele, *Kategorien formaler Konstruktion in den Fugen des Wohltemperierten Klaviers*, in: S. Rampe (Hrsg.), *Bach. Das Wohltemperierte Klavier I. Tradition, Entstehung,*

Hermann Keller, David Schulenberg und Robert Hill haben auf die Ritornellanlage der *Sonata* BWV 967 hingewiesen.<sup>135</sup> Laut Schulenberg kommt hierfür kein venezianisches Vorbild in Frage, Hill vermutet eine Abhängigkeit von Johann Kuhnau Klavierersonaten. In seinen *Biblischen Historien* (1700) verwendet Kuhnau jedoch ausschließlich Ritornellformen mit kurzen, einteiligen Ritornellen ohne Fortspinnung;<sup>136</sup> Anhänge samt *piano*-Wiederholungen fehlen ganz. Werden Kuhnau Ritornelle dennoch einmal fortgesponnen, dient die Fortspinnung selbst als „Episode“; eine Gliederung in Ritornelle und Episoden ist deshalb nicht möglich.<sup>137</sup> Zudem findet man bei Kuhnau überhaupt nur eine einzige Ritornellform, in der die VI. Stufe auftritt.<sup>138</sup> Dagegen macht er in seinen anderen Sammlungen mit Klaviermusik, erschienen 1692, 1696 und 1700,<sup>139</sup> von der Ritornellanlage keinen Gebrauch.

Die *Sonata* BWV 967 aber besitzt ein Fortspinnungsritornell von nicht weniger als 14 Takten, Formteile auf der III. und VI. Stufe sowie erneut Albinonis Anhang-Konstruktion, nun jedoch in doppelter Ausführung.<sup>140</sup>

#### Bach, *Sonata* a-Moll BWV 967

Ritornell a1 (T. 1–2) a2 (T. 2–3) a3 (T. 3) a4 (T. 4) a5 (T. 5)  
 b1 (T. 6–7) b2 (T. 7–8) b3 (T. 8–9) b4 (T. 9–10) b5 (T. 10–11)  
 b6 (T. 11–12) Anhang (Wiederholung von b5–6 T. 12–14)

Ritornell 1	Episode 1	Ritornell 2	Episode 2	Ritornell 3	Episode 3
T. 1–14	<b>14–21</b>	<b>21–24</b>	24–36	<b>36–41</b>	41–46
I	<b>I–V</b>	<b>V</b>	I	<b>I–V</b>	V–III

Funktion, Analyse. Ulrich Siegele zum 70. Geburtstag, München und Salzburg 2002 (Musikwissenschaftliche Schriften. Bd. 38.), S. 321–471, vor allem S. 467f.

<sup>135</sup> H. Keller, *Die Klavierwerke Bachs. Ein Beitrag zu ihrer Geschichte, Form, Deutung und Wiedergabe*, Leipzig [1950], S. 55; D. Schulenberg, *The Keyboard Music of J. S. Bach*, London 1993, S. 64f.; R. Hill, *Johann Sebastian Bach's Toccata in G Major BWV 916/I: A Reception of Giuseppe Torelli's Ritornello Concerto Form*, in: *Das Frühwerk*, a. a. O. (wie Fußnote 16), S. 162–173 (S. 164).

<sup>136</sup> J. Kuhnau, *Musicalische Vorstellung Einiger Biblischer Historien / In 6. Sonaten / Auff dem Claviere zu spielen*, Leipzig 1700; Faksimile, hrsg. von W. Reich, Leipzig 1973, S. 3–6 („*Le Bravate di Goliath*“), 9–11 („*Il Coraggio di David*“), 14–17 („*La gioia de gl'Israeliti*“) und 33–40 („*La Canzona refrigerativa*“).

<sup>137</sup> Ebenda, S. 51–54 („*La servitu di Giacomo*“) und 100–103 („*Il Viaggio d'Egitto*“).

<sup>138</sup> Ebenda, S. 33–40 („*La Canzona refrigerativa*“).

<sup>139</sup> F. W. Riedel, *Quellenkundliche Beiträge zur Geschichte der Musik für Tasteninstrumente in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts*, Kassel etc. 1960 (Schriften des Landesinstituts für Musikforschung Kiel. Band 10.), S. 62–65.

<sup>140</sup> Die folgende Analyse zusammenfassend und vereinfacht auch in: Rampe und Sackmann, *Orchestermusik*, a. a. O. (wie Fußnote 4), S. 181.



<b>Ritornell 4</b>	Episode 4	<b>Ritornell 5</b>	Episode 5	<b>Ritornell 6</b>
<b>T. 46–47</b>	47–53	<b>53–57</b>	57–58	<b>59–60</b>
<b>III–VI</b>	VI–I	<b>IV</b>	IV–I	<b>I–IV</b>
Episode 6	<b>Ritornell 7</b>	Anhang	<i>presto + adagio</i> -Abschluss	
T. 61–66	<b>66–71</b>	71–74	74–77	
IV–I	<b>I</b>	I–V	V–I	

Als Anhang fungiert jetzt ein nichtthematischer Epilog, der in T. 74 mit einem Halbschluß endet und dessen zweiter Teil – statt einer *piano*-Wiederholung – als *presto*-Laufwerk mit *adagio*-Kadenz auftritt. Die eigentliche Wiederholung plazierte Bach indes am Ende des anfänglichen Strophenritornells, indem nach dem Kadenzabschluß in T. 12–14 die Takte 10–12 ein zweites Mal erklingen. Das harmonisch geschlossene Strophenritornell von immerhin 14 Takten entspricht Albinonis langen Konzertritorneilen (mit mehr als 8 Takten), auch die harmonische Bewegung der Binnenteile lehnt sich viel enger an das italienische Vorbild an als etwa die *Sinfonia* BWV 196/1, und in den Takten 5 f., 14, 18, 21, 24 und 74 erscheinen kurze Pausen in allen Stimmen, wie sie für Albinonis op. 2 – auch innerhalb von Ritornellen – typisch sind.<sup>141</sup> Der Titel *Sonata* mag tatsächlich durch Kuhnaus Klaviersonaten angeregt worden sein; ganz offensichtlich ist dies im Fall der *Sonata* D-Dur BWV 963. Ebenso gut kann den entscheidenden Anstoß zur Bezeichnung von BWV 967 allerdings Albinonis op. 2 mit seinen je sechs Sonaten und Konzerten *a cinque* gegeben haben.

Die älteste Quelle der *Sonata* BWV 967, geschrieben von Bachs älterem Bruder und erstem Lehrer Johann Christoph und einem unbekanntem zweiten Kopisten, liegt in der sogenannten „Möllerschen Handschrift“ vor.<sup>142</sup> Hans-Joachim Schulze und Robert Hill datieren diese Eintragung, der die Entstehung des Werkes ja vorangegangen sein muß, auf ca. 1705.<sup>143</sup> Sollte diese Datierung Bestand haben, steht fest, daß sich Bach mit venezianischen Konzerten ungefähr zur gleichen Zeit wie mit der Arie in Ritornellform beschäftigt hat, vielleicht sogar früher. Somit haben sich weitere Forschungen darauf zu konzentrieren, auf welchem Weg er bis spätestens 1705 bzw. 1707 Bekanntheit mit seinen Vorbildern gemacht haben kann.<sup>144</sup>

<sup>141</sup> Vgl. beispielsweise die Konzertsätze op. 2,2/1; 2,4/1 + 3; 2,6/1; 2,8/1 und 2,10/1.

<sup>142</sup> Grundlegend hierzu Schulze *Bach-Überlieferung*, S. 30–56; R. S. Hill, *The Möller Manuscript and the Andreas Bach Book: Two Keyboard Anthologies from the Circle of the Young Johann Sebastian Bach*, Dissertation, Cambridge/MA 1987.

<sup>143</sup> Schulze *Bach-Überlieferung*, S. 46f.; Hill, BWV 916/1, a. a. O. (wie Fußnote 135), S. 164.

<sup>144</sup> Für wertvolle Hinweise und Ratschläge danke ich Herrn Prof. Dr. Ulrich Siegele (Tübingen) und Herrn Dr. Dominik Sackmann (Basel). Weitere Auskünfte verdanke ich Herrn Prof. Dr. Wolfgang Ruf (Halle).