

Die beiden Arten von Da-Capo-Arie in der Matthäus-Passion

Von Karol Berger (Stanford, CA)

Die vorliegende Studie hat zum Ziel, anhand der entsprechenden Nummern aus der Matthäus-Passion die gattungsbedingten Konventionen zu rekonstruieren, die Bachs Denken über die Form der Da-Capo-Arie leiteten.¹ Abgesehen von den Rezitativen vertonte der Komponist nahezu die gesamte Dichtung Picanders (also die Grundlage für einen Großteil der musikalischen Substanz der Passion) in Da-Capo-Form. Die Sätze 27, 30 und 60 sind die einzigen Ausnahmen.² Die übrigen vierzehn Nummern (Nr. 1, 6, 8, 13, 20, 23, 35, 39, 42, 49, 52, 57, 65 und 68; siehe Tabelle 1) sind sämtlich in Da-Capo-Form vertont, unabhängig davon, ob Picander dies explizit vermerkte.³ (Nur drei der Sätze – die Nummern 8, 39 und 42 – sind nicht mit entsprechenden Bezeichnungen versehen, obwohl bei den beiden letzteren die Eröffnungsverse am Schluß noch einmal abgedruckt werden, das heißt, das Da Capo ist hier ausgeschrieben.) Alle diese Dichtungen, die vierzehn in Da-Capo-Form vertonten und die drei Sonderfälle, sind in Picanders Libretto als „Aria“ bezeichnet, und auch in Bachs Autograph wird dieser Begriff fast immer verwendet.⁴ Nur die beiden Ecksätze weichen von dieser Regel ab, Nr. 1 ist unbezeichnet und Nr. 68 trägt den Titel „il Choro finale“. Diese beiden

¹ Die hier vorgestellte Typologie der Da-Capo-Arien in der Matthäus-Passion unterscheidet sich von der bei E. Platen, *Die Matthäus-Passion von Johann Sebastian Bach. Entstehung, Werkbeschreibung, Rezeption*, Kassel und München 1991, S. 90 bis 99. Grundlegende Untersuchungen zu Bachs Arienformen hat S. A. Crist vorgelegt: *Aria Forms in the Vocal Works of J. S. Bach, 1714–1724*, maschr. Diss., Brandeis University 1988; *Aria forms in the cantatas from Bach's first Leipzig Jahrgang*, in: *Bach Studies*, hrsg. von D. O. Franklin, Cambridge 1989, S. 36–53; *Bach, Theology, and Harmony: A New Look at the Arias*, in: *Bach. The Quarterly Journal of the Riemenschneider Bach Institute* 27 (1996), S. 1–30; *J. S. Bach and the Conventions of the Da Capo Aria, or How Original was Bach?* in: *The Maynooth International Musicological Conference 1995: Selected Proceedings, Part One*, hrsg. von P. F. Devine und H. White, Dublin 1996, S. 71–85.

² Die Numerierung der einzelnen Sätze folgt NBA II/5 (A. Dürr, 1972).

³ Die Dichtung findet sich im zweiten Band von *Picanders Ernst-Schertzhafte und Satyrische Gedichte*, Leipzig 1729, S. 101–112; siehe das Faksimile in NBA II/5 Krit. Bericht (A. Dürr, 1974), S. 73–78.

⁴ SBB, P 25; ein vollständiges Faksimile erschien als Bd. 7 der *Faksimile-Reihe Bachscher Werke und Schriftstücke*, hrsg. vom Bach-Archiv Leipzig, Leipzig 1966.

Tabelle 1: Matthäus-Passion, Sätze in Da-Capo-Form

1	Kommt, ihr Töchter, helft mir klagen
6	Buß und Reu
8	Blute nur, du liebes Herz
13	Ich will dir mein Herze schenken
20	Ich will bei meinem Jesu wachen
23	Gerne will ich mich bequemen
35	Geduld, wenn mich falsche Zungen stechen
39	Erbarme dich
42	Gebt mir meinen Jesum wieder
49	Aus Liebe will mein Heiland sterben
52	Können Tränen meiner Wangen
57	Komm, süßes Kreuz, so will ich sagen
65	Mache dich, mein Herze, rein
68	Wir setzen uns mit Tränen nieder

Sätze werde ich im folgenden von dem untersuchten Material ausschließen, auf dessen Basis ich Bachs Konzept von den Gattungsnormen rekonstruiere, die sich aus einer Analyse der Da-Capo-Arien in der Matthäus-Passion ableiten lassen. Die verbleibenden zwölf Arien bieten hierfür ein hinreichend großes Korpus. (Eine umfassende Untersuchung hätte natürlich sämtliche überlieferten Da-Capo-Arien Bachs einzubeziehen.)

Es ist ein grundlegendes Merkmal, das die Da-Capo-Form (A – B – A) per definitionem auszeichnet: der Anfangsteil der Dichtung muß am Ende wiederkehren. Doch schon ein Blick auf die Da-Capo-Arien in Bachs Passion zeigt, daß diese Form in zweierlei Gestalt auftritt: Bei dem einen Typ kehren die Anfangsworte mit derselben Musik wieder wie bei ihrem ersten Erklingen, es handelt sich also um ein strenges Da Capo, das Bach niemals ausschreibt, sondern auf die übliche Weise mit einer „da capo“-Anweisung am Ende des B-Teils signalisiert – oder mit einem „dal segno“, wobei er das fragliche Zeichen dort plaziert, wo die Wiederholung einsetzen soll, sofern dies nicht gleich zu Beginn der Fall ist. Außerdem markiert er mit einer Fermate die Stelle, wo die Musiker am Ende des A-Teils enden sollen. Zu diesem Typ gehören die Nummern 6, 8, 13, 23, 52, 65 und 68.⁵ Bei dem anderen Typ ist die Wiederkehr des Texts musikalisch verändert, man spricht von einem modifizierten Da Capo, das natürlich ausgeschrieben sein muß. Hierzu gehören die Nummern 20, 35, 39, 42, 49, 57 und 1. Der wesentliche Unterschied zwischen diesen beiden Typen liegt ganz einfach darin, daß im strengen Da Capo der A-Teil aus offensichtlichen Gründen nicht nur auf der Tonika beginnt, sondern

⁵ Für Nr. 65 und 68 sind die Wiederholungen in der NBA ausgeschrieben, nicht aber im Autograph des Komponisten.

auch auf ihr enden muß, während er im modifizierten Da Capo nicht beim ersten Mal, sondern erst bei der Wiederaufnahme zur Tonika zurückkehrt. Der A-Teil der strengen Da-Capo-Form besteht gewöhnlich aus wenigstens drei Perioden (musikalische „Sätze“, die mit einer Kadenz schließen): erstens das eröffnende Instrumentalritornell, eine einzelne Periode, die ganz- oder halbschlüssig endet und in der Tonika verharrt; zweitens die Präsentation des A-Textes als eine einzelne Periode, die sich eng an das Ritornell anlehnt, mit einer vollen oder halben Kadenz endet und ebenfalls in der Tonika verbleibt; und drittens das abschließende Ritornell, wiederum eine einzelne Periode, die mit einer vollen Kadenz endet und in der Tonika verbleiben muß. Nur eine einzige Arie – Nr. 8 („Blute nur, du liebes Herz“) – vertritt diese Minimalausprägung der Form. Häufiger kommt es vor, daß der A-Text ein zweites Mal vertont wird, wiederum als einfache Periode, nun aber immer mit einer vollen Kadenz endet und entweder in der Tonika verbleibt (Nr. 13, „Ich will dir mein Herze schenken“ und Nr. 23, „Gerne will ich mich bequemen“) oder nach einer Phase der Modulation in die Grundtonart zurückkehrt (Nr. 6, „Buß und Reu“ und Nr. 65, „Mache dich, mein Herze, rein“). Zwar könnte man in Nr. 6 die Takte 29–56 (siehe Beispiel 1) entweder als einzelne modulierende Periode interpretieren, die mit einer vollen Kadenz auf der Tonika endet (T. 48) und an die sich ein Anhang anschließt, der den nachfolgenden Tonikadreiklang verlängert (T. 49–56); oder aber als zwei Perioden, von denen die erste (T. 29–40) von *i* nach *iv* moduliert und die zweite (T. 41–48, mit dem Anhang T. 49–56) von *iv* nach *i* zurückkehrt. Nr. 23 zeigt auf besonders subtile Weise, wie frei dieses allgemeine Verfahren gehandhabt werden kann (siehe Beispiel 2): Hier ist der erste, eine Quinte nach oben transponierte viertaktige Einschnitt des abschließenden Ritornells vor der zweiten Vokalperiode (in T. 25–28) plaziert, während nur der verbleibende Teil des Ritornells, der auf der transponierten Stufe beginnt, schließlich aber pflichtgemäß zur ursprünglichen Tonart zurückkehrt, ihr nachgestellt ist (T. 65–72).⁶ Nur eine einzige Arie (Nr. 52, „Können Tränen meiner Wangen“) weicht von diesen Normen ab (siehe Beispiel 3). Die Periode, die den A-Text zum ersten Mal vertont, moduliert ausnahmsweise von *i* nach III (T. 13–24) und ist von der normalen zweiten, nicht modulierenden Periode, die den A-Text in der Tonika vertont (T. 41–51), durch zwei zusätzliche Perioden getrennt – ein Ritornell auf III (T. 25–32) sowie eine Periode, die die beiden ersten Verse des Texts vertont, indem sie von III zurück nach *i* moduliert und mit einer Halbkadenz schließt (T. 33–40). Nach dem B-Teil wird der gesamte A-Teil normalerweise wiederholt. Die einzige Ausnahme ist Nr. 65 („Mache dich, mein Herze, rein“), wo das Eröffnungsritornell in der Wiederholung wegfällt.

⁶ Man vergleiche das auf diese Weise fragmentierte Ritornell mit dessen ursprünglicher Form in T. 1–12.

Der Inhalt des B-Teils der strengen Da-Capo-Form besteht genau wie der A-Teil gewöhnlich aus mindestens zwei periodenlangen Präsentationen des Texts, dieses Mal jedoch fehlen die rahmenden Ritornelle und jede Periode moduliert und endet mit einer vollen Kadenz. Die tonalen Ziele dieser Modulationen sind in keiner Weise regulär. Auf diese Weise sind die B-Teile von Nr. 6 („Buß und Reu“), Nr. 8 („Blute nur, du liebes Herz“) und Nr. 23 („Gerne will ich mich bequemen“) konstruiert. Dieser Mindestinhalt kann durch zusätzliche Perioden erweitert werden. In Nr. 13 („Ich will dir mein Herze schenken“) sind die beiden Perioden (T. 31–37 und 41–48) durch ein zusätzliches Ritornell (T. 37–41) getrennt, das dieselbe Tonart beibehält, in der die erste Vokalperiode endet, und mit einer vollen Kadenz schließt. Das gleiche und mehr passiert in Nr. 52 („Können Tränen meiner Wangen“), wo die beiden durch ein Ritornell getrennten Perioden (T. 64–69, 69–77 und 78–85) um eine zusätzliche Periode erweitert werden, die den B-Text präsentiert (T. 86–91) und die ebenfalls moduliert und mit einer vollen Kadenz endet.⁷ Nur in einer einzigen Arie (Nr. 65, „Mache dich, mein Herze, rein“) erfährt der B-Teil eine weniger standardisierte Behandlung, auch wenn diese sich unschwer von der Norm ableiten läßt. Ungewöhnlich ist hier, daß Bach den letzten Vers vom Rest des B-Teils abtrennt, wobei er die erste Vokalperiode des Abschnitts (T. 37–45) auf letzterem und die zweite (T. 48–52) auf ersterem basieren läßt und zudem die beiden durch ein drastisch gekürztes Ritornell trennt (T. 45–48). Allerdings könnte man T. 37–45 auch als aus zwei Perioden bestehend interpretieren, von denen die erste in T. 40 mit einer Halbkadenz endet. Davon abgesehen zeigen die Vokalperioden und das Ritornell die übliche Form, nur daß die erste Vokalperiode nicht moduliert, sondern von Anfang an in einer neuen Tonart steht und daß die zweite Vokalperiode mit einer halben statt einer vollen Kadenz endet (T. 51), in der allerdings auf den abschließenden Dominantakkord ein eintaktiger Anhang folgt (T. 52), der auf dem Tonikadreiklang basiert.

Es wurde bereits festgestellt, daß in der modifizierten Da-Capo-Form der A-Teil nicht beim ersten Mal, sondern erst in der Reprise in der Grundtonart endet. In seiner komprimiertesten Form besteht der A-Teil dieses Typus lediglich aus zwei Perioden – dem Instrumentalritornell, bei dem es sich um eine einzelne Periode in der Grundtonart handelt, die mit einer vollen Kadenz endet, und einer einzelnen Vokalperiode, die den A-Text vertont und ebenfalls mit einer vollen Kadenz schließt, nun aber von der Tonika zur Dominantparallele oder zur Dominante moduliert. In der Reprise ist die Reihenfolge der beiden Perioden umgekehrt; zuerst erscheint die Vokalperiode, die entweder von der Tonart, in der der B-Teil endete, zur Grundtonart zurückmoduliert oder einfach von Anfang an in der Tonika verharrt. Das Ganze endet

⁷ Es sei daran erinnert, daß auch der A-Teil von Nr. 52 komplexer als üblich ist.

dann mit dem Ritornell, das wörtlich wiederholt wird und gewöhnlich von Bach nicht ausgeschrieben, sondern mit einem „da capo“ und einer Fermate gekennzeichnet ist. In Nr. 35 („Geduld“) allerdings schreibt er es aus, vielleicht weil er andernfalls nur vier Takte in der Baßstimme eingespart hätte, vor allem aber wohl weil die Arie mit großem Geschick das Da-Capo- und das Ostinatoprinzip zu verknüpfen weiß, da hier das Ritornell und der ostinate Baß übereinstimmen; Bach schreibt das abschließende Ritornell also deshalb aus, weil er diejenigen nicht verwirren will, die erkannt haben, daß es von dem Ostinato, nicht aber von dem Da Capo her strukturiert ist. Aus all dem ergibt sich, daß es neben dem Fehlen oder Vorhandensein einer modulierenden Passage in dem zu Beginn stehenden A-Teil noch einen weiteren wesentlichen Unterschied zwischen der strengen und der modifizierten Da-Capo-Form gibt, der mit der Rolle des Ritornells zu tun hat. In der strengen Form umrahmt das Ritornell die A-Teile, in der modifizierten Form umrahmt es die gesamte Arie. Beide Arten sind zyklisch, das heißt, sie enden wie sie begannen. Während die modifizierte Form jedoch nur einen großen Kreis beschreibt, umschließt in der strengen Form der große Zyklus des Ganzen zwei kleinere der A-Teile.

Das einzige Beispiel für die sparsamste Variante dieser Form ist Nr. 20 („Ich will bei meinem Jesu wachen“), obwohl hier die Einfachheit der Grundstruktur durch den internen Aufbau der Vokalperiode in gewissem Maße kompliziert wird. Um dies recht zu verstehen, empfiehlt es sich, zuerst das Ritornell zu betrachten, da die Vokalperiode, die den A-Text vertont, immer eine Erweiterung der Ritornellperiode ist (oder, anders ausgedrückt, bei dem Ritornell handelt es sich um die Quintessenz der Vokalperiode). Das Oboenritornell in Nr. 20 (siehe Beispiel 4) ist auf eine Weise konstruiert, die an die klassische ausgewogene Periode erinnert, in der der Vordersatz mit einer halben (T. 5) und der Nachsatz mit einer vollen Kadenz endet (T. 11).

Hier sei ein kurzer Exkurs eingeschoben. In seiner grundlegenden Studie über die kompositorischen Prinzipien von Bachs Konzerten hat Laurence Dreyfus jüngst eine These Wilhelm Fischers wieder zum Leben erweckt, die besagt, daß die barocke Melodie sich häufig in drei Teile gliedert – (1) den Vordersatz, der die Grundtonart definiert, (2) die tonal offene Fortspinnung und (3) den Epilog, der mit einer Kadenz den Abschnitt in der Grundtonart abschließt.⁸ Unser Ritornell veranschaulicht sowohl die Vorzüge als auch die Schwächen dieser Sichtweise. In der Tat kann man hier einen die Tonika definierenden Vordersatz ausmachen, der in T. 5 mit einer halben Kadenz abgetrennt ist, gefolgt von den tonal offenen Sequenzen der Fortspinnung und dem die Tonika erneut etablierenden kadenzialen Epilog in T. 9–11. Bis hierhin erweist sich die Fischer-Dreyfus-Hypothese als korrekt. Weniger überzeugend ist hingegen die sich daraus ergebende Dreiteilung der Periode (wobei aus Fair-

⁸ L. Dreyfus, *Bach and the Patterns of Invention*, Cambridge, MA, 1996, S. 60–63.

ness gegenüber Dreyfus erwähnt werden soll, daß er Fischers Abschnitte undefiniert als überlappende harmonische Funktionen, die eine Segmentierung der Melodie erlauben, diese aber nicht notwendigerweise in separate Perioden zerlegen). Meistens zerfällt die Periode mittels einer starken Zäsur unmittelbar nach dem Vordersatz (hier in T. 5) in nur zwei Teile. Die Zäsur zwischen der Fortspinnung und dem Epilog hingegen ist nur schwach ausgeprägt oder fehlt gänzlich, wie hier ebenfalls zu sehen ist, so daß letzterer nicht als unabhängiger Teil dasteht, sondern eine einfache Kadenz ist, die die ihr vorausgehende ungefestigte Sequenzierung zu einem harmonischen Abschluß bringt.

Die Vokalperiode (siehe Beispiel 5) beginnt mit dem musikalischen Material des Vordersatzes (T. 11–15) und fährt fort, als wolle die Oboe sie mit dem zugehörigen Nachsatz beenden (in T. 15–19 wiederholt die Oboe ihre T. 5–9). In T. 17 beginnt der Tenor jedoch erneut den Vordersatz und zwei Takte später muß die Oboe aufgeben, so daß die T. 15–21 letztlich auf eine zweite vokale Präsentation des Vordersatz hinauslaufen. Erst jetzt wird die Periode durch eine modulierte Fassung des Nachsatzes vollendet (T. 21–31). In der nicht modulierenden Reprise (siehe Beispiel 6) wird dies auf nur je einen Vordersatz und Nachsatz reduziert (T. 59–65 beziehungsweise T. 65–71), auf den ein Anhang folgt, der den abschließenden Tonikadreiklang verlängert (T. 71–81). Hier sei ein subtiles, aber deutlich hörbares Detail der Vertonung erwähnt, da es mit der eben beschriebenen Periodenstruktur zusammenhängt und zugleich die Aussage des Texts unterstreicht. Nr. 20 ist eine der Arien der „Tochter Zion“ und jeder der drei Vordersätze des Tenors („Ich will bei meinem Jesu wachen“) wird vom Chor der Gläubigen dergestalt beantwortet („So schlafen unsre Sünden ein“), daß mit jedem der aufeinanderfolgenden Einwürfe der Sopran auf einem tieferen Ton des halbschlüssigen Dominantakkords (G-Dur) einsetzt als zuvor: d² (T. 15), h² (T. 21) und g² (T. 65). So neigen unsere Sünden bildlich ihr Haupt und schlafen ein.

Die Grundform kann auf verschiedene Weise erweitert werden. In Nr. 35 („Geduld“), einer nur vom Continuo begleiteten Tenor-Arie, hat die Erweiterung der Vokalpartie des A-Teils sicherlich etwas mit der Behandlung des Ritornells als ständig wiederholtes und, wo nötig, frei variiertes Ostinatomuster zu tun, eine Metapher der in dem Gedicht verlangten „Geduld“. Im Anfangsteil ist der A-Text nicht in einer, sondern in drei Perioden vertont (T. 5–9, 9–13 und 13–19), die jeweils von einem vollen Durchlauf des Ostinato unterstützt werden und mit einer vollen Kadenz schließen, von denen jedoch nur die dritte moduliert. In der Reprise wird er auf nur zwei Perioden reduziert, wobei T. 37–40 und T. 40–43 in etwa T. 5–9 und T. 9–13 entsprechen.

In Nr. 39 („Erbarme dich“) ist sowohl der vokale als auch der instrumentale Teil erweitert. Das Ritornell (siehe Beispiel 7) ist wiederum eine ausgewogene

Periode, wobei der Vordersatz in T. 4 (Zählzeit 3) durch eine halbe und in T. 8 (Zählzeit 3) durch eine volle Kadenz gegliedert wird. Der regulären modulierenden Vokalperiode (T. 13–22) geht eine zusätzliche nicht modulierende Periode voraus, die auf dem Vordersatz des Ritornells basiert und mit einer Halbkadenz abschließt (T. 9–12; siehe Beispiel 8). Diese Erweiterung wird in der Reprise beibehalten (siehe Beispiel 9), wobei T. 33–36 mit T. 9–12 und T. 37–46 mit T. 13–22 korrespondiert. Außerdem aber findet sich am Ende des ersten A-Teils (T. 23–26) ein weiteres Ritornell (sehr verkürzt, da auf die drei ersten Takte des Vordersatzes gleich der letzte Takt des Nachsatzes folgt), das in der neuen Tonart steht und für das es in der Reprise kein Gegenstück gibt. Es ist übrigens bemerkenswert, mit welch subtilen Mitteln Bach dafür sorgt, daß dieses zusätzliche Ritornell als notwendige Ergänzung der vorangehenden Periode verstanden wird. In weiten Teilen dieser Arie sind die üblichen Rollen von Vokalstimme und begleitendem Obligatinstrument verkehrt, so daß die Solovioline die Hauptmelodie trägt, zu der die Vokalstimme einen Kontrapunkt liefert. Im Nachsatz der vorangehenden Periode (T. 19–22) schweigt die Violine im letzten Takt, so daß die Periode melodisch unvollständig bleibt (siehe Beispiel 10). Eben dieser in T. 22 zurückgehaltene Melodietakt vollendet das Ritornell in T. 26. Das verkürzte zusätzliche Ritornell in der neuen Tonart am Ende des zu Beginn stehenden A-Teils (wiederum nicht in der Reprise enthalten) findet sich auch in Nr. 49 („Aus Liebe will mein Heiland sterben“, T. 28–35), welches im übrigen ein Paradebeispiel für diesen Typus in seiner komprimiertesten Form ist.

In Nr. 42 („Gebt mir meinen Jesum wieder“) und Nr. 57 („Komm, süßes Kreuz, so will ich sagen“) wird dieses verkürzte zusätzliche Ritornell in der neuen Tonart am Ende des ersten A-Teils wiederholt, und zwar in jeweils unterschiedlicher Weise. In beiden Arien werden die formalen Konventionen der modifizierten Da-Capo-Arie ausgesprochen frei gehandhabt. An Nr. 42 ist ungewöhnlich, daß die auf das eröffnende Ritornell folgende Vokalperiode (T. 13–27), die sich wie dieses in musikalischer Hinsicht völlig regulär entwickelt, gleich die gesamte Dichtung vertont und nicht nur den ersten Vers, der eigentlich den A-Teil ausmacht. Der entsprechende Teil der Reprise hingegen (T. 43–53), also die dem abschließenden Ritornell vorausgehende Vokalperiode, verläuft sowohl in musikalischer als auch in textlicher Hinsicht normal und vertont nur den A-Text. Das auf die Vokalperiode folgende verkürzte zusätzliche Ritornell (T. 27–32) ist in diesem Fall keine vollständige Periode (es endet nicht mit einer Kadenz), sondern wird von dem nachfolgenden B-Teil unterbrochen (T. 33–40). In der Reprise steht es logischerweise gleich zu Beginn (T. 41–42), da diese in der modifizierten Da-Capo-Arie gewöhnlich ein Spiegelbild des ersten A-Teils ist; außerdem bildet es hier keine unabhängige Periode, sondern wird vielmehr von der Wiederholung der Vokalperiode unterbrochen.

In Nr. 57 hingegen taucht das verkürzte zusätzliche Ritornell in der neuen Tonart am Ende des ersten A-Teils (T. 20–23) beim zweiten Mal am Ende der Arie auf (T. 51–54), das heißt, anstelle des vollständigen Ritornells vom Anfang. Der Grund liegt darin, daß letzteres ungewöhnlicherweise moduliert, wobei sein tonal instabiler Inhalt vielleicht durch das poetische Bild des Kreuztragens motiviert ist. Das Hauptritornell besteht aus zwei kleineren Perioden, von denen die erste (T. 1–4) von der Tonika zur Medianten und die zweite (T. 5–8) weiter zur Dominante fortschreitet. Damit nimmt es nicht nur die Struktur und Motivik der Vokalperiode (T. 9–19) vorweg, was normal wäre, sondern auch ihren harmonischen Inhalt, und das ist äußerst ungewöhnlich. Der tonal anormale Aufbau des eröffnenden Ritornells ist auch für einen weiteren ungewöhnlichen Aspekt der Arie verantwortlich. Nachdem der B-Text vertont ist (T. 24–34), jedoch bevor der A-Text wiederkehrt (T. 40–50), erklingt eine Variante des Hauptritornells (T. 35–39), die zwar moduliert, aber nicht mit einer Kadenz schließt. Damit findet das modulierende Hauptritornell die einzig mögliche Reprise nicht am Schluß der Arie, sondern zwischen dem A- und dem B-Teil.

Die beiden Formen der Da-Capo-Arie unterscheiden sich nicht nur im typischen Aufbau des A-Teils, sondern auch in der Art, wie normalerweise der B-Teil geformt ist. Es sei daran erinnert, daß der B-Teil der strengen Da-Capo-Form aus mindestens zwei modulierenden Darbietungen des Texts jeweils von der Länge einer Periode bestand. In der modifizierten Da-Capo-Arie beschränkt sich die Darbietung des B-Texts gewöhnlich auf eine einzige Periode, die ebenfalls mit einer vollen oder halben Kadenz schließt und ohne einen standardisierten Verlauf moduliert. Von den sechs untersuchten modifizierten Da-Capo-Arien wiederholt nur eine einzige (Nr. 35, „Geduld“) den B-Text in einer zweiten modulierenden Periode (T. 32–37, im Anschluß an die erste Periode in T. 19–32). Die einzige andere kleine Abweichung von den üblichen Gepflogenheiten findet sich in Nr. 39, wo das flehende „Erbarme dich“ vom Beginn der Dichtung in den beiden letzten Takten des Abschnitts noch einmal erklingt (der ganze Abschnitt entspricht T. 27–32).

Zusammenfassend kann festgehalten werden, daß sich zwei deutlich unterschiedliche Zweige einer einzigen Gattung benennen lassen, die sich jeweils durch eine Reihe typischer Abläufe auszeichnen. Die strenge Da-Capo-Form besteht im A-Teil aus dem eröffnenden und dem abschließenden, jeweils eine Periode umfassenden Instrumentalritornell in der Tonika, die zwei ebenfalls in der Tonika stehende Vokalperioden umrahmen, von denen die erste sich eng an das Eingangsritornell anlehnt; beide Vokalperioden enthalten jeweils den vollständigen A-Text. Im B-Teil präsentieren zwei modulierende Perioden dann jeweils den vollständigen B-Text. In der modifizierten Da-Capo-Form folgt im eröffnenden A-Teil auf ein eine Periode umfassendes Instrumentalritornell in der Tonika eine einzelne Vokalperiode, die den A-Text

präsentiert und von der Tonika zur Tonikaparallele oder zur Dominante moduliert. Wenn der A-Teil wiederholt wird, kehrt sich die Reihenfolge der beiden Perioden um und die Vokalperiode bleibt entweder in der Tonika oder sie moduliert von der gegen Ende des B-Teils angesteuerten Tonart zu dieser zurück. Der B-Text wird nun als einzelne modulierende Periode vertont. Die unterschiedliche Gestaltungsweise des Mittelteils in den beiden Typen entspricht dem Unterschied zwischen den äußeren Abschnitten. Die strenge Da-Capo-Form ist großräumiger. Nicht nur ist sie insgesamt zyklisch angelegt, ihre zyklische Anlage im Großen spiegelt sich zudem im Kleinen in der zyklischen Anlage der Rahmenteile. Es ist daher nur sinnvoll, daß auch ihr Mittelteil ausgedehnter ist. Die modifizierte Da-Capo-Form ist konzentrierter, sie zeigt lediglich in ihrer Gesamtheit eine zyklische Gestalt, und auch ihr Mittelteil ist kompakter. Beide Grundmuster erlauben eine Vielzahl von Erweiterungen, Verkürzungen und anderen Arten des Abweichens von der Norm – eine Vielfalt also, die nur von der Vorstellungskraft des Komponisten beschränkt wird.

(Übersetzung: Stephanie Wollny)

Beispiel 1

Nr. 6. Arie „Buß und Reu“, T. 29–56

29

Fl. trav. I

p

Fl. trav. II

p

Alto

Buß und Reu, Buß und Reu knirscht das Sün - den - herz ent -

Cont.

p

5 6 7 6 6 9 8 6 # 6 5

36

zwei, knirscht das Sün - den - herz ent - zwei, Buß und Reu,

6 6 6 6 7
4 4 5 4 #

43

Buß und Reu, knirscht das Sün - den - herz ent - zwei, Buß

7 7 6 6 6 6 6 # 6 4 # 7 7 5
3 4 5 5 2

50

und Reu knirscht das Sün - den - herz ent - zwei,

6 5 7 4 # 7 7 # 6 # 5 7 4 3 7 6 5 # 6 7 6 6 #
4 # 5 5 4 3 5 # 4 # 2 # 5

Beispiel 2

Nr. 23. Arie „Gerne will ich mich bequemen“, T. 1–12, 25–28, 65–72

a)

VI. I, II

B. solo

Cont.

6 9 8 7 6 4 6 5 6 4 2 3 6

8

6 6 6 7 7 6 3 5 6 4 5 4

b)

25

f

f 6 5 6 5 9 8 7

65

f

f 4 6 5 5 6 6 4 2 7 6 6 6 7 5 6 3 5 6 4 5 4 2

Beispiel 3

Nr. 52. Arie „Können Tränen meiner Wangen“, T. 13–51

13

VI. I/II

p

Alto solo

Kön-nen Trä - nen mei-ner Wan - gen nichts er - lan - - - gen,

Cont.

p

4 5 6 6 7 6 6 5
2 2 4 2

17

nichts er - lan - - - gen, o, so nehmt mein Herz hin - ein

6 6 7 6 6 5 6 6 4 3 4 6 6 5
4 2 2 4

21

—, so nehmt mein Herz hin - ein —, o —, so — nehmt mein Herz hin - ein;

7 6 6 7 6 5
5 5

25

f

f

4 6 7 6 6 7
2 4 5 6 6 7

45

o, so nehmt mein Herz hin - ein, so nehmt mein Herz, mein Herz hin -

6 # 4/2 6 6/4/2

48

ein, o, so nehmt mein Herz, o —, so nehmt mein Herz hin - ein!

7 # 7/6 7 # 4 # 5b 6/4 7 # 6/5 6/4 # 6 # 6/5 #

Beispiel 4

Nr. 20. Arie „Ich will bei meinem Jesu wachen“, T. 1–11

Andante

Corus I

Oboe I solo

Tenore

Continuo Organo

4

7

10

p

Ich will bei mei-nem

9 6 4 6 6

6 6 6 4 7 6 5

7^b 6 6 6^b 6^b 7^b 7 4 6 6^b 6 4 6^b 6^b 4

6 4 6 4 6 4 4

Beispiel 5

Nr. 20. Arie „Ich will bei meinem Jesu wachen“, T. 11–31

ff

I

Ob. I

p

T. solo

Ich will bei mei-nem Je - - - - su wa - chen,

Cont.

p 6 6 9 7 6 6 7 4 6 4

II

S. / VI. I / Ob. I

p

A. / VI. II / Ob. II

p

T. / Vla.

p

B.

p

Cont.

So schla - fen

p *sempre*

5 6 7 6
4 4 5 4

14

I

f

f 6 6 7 6 6

3 5

II

uns - re Sün - den ein,

VI. II /
Ob. II uns - re Sün - den ein,

uns - re Sün - den ein,

uns - re Sün - den ein,

5 6 6 5 6 7 6 5
4 5 4

17

I

p

T. solo

ich will bei mei-nem Je - - - su wa - chen,

p 7b 7 6 6 6 6b 7 6 6 6

5 5b

II

so schla - fen

5 6 7 6
4 5 4

20

I

p

ich will bei mei-nem Je - su, bei mei-nem Je - su

p 6 5 6 7 6 5 6

II

uns - re Sün - den ein,

VI. II / Ob. II

uns - re Sün - den ein,

uns - re Sün - den ein,

uns - re Sün - den ein,

5 6 6 5 6 7 6 5 4 5

23

I

p

wa - - - - - chen, ich will bei mei-nem Je-su wa - - - - -

p 7^b 6 6^b 6 6^b 6 6 6 6 6 6 4 2

I

26

chen,

so schla - fen uns - re Sün - den

so schla - fen uns - re Sün - den

so schla - fen uns - re Sün - den

so schla - fen uns - re Sün - den

VI. I / Ob. I

Vla.

6 4 \flat 6 6 5 \flat 6 4 2 6 5 \flat

II

29

ein, so schla - fen uns - re Sün - den ein.

ein, so schla - fen uns - re Sün - den ein.

ein, so schla - fen uns - re Sün - den ein.

ein, so schla - fen uns - re Sün - den ein.

VI. I / Ob. I

6 5 \flat 6 6 6 6 6 \flat 6 5

Beispiel 6

Nr. 20. Arie „Ich will bei meinem Jesu wachen“, T. 59–81

59

I

Ob. I
f *p*

T. solo

Cont. Ich will bei mei-nem

f 9 7 6 6 7 7 5 \sharp

II

S. / Vl. I / Ob. I
 sein.

A. / Vl. II / Ob. II
 sein.

T. / Vla.
 sein.

B.
 sein.

Cont.
 sein.

62

I

Je - - - su wa - chen,

p 6 9 7 6 6 7 5 6

II

VI. I/Ob. I
So schla - fen uns - re Sün - den

So schla - fen uns - re Sün - den

So schla - fen uns - re Sün - den

So schla - fen uns - re Sün - den

So schla - fen uns - re Sün - den

6 5 6 5 6 5 6 5

65

I

p

ich will bei mei-nem Je - su, bei mei-nem Je - su wa - - -

6 7 6 5 7^b 6 7 6 6^a

II

ein,

ein,

ein,

ein,

ein,

6 7 6 5 7^b 6 7 6 6^a

68

I

chen.

so schla - fen uns - re Sün - den

so schla - fen uns - re Sün - den

so schla - fen uns - re Sün - den

so schla - fen uns - re Sün - den

so schla - fen uns - re Sün - den

6 7^b 6 6 6

4 5 2

II

Ob. I

Ob. II *tr*

Vla.

7 6 6 6 6 6 5 4 5

71

II

Ob. I

Ob. II

Ob. II

ein, so schla - fen uns - re Sün - den ein, so schla -

ein, so schla - fen uns - re Sün - den ein, so schla -

ein, so schla - fen uns - re Sün - den ein, so schla -

ein, so schla - fen uns - re Sün - den ein, so schla -

5 6^b 5 6^b 5 6^b 5 6 6 5 6^b 5 6^b 5 6 9 6

3 4 4 4 4 4 4 4 4 4 4 4 5 6

Beispiel 7

Nr. 39. Arie „Erbarme dich“, T. 1–8

Violino I

Violino II

Viola

Alto

Continuo
Organo

f

p sempre

p sempre

p sempre

pizzicato

Org.

6
4
2

6 6 6 6 6 6

6
4
2

3

6 6 6 7 6 5 6 6 6 6

6
4
2

6
5

6
4
2

I 5

7 7 7

I 7

7 6 4 2

I 8

6 6 4 2 p

Er -

Beispiel 8

Nr. 39. Arie „Erbarme dich“, T. 9–22

9

I

p

pp

pp

pp

bar - me dich , er - bar - me dich, mein Gott, um

$\frac{4}{2}$ $\frac{4}{4}$ $\frac{6}{8}$ $\frac{6}{4}$ $\frac{5}{3}$

11

I

pp

mei - ner Zähl - ren wil - len; er -

$\frac{6}{4}$ $\frac{6}{4}$ $\frac{6}{6}$ $\frac{7}{6}$ $\frac{5}{4}$ $\frac{6}{6}$ $\frac{5}{3}$

13

bar - me dich, er - bar - me dich, mein Gott, er -

7 9 8

15

bar - - - - - me, er - bar - me dich um

4 2 5 6 4 3 7 6 6 6 4

17

mei - ner Zäh - ren, um mei - ner Zäh - ren wil - len,

6 6 6 5 7 6 5 6 6 6 4 2

19

er - bar - me dich, mein Gott, um

7 7 7^b

21

mei - ner Zäh - ren, um

7 6^b 6 4 3

22

mei - ner Zäh - ren wil - len!

6 6 4 # 6 *f*

Beispiel 9

Nr. 39. Arie „Erbarme dich“, T. 33–46

33

er - bar - - me - dich, mein Gott, um

8 7 5 6 6 8 7 7 6 #

35

mei - ner Zäh - - - - - ren wil - len; er -

6 4 2 6 5 7 6 5 9 8 6 4 3

37

bar - - me dich, er - bar - me dich, mein Gott, er -

7 9 8

39

bar - - - - me, er - bar - - me dich um

6 6 6 6 6 4

4 2

41

mei - ner Zähl - ren, um mei - ner Zähl - ren wil - len;

6 6 6 7 6 5 6 6 4 2

4 2 5 6 4 2

43

er - bar - me dich, mein Gott, um

45

mei - ner Zäh - ren, um

46

mei - ner Zäh - ren wil - len.

Beispiel 10

Nr. 39. Arie „Erbarme dich“, T. 19–26

I

19

er - bar - me dich, mein Gott, um

7 7^b 7

II

21

mei - ner Zäh - - - - - ren, um

7 6^b 6 2

22

I

met - ner Zäh - ren wil - len!

6 6 4 # 6 4 f 6 4 2 7 6

24

I

6 6 6 4 6 6 6 4 2 5 7 6 5

26

I

Schau - e

6 6 3 6 6 # 4 4