

Zur Aria aus J. S. Bachs Motette "Komm, Jesu, komm!"

Marianne Danckwardt

Angaben zur Veröffentlichung / Publication details:

Danckwardt, Marianne. 1987. "Zur Aria aus J. S. Bachs Motette 'Komm, Jesu, komm!'"
Archiv für Musikwissenschaft 44 (3): 195–202. <https://doi.org/10.2307/930628>.

Nutzungsbedingungen / Terms of use:

licgercopyright

Dieses Dokument wird unter folgenden Bedingungen zur Verfügung gestellt: / This document is made available under these conditions:

Deutsches Urheberrecht

Weitere Informationen finden Sie unter: / For more information see:

<https://www.uni-augsburg.de/de/organisation/bibliothek/publizieren-zitieren-archivieren/publiz/>



Zur Aria aus J. S. Bachs Motette „Komm, Jesu, komm!“

von

MARIANNE DANCKWARDT

Michel Huglo zum 65. Geburtstag

Der Schlußsatz „Drum schließ ich mich in deine Hände“ aus Bachs Motette „Komm, Jesu, komm!“ BWV 229 scheint sich problemlos einer großen Anzahl gleichartiger Kantaten- und Motettenschlußsätze zuordnen zu lassen. Allerdings werden durch seine Überschrift „Aria“ einige Fragen aufgeworfen: Auf welche Besonderheiten soll die Überschrift hinweisen? Von wem stammt die Sopranstimme des Satzes: Ist sie eine eigene Komposition Bachs, oder ist sie – was die neuere Bachforschung wohl für wahrscheinlicher hält¹ – eine fremde, zu Bachs Zeit allgemeiner bekannte Melodie? Werden die üblichen Aufführungen, die den Satz in Art eines Kantionalsatzes erklingen lassen², der Komposition gerecht, oder müßte der Satz mit anderer Haltung als etwa der Schlußchoral aus der Motette „Der Geist hilft unsrer Schwachheit auf“ BWV 226 oder der Eingangs- und Schlußchoral aus der Motette „Jesu, meine Freude“ BWV 227 musiziert werden?

Von diesen drei Fragen ist die nach einer adäquaten klanglichen Realisierung am leichtesten zu beantworten. Die Bachsche Aria unterscheidet sich satztechnisch beträchtlich von Kantionalsätzen. Ihre Sopranmelodie zeichnet sich Chormelodien gegenüber – die, um für die Gemeinde singbar zu sein, innerhalb von Verseinheiten normalerweise keine größeren Intervalle als Quinten aufweisen und verminderte bzw. übermäßige Intervallsprünge vermeiden – durch große Sprünge inmitten von Versen und Worten (T.173 und 189 eine Oktav, T.172/173 und 181 eine Sept abwärts, T.181 eine Sext aufwärts) und durch Tritonussprünge (T.188/189 und 193) aus. Untypisch für Kantionalsätze ist auch das ausgedehnte und bis auf Sechzehntel beschleunigende Melisma in

¹ K. Ameln, Kritischer Bericht zu: Johann Sebastian Bach, Neue Ausgabe sämtlicher Werke, Serie VII, Bd. 1: *Motetten*, Kassel 1967, S. 166: Daß die Melodie von Bach stammt, „mag gelten, solange keine Vorlage dafür gefunden worden ist.“

² Siehe dazu auch Fr. Krummacher, *Textauslegung und Satzstruktur in J. S. Bachs Motetten*, Bjb LX, 1974, S. 5–43: „die ‚Aria‘ nach Art eines Kantionalsatzes“ (S. 17).

T.192/193 der Ariamelodie. Melismen kurz vor Schluß von Kantionalsätzen – sei es, daß sie bereits Bestandteil des einstimmigen Kirchenchorals sind, sei es, daß sie erst im vierstimmigen Satz erscheinen – haben demgegenüber geringere Ausdehnung und neigen oft sogar eher zum Abbremsen als zum Beschleunigen (siehe etwa die Schlußchoräle aus den Kantaten 42, 48 und 52). Eine weitere Eigenart der Ariamelodie besteht in der komplizierten metrischen Anlage. Große Teile der Melodie basieren hinsichtlich der Gruppierung der Textbetonungen auf einem $\frac{6}{4}$ -Takt; ein Wechsel zum vorgezeichneten $\frac{3}{4}$ -Takt tritt nur in T.185/186, 189 und 192 ein. Normalerweise deklamiert Bach Text regelmäßiger und schematischer und in Übereinstimmung mit der vorgezeichneten Taktart; in Kantionalsätzen mit metrisch-rhythmisch unregelmäßiger Choralvorlage glättet er fast immer die Vorlage. In Kantionalsätzen mit $\frac{3}{4}$ -Taktvorzeichnung herrschen daher zwei Modelle für die Deklamation jambischer oder trochäischer Verse vor: 1. Hebungen und Senkungen werden als $\overset{/}{\text{♩}} \overset{\circ}{\text{♩}}$ bzw. weibliche Endungen auch als $\text{♩} \cdot \text{♩}$ vertont; im Paenultimatakt einer Zeile kann ein Umschwung zu $\overset{/}{\text{♩}} \overset{\circ}{\text{♩}}$ erfolgen (z. B. Satz 6 „Darum wir billig loben dich“ in der Kantate 130 „Herr Gott, dich loben alle wir“; „Aus meines Herzens Grunde“ BWV 269). 2. Zeilenschluß und jambischer Zeilenanfang bilden zusammen einen – meist allerdings nicht sehr deutlichen – $\frac{6}{4}$ -Takt; das Zeileninnere wird regelmäßig in $\frac{3}{4}$ -Takte eingepaßt:



(z. B. Satz 6 „Nun lieget alles unter dir“ auf die Melodie „Ermuntre dich, mein schwacher Geist“ in der Kantate 11 „Lobet Gott in seinen Reichen“; Schlußchoral „Drum will ich, weil ich lebe noch“ auf die Melodie „Ach Gott, wie manches Herzeleid“ in der Kantate 153 „Schau, lieber Gott, wie meine Feind“). Vom Sopran der Aria „Drum schließ ich mich in deine Hände“ entspricht nur eine einzige Zeile, Zeile 5, dem zweiten Deklamationsmodell. Im Gegensatz zur Sopranstimme folgt aber die Baßstimme diesem Modell bis hin zu T.188, so daß Sopran und Baß – dem sich teilweise auch die Mittelstimmen anschließen – immer wieder in eine metrische Spannung zueinander treten (Beisp. S. 197).

Auch das ist für einen Kantionalsatz ungewöhnlich – die Unterstimmen passen sich dort normalerweise mit ihren Textbetonungen dem Sopran an – und allenfalls in freien Choralbearbeitungen zu finden (besonders ausgeprägt etwa im Satz „Trotz dem alten Drachen“ aus der Motette „Jesu, meine Freude“ BWV 227, in dem nicht nur im Nacheinander häufig das Metrum wechselt, sondern

Drum schließ ich mich in dei- ne Hän- de und sa- ge,

Welt, zu gu- ter Nacht! Eilt gleich mein Le- bens- lauf zu

En- de, ist doch der Geist wohl an- ge- bracht. Er soll bei

sei- nem Schöp- fer schwe- ben, weil Je- sus ist und

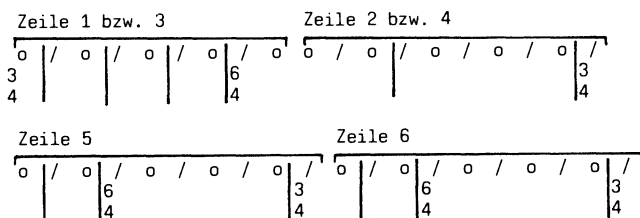
bleibt der wah- re Weg - - -

- - - zum Le- ben.

auch der Baß in T.18/19 und der Sopran in T.61/62 aus der metrischen Ordnung der übrigen Stimmen ausbrechen).

Die erwähnten Merkmale unterscheiden die Aria „Drum schließ ich mich in deine Hände“ so auffällig von gewöhnlichen Kantionalsätzen, daß eine Aufführung diese Unterschiede nicht einebnen, sondern gerade das Hauptaugenmerk auf die melodische und metrische Lebendigkeit und Unabhängigkeit der Sopranstimme richten sollte.

Bach hat für seine Motette „Komm, Jesu, komm!“ einen im Wagnerschen Gesangbuch abgedruckten Text Paul Thymichs verwendet³, auf die Übernahme der Melodie einer 1684 von Johann Schelle auf diesen Text geschaffenen fünfstimmigen, ebenfalls „Aria“ benannten Komposition⁴ jedoch auch für die Schlußstrophe verzichtet. Sieht man sich im Bereich der vierstimmigen Chorsätze Bachs um, so erhält man erste Hinweise darauf, wer die so wenig sangliche und metrisch so eigenwillige Oberstimme der Bachschen Aria komponiert haben könnte. In den Melodien der vierstimmigen Chorsätze „Dir, dir, Jehova, will ich singen“ BWV 299 aus dem zweiten Notenbuch für Anna Magdalena Bach und „Gib dich zufrieden und sei stille“ BWV 315 treten ähnlich häufig wie in der Aria nicht nur inmitten von Versen, sondern auch inmitten von Worten Sext-, Sept- und Oktavsprünge auf. Die Melodie „Dir, dir, Jehova, will ich singen“ ähnelt darüber hinaus mit ihrem unregelmäßigen Wechsel zwischen $\frac{3}{4}$ - und $\frac{6}{4}$ -Gruppierung



auch in metrischer Hinsicht der Ariamelodie. Nun sind aber die beiden mit der Ariamelodie so verwandten, andererseits jedoch ganz anders als die Choralmelodien in Kantionalsätzen gestalteten Melodien eigene Kompositionen Bachs, so daß sich die Vermutung, Bach könnte auch der Autor der Ariamelodie sein, aufdrängt⁵.

³ Ameln, Kritischer Bericht, a.a.O., S. 162.

⁴ Abgedruckt bei Ameln, Kritischer Bericht, a.a.O., S. 163f. Möglicherweise verweist die Angabe des Wagnerschen Gesangbuchs „In eigener Melodey“ (Ameln, Kritischer Bericht, a.a.O., S. 161) auf die Schellesche Komposition.

⁵ Das Fehlen großer Sprünge und jeglicher rhythmischer Komplikation in der Sopranstimme des Satzes „Gottlob, es geht nunmehr zu Ende“ BWV 321 spricht möglicherweise gegen die bei W. Schmieder, *Thematisch-systematisches Verzeichnis der musikalischen Werke von Johann Sebastian Bach. Bach-Werke-Verzeichnis (BWV)*, Leipzig 1971, S. 392 vermutete Autorschaft Bachs.

Völlig offen ist noch die Frage, warum Bach den Satz „Aria“ benannt hat. Ist die Überschrift „Aria“ für die oben erwähnte Schellesche Komposition vom formalen Bau her erklärlich – der Satz ist wie die bis zur Mitte des 17. Jahrhunderts „Aria“ genannten Gesangsstücke strophisch gebaut –, so scheint sie für den Bachschen Satz keinerlei konkrete, mit einem festen Satztypus in Verbindung zu bringende Bedeutung zu haben. Die Bachsche Aria ist weder strophisch gebaut, noch gleicht sie Opern- und Kantatenarien oder instrumentalen Stücken mit dem Namen „Aria“ (z. B. Satz 2 in der Suite g-moll BWV 822) oder „Air“ (z. B. Satz 4 in der Partita e-moll BWV 830). Einer Erklärung für die Überschrift kommt man jedoch näher, wenn man zwei weitere Vokalkompositionen Bachs, die ebenfalls die ausdrückliche Überschrift „Aria“ tragen, zum Vergleich heranzieht. Es handelt sich bei diesen beiden Kompositionen um den mit dem Kantionalsatz „Wie sich ein Vat'r erbarmet“ gekoppelten Chorsatz „Gott, nimm dich ferner unser an“ aus der Motette „Singet dem Herrn ein neues Lied“ BWV 225 und um Nr. 44 „Vergiß mein nicht“ BWV 505 aus den geistlichen Liedern und Arien nach Schemellis Gesangbuch – übrigens das einzige namentlich Bach zugeschriebene Stück dieser Sammlung. Auf den ersten Blick lassen beide Kompositionen ebensowenig wie die Aria „Drum schließ ich mich in deine Hände“ erkennen, welche Bewandnis es mit der Überschrift „Aria“ hat.

Die Aria aus der Motette „Singet dem Herrn ein neues Lied“ zeigt in Melodieführung und Rhythmus der Oberstimme und im Miteinander der vier Stimmen ganz andere Haltung als der mit der Aria verzahnte, vom zweiten Chor vorgetragene Choral. Enthält der Sopran der Aria unsangliche Sprünge innerhalb von Versen (T.168 Tritonus aufwärts, T.219 Sext aufwärts) oder Worten (T.159 Sext aufwärts, T.178 und 188 verminderte Quint abwärts, T.204 Oktav aufwärts, T.215 Sext abwärts), so springt die Choralmelodie höchstens eine reine Quart oder Quint. Deklamiert der Sopran der Aria, lebendig wechselnd, auf unterschiedlichen rhythmischen Ebenen – Textbetonungen können eine Viertel- oder eine halbe Note, aber auch eine ganze Note und mehr (T.166/167, T.200) voneinander entfernt sein, die Silbenlänge kann von einer Achtelnote bis zu neun Achteln schwanken –, so umfaßt in der Choralmelodie jede Silbe eine Viertel- bzw., sofern es sich um die letzte betonte Silbe in einer weiblich schließenden Zeile handelt, eine halbe Note (nur die Dehnung kurz vor Schluß T.208/209 bildet eine Ausnahme von dieser Regel)⁶. Sind die Unterstimmen der Aria frei von starren Deklamationsregeln und stellen sich zudem in ihrer metrischen Gruppierung oft gegen den Sopran, so fügen sich die Unterstimmen des Choralis bis auf kleinste Verschiebungen unbetonter Silben in T.156 und 165 und die

⁶ Vergleiche dazu auch die gleiche Rhythmisierung derselben Choralmelodie in Satz 7 „Wie sich ein Vat'r erbarmet“ der Kantate 17 „Wer Dank opfert, der preiset mich“ und in Satz 4 „Sei Lob und Preis mit Ehren“ der Kantate 51 „Jauchzet Gott in allen Landen“.

Schlußvorbereitung in T.207–209 ganz dem geregelten Textvortrag des Soprans. Diese Gegensätzlichkeit beider Chöre wird bis zum Schluß durchgehalten⁷.

Die Aria „Vergiß mein nicht“ nimmt zusammen mit den beiden anderen sicher von Bach stammenden Melodien Nr. 32 „Dir, dir, Jehova, will ich singen“ BWV 452⁸ und Nr. 59 „Komm, süßer Tod“ BWV 478 unter den Liedern und Arien aus dem Schemellischen Gesangbuch eine gewisse Sonderstellung ein. Unruhige Melodieführung mit großen Sprüngen und eine starke Neigung zur Auflösung der Melodie in rasche Notenwerte und kleine Melismen heben die drei Melodien von den übrigen Liedern ab. Metrische Unregelmäßigkeiten finden sich allerdings nicht nur in den drei Bachschen Melodien – in Nr. 44 grup-

Ver- giß mein nicht, ver- giß mein nicht, mein al- ler- lieb- ster

Gott. Ach, hö- re doch mein Fle- hen, ach, laß mir

Gnad ge- sche- hen, wenn ich hab Angst und Not,

du mei- ne Zu- ver- sicht, ver- giß mein nicht, ver- giß mein nicht!

⁷ Siehe hingegen Krummacher, der die zwischen beiden Chören erfolgende Annäherung – zunehmend mehr Achtel im Choral und weniger Bewegung in der Aria – als hervorstechendes Merkmal des Stückes sieht (a.a.O., S. 21 ff., insbesondere S. 22).

⁸ Zu Nr. 32 siehe das oben zur Melodie des vierstimmigen Satzes BWV 299 Gesagte.

pieren sich die Textbetonungen überwiegend im $\frac{6}{4}$ -Takt, der vorgezeichnete $\frac{3}{4}$ -Takt erhält nur für das Innere dreier Verse (T.8, 11 und 13) konkrete Bedeutung; in Nr. 59 ist der Text an sich nach dem oben beschriebenen Modell 2 deklamiert, wirkt aber durch die unterschiedlichen Zeilenlängen ungeregelt –, sondern auch in Melodien, die nicht von Bach stammen (insbesondere Nr. 17 „Die bittre Leidenszeit“ BWV 450 in den jambisch gebauten Außenteilen). Stärker allerdings als in anderen Stücken des Schemelli-Gesangbuchs macht sich in Nr. 44 ein Gegeneinander von Baßgliederung und Melodiemetrum bemerkbar, da die Baßstimme, in Übereinstimmung mit der Taktvorzeichnung, von ihrem metrisch-rhythmischen Bau her durchgängig $\frac{3}{4}$ -Takt-Charakter hat (besonders ausgeprägt in T.2/3 durch die Achtel, in T.7 und 16 durch den Dreiklangsspitzen, in T.16 durch die halbe Note, in T.17 durch die Achtelgruppe) und dadurch mehrfach mit dem latenten $\frac{6}{4}$ -Takt der Melodie kollidiert. In anderen Sätzen der Sammlung bleibt eine solche metrische Spannung zwischen Gesangs- und Generalbaßstimme auf einzelne Stellen begrenzt (etwa Nr. 17 T.6, 8 und 11/12, Nr. 32 T.5/6, Nr. 45 – dessen Melodie trotz der $\frac{3}{4}$ -Taktvorzeichnung durchgängig in gerader Taktart gruppiert ist – T.17).

Die drei besprochenen, „Aria“ überschriebenen Stücke bestätigen also einerseits durch gewisse satztechnische Ähnlichkeiten untereinander und mit anderen Bachschen Stücken aus dem jeweiligen Umkreis Bach als ihren Autor – auch als den Autor der Melodie. Sie bilden aber andererseits eine abgeschlossene Gruppe, die sich von allen anderen erwähnten Stücken durch das Zusammentreffen folgender Merkmale unterscheidet: 1. einer melodisch sehr beweglichen, auch unsangliche Sprünge einbeziehenden, stark mit kleinen oder auch längeren Melismen durchsetzten und rhythmisch sehr flexiblen Oberstimme (in dieser Hinsicht ist also eine gewisse Nähe zur Kantaten- und Opernarie gegeben), 2. einer trotz der durchgängigen Jamben der Texte metrisch komplizierten, nicht festen Regeln folgenden Textdeklamation, 3. einer nicht nur punktuell auftretenden metrisch-rhythmischen Spannung zwischen Melodie und Begleitung (Chorunterstimmen oder Generalbaß). Die Vermutung liegt nahe, daß Bach mit dem Titel „Aria“ gerade auf diese Kopplung von Merkmalen hinweisen und die Stücke dadurch von ihrer gattungsmäßig jeweils sehr festgefügtten Umgebung (Kantionalsatz bzw. geistliches Lied) abheben wollte⁹.

Diese Zusammengehörigkeit der drei „Aria“ benannten Vokalstücke Bachs – „Drum schließ ich mich in deine Hände“, „Gott, nimm dich ferner unser an“ und „Vergiß mein nicht“ – wird noch deutlicher, wenn man einige „Aria“ überschriebene Stücke anderer Komponisten dagegenhält. Dort sind mit dem Titel ganz andere Vorstellungen als bei Bach verbunden. Die bereits erwähnte Aria

⁹ Siehe hingegen Krummacher, a.a.O., S. 17, der für eine „Aria“ – gemäß der früheren strophischen Aria – die periodische Symmetrie und die vom Taktemetrum bestimmte Textdeklamation als charakteristisch ansieht.

Johann Schelles „Komm, Jesu, komm!“ entspricht, von einem verminderten Quintsprung im ersten Sopran, einem Taktwechsel nach der vierten Zeile und zwei kleinen imitatorischen Verschiebungen zwischen Ober- und Unterstimmen abgesehen, in ihrer Satztechnik Kantionalsätzen. Die nicht von Bach stammenden, sondern allenfalls unter seiner verbessernden Mitbeteiligung¹⁰ entstandenen, „Aria“ benannten Stücke des zweiten Notenbuchs für Anna Magdalena Bach geben ein buntes Bild. „So oft ich meine Tobackspfeife“ BWV 515 ist strophisch angelegt und folgt mit seiner Textdeklamation streng dem oben aufgeführten Modell 2. Die beiden Stimmen des Stücks „Warum betrübst du dich“ BWV 516 entsprechen in ihrem Duktus den Außenstimmen eines Kantionalsatzes. In „Gedenke doch, mein Geist, zurücke“ BWV 509 ist der an Achtern reichen, mit vielen Sprüngen versehenen Melodie zwar ein eigenständiger, sehr instrumental geführter Generalbaß gegenübergestellt; die Textdeklamation jedoch erfolgt wie in Kirchenchoralfassungen des 18. Jahrhunderts regelmäßig mit einer halben Note Abstand zwischen den Betonungen. Die strophische *Aria di Giovannini* BWV 518 schließlich steht mit ihrer viel freieren, ausgezierten, instrumentalen Melodieführung in der Nähe von Kantatenarien – wie ja denn auch die Aria Nr. 38 „Schlummert ein, ihr matten Augen“ eine aus einer Kantate Bachs (BWV 82 „Ich habe genug“ Satz 3) stammende Da-capo-Arie ist, die an anderer Stelle des Notenbuchs – als Nr. 34 – sogar mit zugehörigem Rezitativ erscheint.

Die zunächst einmal nur aufgrund der Überschrift „Aria“ vermutete Sonderstellung des Schlußsatzes „Drum schließ ich mich in deine Hände“ aus Bachs Motette „Komm, Jesu, komm!“ ließ sich also durch einen Vergleich mit verschiedenen Gruppen von Kompositionen – mit Kantionalsätzen auf gegebene Chormelodien, mit vierstimmigen Sätzen auf Melodien Bachs, mit zwei anderen „Aria“ benannten Vokalkompositionen Bachs und deren Umfeld, mit einigen „Aria“ überschriebenen Kompositionen anderer Komponisten – von kompositionstechnischer Seite her belegen. Als Ergebnis der Untersuchungen kann festgehalten werden: Die Bezeichnung „Aria“ ist nicht aus der Zugehörigkeit des Stücks zu einer für die Komponisten jener Zeit festumrissenen Gattung zu erklären, sondern entspringt einer nur Bach eigenen, sich mehrmals in seinem Vokalwerk dokumentierenden Vorstellung. Wahrscheinlich weist Bach mit der Überschrift gerade auf das Überschreiten der Gattungsgrenzen, auf die ungewöhnlich freie Gestaltung des äußerlich wie ein Kantionalsatz aussehenden vierstimmigen Chorsatzes hin. Die Sopranmelodie – die eine eigene Komposition Bachs sein dürfte – zeigt große melodische, rhythmische und deklamatorische Eigenwilligkeit und tritt oft in eine metrische Gegenposition zu den Unterstimmen. Bei Aufführungen gilt es, diese Besonderheiten des Satzes zu berücksichtigen und dadurch die Unterschiede zu Kantionalsätzen hörbar zu machen.

¹⁰ G. von Dadelsen, Kritischer Bericht zu: Johann Sebastian Bach, Neue Ausgabe sämtlicher Werke, Serie V, Bd. 4: *Die Klavierbüchlein für Anna Magdalena Bach*, Kassel 1957, S. 73.