

Benedikt Schubert

***Ars combinatoria* und *Affekt*.  
Überlegungen zu der Kantate »Wer weiß,  
wie nahe mir mein Ende« (BWV 27)**

Beitrag zur Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung Halle/Saale 2015 –  
»Musikwissenschaft: die Teildisziplinen im Dialog«

Veröffentlicht unter der Creative-Commons-Lizenz CC BY-NC-ND 4.0  
© 2016 | Schott Music GmbH & Co. KG

**gfm**  
GESELLSCHAFT FÜR  
MUSIKFORSCHUNG

Benedikt Schubert

## **Ars combinatoria und Affekt. Überlegungen zu der Kantate »Wer weiß, wie nahe mir mein Ende« (BWV 27)**

Die Kantate BWV 27 wurde von Johann Sebastian Bach erstmals am 6. Oktober 1726 in Leipzig aufgeführt und ist eine Kantate zum 16. Sonntag nach Trinitatis. An diesem Sonntag im Kirchenjahr wurde das Evangelium der Wiederauferweckung des Jünglings zu Nain (Lk 7,11–17) verlesen. Alle Kantaten, welche Bach zu diesem Sonntag vertonte (BWV 8, 27, 95, 161), thematisieren den Umgang des Christen mit seinem zeitlichen Ende. So findet sich an dritter Stelle der Kantate »Wer weiß, wie nahe mir meine Ende« (BWV 27) folgende Alt-Arie, die im Mittelpunkt der Betrachtung stehen soll:

### **BWV 27**

#### **Aria Nr. 3 (Alt)**

Willkommen! will ich sagen,  
Wenn der Tod ans Bette tritt.  
Fröhlich will ich folgen, wenn er ruft,  
In die Gruft,  
Alle meine Plagen  
Nehm ich mit.

Instrumentalbesetzung: Oboe da caccia, Organo obligato, Continuo

Das Kopfmotiv des instrumentalen Ritornells der Arie – notengetreu von der Singstimme in Takt 16 aufgegriffen – führt unweigerlich zu einem »Aha!-Erlebnis«, einer Assoziation mit einem der populärsten Themen aus Antonio Vivaldis »Frühlings«-Konzert in der Sammlung *Le quattro stagioni* (op 8, Nr. 1, T. 8ff. mit Auftakt). Tatsächlich ist es nicht nur eine Assoziation, denn Diastematik und Rhythmik stimmen exakt überein. Die Übereinstimmung erstreckt sich auf dieses Acht-Noten-Motiv:<sup>1</sup>



Welche Erklärungsmöglichkeiten bieten sich? Ist es ein dezidiertes Zitat oder ist es ein schlichter Zufall? Vivaldi veröffentlichte sein Opus 8 Ende 1725 in Amsterdam, und auch frühere Verbindungen der Violinkonzertsammlung nach Deutschland können nach Stand der Dinge nicht gänzlich ausgeschlossen werden.<sup>2</sup> Doch diese Fragen sollen hier nicht behandelt werden, sondern jene andere Frage, die sich aufdrängt und substantieller erscheint: Was hat Bach bewogen dieses Acht-Noten-Motiv – ob Zitat oder nicht – als Kopfmotiv der Arie zu verwenden? Worin liegt der innere Grund bei Bach und bei Vivaldi zur Verwendung dieser identischen musikalischen Satzstruktur? Im Zeitalter des Barock hat man sich über solche Fragen nachweislich Gedanken gemacht. Um die Frage nach dem »Warum« des Acht-Noten-Motivs noch ein wenig zuzuspitzen, sei ein eindruckliches Beispiel aus der im Jahr 1700 von Johann Kuhnau veröffentlichten Satire *Der musicalische Quacksalber* zitiert. In folgendem Ausschnitt aus dem Roman versucht Caraffa, der musikalische Quacksalber, auf alle erdenkliche Art und Weise auf Inventionen (musikalische Einfälle)

<sup>1</sup> Hier zitiert in Es-Dur, wie Bach es verwendet. Bei Vivaldi steht es in E-Dur.

<sup>2</sup> Bernhard Moosbauer, *Antonio Vivaldi. Die vier Jahreszeiten*, Kassel u. a. 2010, S. 24–41.

zur Vertonung eines Madrigals zu gelangen.<sup>3</sup> Caraffa fällt dies sichtlich schwer, bis er auf eine scheinbar gute Idee kommt:

»Hierauff fielen Caraffen die Melodien vierer Lieder ein: Das Erste war: **Guten Abend Garten=Mann**. Das Andere: **Damon ging in tiefen Sinnen**. Das Dritte: **Eine schöne Dame wohnt in dem Land**. Das Vierte: **Sie schläffet schon**. Quählte ihm nun vormahls der Mangel/ so plagte ihn ietzo der Überfluß/ weil er nicht wuste/ welche Melodie aus diesen vier schönen Arien sich am besten zu dem Madrigale schicken/ und am wenigsten bekandt seyn könnte. Er vermeynte dieser Difficultät durch Würffel abzuhelffen (die er nach Art aller Landstreicher immer bey sich trug) welches Lied er dem andern vorziehen sollte. Doch änderte er diese Resolution bald wieder/ und entschloß sich aus allen diesen 4 Melodien die Quint Essence zunehmen/ und daraus die wunderschöne Modulation des Madrigals zu verfertigen. Auf solche Art verhofft er/ würde der Zuhörer was sonderliches und unbekanntes in dieser Composition antreffen. Die erste Zeile ging nach der Weise: **Sie schläffet schon**; Die andere nach dem Liede: **Guten Abend Garten-Mann**/ und so fort. [...] Es wäre auch noch wohl eine Melodie daraus zu machen gewesen/ wenn er nur das Artificium verstanden hätte/ wie man auch aus den allerbesten Gesänge öffters die herrlichste Invention heraus bringen könne: Zumahl/ wenn einer die *Artem combinatoriam* auf die Music zu appliciren weiß. [...] Aber weil Caraffa die Geschicklichkeit nicht hatte aus einem iedweden Hölztzgen ein künstliches und liebliches Bilgen zu schnitzen; So konnte diese seine Composition mit dem Texte nicht anders als ungeräumt heraus kommen [...]. Nun war die Arbeit endlich fertig/ und es Zeit/ daß er sie Philandern wiese. [...] [Philander] lobte es über die Massen/ und sagte/ es würde iedermann sonderliche Ergötzlichkeit daran haben. Nun war es auch nicht unrecht geredet/ wenn durch das Wort: Ergötzlichkeit/ das ungemeyne Gelächter sollte verstanden werden/ welches die Composition unter den Verständigen verursachen muste.«<sup>4</sup>

Warum ruft die Komposition Bachs bei uns – die wir ja unweigerlich mit der Vivaldi-Assoziation das Stück hören – kein Gelächter hervor? Warum liegt hier – in unseren Ohren – offensichtlich ein Fall einer gelungenen Kunst der Kombination (*ars combinatoria*) mit präexistent erscheinendem musikalischem Material vor? Vergegenwärtigt man sich noch einmal den Beginn der Arie und seine unterlegten Worte, so lassen sich zwei Bausteine identifizieren, die dem Hauptsatz »Willkommen will ich sagen« und seinem temporalen Nebensatz »wenn der Tod ans Bette tritt« zugeordnet sind:

Will - kom - men! will ich sa - gen,

wennder Tod an's Bet - te tritt,

Für die musikalische Adäquatheit beider Bausteine lassen sich mit Hilfe der barocken Affektenlehre – das System ist ja weniger »Lehre«, als vielmehr eine Möglichkeit, den Ausdruck der Musik rational zu erfassen – objektive Kriterien benennen. Das »Willkommen, will ich sagen« und »wenn der Tod ans Bette tritt« sind deutlich voneinander unterschieden – unterstrichen wird dies zusätzlich durch die Zäsur der Achtelpause. Für alle musikalischen Parameter dieser zwei musikalischen Bausteine, die Bach geschickt kombiniert, hat das System Affektenlehre eine Erklärung parat – Erklärungen, die vor allem dann, wenn, wie im

<sup>3</sup> »Er hatte sich bald anderthalbe Stunde so zerbremset/ daß ihm der Schweiß immer zum Gesichte und Rücken unstreitig herunter laufen muste: Und gleichwohl konnte man noch nicht sehen/ daß sich eine Melodie aus seine Kopffe wollte heraus schütteln lassen. Er dachte endlich/ wenn er nun die Feder in die Hand nähme/ und selbe in die Dinte tuncke/ da würde alsdenn schon was heraus fließen: Drum griffe er begierig zu. Aber es wollte sich eine Weg wie den andern keine Invention bliken lassen.«; Johann Kuhnau, *Der musicalische Quacksalber* [...], Leipzig 1700, S. 143f.

<sup>4</sup> Kuhnau, *Quacksalber*, S. 146–149.

Falle von Vokalmusik, ein eindeutiger Kontext vorhanden ist, helfen können, kompositorische Entscheidungen nachzuvollziehen.

Es ist – modern gesprochen – psychologisch interessant zu beobachten, dass dem Tod, der willkommen geheißen wird, letztlich doch mit einer unüberhörbaren Furcht begegnet wird. Dies wird aber erst richtig deutlich durch die Kontrastschablone des ersten Acht-Noten-Motivs, das auf der Ebene aller Parameter den freudigen Willkommensgestus ausdrückt:

1.) Neben der Dur-/Moll-Polarität erwähnen Musiktheoretiker im Kontext der Affektenlehre am zweithäufigsten die Diastematik: Johann Mattheson fasst dies vielleicht am präzisesten im *Vollkommenen Capellmeister* zusammen, wenn er – gemäß dem Wissenstand seiner Zeit – die »Ausbreitung der Lebensgeister« (also eine heftige, z. B. freudige »Gemüthsbewegung«) mit großen Intervallen und Tonsprüngen in Verbindung bringt, eine Zusammenziehung der Lebensgeister (also eine sanfte, z. B. furchtsame »Gemüthsbewegung«) aber mit »engen und engesten Klangstufen« gleichsetzt.<sup>5</sup> Man beachte in diesem Zusammenhang die Quinte gleich zu Beginn bei »Willkommen« und die durchgehend in Sekunden geführte Melodie in dem temporalen Nebensatz

2.) Rhythmik: Viel von der Vitalität des ersten Bausteins macht der einmalig eingeführte Rhythmus von Achtel und zwei Sechzehnteln aus. Es ist dies ein Rhythmus, den Albert Schweitzer als Freudenrhythmus bei Bach identifizierte<sup>6</sup> und der sich – dann allerdings meist großflächiger als hier – in einer durchgehenden Begleitfigur in zahlreichen Kantaten wiederfindet. Der zweite Baustein hingegen ist von einer unveränderlichen rhythmischen Gestaltung geprägt.

3.) Der erste und der zweite melodische Baustein sind nach der Zäsur der Generalpause auch durch zwei deutlich unterschiedene Klangsphären unterteilt: Die hohe Stimmlage steht für den heftigen Affekt der Freude, die tiefe für das bange Gefühl, für die Furcht im Angesicht des Todes.<sup>7</sup>

Die *ars combinatoria*, wie Bach sie hier vorführt, ist offensichtlich kein Algorithmus, keine mathematische Entscheidungshilfe, sondern beruht einzig und allein auf dem Affektausdruck. Wenn sich das affirmative Acht-Noten-Motiv bei Bach so »passgenau« einfügt, stellt sich die Frage, welche Funktion dieses in der Komposition von Vivaldi einnimmt. Ein Blick auf die programmatischen Hintergründe der *Jahreszeiten* op. 8 bringt einen entscheidenden Hinweis. Vivaldi fügte seinen Konzerten op. 8 Sonette bei, die, so der Stand der Forschung, mit hoher Wahrscheinlichkeit von ihm selbst stammen und von denen er wünschte, dass diese mitabgedruckt werden.<sup>8</sup> Dem ersten Satz des Frühlingskonzerts entspricht folgendes Sonett, dessen Anfang hier zitiert wird:

<sup>5</sup> Johann Mattheson, *Der Vollkommene Capellmeister. Das ist Gründliche Anzeige aller derjenigen Sachen, die einer wissen, können, und vollkommen inne haben muß, der einer Capelle mit Ehren und Nutzen vorstehen will*, Hamburg 1739, S. 16.

<sup>6</sup> Albert Schweitzer, *Johann Sebastian Bach*, Wiesbaden 1990, S. 470.

<sup>7</sup> Die affekttypische Verbindung von hoher Lage und Dringlichkeit (z. B. Freude) bzw. tiefer Lage und Sanftheit (auch die Furcht zählt darunter) der Aussage ist durch die Quellen belegt: »[...] daß auch sogar die Octaven/ wenn nemlich eine Melodie um acht diatonische Staffeln höher oder niedriger gesungen oder gespielt wird/ eine wichtige Veränderung geben: so wie einerley Air anders auf der Vogel=Pfeiffe/ anders auf der Queer=Flöte/ und wieder anders auf der so genannten Baß=Flöte klinget/ einfolglich verschiedene Wirkung hat; ob es gleich/ musicalisch zu reden/ auß eben demselben Ton gespielt wird. Ein grosser Gottesgelehrter hat hierüber fast eben die Gedancken mit mir/ wenn er so schreibt: Ein wundersam Ding ist es/ das solches Solo/ Psalm/ oder bloss Melodie das Gemüth weit anders bewaget/ wenn es aus der tiefen/ oder mittelmäßigen/ oder hohen Octave gesungen oder gespielt wird. Singet oder spielet man es aus einer tiefen oder mittelmäßigen Octave/ so klinget es sanfft/ und macht eine stille ruhige Gemüths=Neigung/ u.s.w.«; Johann Mattheson, *Große Generalbaß-Schule*, Hamburg 1731, S. 161.

<sup>8</sup> Moosbauer, *Jahreszeiten*, S. 46–55.

»La Primavera« (op. 8/1, RV 269)

Giunto è la Primavera, e festosetti  
La salutan gl'augei con lieto canto  
E i fonti allo spirar de zefiretti  
Con dolce mormorio scorrono intanto

[Der Frühling ist gekommen, und freudig  
begrüßen ihn die Vögel mit ihrem frohen Lied,  
während die Quellen unter Zephirs Atem  
mit süßem Rauschen dahinfließen.]<sup>9</sup>

Alles was zu Bachs Umsetzung des Texts »Willkommen, will ich sagen« angemerkt wurde, lässt sich demnach auch für Vivaldi konstatieren, weil es offensichtlich galt, einen freudigen Willkommensgruß musikalisch auszudrücken. Somit findet sich hier ein beeindruckendes Beispiel für die Relevanz bestimmter gemeinsamer musikalischer Topoi in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts und damit auch für die Relevanz der Affektenlehre. Zu der anfänglich gestellten Frage »Zitat oder Zufall?« kann abschließend gesagt werden: Ob Bach 1726 Vivaldi bewusst zitiert hat, sei dahingestellt. Ein »Zufall«, so sollten die Ausführungen gezeigt haben, liegt hier aber unabhängig von der Zitatfrage definitiv nicht vor.

---

<sup>9</sup> Zitiert nach: Ebd., S. 59.