

И.С.БАХ И МУЗЫКАЛЬНАЯ ПРАКТИКА НЕМЕЦКОГО БАРОККО

J.S.BACH
UND DIE MUSIKALISCHE PRAXIS
DES DEUTSCHEN BAROCK



Кантата «Erfreute Zeit im neuen Bunde» BWV 83 и роль скрипки в кантатах первого лейпцигского годового цикла И. С. Баха

I.

Как известно, в начале лейпцигского периода творчества Иоганн Себастьян Бах не имел в своем распоряжении исполнителя на траверс-флейте, и потому партия этого инструмента отсутствует в большинстве канцатных сочинений первого годового цикла. Лишь в последний момент флейтовая партия была добавлена в уже готовую кантату «Храни в памяти Иисуса Христа» BWV 67 (к 16 апреля 1724 года)¹. И только в конце первого годового цикла Бах включил траверс-флейту в ансамбль исполнителей лейпцигских канцат (за повторным исполнением канцаты BWV 172 на Пятидесятницу, с добавлением партии траверс-флейты, последовали переработки двух кётенских серенат с двумя траверс-флейтами, BWV 173 и 184). Таким образом, флейтовые краски представлены в первом годовом цикле лишь тембром блокфлейт, и то только в семи канцатах, причем бросается в глаза, что четыре из них относятся к августу 1723 года (BWV 46, 69a, 25 и 119), а три остальные — к началу следующего года (BWV 65, 81 и 18).

Но ошибется тот, кто подумает, что вместо флейты в первом годовом цикле Бах широко использует в качестве солирующего инструмента скрипку; композитор опирается, особенно поначалу, на гобой, и потому его тембр характеризует звучание первого годового цикла в целом. К тому же именно участие скрипки соло в канцатах этого цикла проблематично и вызывает различные вопросы, что отражено в Таблице 1.

Таблица 1

BWV	Состав	Тональность	Дата
76/3	S, V, Bc	G	06.06.1723
147/5 (повторное исполнение)	S, V, Bc	d	02.07.1723
[148/2]	T, V, Bc	h	19.09.1723]
60/3	AT, V, Ob d'amore, Bc	h	07.11.1723
[190/5]	TB, Ob d'amore или V ?, Bc	D	01.01.1724]

¹ Dürr A. Zur Bach-Kantate «Halt in Gedächtnis Jesum Christ» BWV 67 // Musik und Kirche. 1983. (Jg. 53.) S. 74–77. Вероятно, нечто подобное произошло и в случае со включением попечерной флейты в «Страсти по Иоанну», исполненные незадолго до того (7 апреля 1724 года); см.: Mendel A. Traces of the Pre-History of Bach's St. John and St. Matthew Passions // Festschrift Otto Erich Deutsch zum 80. Geburtstag am 5. September 1963. Kassel, 1963. S. 31–48; Dürr A. Die Johannes-Passion von Johann Sebastian Bach. Entstehung, Überlieferung, Werkeinführung. Kassel, 1988. S. 134–138.

BWV	Состав	Тональность	Дата
83/1	A, 2 Cor, 2 Ob, V, Str, Bc	F	02.02.1724
83/3	T, V, Str, Bc	F	02.02.1724
181/3 ?	T, [V ?], Bc	H	03.02.1724
66/5	AT, V, Bc	A	10.04.1724
166/2 ?	T, Ob, [V ?], Bc	G	07.05.1724
86/2	A, V, Bc	A	14.05.1724
37/2 ?	T, [V ?], Bc	A	18.05.1724
59/4 ?	B, V, Bc	C	28.05.1724 ?
184/4	T, V, Bc	H	30.05.1724

В случае с ариями из кантат BWV 181, 166 и 37 облигатные голоса (в BWV 166/2 один из двух облигатных голосов) утеряны, и во всех трех случаях речь идет, очевидно, о партиях скрипки, так как в комплекте голосов этих кантат (единственном сохранившемся источнике) имеются лишь копии скрипичных партий, в которых отсутствуют (возможно, существовавшие) скрипичные соло². Возникновение кантаты BWV 59 внутри этого цикла по-прежнему вызывает сомнения, хотя и не исключено³. Арию из BWV 148 можно, пожалуй, вообще не принимать во внимание, так как эта кантата, по новейшим сведениям, возникла, вероятно, лишь два года спустя, хотя Бах и включил ее в первый годовой цикл. Особенности сольной скрипичной партии дают новые доводы в пользу изменения датировки, осуществленного на основании стилистического анализа⁴: в кантатах 1723 года нет ничего похожего на эту виртуозную и утонченную партию.

Характерным примером включения скрипки в кантаты 1723 года может служить уже первая лейпцигская ария Баха с участием скрипки из кантаты BWV 76. Вместе с кантатой BWV 75, исполненной впервые неделей раньше, она образует пару двухчастных сочинений, которые, очевидно, должны были стать «визитной карточкой» Баха⁵. В BWV 76 есть ария со скрипкой, примечательная тем, что в ней композитор избегает всяческой виртуозности. Почти на всем своем протяжении эта ария, написанная в удобной для скрипача тональности G-dur, может исполняться в первой позиции⁶. Пожалуй, ни в одной сольной скрипичной партии у Баха больше не встречается такого ограничения звуковысотного диапазо-

² Dürr A. Verstümmelt überlieferte Arien aus Kantaten J. S. Bachs // Bach-Jahrbuch. 1960. (Jg. 47.) S. 28–42.

³ Dürr A. Zur Chronologie der Leipziger Vokalwerke J. S. Bachs. 2. Aufl. Kassel, 1976. (Musikwissenschaftliche Arbeiten; 26). S. 70; Kilian D. Kritischer Bericht // NBA. Ser. I. Bd. 13: Kantaten zum 1. Pfingsttag. Leipzig; Kassel, 1960. S. 79.

⁴ Küster K. Die Vokalmusik // Bach-Handbuch / hrsg. von K. Küster. Kassel, 1999. S. 337.

⁵ Crist S. A. Bach's début at Leipzig: Observations on the genesis of Cantatas 75 and 76 // Early Music. 1985. Vol. 13, № 2. P. 212–226.

⁶ Обращает на себя внимание отличие BWV 76/3 от других G-dur'ных арий с солирующей скрипкой (BWV 36/7, BWV 137/2 и других), в которых партия скрипки трактована очень виртуозно.

на (нижняя часть звукового пространства также не используется: самый низкий звук — *cis*⁷). Самая высокая нота первой позиции, *h*², используется необычайно часто; лишь в т. 31 достигается звук *c*³ (во второй позиции), однако он прямо-таки «вложен в руки» исполнителя: небольшое перемещение левой руки можно пронести на восьмую паузу, а возвращение оформлено «ученически», с помощью повторения звука *g*².

И сама мелодическая линия написана, кажется, с расчетом на ограниченные возможности скрипача: в непрерывных пассажах избегается переход на струну, которая не является соседней, — это встречается лишь на паузах (перемежающиеся паузами, состоящая из кратких фигур мелодия словно для того и создана — см. пример 1). Возникает сильное подозрение, что Бах приспособил эту часть для собственного исполнения, чтобы преподнести себя лейпцигской общине еще и в качестве солиста-инструменталиста. Из воспоминаний К. Ф. Э. Баха нам известно, что его отец «...до весьма преклонного возраста <...> чисто и звучно играл на скрипке»⁷, но при этом в ансамбле больше всего любил альт⁸. Это предпочтение, а также выбор слов («чисто и звучно», а не «искусно»), указывает на то, что у Баха не было амбиций стать скрипачом-виртуозом. Но независимо от того, была ли скрипичная партия арии BWV 76/3 создана Бахом для себя или для другого исполнителя, композитор соблюдает в ней совершенно определенные технические ограничения.

ПРИМЕР 1

Это сочинение, созданное в начале лейпцигского периода, можно рассматривать как показательное для той ситуации, в которой он приступал к созданию первого годового цикла: в его распоряжении еще не было скрипача с ярко выраженным потенциалом солиста. Если не считать повторного исполнения веймарской кантаты BWV 147 в новой редакции месяц спустя после BWV 76 и, кроме того, учесть, что кантата BWV 148 на самом деле возникла не в 1723 году, то окажется, что прошло не менее пяти месяцев, прежде чем Бах задумал новую сольную партию скрипки. Важно принять во внимание, что в указанный временной промежуток были созданы, тем не менее, столь масштабные сочинения, как выборная кантата BWV 119 (в девяти частях), кантата на освящение церковного органа в Штёрнтале BWV 194 (в двенадцати частях), где включение солирующей скрипки по крайней мере способствовало бы желательному контрасту в инструментовке. Но даже в арии BWV 60/3 скрипка, по существу, используется не как «облигатный» в тематическом смысле, а как «красочный» инструмент. Речь идет о драматическом дуэте Страха и Надежды, причем в инструментальном сопровождении гобою принадлежит главная, мелодическая, роль, тогда как скрипка

⁷ Bach-Dokumente III. № 801.

⁸ Forkel J. N. Ueber Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke. Leipzig, 1802. S. 46.

лишь добавляет «досочиненные» гаммообразные пассажи, и для исполнения этих длинных звукорядов она, с ее широким диапазоном, — самый подходящий инструмент.

Этим и ограничивается участие скрипки в качестве солиста в кантатах 1723 года; и сочиненная на новолетие 1724 года кантата «Воспойте Господу песнь новую» BWV 190, очевидно, не содержит такой партии. Имеется в виду находящаяся в ней ария без указания инструмента, относительно которой всё еще остается нерешенным вопрос, имеется ли здесь в виду гобой д'амур или скрипка⁹. Без сомнения, Бах предусмотрел здесь духовой инструмент. Ограничение диапазоном *a-gis*² для скрипки представляется совершенно неправдоподобным (см. приведенные выше наблюдения над BWV 76/3); и кроме того, долго тянущиеся звуки *a* (самый низкий тон гобоя д'амур) — характерная черта баховского письма для этого инструмента¹⁰. К тому же это сочинение явно родственно с возникшей непосредственно перед ним арией «Не прошу у мира ничего» для гобоя д'амур, альта и континуо, BWV 64/7, также написанной на 6/8.

II.

Ничто в первом годовом цикле не обещало нам интенсивного использования скрипки соло в кантате «[Настало] время веселья в Новом Завете» BWV 83¹¹, впервые исполненной 2 февраля 1724 года (непереходящая дата для праздника Сретения)¹². Она содержит ни много ни мало две арии с солирующей скрипкой и не в привычной скромной инструментовке с голосом и *continuo* (при необходимости — с дополнительными голосами или облигатными партиями), а с участием полноценного четырехголосного струнного ансамбля; причем первая ария обогащена звучанием двух валторн и двух гобоев¹³. Поэтому неудивительно, что у солирующей скрипки (особенно в I части) ярко выражены черты концертирования.

Однако удельный вес солирующей скрипки в этой кантате еще значительнее. Во-первых, в ней отсутствует вступительный хор, и, таким образом, первая ария,

⁹ Neumann W. Kritischer Bericht // NBA. Ser. I. Bd. 4: Kantaten zu Neujahr und zum Sonntag nach Neujahr. Leipzig; Kassel, 1964. S. 27.

¹⁰ См., например, вступление солиста в концерте A-dur для гобоя д'амур (= клавирный концерт BWV 1055).

¹¹ NBA. Ser. I. Bd. 28.1: Kantaten zu Marienfesten I / hrsg. von U. Wolf. Kassel, 1994. S. 3–30.

¹² История создания этой кантаты и ее первого исполнения 2 февраля 1724 года подтверждена документально двумя источниками: (1) оригинальными партиями (Берлинская государственная библиотека, D-B Mus. ms. BachSt 21, партитура утрачена), которые, согласно Альфреду Дюрру (*Dürr A. Zur Chronologie der Leipziger Vokalwerke J. S. Bachs. S. 66*), относятся к этому периоду времени (большинство партий написаны рукой Иоганна Андреаса Кунау, помощника Баха в первые лейпцигские годы); (2) печатным либретто (см.: Hobohm W. Texte zur Leipziger Kirchen-Music // Bach-Jahrbuch. 1973. (Jg. 59.) S. 15).

¹³ Единственными кантатами первого годового цикла, в исполнительский состав которых также входит пара валторн, являются возникшие незадолго до BWV 83 кантаты BWV 40 (на 26 декабря 1723 года) и BWV 65 (на 6 января 1724 года), что обращает на себя внимание, поскольку в кантатах этого цикла валторна очень часто используется в единственном числе (BWV 24, 167, 136, 105, 95, 162, 109, 89, 60, 73 и 67).

задуманная как вступление и потому особенно роскошно инstrumentованныя, очень весома уже с формальной точки зрения. Во-вторых, Бах использует скрипку соло и во II части (подробнее об этом см. ниже), в данном случае в унисоне с остальными скрипками и альтом; этот факт имеет тем большее значение, что в других кантатах, включающих в себя арии с унисоном струнных, Бах осторегается использовать скрипичное соло в прочих частях — очевидно, из-за сходства этих двух видов инструментовки. (Примечательны в этом отношении кантаты, с которыми Бах предстал перед лейпцигской общиной; задуманы они как пара: BWV 75 содержит арию со скрипками, играющими в унисон, а BWV 76 — арию с солирующей скрипкой.) В-третьих, исполнительский состав сольных вокальных партий не ограничивается одним солистом, который в подобных случаях может выступать в качестве «артистического» противовеса партии скрипки соло (как это происходит в сольных кантатах), но включает в себя три голоса¹⁴. Тем самым присутствие скрипки соло подчеркнуто еще рельефнее.

Как богатая инструментовка начальной части, стоящей в бауховском творчестве особняком¹⁵, так и тесное родство в отношении состава исполнителей первых трех частей (не прерываемых самостоятельным речитативом) представляют совершенно особый феномен в вокальной музыке Баха. Лишь кантата BWV 82 (что примечательно, также сочиненная на праздник Сретения) обладает теми же свойствами (подробнее об этом см. ниже). Как ни странно, никто не задавался вопросом о причинах такой необычной инструментовки и явного предпочтения солирующей скрипки.

При этом важно подчеркнуть, что ни в одной бауховской кантате не встречается столь расточительного использования солирующей скрипки, и лишь в кантатах с доминирующей виртуозной партией органа, сочиненных осенью 1726 года (BWV 35, 49 и 169), обнаруживаются подобные соотношения (в то же время, однако, в кантатах BWV 35 и 169, вокальный состав которых ограничен одной сольной партией, последняя уравновешивает солирующего инструменталиста).

Написанная в начале 1724 года кантата BWV 83 — совершенно особое явление в первом годовом цикле — с трудом вписывается в общую картину литургически-функционального подхода к использованию инструментальных средств в первые лейпцигские годы Баха. Бросим в этой связи беглый взгляд на начальную часть кантаты BWV 88 (сочиненной к 21 июля 1726 года), где сольному вокальному голосу противопоставлены две валторны, но не в начале арии, а лишь на словах «А потом пошло множество охотников...» — подобные отсылки в тексте BWV 83/1 отсутствуют напрочь. Всё это ведет нас к неизбежному заключению, что для возникновения этой кантаты должен был существовать некий внешний повод, не за-

¹⁴ Для кантат, заново сочиненных в первые месяцы 1724 года, характерно использование состава голосов: альт, тенор, бас (без солирующего сопрано); см. ряд сочинений, выполненных начиная с новолетия: BWV 190, 153/65 (без альта), 154, 73 (без альта), 81, 83, 181, 66, 134 (без баса), 64, 104 (без альта), 166, 86 и 37. Эта особенность, несомненно обусловленная практическими обстоятельствами, исчезает, начиная с кантаты BWV 44 (на 21 мая 1724 года).

¹⁵ В известной мере с ней можно сопоставить симфонию BWV 1045, часть несохранившейся кантаты, инструментовка которой, помимо претенциозной партии солирующей скрипки, включает три трубы, литавры, два гобоя, струнные и континуо.

висящий ни от текста, ни от контекста. С учетом столь важного обстоятельства, как весьма скучное, крайне ограниченное применение солирующей скрипки в прежних лейпцигских кантатах, становится ясно, что в распоряжении Баха должен был находиться превосходный исполнитель, для которого и была написана претенциозная, препрезентативная партия.

В этой связи необходимо обратить внимание на некоторые другие странности. Доминирующие в кантате части — I и III (арии *da capo*) — написаны в одной и той же тональности (F-dur), что совершенно нехарактерно для баховских кантат¹⁶. Ничто не принуждало композитора избирать тональность I части (где F-dur необходим из-за участия валторн) для третьей, в которой используются лишь струнные инструменты и континуо. Очевидно, что эта часть была уподоблена в тональном отношении начальной по причинам, связанным с организацией цикла¹⁷.

Сходство этих частей проявляется еще и в том, что обе они написаны в классической форме *da capo*, при том, что повод для этого дает лишь текст III части¹⁸. Понесение I—III частей — внутренне завершенное, прерываемое речитативами, не обладающими самостоятельностью, — выглядит спланированным наподобие концерта, в который удачно вписывается и II часть в тональности субдоминанты (такая тональная схема встречается в концертах BWV 1051 и 1052).

Основные разделы этой части по своему характеру соответствуют скорее не медленной части концерта, а написанной в подвижном темпе, однако ее контраст с «крайними частями» явно был предусмотрен, о чем говорят размер 6/8, каноническое соотношение двух инstrumentальных партий, а также включение речитатива (последнее из названных стилевых средств Бах связывал с медленной частью итальянского концерта; см., например, скрипичный концерт Антонио Вивальди RV 208 «Великий магол», аранжированный Бахом [BWV 594]¹⁹). После этих трех частей короткие, написанные в параллельном миноре части IV (восьмитактовый речитатив *secco*) и V (простого склада хорал) производят впечатление довеска к форме. Хотя далеко не все кантаты Баха были задуманы замкнутыми в тональном отношении, комплекс частей в F-dur порождает тональный дисбаланс, не вытекающий из текста и ставящий под большой вопрос единство кантаты в целом.

¹⁶ См. об этом также: *Spitta Ph. Johann Sebastian Bach. Bd. 2. S. 220.*

¹⁷ Это соотношение отзовется эхом в сочиненной немногим более чем через год кантате «О, как прекрасно утренней звезды сияет свет» BWV 1 (на 25 марта 1725 года): в дополнение к базовому составу, струнным и континуо, начальный хор снабжен парами солирующих скрипок, гобоев и валторн; вторую же арию (№ 5) сопровождают две солирующие скрипки, струнные и континуо. Обе части написаны в F-dur, а расположенная между ними первая ария (№ 3) — в B-dur, что напоминает о структуре BWV 83. Конечно, солирующие скрипки здесь не доминируют, и их звучание воспринимается скорее в смысле кореллиевского *concerto grosso* — как «разреженная» форма струнного *ritrino* (что существенно отличается от «вивальдиевской» композиции BWV 83).

¹⁸ См. об этом: *Crist S. A. Aria Forms in the Cantatas from Bach's first Leipzig Jahrgang // Bach Studies / ed. by Don O. Franklin. Cambridge, 1989. P. 36–53.*

¹⁹ См. об этом: *Tagliavini L. F. Bach's Organ Transcription of Vivaldi's «Grosso Mogul» Concerto // J. S. Bach as Organist — His Instruments, Music, and Performance Practices / ed. by G. Stauffer and E. May. London, 1986. P. 240–255.*

В рамках предложенной интерпретации рассмотрим подробнее строение начальной части — арии алты «[Настало] время веселья в Новом Завете», носящей подчеркнуто концертирующий характер.

16-тактовый ритурнель состоит из восьми элементов:

Таблица 2

	Tutti	Solo	Tutti	Solo	Tutti	Solo	Solo	Tutti
Элемент	<i>a</i>	<i>b</i>	<i>c</i>	<i>d</i>	<i>e</i>	<i>f</i>	<i>g</i>	<i>h</i>
Кол-во тактов	2	2	1	2	1	3	3	2

За исключением элемента *a* (см. пример 2 А) все блоки tutti представляют собой полные или половинные каденции. Яркая каденция в тональности доминанты (элемент *e*) делит ритурнель на две равные половины. Солирующая скрипка — ведущий инструмент: помимо того, что сольные разделы количественно преобладают, этот инструмент удваивает основные верхние линии во всех tutti (поэтому в качестве «темы» элемента *c* следует рассматривать не партию первой скрипки *rípieno*, а мелодию первой валторны); наконец, в окаймляющие разделы *a* и *h* встроены дополнительные фигурации скрипки соло; последний из названных приемов сильно напоминает о I части скрипичного концерта E-dur BWV 1042/1. В эту концертирующую, антифонную манеру письма полностью интегрированы обе пары духовых инструментов, которые выступают посредниками между рипиенистами и солистом, но никогда не перехватывают сольные фигурации. Последние зарезервированы исключительно за скрипкой соло, непрерывные, экспансивные фигурации которой повсюду (за исключением начального мотива) производят впечатление скрипичного *perpetuum mobile*, простирающегося на весь раздел А арии.

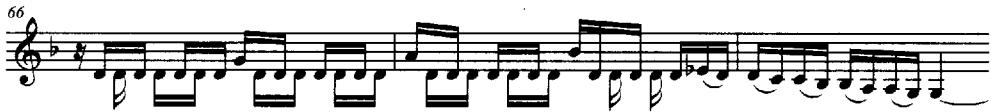
ПРИМЕР 2 А

BWV 83/1. Партии концертующей скрипки и скрипок *in rípieno*, т. 1–2 (элемент *a*)

ПРИМЕР 2 Б

ПРИМЕР 2 В

BWV 83/1. Концертная скрипка, т. 66–68



Далее в разделе А элементы подвергаются лишь повторению и перестановке, вплоть до полного повторения т. 1–16 в заключении раздела (т. 48–63).

В первом вокальном подразделе (т. 17–24) повторяются все элементы от *a* до *e*, с добавлением партии голоса. При этом элементы *tutti* варьируются: в *a* основной материал исполняет альт (инструменты лишь сопровождают его); в *c* голос образует унисон с инструментами, в *e* — как и в сольных элементах — добавлена новая вокальная линия. Каденция на V ступени в т. 24 (аналогичная каденции в т. 8) ведет к шеститактовой инструментальной интермедией, в которой элементы *a*, *b* и *h* транспонируются в доминанту. Во втором вокальном подразделе (т. 31–47) использованы все восемь элементов ритурнеля, но в новом порядке: *f g a b c d e h*; при этом изменения более значительны, чем в первом подразделе. Первые четыре элемента звучат в первоначальной звуковысотной позиции, причем элемент *f* расширен с трех тактов до четырех — за счет двух вторжений фрагмента начальной темы, каждое размером в полтакта (поэтому весь подраздел занимает 17 тактов вместо 16-ти). В элементе *a* происходит отказ от господствовавшей техники встраивания новых по материалу вокальных линий, и альт имитирует основную тему в октаву. Элементы *c*, *d* и *e*, первоначально проводившиеся в доминанте, транспонированы в основную тональность F-dur. Цепочка из двух каденционных блоков (элемент *e* завершается ложной каденцией) удачно подчеркивает окончание вокальной партии в первом разделе формы. К ней примыкает уже упомянутое повторение начального ритурнеля.

Бах стремится насытить партию скрипки соло идиоматичными, разнообразными фигурациями (см. пример 2 Б), охватывающими весь рабочий диапазон инструмента (*g-d³*). В разделе В («Как радостно к последнему часу уготовляется гроб, место упокоения»), в котором главная роль принадлежит вокальной партии, к набору игровых фигур присоединяется также техника барилажа, использование которой систематично распределено между всеми тремя возможными открытыми струнами (сначала *a¹*, затем *d²* и, наконец, на самой высокой и звонкой *e²*), что наводит на мысль о стилизованном звучании погребальных колоколов (пример 2 В). Здесь широко применяются минорные ступени звукоряда, экономно использованные в основном разделе: VI, II (центральная интермедия, состоящая из сольного элемента *f* и каденции *tutti*, составленной из начального мотива элемента *a* и окончания элемента *h*) и III, — тем самым компенсируется преобладание мажорных ступеней в разделе А.

Таким образом, в отношении формы ария также выполняет функцию титульной части концерта.

Хотя III часть канкты (ария тенора «Eile, Herz, voll Freudigkeit») также задумана в размере 4/4, триоли шестнадцатыми создают эффект жиги (чтобы пере-

дать смысл текста «Поспеши, о сердце, преисполненное радостью») и тем самым придают этой части характер, соответствующий финалу концерта²⁰. При повторении элементов инструментального ритурнеля здесь также преобладает техника встраивания нового материала в вокальную партию.

Сам Бах считал арию «[Настало] время веселья в Новом Завете» особенно удавшейся, поскольку в следующем годовом цикле (состоящем из хоральных кантат) имеется находящаяся с ней в близком родстве ария «Отныне ты даруешь покой моей совести» BWV 78/6 (на 10 сентября 1724 года) — случай в творчестве Баха редкий. В ней использован тот же начальный мотив, что и в BWV 83/1 (только в миноре), и вновь звучание этого мотива прерывает солирующий инструмент с родственными фигурациями шестнадцатых. Однако эта ария задумана гораздо более скромно: скрипку в качестве солирующего инструмента заменяет гобой (как следствие, фигурации не столь размашисты), а группу рипиенистов образуют струнные без дополнительных духовых. Кроме того, эта ария, написанная в двухчастной форме, а не в форме da capo, более чем в два раза короче; ритурнель занимает в ней 8, а не 16 тактов и состоит из меньшего числа элементов. В третий раз данная модель была использована в I части концерта для двух клавесинов C-dur BWV 1061 (на этом сочинении мы остановимся подробнее ниже).

Наконец, следует уделить немного внимания богослужебному предназначению кантаты BWV 83. В понимании лютеранской церкви, исходящем из текста пророчества Симеона Богоприимца, главной темой праздника Очищения Девы Марии (*Purificatio*) является размышление о собственной кончине, а не обряд очищения, как это можно было бы ожидать²¹. Для произведения, написанного по такому серьезному, располагающему к созерцанию слушаю, состав исполнителей и масштаб композиции необычайно торжественны. Начальная ария от начала и до конца воплощает образ «времени веселья», и даже «погребальные колокола» в разделе В у скрипки соло (см. выше) не без натяжки можно отнести к элементам скорби: скорее бариолаж производит здесь впе-

²⁰ Обращает на себя внимание родство с арией «Как велика любовь» из веймарской канатты BWV 182 (в первоначальной редакции, несомненно, предназначенней для исполнения солистами), где в четырехголосной фактуре струнных ведущая роль принадлежит скрипке. Поскольку к тому времени произведение уже, безусловно, находилось в нотном шкафу Баха и действительно предполагалось к повторному исполнению 25 марта 1724 года в рамках первого годового цикла, можно допустить, что эта ария была перед глазами у Баха во время сочинения BWV 83/3. Новую композицию можно понять как развитие идей арии «Как велика любовь»: «аккомпанемент» в виде двух альтов и контину расширяется до полной фактуры струнных; скжатая двухчастная форма — до формы полной арии da capo; терцовые ходы обычными шестнадцатыми «заполняются» благодаря последовательному использованию триолей.

²¹ См. об этом: Zieglschmid S. Zu Herkunft und Funktion mariologischer Aussagen in Kantatentexten J. S. Bachs // Johann Sebastian Bachs Choralkantaten als Choral-Bearbeitungen. Bericht über die Tagung in Leipzig 1990: Referate, Diskussionen, Materialien / hrsg. von R. Steiger. Heidelberg, 1991. S. 196.

чатление дополнительного фигурационного элемента, в духе эстетики скрипичного концерта.

Две другие канцаты на этот богочестивый праздник — созданная год спустя хоральная канцата «С миром и радостью я отхожу» BWV 125 и особенно возникшая в 1727 году сольная канцата «С меня довольно» BWV 82 — в гораздо большей степени соответствуют основной мысли литургического дня²². (Между прочим, следует заметить, что последняя из названных канцат единообразием инструментовки сравнима с BWV 83, только в BWV 82 солирует не скрипка, а гобой; очевидно, здесь имеется некая связь.) Таким образом, это расхождение между богослужебным предназначением и характером произведения служит дополнительным указанием на самостоятельность концепции BWV 83 и на преобладание в ней инструментального компонента.

В целом, трудно избавиться от впечатления, что под маской церковной канцаты скрывается скрипичный концерт. Подобное мнение, в частности, высказывает Шпитта²³, хотя его спекуляции о том, что речь, возможно, идет на самом деле о переработке одного из старых скрипичных концертов, были справедливо отвергнуты²⁴.

Подобно сочиненной незадолго до нее духовной драме BWV 81 (об этой канцате см. ниже), BWV 83 образует одну из подчеркнуто экспериментальных граней первого лейпцигского годового цикла.

Как бы то ни было, претенциозная партия скрипки подразумевала наличие первоклассного музыканта, поскольку, не будучи чрезмерно виртуозной, она предъявляет к исполнителю очень высокие требования в отношении универсализма, выдержки и качества звука (особенно в первой арии, где скрипачу постоянно приходится «пробиваться» сквозь довольно мощное звучание ансамбля).

III.

Объяснить своеобразие стилистических аспектов, проблему произведения как церковной канцаты и вытекающую отсюда особую историю создания BWV 83 не слишком трудно. Инструментальный состав (солирующая скрипка с двумя валторнами и двумя гобоями) уже в который раз служит явным указанием на Дрезден, конкретнее — на скрипача Иоганна Георга Пизенделя (1687–1755). Нет необходимости напоминать здесь о тесной связи Баха с Пизенделем, документально подтвержденной с 1709 года²⁵, а также о его многообразных связях с Дрезденом вообще; все это достаточно хорошо известно²⁶.

Инструментальный состав канцаты BWV 83 идентичен тому, что мы наблюдаем в ряде концертов Антонио Вивальди, привезенных Пизенделем в Дрезден после поездки в Италию (1716–1717) и занятый у венецианских мастеров.

²² Это касается также трех канцат, отнесенных к этому дню уже при повторных исполнениях: BWV 157, 158 (?) и 161 (?).

²³ Spitta Ph. Johann Sebastian Bach. Bd. 2. S. 219, апн. 16.

²⁴ Тем не менее, их можно найти еще у Уильяма Джайлза Уиттакера. См.: Whittaker W. G. The Cantatas of Johann Sebastian Bach, Sacred and Secular: in 2 vols. London, 1959.

²⁵ Bach-Dokumente III. № 735.

²⁶ См. об этом, прежде всего: Marshall R. L. Bach the Progressive: Observations on His Later Works // Marshall R. L. The Music of Johann Sebastian Bach. New York, 1989. P. 23–58.

Речь идет о четырех концертах (три из них также в тональности F-dur), которые хранятся в Дрездене, в Саксонской земельной библиотеке, в виде переписанных Пизенделем комплектов голосов²⁷. Для обозначения этих единообразно инструментованных произведений из числа концертов Вивальди с большой группой солистов («Concerti con molti instrumenti») Карл Геллер ввел понятие «дрезденский тип»²⁸. Помимо инструментовки, в BWV 83/3 заметны и другие черты, свойственные этому типу концерта: ведущая роль солирующей скрипки, промежуточное положение парных гобоев и валторн между «солистами» и «рипиенистами», а также глубокое проникновение сольных элементов в ритурнель²⁹. Этот особый состав Пизендель использовал и сам в двух собственных скрипичных концертах³⁰. Поскольку же и в церковной музыке Дрездена 1720-х годов, в сочинениях Иоганна Дисмаса Зеленки (1679–1745) и прежде всего Иоганна Давида Хайнхайма (1683–1729), заметна особая любовь к корно да качча³¹, инструментовка BWV 83 указывает на Дрезден вообще и на Пизенделя в частности³². В эту картину хорошо вписывается и тот факт, что в двух своих ариях Бах использовал строгую форму *da capo*, вероятно, желая соответствовать дрезденскому (оперному) стандарту. В первом годовом цикле канцаты с двумя ариями в такой форме немногочисленны; лишь BWV 44, 64 и 109 содержат такую пару: в остальных случаях Бах стремился сочинять, варьируя используемые формы³³.

Возможно, на Дрезден указывает состав инструментов не только I, но и III части канцаты BWV 83. В *Gloria* из «Missa» BWV 232, посвященной в июле 1733 года в Дрездене саксонскому курфюрсту и польскому королю Фридриху Августу II, находится ария «*Laudamus te*» с точно таким же составом инструментов, как и в арии «*Поспеши, о сердце, преисполненное радостью*». Согласно Артуру Менделю и Роберту Маршаллу, эта ария могла быть задумана специально для музы-

²⁷ См.: Heller K. Die deutsche Überlieferung der Instrumentalwerke Vivaldis. Leipzig, 1971. Речь идет о концертах RV 562 (in D), RV 568, 569 и 571 (все в F); все эти четыре концерта связаны, по-видимому, с пребыванием Пизенделя в Венеции (1717).

²⁸ Heller K. Antonio Vivaldi. Leipzig, 1991. S. 311.

²⁹ Еще Рудольф Эллер указывал на возможное влияние этих концертов с их своеобразной иерархией инструментов на концертное творчество Баха; см.: Eller R. Vivaldi — Dresden — Bach // Beiträge zur Musikwissenschaft. 1961. (Jg. 3.) S. 31–48.

³⁰ Речь идет о концертах D-dur и G-dur; см. об этом: Fechner M. Studien zur Dresdner Ueberlieferung von Instrumentalkonzerte deutscher Komponisten des 18. Jahrhunderts. Laaber, 1999. (Dresdner Studien zur Musikwissenschaft; 2). S. 268, 261. Среди множества концертов, поставленных цербстским капельмейстером Иоганном Фридрихом Фашем (1688–1758) для дрезденской придворной капеллы, имеется несколько с похожей инструментовкой (см.: Ibid. S. 291, 293, 320, 329). Сохранился даже скрипичный концерт, принадлежащий Георгу Филиппу Телеману (1681–1767), с «дрезденским» составом инструментов, созданный специально для его друга Пизенделя — речь идет о концерте D-dur TWV 54:D 2 (см.: Ibid. S. 228).

³¹ Horn W. Die Dresdner Hofkirchenmusik 1720–1745: Studien zur ihren Voraussetzungen und ihrem Repertoire. Stuttgart; Kassel, 1987. S. 200.

³² Концерты со средней частью в тональности субдоминанты встречаются у Вивальди часто; к их числу принадлежит и один из четырех названных выше концертов (RV 571).

³³ Crist S. A. Aria Forms in the Cantatas from Bach's first Leipzig Jahrgang. Anm. 18.

кантов саксонского двора, а именно в расчете на вокальные данные Фаустины Бордони, супруги дрезденского придворного капельмейстера Иоганна Адольфа Хассе³⁴. И так же, как и в BWV 83/3, рядом с певицей здесь блистает виртуозная партия солирующей скрипки, на сей раз уже без сомнений предназначенная для Пизенделя. Вопрос лишь в том, не отразился ли здесь, в этом редком для баховских арий составе³⁵, особый дрезденский (оперный) подход к инструментовке³⁶.

Следует рассмотреть еще три возможные указания на связь кантаты BWV 83 с Дрезденом:

1. Как уже было упомянуто, начальная ария основана на том же начальном мотиве, что и I часть концерта для двух клавесинов BWV 1061a C-dur, в которой также происходит взаимопроникновение *solo* и *tutti*, пусть и совсем иного рода — из-за того что исполнительские средства, два аналогичных клавишных инструмента, диктуют собственные законы (редакция с участием скрипок *ripieno* является, как известно, позднейшей переработкой); здесь также с самого начала сольные фигурации отвечают кратким блокам *tutti* и вновь господствует построение ритурнеля из мелких элементов³⁷. BWV 1061a уже давно связывают с дрезденской традицией сочинений для двух клавесинов³⁸, важнейшим свидетельством которой является *Concerto a duo i Cembali concertati F-dur Fk 10* Вильгельма Фридемана Баха, сочиненный, вероятно, в середине периода работы при саксонском дворе (ок. 1740–1742)³⁹. К сожалению, BWV 1061a невозможно датировать точно: сохранившиеся оригинальные партии (Берлинская государственная библиотека, D-B Mus. ms. Bach St 139, Faszikel 1, Анна Магdalена Бах, с корректурами и дополнениями Иоганна Себастьяна) дают лишь верхнюю временную границу (примерно 1732–1735); оригинальная партитура отсутствует. Геллер отмечает: «...Не относится ли возникновение произведения (или же его I части) к гораздо более раннему времени — на этот

³⁴ Marshall R. L. Bach the Progressive: Observations on His Later Works. S. 42, anm. 26. Был ли этот номер, как и большая часть Мессы, пародией (как это справедливо отмечал в ходе дискуссии Джошуа Рифкин), в данном контексте не столь важно.

³⁵ Подобное можно встретить лишь в «Страстих по Матфею», где имеются две такие арии, задуманные как контрастная пара (BWV 244/39 и 244/42), а также в арии «Благополучие и удача» из Выборной кантаты BWV 120/4.

³⁶ Дрезденский оркестр (см. о нем: Landmann O. The Dresden Hofkapelle during the lifetime of Johann Sebastian Bach // Early Music. 1989. Vol. 17, № 1. P. 17–32) по своему составу несомненно превосходил ансамбль, исполнявший в Лейпциге кантаты Баха, поэтому ему было гораздо легче создавать контраст *solo* / *ripieno* в подобных ариях. И это еще один аргумент в пользу нашего тезиса о том, что партитура BWV 83 рассчитана на приезжего солиста-скрипача.

³⁷ См. мою готовящуюся к публикации статью «Проблемы формы в двух частях концертов Баха».

³⁸ Schulze H.-J. Johann Sebastian Bachs Konzerte — Frage der Überlieferung und Chronologie // Bach-Studien 6. Beiträge zum Konzertschaffen Johann Sebastian Bachs. S. 11; Heller K. Zur Stellung des Concerto C-dur für zwei Cembali BWV 1061 in Bachs Konzert-Oeuvre // Bach-Händel-Schütz-Ehrung 1985 der Deutschen Demokratischen Republik: Bericht über die Wissenschaftliche Konferenz zum V. Internationalen Bachfest der DDR in Verbindung mit dem 60. Bachfest der Neuen Bachgesellschaft. Leipzig, 25. bis 27. März 1985 / hrsg. von W. Hoffmann und A. Schneiderheinze. Leipzig, 1988. S. 250.

³⁹ Wollny P. Studies in the Music of Wilhelm Friedemann Bach: Sources and Style: Ph.D. Harvard University, 1993. P. 123–126.

вопрос пока невозможно ответить уверенно»⁴⁰. Интересное замечание Геллера о том, что версия BWV 1061a/1 некогда, возможно, существовала самостоятельно, основываясь на наблюдении Вильгельма Руста, а также на принадлежавшей ему копии (ныне Берлинская государственная библиотека, D-B Mus. ms. Bach P 1144), которая содержит только эту часть с пометкой «Fine» в конце. Влечет ли за собой родство Концерта C-dur (или же только его I части) с BWV 83/1 последствия для хронологии, остается пока вопросом. Однако кажется, что некая связь тем ритура в обеих начальных частях с Дрезденом всё же имеется.

Поразительно, что на протяжении 1724 года Бах использует мотив в кантовом творчестве дважды, с интервалом не более семи месяцев. Лежащий на поверхности вопрос, нельзя ли связать каким-нибудь образом BWV 1061a/1 с тем же периодом времени, следует, однако, считать пока что открытым.

2. Еще одним указанием на связь с Дрезденом служит скрипичный концерт Иоганна Готлиба Грауна (1702/03–1771). Начальная тема I части производит впечатление редукции (или, если угодно, модернизации) главной темы BWV 83/1:

ПРИМЕР 3

И. Г. Граун. Концерт для скрипки, струнных и континуо B-dur. I часть, тема Allegro



Этот концерт принадлежит к обширной группе сочинений Грауна, входивших в репертуар дрезденской придворной капеллы и сохранившихся по большей части (включая и данное произведение) в единственном экземпляре в Дрездене⁴¹.

Грегори Батлер указал на связь Баха с И. Г. Грауном, имевшую место главным образом в 1720-е годы (так, в 1726–1727 годах он отправил Вильгельма Фридемана к Грауну, только что начавшему работать концертмейстером в Мерзебурге, заниматься скрипичной игрой⁴²). Если наша теория соответствует действительности, Граун, будучи учеником Пизенделля, уже в первой половине 1720-х годов имел возможность познакомиться с кантатами Баха⁴³.

⁴⁰ Heller K. Zur Stellung des Concerto C-dur für zwei Cembali BWV 1061 in Bachs Konzert-Oeuvre. S. 249, anm. 38.

⁴¹ Fechner M. Studien zur Dresdner Ueberlieferung von Instrumentalkonzerte deutscher Komponisten des 18. Jahrhunderts. S. 381, anm. 30. См. также: Willer M. Die Konzertform der Brüder Carl Heinrich und Johann Gottlieb Graun. Frankfurt am Main, 1995. (Europäische Hochschulschriften. Reihe 36: Musikwissenschaft; Bd. 117).

⁴² Butler G. Johann Sebastian Bach und Johann Gottlieb Graun // Über Leben, Kunst und Kunstwerke: Aspekte musikalischer Biographie / hrsg. von C. Wolff. Leipzig 1999. S. 186–193.

⁴³ Поскольку с июня 1723 года по март 1724 года И. Г. Граун находился в Праге, возможность его участия в первом исполнении BWV 83 исключена. Д. Шулленберг доказывает, что взаимовлияние Грауна и Баха происходило и в обратном направлении (*Schulenberg D. The Keyboard Music of J. S. Bach. New York, 1992. P. 419, fn. 28*). Речь идет о преамбуле из Пятой клавирной партии G-dur (BWV 829/1), импульсом для которой, возможно, послужила первая часть (Andante) Шестой сонаты для скрипки и континуо Грауна в той же тональности, напечатанная в начале 1727 года (*Sei Sonate per il Violino, e Cembalo*); в подготовке публикации, возможно, принимал участие Бах (см. об этом: *Butler G. Johann Sebastian Bach und Johann Gottlieb Graun. S. 189–192, anm. 42*).

3. В контрастирующей II части кантаты BWV 83 («*Herr, nun lasses du deinen Diener*») для исполнения песни Симеона Богоприимца используется VIII тон. Его архаический характер (еще более усиливающийся благодаря канону двух инструментальных партий, окружающих мелодию солирующего баса) эффективно контрастирует с непосредственно соседствующими ариями, но на необычность этой техники письма на *cantus firmus* до сих пор еще, очевидно, не обращали внимания. Ни в одной из кантат на праздник Очищения Девы Марии не происходит ничего подобного, а в других своих произведениях Бах ограничивается использованием IX тона (в кантате BWV 10 «*Величит душа моя Господа*»). Возможно, этот староцерковный тон является еще одним знаком уважения к католическому дрезденскому двору, а может быть и лично к католику Пизенделю.

То, что Пизендель в начале 1724 года посетил Лейпциг, нельзя подтвердить документально, однако принято считать, что сохранившиеся источники информации о связях Баха с Дрезденом и с его музыкантами отражают картину лишь фрагментарно. Если обратиться к подтвержденным фактам, относящимся к периоду около 1724 года, то известно, что после своего нашумевшего визита в Дрезден в 1717 году Бах снова концертировал там в сентябре 1725 года на органе в церкви Св. Софии, построенном Зильберманом за время между двумя приездами Баха⁴⁴. В этой связи, возможно, также имеет значение, что Очищение Девы Марии относилось к числу десяти «малых» праздников, в которые было принято повторять кантаты, исполненные на утренней службе в одной из главных церквей Лейпцига, вечером в другом храме⁴⁵. Таким образом, у Баха была возможность дважды показать представительное сочинение. Наконец, нельзя исключить того, что наряду с документально засвидетельствованной формой пятичастной лейпцигской кантаты произведение также было задумано как «трехчастный вокальный концерт с солирующей скрипкой»; во всяком случае, с точки зрения содержания текста нет больших препятствий к тому, чтобы выпустить две последние части.

В круг этих рассуждений следует включить также кантату BWV 81 («*Иисус спит, на что мне надеяться*»), впервые исполненную в 1724 году на четвертое воскресение по Богоявлению, которое в рассматриваемом году стояло лишь тремя днями ранее праздника Очищения Девы Марии (30 января 1724 года) и тем самым непосредственно предшествовало премьере BWV 83. Текст кантаты BWV 81 основан на чтении церковного дня (Мф. VIII, 23–27) — повествовании о спящем в лодке во время бури Иисусе, об испуганных учениках, пробуждающих Его, и о том, как Иисус заклинает бурю на море. На основе этой живописной библейской истории Бах и его неизвестный либреттист создали сцену наподобие оперной: ария сна, насыщенная мотивами вздоха, с нарочитой монотонностью однообразных линий восьмых нот; ария бури; ария заклинания с «голосом Христа», в которой

⁴⁴ Bach-Dokumente II. № 193.

⁴⁵ В отношении BWV 83 документальным подтверждением служат «Texte zur Leipziger Kirchen-Music», согласно которым эта кантата прозвучала «на утренней службе в церкви Св. Николая и на вечерней службе в церкви Св. Фомы» (*Wolf U. Kritischer Bericht // NBA. Ser. I. Bd. 28.1. S. 120*).

изображению волн в партиях струнных и континуо противопоставлены долгие протяжные звуки у гобоев д'амур. В целом господствует вполне оперная, стереотипная мелодика; начальные темы арий имеют подчеркнуто конвенциональный характер (пример 4 А). К тому же, возможно, первые две арии несут отпечаток традиционного театрального контраста *Sommeil — Tempête*⁴⁶; бесспорно, к этой же сфере относится и грозный унисон струнных в третьей арии.

Способ инструментовки, избранный для первой арии: струнные играют в низком регистре, а две блокфлейты удваивают партии скрипок в октаву — довольно редок для Баха (в отличие от Генделя)⁴⁷, и здесь тоже заметен сильный отпечаток театральной музыки.

Крайне авангардно выглядит вторая ария, быстрое *Furioso* в *stile concitato*: стучащие басы, фигурации, кажущиеся совершенно механичными (см. пример 4 А), угловатый рисунок вокальной партии и грубый гармонический эффект при вступлении голоса — тоническое трезвучие прямиком переходит в уменьшенный вводный септаккорд, который, без посредников, разрешается в диатонику (пример 4 Б)⁴⁸. Как абсолютно театральный воспринимается средний раздел, в котором речитатив певца трижды призывает к умиротворению, но его сметают бурные пассажи струнных. (Поразительно, что в соответствующей части BWV 83, обработке песни Симеона Богоприимца, Бах похожим образом «экспериментирует» со вставками речитатива⁴⁹, но там речитативы и «реплики ритурнеля» не имеют своей целью создавать сильный контраст.) Бах пользуется в этой арии стилевыми средствами, которые можно было бы ожидать скорее в светских кантахах 1730 года или в более поздних партитурах, но не в начале 1724 года. Осознанная упрощенность композиционного стиля поражает особенно сильно в том случае, если мы сравним данное сочинение с другими теноровыми ариями, относящимися к той же сфере эффектов — такими как «Лживое притворство лицемера» (BWV 179/3, на 08 августа 1723 года), «Вам уготован ужасный конец» (BWV 90/1, на 14 ноября 1723 года), «Бушуй, бушуй, печалей буря» (BWV 153/6, на 02 января 1724 года, то есть всего четырьмя неделями раньше BWV 81) и «Смотрите, смотрите, как крушится, как разбивается, как гибнет» (BWV 92/3, на 28 января 1725 года). Хотя эти арии также мыслились как арии ярости (*Furiosi*), они в гораздо большей степени соответствуют бауховским стандартам в том, что касается мелодии, гармонии и контрапункта.

⁴⁶ Самый знаменитый пример, особенно в отношении музыки «бури», находится в опере французского композитора и гамбиста Марина Маре «Алкиона» 1706 года. (С музыкой Маре Бах познакомился, вероятно, уже в ранние годы; одна из сохранившихся рукописей его брата Иоганна Кристофа («книга Андреаса Баха» // Лейпцигская городская библиотека, Музыкальная библиотека ms. III.8.4), содержит обработку сюиты из другой оперы Маре, «Алкид»).

⁴⁷ Еще один пример — ария «Засыпайте, о сырьые овцы» из «Пастушьей кантаы» BWV 249a (на 23 февраля 1725 года).

⁴⁸ Уже Альфред Дюрр отмечал, что эта ария «с ее зрымым изображением бури находится на самой границе с оперной литературой того времени» (*Dürr A. The Cantatas of Johann Sebastian Bach with Their Librettos in German-English Parallel Text / rev. and transl. by R. D. P. Jones. Oxford, 2005. P. 216*).

⁴⁹ В начальном хоре непосредственно предшествующей кантаы «Господи, как Ты хочешь, так и сотвори мне» BWV 73 (на 23 января 1724 года) можно обнаружить похожие вставки речитатива.

В целом, арии BWV 81 — явно современного театрального покроя⁵⁰. Они свидетельствуют о том, сколь мало заботило Баха содержание подписанного им при вступлении в должность обязательства, гласящего, что музыке в церквях «надлежит обладать такими качествами, что она не получится подобной оперной, а на против, станет побуждать слушателей к благочестию» и что он «должен создавать такие сочинения, каковые не были бы театральными»⁵¹. В этой связи обращает на себя внимание, что все арии BWV 81 сопровождаются полным составом струнных инструментов (а первая и третья — дополнительной парой деревянных духовых). Бах, по-видимому, осознанно избегает здесь, как и в BWV 83, камерно инструментованных арий и требует от начала до конца полный состав, мысль о котором навеяна миром оперного стиля. Возможно, и эта канцата была создана по случаю, не связанному с богослужением, и что Пизендель принимал участие в исполнении и этой канцаты; поскольку BWV 81 и 83 создавались, репетировались и исполнялись предположительно почти одновременно, такая мысль кажется убедительной. Данное истолкование помогло бы объяснить и виртуозность партии первой скрипки в арии бури.

Таким образом, оба произведения, вероятно, связаны с дрезденской музыкальной сценой. И если это подтвердится, то нельзя не обратить внимания на то, что они отдают дань двум излюбленным в резиденции на Эльбе жанрам: опере и концерту с участием группы солистов (см. пример 4 Б).

ПРИМЕР 4 А

1) BWV 81/1, т. 1–4

⁵⁰ См. на эту тему: Marx H. J. Bach und der «Theatralische Stil» // Johann Sebastian Bachs Spätwerk und dessen Umfeld — Perspektiven und Probleme. Bericht über das wissenschaftlichen Symposium anlässlich des 61. Bachfestes der Neuen Bachgesellschaft. — Duisburg, 28.–30. Mai 1986 / hrsg. von Chr. Wolff. Kassel, 1988. S. 148–154.

⁵¹ Bach-Dokumente I. № 92; Bach-Dokumente II. № 129.

2) BWV 81/3, т. 1–5

Allegro

V-no I
V-no II
V-la
Basso continuo

6
4

7
5
4

3) BWV 81/5, т. 1–4

Allegro
Ob. d'amore I. II

V-no I
V-no II
V-la
Basso continuo

6
6

A musical score consisting of three staves. The top two staves are in treble clef and the bottom staff is in bass clef. All staves have a key signature of one sharp (F#). The music is divided into measures by vertical bar lines. Measure 1: Treble staff has eighth-note pairs (A, C#), (B, D#), (C, E), (D, F#), (E, G), (F, A). Bass staff has eighth-note pairs (D, F#), (E, G), (F, A), (G, B), (A, C#), (B, D#). Measure 2: Treble staff has eighth-note pairs (B, D#), (C, E), (D, F#), (E, G), (F, A), (G, B). Bass staff has eighth-note pairs (A, C#), (B, D#), (C, E), (D, F#), (E, G), (F, A). Measure 3: Treble staff has eighth-note pairs (C, E), (D, F#), (E, G), (F, A), (G, B), (A, C#). Bass staff has eighth-note pairs (B, D#), (C, E), (D, F#), (E, G), (F, A), (G, B). Measure 4: Treble staff has eighth-note pairs (D, F#), (E, G), (F, A), (G, B), (A, C#), (B, D#). Bass staff has eighth-note pairs (C, E), (D, F#), (E, G), (F, A), (G, B), (A, C#).

ПРИМЕР 4 Б

BWV 81/3, T. 16–20

V-no I

V-no II

V-la

T.

Basso continuo

6

Be - li - as Bä - chen,

$\frac{7}{6}$
 $\frac{4}{2}$

$\frac{6}{5}$

5

Феномен концептуальной пары произведений — созданных в короткое время одна за другой кантат BWV 81 и 83 — среди сочинений первого годового цикла является отнюдь не единичным. Самый известный пример подобного рода связи образуют написанные Бахом при вступлении в должность BWV 75 и 76 — двухчастные, единообразные по строению кантаты (но сознательно выполненные таким образом, чтобы между ними возник элемент контраста). Другими парами являются BWV 77 и 25 (в начальном хоре сочетаются библейское изречение и хорал), BWV 105 и 46 (начальный хор состоит из двух разделов: богатой диссонансами «прелюдии» и строгой фуги; наличие арии без баса, с участием медного духового инструмента), BWV 138 и 95 (начальный хор представляет собой хоральную обработку, тропированную речитативом), BWV 153 и 154 (имеется множество простых хоралов), и наконец, две пары переработок кётенских поздравительных кантат — BWV 66 и 134, а также BWV 173 и 184.

Помимо двух подтвержденных документами случаев — Мессы BWV 232 (1733) и «Гольдберг-вариаций» BWV 988 (1741)⁵², уже установлена связь с Дрезденом и с его музыкантами целого ряда сочинений Баха: кантаты BWV 51 «Восхликини Богу, вся земля!»⁵³, трех сонат и трех партит для скрипки соло BWV 1001–1006 (возможно, предназначенных для Пизенделля)⁵⁴, флейтовой партиты a-moll BWV 1013⁵⁵, сконты для клавесина и скрипки A-dur BWV 1025, созданной на основе музыки Сильвия Леопольда Вайса⁵⁶, Первого Бранденбургского концерта F-dur BWV 1046⁵⁷, ранней версии Пятого Бранденбургского концерта BWV 1050a⁵⁸, клавирных концер-

⁵² Первое издание (1741) имеет Посвящение барону Герману Карлу фон Кайзерлингу, русскому посланнику при дворе в Дрездене.

⁵³ Marshall R. L. Bach the Progressive. S. 42, anm. 26; S. 30, anm. 26; см., однако: Hofmann K. Johann Sebastian Bachs Kantate «Jauchzet Gott in allen Landen» BWV 51 — Überlegungen zu Entstehung und ursprünglicher Bestimmung // Bach-Jahrbuch. 1989. (Jg. 75.) S. 43–54.

⁵⁴ Имеется в виду предположение о связи этих произведений с Пизенделем, впервые высказанное, по-видимому, Гюнтером Хаусвальдом; см.: Haußwald G. Vorwort // J. G. Pisendel. Sonata à violino solo senza basso. Kassel, 1952. (Hortus Musicus; 91).

⁵⁵ Marshall R. L. The Compositions for Solo Flute // Marshall R. L. The Music of Johann Sebastian Bach. P. 211.

⁵⁶ Wolff Chr. Das Trio A-dur BWV 1025: Eine Lautensonate von Sylvius Leopold Weiß, bearbeitet und erweitert von Johann Sebastian Bach // Bach-Jahrbuch. 1993. (Jg. 79.) S. 47–67.

⁵⁷ См.: Krey J. Zur Entstehungsgeschichte des Ersten Brandenburgischen Konzert // Festschrift Heinrich Besseler zum 60. Geburtstag. Leipzig, 1961. S. 337–342; Boyd M. The Brandenburg Concertos. Cambridge, 1993. P. 25, 73. Главное основание для гипотезы о существовании подобной связи — близость инструментовки BWV 1046 к «концертам дрезденского типа» Вивальди. Тем не менее, Первый Бранденбургский концерт следует этому образцу не столь точно, как BWV 83/1 (три гобоя вместо двух, скрипка пикколо вместо обычной скрипки); немалые проблемы порождает и партия скрипки пикколо: в первой и в последней частях она несамостоятельна, а во второй и особенно в третьей — не была задумана изначально (см.: Boyd M. The Brandenburg Concertos. P. 60–70).

⁵⁸ См.: Dirksen P. The Background to Fifth Brandenburg Concerto // The Harpsichord and Its Repertoire. Proceedings of the International Harpsichord Symposium Utrecht 1990. Utrecht, 1992. P. 178–180.

тов BWV 1052–1059⁵⁹, уже рассматривавшегося двойного концерта BWV 1061(а), концерта для двух клавесинов и струнных c-moll BWV 1062⁶⁰, а также увертюры h-moll BWV 1067⁶¹. К этому ряду композиций, обладающих высокой художественной ценностью, BWV 83 (и возможно также BWV 81) добавляет лишь новый аспект, но он очень важен: до сих пор еще ни одно из сочинений начала лейпцигского периода не было идентифицировано в данном отношении. Таким образом заполняется ощущимая хронологическая лакуна в биографии Баха-композитора⁶².

Перевод Р. А. Насонова

⁵⁹ См.: Schulze H.-J. Johann Sebastian Bachs Konzerte — Frage der Überlieferung und Chronologie // Bach-Studien 6. Beiträge zum Konzertschaffen Johann Sebastian Bachs. S. 12.

⁶⁰ См. предисловие Ханса-Иоахима Шульце к факсимальному изданию автографа партитуры: Schulze H.-J. Vorwort // Bach J. S. Konzert c-moll für zwei Cembali und Streichorchester, BWV 1062; Sonate A-dur für Flöte und Cembalo, BWV 1032. Leipzig, 1979. (Faksimile Reihe Bachscher Werke und Schriftstücke; 15). S. 11.

⁶¹ См.: Godt I. Politics, Patriotism, and a Polonaise: A Possible Revision in Bach's Suite in B Minor // The Musical Quarterly. 1991. Vol. 74, № 4. P. 610–622.

⁶² BWV 83 дала настолько сильный импульс, что он привел, очевидно, к восстановлению партии солирующей скрипки как стандартной опции в первом годовом цикле (см. Таблицу 1) и, сверх того, к поздним канцатам Баха в целом. Прежде всего обращает на себя внимание эхо виртуозно-концертирующей манеры письма для скрипки в трех ариях (BWV 66/5, 86/2 и 37/2; в последней партия скрипки утеряна), возникших в тесном временном интервале (апрель–май 1724 года; трудно не заметить, что все эти три арии написаны в тональности A-dur). Очевидно, что с апреля 1724 года, если не раньше, в распоряжении Баха находились один или несколько отличных скрипачей; кто они были, остается пока открытым вопросом.

Die Kantate „Erfreute Zeit im neuen Bunde“ BWV 83 und die Rolle der Violine in Bachs erstem Leipziger Jahrgang

I.

Bekanntlich standen Johann Sebastian Bach am Anfang seines Leipziger Kantaten-schaffens, und damit für den Großteil der Werke des ersten Jahrgangs, lange Zeit keine Querflötenspieler zur Verfügung. Nachdem erst im letzten Moment der schon fertigen Kantate „Halt im Gedächtnis Jesum Christ“ BWV 67 (zum 16.4.1724) eine Flötenstimme hinzugefügt wurde,¹ dauerte es bis gegen Ende des Jahrganges (WA mit wiederum hinzugefügter Querflötenstimme der Pfingstkantate BWV 172 gefolgt von den Bearbeitungen zweier Köthener Serenaden mit zwei Querflöten, BW 173 und 184), bevor die Querflöte wirklich Bachs Leipziger Kantatenensemble einverleibt wurde. Im ersten Jahrgang wird das Flötenkolorit deshalb noch wesentlich von der Blockflöte wahrgenommen, jedoch geschieht auch das in nur sieben Kantaten, wobei es auffällt, daß vier davon sich auf August 1723 konzentrieren (BWV 46, 69a, 25 und 119), während die drei übrigen sich gleichfalls konzentriert am Anfang des nächsten Jahres vorfinden (BWV 65, 81 und 18).

Wer aber denkt, Bach habe im ersten Jahrgang aus diesem Grund neben der Oboe auch die Violine stark solistisch beansprucht, täuscht sich; Bach stützt sich für diese Aufgaben vor allem am Anfang, überwiegend auf die Oboeninstrumente, und der erste Jahrgang ist insgesamt deshalb sehr stark vom Oboenklang geprägt. Dazu kommt, daß gerade der Anteil der solistischen Geigenpartien in diesem Jahrgang nicht scharf zu umreißen ist und verschiedene Probleme aufwirft, wie Tabelle 1 veranschaulicht.

Tabelle 1

BWV	Besetzung	Tonart	Datum
76/3	S, V, Bc	G	06.06.1723
147/5 (WA)	S, V, Bc	d	02.07.1723
[148/2]	T, V, Bc	h	? 19.09.1723]
60/3	AT, V, Ob d'amore, Bc	h	07.11.1723
[190/5]	TB, Ob d'amore oder V?, Bc	D	01.01.1724]
83/1	A, 2 Cor, 2 Ob, V, Str, Bc	F	02.02.1724

¹ Vgl. Dürr, Alfred: *Zur Bach-Kantate „Halt im Gedächtnis Jesum Christ“ BWV 67*, in: *Musik und Kirche*, Jg. 53 (1983), S. 74–77. Wahrscheinlich liegt Ähnliches bei der Einführung der Querflötenstimmen in der kurz zuvor uraufgeführten Johannespassion (zum 07.04.1724) vor; vgl. Mendel, Arthur: *Traces of the Pre-History of Bach's St. John and St. Matthew Passions*, in: *Festschrift Otto Erich Deutsch zum 80. Geburtstag*, Kassel u. a. 1963, S. 31–48, und Dürr, Alfred: *Die Johannes-Passion von Johann Sebastian Bach*, Kassel u. a. 1988, S. 134–138.

BWV	Besetzung	Tonart	Datum
83/3	T, V, Str, Bc	F	02.02.1724
181/3 ?	T, [V?], Bc	H	03.02.1724
66/5	AT, V, Bc	A	10.04.1724
166/2 ?	T, Ob, [V?], Bc	G	07.05.1724
86/2	A, V, Bc	A	14.05.1724
37/2 ?	T, [V?], Bc	A	18.05.1724
59/4 ?	B, V, Bc	C	? 28.05.1724
184/4	T, V, Bc	H	30.05.1724

Im Falle der Arien BWV 181, 166 und 37 ist die obligate Stimme (in BWV 166/2 eine der zwei obligaten Stimmen) verlorengegangen, und in allen drei Fällen handelte es sich offenbar um Violinstimmen, weil in dem als einzige Quelle erhaltenen Stimmensatz zu diesen Kantaten nur die Violindubletten vorhanden sind, die selbstverständlich nicht die (eventuellen) Solopartien für die Geige enthalten.² Noch immer unsicher (wenn auch wahrscheinlich) ist die Entstehung der Kantate BWV 59 innerhalb dieses Jahrganges.³ Die Arie aus BWV 148 kann aus dieser Tabelle aber wohl gestrichen werden, weil diese Kantate, obwohl von Bach dem ersten Jahrgang zugeordnet, nach neuesten Erkenntnissen wahrscheinlich erst zwei Jahre später entstand. Diese aus Stilgründen vorgenommene Umdatierung⁴ findet in der Beschaffenheit der Solo-violinistimme weitere Nahrung: für die Virtuosität und Verfeinerung dieser Stimme gibt es in den Kantaten des Jahres 1723 kein Gegenbeispiel.

Kennzeichnend für den Einsatz der Violine in den Kantaten des Jahres 1723 kann gleich die erste Leipziger Arie Bachs mit Violine gelten. BWV 76 bildet zusammen mit der die Woche zuvor uraufgeführten Kantate 75 jenes Paar zweiteiliger Kantaten, mit dem Bach offenbar seine Visitenkarte abgeben wollte⁵. In der zweiten Kantate findet sich auch eine Arie mit Violine, deren am meisten hervorstechenden Merkmal der Vermeidung jeglicher Virtuosität ist. Komponiert in der violinistisch einfachen Basistonart G-Dur ist sie fast durchgängig in der ersten Lage spielbar.⁶ Diese Hohenbeschränkung begegnet in Bachs solistischen Geigenstimmen sonst wohl nie (auch der unterer Tonraum bzw. die g-Saite ist mit cis' als tiefstem Ton kaum ausgenutzt). Die höchste Note der erste Lage, h" wird auffallend viel verwendet; nur in T. 31 wird c''' (2. Lage) erreicht,

² Vgl. Dürr, Alfred: *Verstummelt überlieferte Arien aus Kantaten J. S. Bachs*, in: Bach-Jahrbuch, Jg. 47 (1960), S. 28–42.

³ Vgl. Dürr, Alfred: *Zur Chronologie der Leipziger Vokalwerke J. S. Bachs*, 2. Aufl., Kassel u. a. 1976, S. 70; Kilian, Dietrich: *Kritischer Bericht*, in: NBA, Ser. I, Bd. 13: Kantaten zum 1. Pfingstag. Leipzig: Kassel: Bärenreiter, 1960. S. 79.

⁴ Vgl. Küster, Konrad: *Die Vokalmusik*, in: Bach Handbuch, hrsg. v. Konrad Küster, Kassel Stuttgart: Bärenreiter; Metzler, 1999, S. 337 f.

⁵ Vgl. Crist, Stephen A.: *Bach's Début at Leipzig: Observations on the Genesis of Cantatas 75 and 76*, in: Early Music 13 (1985), P. 212–226.

⁶ Der Unterschied zu anderen G-Dur-Arien mit Violine wie etwa BWV 36/7 oder BWV 137/2 ist auffallend; im Gegensatz zu BWV 83/3 sind dort die Geigenstimmen sehr virtuos geführt.

aber spieltechnisch ganz „eingebettet“: die kleine Verschiebung der Spielhand kann in der Achtelpause stattfinden, und zurück geht es auch ganz „schülerhaft“ mithilfe eines wiederholten g“ (Notenbeispiel 1). Auch die Schreibart der Linie selbst scheint auf eher begrenzte geigerische Fähigkeiten Rücksicht zu nehmen: Saitenwechsel zu nicht benachbarten Saiten werden in durchgehenden Figurationen vermieden und nur mit unterbrechenden Pausen angewendet (die pausendurchsetzte, kleingliedrige Melodik ist ganz darauf eingerichtet — vgl. Notenbeispiel 1). Der Verdacht drängt sich auf, Bach habe den Satz ganz für sein eigenes Spiel eingerichtet, um sich zusätzlich auch als Geiger der Leipziger Gemeinde zu präsentieren. Wir wissen von Carl Philipp Emanuel Bach, daß sein Vater „...bis zum ziemlich herannahenden Alter [...] die Violine rein und durchdringend [spielte]...“,⁷ jedoch auch, das er im Ensemble am liebsten Bratsche gespielt hat.⁸ Letztgenannte Vorliebe, wie auch Carl Philips Wortwahl („rein und durchdringend“, und nicht etwa „kunstvoll“) deutet darauf hin, daß er keinen besonderes virtuosen Ehrgeiz auf der Violine gehabt hat. Wie es auch sei, ob für ihn selbst oder für einen anderen Spieler geschaffen, in der Violinstimme der Arie BWV 76/3 hat der Komponist ganz bestimmte spieltechnische Grenzen beobachtet.

Beispiel 1: BWV 76/3, Violino Solo, T. 30–32

Dieser am Anfang von Bachs Leipziger Tätigkeit stehende Satz mag somit als paradigmatisch für einen Aspekt der Ausgangslage des ersten Jahrgangs betrachtet werden: er verfügte offenbar (noch) nicht über einen Geiger mit ausgesprochenen solistischen Kapazitäten. Sieht man von der Wiederaufführung der revidierten Weimarer Kantate 147 ein Monat nach BWV 76 ab, und nimmt man weiterhin an, daß Kantate 148 tatsächlich nicht 1723 entstand, so dauerte es nicht weniger als fünf Monate, bis Bach erneut eine solistische Violinpartie konzipierte. Es ist wichtig zu bedenken, daß innerhalb dieser Zeitspanne immerhin so umfangreiche Kantaten entstanden wie die Ratswechselkantate BWV 119 (neun Sätze) oder die Störmthaler Orgelweihkantate BWV 194 (zwölf Sätze), wo der Einsatz einer Solovioline auf alle Fälle für ein willkommenes Kontrastmoment in der Instrumentation hätte sorgen können. Aber sogar in jener Arie, BWV 60/3, ist die Violine strenggenommen nicht „obligat“ im Sinne von thematisch, sondern als „schillerndes“ Instrument geführt. Es handelt sich um ein dramatisches Duett zwischen „Furcht“ und „Hoffnung“, wobei in der Begleitung die Oboe melodisch führend ist, während die Violine lediglich „nachkomponiertes“ Skalenwerk hinzufügt, und für diese lange Tonleiter war die Geige mit seinem größten Tonumfang das angewiesene Instrument.

Damit ist der Soloanteil der Violine im Jahre 1723 schon erschöpft, und auch die zum Neujahrstag 1724 geschaffene Kantate „Singet dem Herrn ein neues Lied“ BWV 190 enthält wohl keine solche Stimme. Gemeint ist die darin befindliche Arie ohne Bezeichnung des Instruments, bei welcher grundsätzlich noch immer die Frage, ob hier eine Oboe d'amore oder eine Violine gemeint ist, offengelassen wurde.⁹

⁷ Bach-Dokumente III, Nr. 801.

⁸ Forkel, Johann Nikolaus: *Ueber Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke*, Leipzig: Hoffmeister und Kuhnel, 1802, S. 46.

⁹ Vgl. Neumann, Werner: *Kritischer Bericht*, in: NBA, Ser. I, Bd. 4: Kantaten zu Neujahr und zum Sonntag nach Neujahr. Leipzig; Kassel: Bärenreiter, 1964, S. 27.

Bach hat hier aber zweifellos das Blasinstrument beabsichtigt. Der Umfang A–gis¹⁰ ist in Hinblick auf die Höhenbeschränkung für die Geige höchst unwahrscheinlich (vgl. auch die obenstehende Beobachtungen zu BWV 76/3); zudem bilden die lang gehaltenen Tone auf dem tiefen A, dem tiefsten Ton der Oboe d'amore, ein Charakteristikum für Bachs Schreibweise für dieses Instrument.¹¹ Auch ist der Satz stark verwandt mit der unmittelbar zuvor entstandene Arie „Von der Welt verlang ich nichts“ für Oboe d'amore, Alt und Continuo aus Kantate BWV 64 (Nr. 7), welche ebenfalls in 6/8-Takt geschrieben ist.

II.

Nichts bereitet uns im ersten Jahrgang vor für den massiven Einsatz der Solovioline in die Kantate „Erfreute Zeit im neuen Bunde“ BWV 83,¹² welcher am 2. Februar (das feststehende Datum für Mariae Reinigung) 1724 uraufgeführt wurde.¹³ Das Werk enthält nicht weniger als zwei Arien mit Sologeige, und zwar nicht in der üblichen schlichten Besetzung mit Singstimme und Continuo (gegebenenfalls mit zusätzlicher Singstimme oder weiterer Obligatpartie), sondern beide mit vollständigem vierstimmigem Streichersatz, die erste Arie zusätzlich mit je zwei Hörnern und Oboen angereichert.¹⁴ Es überrascht deshalb nicht, daß die Solovioline (vor allem im ersten Satz) stark konzertante Züge aufweist.

Aber der relative Anteil der Prinzipalvioline in Kantate 83 geht noch weiter. Dem Werk fehlt ein Eingangschor und die für diesen Zweck deshalb wohl besonders üppig instrumentierte, als Eröffnung angelegte erste Arie erhält somit schon rein formal besonderes Gewicht. Zweitens benutzt Bach auch im zweiten Satz (vgl. dazu weiter unten) die Solovioline, hier in Unisono-Führung mit den übrigen Geigen und der Bratsche; dieses fällt umso mehr ins Gewicht, als Bach sonst immer, wenn er eine Arie mit Unisono-Streichern einbezieht, sich davor hütet, in einer anderen Arie der gleichen Kantate eine Solovioline zu benutzen, offenbar weil die beiden Instrumentationsformen einander zu sehr ähneln. (Bezeichnend sind in dieser Hinsicht die komplementär angelegten Antrittskantaten Bachs, von welcher BWV 75 eine Arie mit Unisonoviolen, BWV 76 dagegen eine solche mit Sologeige erhielt.) Drittens beschränkt sich die Besetzung der Solovokalpartien nicht auf einen einzelnen Gesangssolisten, welcher in diesem Fall ein „künstlerisches“ Gegengewicht zu den Prinzipalviolininstimmen hätte bil-

¹⁰ Vgl. (z. B.) der Einsatz der Oboe d'amore im A-Dur-Konzert für dieses Instrument nach BWV 1055.

¹¹ NBA, Ser. I, Bd. 28.1 (Kantaten zu Marienfesten I) [BWV 83] hrsg. von Uwe Wolf, S. 3–30.

¹² Seine Entstehung und Erstaufführung am zweiten Februar 1724 ist belegt durch: (a) die Originalstimmen DSB St. 21 (die Partitur ist verlorengegangen), die nach Dürr (Zur Chronologie der Leipziger Vokalwerke J. S. Bachs, S. 66) in diese Zeit gehören (die meiste Stimmen stammen von der Hand von Bachs frühem Leipziger Gehilfe Johann Andreas Kuhnau; vgl. Wolf, Uwe: *Kritischer Bericht*, in: NBA, Ser. I, Bd. 28.1, S. 13); (b) der Textdruck (vgl. Hobohm, Wolf: *Texte zur Leipziger Kirchen-Music*, in: Bach-Jahrbuch, Jg. 59 (1973), S. 5–32, hier S. 15).

¹³ Die einzigen Kantaten des ersten Jahrganges, die gleichfalls zwei Hörner besetzen, sind die kurz vor BWV 83 entstandenen Kantaten BWV 40 (zum 26.12.1723) und 65 (zum 6.1.1724), was in Hinblick auf den überaus häufigen Einsatz eines einzelnen Horns (BWV 24, 167, 136, 105, 95, 162, 109, 89, 60, 73 und 67) auffällt.

den können (also als Solokantate), sondern sind über drei Stimmen verteilt.¹⁴ Auf diese Weise wird die Präsenz der Solovioline noch weiter hervorgehoben.

Sowohl die reiche Instrumentation der Eröffnungsarie — sie steht in Bachs Schaffen einzeln da¹⁵ — als auch die eng verwandte Besetzung der ersten drei (nicht von eigenständigen Rezitativen unterbrochenen) Satze stellen fast ganz für sich stehende Phänomene in Bachs Vokalmusik dar; nur die bezeichnenderweise gleichfalls zu Maria Reinigung komponierte Kantate BWV 82 weist dieselbe Eigenschaft auf (vgl. dazu weiter unten). Merkwürdigerweise wurde offenbar niemals nach dem Hintergrund dieser besonderen Instrumentation sowie der eindeutigen Bevorzugung der Solovioline gefragt. Es ist dabei wichtig zu betonen, daß Bach niemals wieder eine so aufwendig mit Prinzipalvioline instrumentierte Kantate geschaffen hat, und erst bei den von einer virtuosen Orgelpartie dominierten Kantaten aus der Herbstzeit des Jahres 1726 (BWV 35, 49 und 169) findet man ähnliche Verhältnisse vor (wobei freilich in BWV 35 und 169 durch die Beschränkung auf einen einzelnen Gesangssolisten dieser mit dem Instrumentalsolisten immerhin die Waage hält). Die Anfang 1724 entstandene Kantate 83 steht aber innerhalb von Bachs erstem Jahrgang ganz isoliert da und will nicht recht ins Bild von liturgisch-funktionalem Einsatz der instrumentalen Möglichkeiten der Leipziger Anfangsjahre passen. Auch kann in diesem Zusammenhang noch ein Blick auf den Eingangssatz von Kantate 88 (zum 21.7.1726) geworfen werden, wo gleichfalls eine Solostimme zwei Hörnern gegenübergestellt wird; hier geschieht das nicht von Anfang der Arie an, sondern erst bei der Textstelle „Und danach will ich viel Jäger aussenden...“ solch ein offenkundiger Textbezug zu der Horninstrumentation fehlt bei BWV 83/1 völlig. Es leitet zum unvermeidlichen Schluß, daß ein gewisser äußerer, von Text und Kontext unabhängiger Anlaß der Entstehung der Kantate zugrunde gelegt haben muß. Nicht zuletzt in Hinblick auf die überaus kärgliche, sehr zurückhaltende Anwendung der Solovioline vorher muß Bach zudem ein ausgezeichneter Spieler zur Verfügung gestanden haben, für den er einen anspruchsvollen, demonstrativen Anteil geschaffen hat.

In diesem Zusammenhang ist es geboten, einigen weiteren Merkwürdigkeiten nachzugehen. Die die Kantate dominierenden Satze 1 und 3, die zwei Da-capo-Arien, sind beide in F-Dur komponiert, ein in Bachs Kantatenwerk ganz ungewöhnlicher Sachverhalt.¹⁶ Es gab keinen zwingenden Grund, diese durch die Hornbeteiligung bestimmte Tonalität der ersten Arie auch für den nur von Streichern und Continuo bestreiteten dritten Satz zu wählen; offenbar wurde die Tonart somit aus bestimmten zyklischen Gründen an die der Eröffnungsarie angeglichen.¹⁷ Die beiden Arien sind durch die ein-

¹⁴ Die Solobesetzung mit Alt, Tenor und Baß (unter Aussparung eines Solosoprans) ist kennzeichnend für die neukomponierten Kantaten der ersten Monate von 1724; vgl. (ab Neujahr 1724) BWV 190, 153, 65 (ohne Alt), 154, 73 (ohne Alt), 81, 83, 181, 66, 134 (ohne Baß), 67, 104 (ohne Alt), 166, 86 und 37. Ab Kantate 44 (zum 21.5.1724) verschwindet diese ohne Zweifel praxisbedingte Eigentümlichkeit wieder.

¹⁵ Einigermaßen vergleichbar ist lediglich jene vereinzelt überlieferte Kantatensinfonia D-Dur BWV 1045, die neben einer anspruchsvollen Violino concertato-Stimme mit drei Trompeten, Pauken, zwei Oboen, Streicher und Continuo instrumentiert ist.

¹⁶ Vgl. dazu auch Spitta, Philipp: *Johann Sebastian Bach*, Bd. 2, Leipzig 1880, S. 220.

¹⁷ Ein Echo dieser Verhältnisse enthält die wenig mehr als ein Jahr später komponierte Kantate „Wie

heitliche Anwendung der reinen Da-capo-Form zudem auch formal einander angeglichen, obwohl textlich dazu nur der dritte Satz Anlaß gibt.¹⁸ Die nicht von selbständigen Rezitativen unterbrochene, geschlossene Folge von Satz 1–3 vermittelt deshalb den Eindruck einer Konzertanlage, in welche sich auch der subdominantische zweiten Satz gut einordnen läßt ist (solch eine Tonartenordnung findet sich auch in den Konzerten BWV 1051 und 1052). Der Charakter des Hauptteiles dieses Satzes ist nicht ganz der eines langsamem Konzertsatzes [eher der eines „con moto“], jedoch ist das Kontrastverhältnis zu den „Rahmensätzen“ klar ausgearbeitet: Die 6/8-Taktart, die kanonische Führung der beiden Instrumentalstimmen sowie die Einbeziehung des Rezitatives (das letztgenannte Stilmittel war Bach übrigens als Mittelsatz italienischer Konzerte vertraut; vgl. z. B. das von ihm transkribierte „Grosso Mogul“-Violinkonzert RV 208 von Antonio Vivaldi [BWV 594]¹⁹). Nach diesen drei die Kantate dominierenden Sätzen wirken die kurzen, in der Mollparallele gesetzten Sätze 4 (8-taktiges Secco-Rezitativ) und 5 (schlichter Choralsatz) formal als reiner Anhang. Obwohl Bachs Kantaten keinesfalls alle tonartlich geschlossen konzipiert sind, bewirkt hier der tonartlich geschlossene F-Dur-Komplex eine auffallende tonale Unbalance, welcher nicht aus dem Text hervorgeht und die Einheitlichkeit der Kantate als Ganzes ernsthaft in Frage stellt.

Im Rahmen dieser Deutung ist es wichtig, die Struktur des Eröffnungssatzes mit seinem betont konzertanten Charakter näher zu betrachten. Das 16-taktige Ritornell setzt sich aus acht Elementen zusammen.

Tabelle 2

	Tutti	Solo	Tutti	Solo	Tutti	Solo	Solo	Tutti
Form:	a	b	c	D	e	f	g	h
Takte:	2	2	1	2	1	3	3	2

Außer a (Notenbeispiel 2a) stellen alle Tutti-Blöcke Kadenzen oder Halbkadenzen dar. Die emphatische Dominantkadenz e teilt das Ritornell in zwei gleiche Hälften. Die Principalgeige ist führend: Nicht nur dominieren die Soloteile, sondern dieses Instrument verdoppelt die führende Oberlinie aller Tuttis (somit muß als das Tutti-„Thema“ von c die Linie des 1. Horns statt die der 1. Ripiengeige betrachtet werden) und in den Rahmentuttigliedern a und h gibt es noch einen Einbau zusätzlicher Solofiguren; die letztgenannte Technik erinnert stark an den ersten Satz des Violinkonzerts E-Dur BWV 1042/1. Die beiden Bläserpaare sind ganz in die konzertanten, antiphonalen

„schön leuchtet der Morgenstern“ BWV 1 (zum 25.3.1725): der Eingangschor ist zusätzlich zum Streicher-und-Continuo-Gerüst mit Paaren von Soloviolinen, Oboen, und Hörnern ausgestattet, während die zweite Aria (Satz 5) von zwei Soloviolinen, Streichern und Continuo begleitet wird; beide Sätze stehen zudem in F-Dur, während auch die Binnenarie (Satz 3) in seiner B-Dur-Tonart an die Struktur von BWV 83 erinnert. Freilich dominieren die Soloviolinen hier kaum und sind eher im Sinne des Corellischen Concerto grosso als „ausgedünnte“ Form des Streicherpienos eingesetzt (was sich in diesem Sinne wesentlich von der „Vivaldischen“ Anlage von BWV 83/1 unterscheidet).

¹⁸ Vgl. dazu Crist, Stephen A.: *Aria Forms in the Cantatas from Bach's first Leipzig Jahrgang*, in: Bach Studies, hrsg. von Don O. Franklin, Cambridge 1989, S. 36–53, insbesondere S. 39 und 46 f.

¹⁹ Vgl. zu dieses Werk Tagliavini, Luigi Ferdinando: *Bach's Organ Transcription of Vivaldi's „Grosso Mogul“ Concerto*, in: J. S. Bach as Organist — His Instruments, Music, and Performance Practices, hrsg. von George Stauffer und Ernest May, London 1986, S. 240–255.

Schreibweise integriert und vermitteln zwischen „Ripieno“ und „Solo“, ohne je solistische Figurationen zu übernehmen. Dies ist ausschließlich der Solovioline vorbehalten, und ihre rastlosen, expansiven Figurationen vermitteln den Eindruck eines geigerischen Perpetuum mobile (außer beim Kopfmotiv), was sich auf den ganzen A-Teil der Arie erstreckt.

Beispiel 2: BWV 83/1

- (a) Violino concertato + Violino in ripieno 1, T. 1–2 (= a)
- (b) Figurationen Violino concertato im Anfangsritornell
- (c) Violino concertato, T. 66–68

Für den Rest des A-Teiles der Arie werden die Glieder lediglich wiederholt und neugeordnet, bevor die vollständige Wiederholung von T. 1–16 diesen Teil abschließt (T. 48–63). Im ersten Vokalteil (T. 17–24) werden die Abschnitte a bis e unter Vokaleinbau geschlossenen wiederholt; die Tutti-Glieder werden dabei variativ behandelt: Der Vortrag von a ist dem Alt übertragen (wobei die Instrumente lediglich begleiten), in c ist die Stimme Unisono mit den Instrumenten geführt, während in e eine neue Vokallinie (wie in den Solo-Abschnitten) eingebaut ist. Die analog zu T. 8. erreichte Kadenz auf der fünften Stufe in T. 24 führt zu einem instrumentalen 6-taktigen Zwischenspiel in dem die Abschnitte a, b und h auf die Dominantstufe transponiert sind. Der zweite Vokalteil (T. 31–47) benutzt alle acht Ritornellglieder in der Neuordnung f g a b c d e h, und greift dabei tiefer ein als im ersten Vokalteil. Die ersten vier Glieder werden auf der ursprünglichen Stufe benutzt, wobei e durch Tuttieinwürfe des halbtaktigen Themenkopfes von drei auf vier Takte erweitert worden ist (deshalb weist dieser Teil 17 statt 16 Takte auf). In a wird die sonst dominierende Technik des Vokaleinbaus aufgegeben und der Alt imitiert in der Oktave das Hauptthema. Die ursprünglich in der Dominante stehenden Glieder c, d und e werden nach F-Dur zurücktransponiert; durch die Aneinderreihung zweier Kadenzblöcke (mit Trugschluß am Ende von e) erhält das Ende des Vokalparts eine passende Betonung. Hieran schließt sich die schon genannte Wiederholung des Eröffnungsritornells an.

In der Stimme der Prinzipalvioline ist Bach bestrebt, die Figurationen ganz geigerisch und abwechslungsreich zu gestalten (vgl. Notenbeispiel 2b), wobei der ganze Normalumfang g–d'' erfaßt wird. Zu diesem Repertoire von Spielfiguren tritt im strukturell von der Gesangspartie dominierten B-Teil dieser Arie („Wie freudig wird zur letzten Stunde die Ruhestatt, das Grab bestellt!“) noch die Bariolage-Technik, systematisch verteilt über alle drei möglichen leeren Kernelsaiten (a' dann d' zuletzt das am hellsten klingende e''), was als Stilisierung des Sterbeglockleins gedacht ist, sowie ganz kurz, aber dennoch unüberhörbar „leidensbestimmte“ Seufzerfiguren (Notenbeispiel 2c). Der Mittelteil benutzt die im Hauptteil ausgesparten Mollstufen der Skala: vi, ii (das zentrale Zwischenspiel, bestehend aus dem Sologlied f und einem aus dem Kopf von a und dem Schwanz von h zusammengestellten Tuttikadenz) und iii, damit die Dur-Stufen des A-Teiles ergänzend.

Auch in formaler Hinsicht übernimmt die Arie somit die Funktion eines dominierenden Eingangssatzes eines Konzerts.

Obwohl der dritte Satz gleichfalls in 4/4-Takt konzipiert ist, bewirken die dominierenden Sechzehntel-Triolen einen starken Gigue-Effekt (zur Darstellung des Textes „Eile, Herz, voll Freudigkeit“) und damit einen einem Konzertfinale entsprechenden

Satzcharakter.²⁰ Auch hier überwiegt der Vokaleinbau der Singstimme in der Wiederholung von Gliedern des Instrumentalritornells.

Die Arie „Erfreute Zeit im neuen Bunde“ scheint Bach selbst besonders gefallen zu haben, denn im nächsten (Choralkantaten-)Jahrgang findet sich ein sowohl formal als auch thematisch engverwandtes Stück: die Arie „Nun du wirst mein Gewissen stillen“ BWV 78/6 (zum 10.9.1724) — ein seltener Fall in Bachs Schaffen. Sie benutzt den gleichen Themenkopf wie BWV 83/1 (jetzt in Moll versetzt) und auch hier wird dieser Motiv von einem konzertierenden Soloinstrument mit verwandten Sechzehntelfigurationen unterbrochen. Die spätere Arie ist aber wesentlich bescheidener angelegt: Eine Oboe ersetzt die Geige als konzertierendes Soloinstrument (mit notwendigerweise weniger ausgreifenden Figurationen) und Streicher ohne zusätzliche Bläser bilden das Ripieno; zudem ist sie um mehr als die Hälfte kürzer (sie ist nicht als Da-capo-Satz angelegt, sondern in zweiteiliger Form komponiert) und benutzt statt einem 16-taktigen ein 8-taktiges Ritornell, das aus nur wenigen Elementen zusammengestellt ist. — Eine dritte Anwendung des Modells findet sich im Eröffnungssatz des Konzerts für zwei Cembali C-Dur BWV 1061 (auf diese Komposition wird weiter unten zurückzukommen sein).

Zuletzt sei noch ein Blick auf die liturgische Bestimmung von Kantate 83 geworfen. Mariae Reinigung (Purificatio) war in der lutherischen Auffassung ein Fest, welches, ausgehend von der Prophezeihung Simeons als zentralem Text, primär der Kontemplation über den eigenen Tod und nicht, wie zu erwarten wäre, der Zeremonie der Reinigung Marias gewidmet ist.²¹ Für einen solchen kontemplativen, ernsten Anlaß ist die Besetzung und Komposition außergewöhnlich festlich. In der Eingangsarie wird ganz und gar die „Erfreute Zeit“ dargestellt, und sogar die Todesglocken im B-Teil in der Solovioline (vgl. oben) können nur schwerlich als trauriges Element gehört werden — die Geigenbariolagen wirken hier eher als additionelles Figurationselement im Sinne der Ästhetik des Violinkonzerts. Die zwei anderen Kantaten zu diesem Marienfest entsprechen eher dem zentralen Gedanken jenes Tages, wie die ein Jahr später geschaffene Choralkantate „Mit Fried und Freud ich fahr dahin“ BWV 125 und vor allem auch die 1727 entstandene Solokantate „Ich habe genug“ BWV 82.²² (Nebenbei sei bemerkt,

²⁰ Auffallend ist die Verwandtschaft zur Arie „Starkes Lieben“ aus der Weimarer Kantate BWV 182, wo im vierstimmigen (in der Originalfassung ohne Zweifel solistisch zu besetzenden) Streichersatz die Violine führend ist; da das Werk selbstverständlich in Bachs Notenschrank schon vorhanden war und am 25.3.1724 tatsächlich im Rahmen des ersten Jahrganges wiederaufgeführt werden sollte, ist es denkbar, daß Bach diese Arie beim Komponieren von BWV 83/3 vor Augen gehabt hat. Die neue Arie konnte als Weiterentwicklung vom „Starken Lieben“ aufgefaßt werden: Erweiterung der „Begleitung“ von zwei Violinen und Continuo zu einem vollständigen Streichersatz, Erweiterung der knappen zweiteiligen Form zur vollen Da-capo-Arie, „Ausfüllung“ der Terzenfiguration in normale Sechzehntel durch konsequente Anwendung von Sechzehnteltriolen.

²¹ Vgl. dazu auch Zieglschmid, Stefan: *Zu Herkunft und Funktion mariologischer Aussagen in Kantexten J. S. Bachs*, in: Johann Sebastian Bachs Choralkantaten als Choral-Bearbeitungen. Bericht über die Tagung in Leipzig 1990, hrsg. von Renate Steiger, Heidelberg 1991, S. 193–199, hier S. 196.

²² Dies gilt auch für die drei Kantaten, die in sekundärer Bestimmung diesem Tage zugeordnet wurden: BWV 157, 158 (?) und 161 (?).

daß in der letztgenannten Kantate eine mit BWV 83 vergleichbare Einheit in der Instrumentation vorherrscht, in BWV 82 mit Oboe statt Solovioline; offenbar liegt hier ein gewisser Zusammenhang vor). Auch diese Diskrepanz zwischen liturgischer Bestimmung und Werkcharakter weist somit auf die Selbständigkeit der Konzeption und die Dominanz der instrumentalen Komponente von BWV 83 hin. Man kann sich insgesamt kaum des Eindrucks erwehren, Bach habe unter der Maske einer Kirchenkantate ein latentes Violinkonzert komponiert — einer übrigens schon von Spitta geäußerten Ansicht,²³ obwohl seine Spekulation, es handle sich vielleicht tatsächlich um die Bearbeitung eines älteren Violinkonzertes, zu Recht allgemein abgelehnt worden ist.²⁴ Sie bildet eine weitere Facette zu dem betont experimentellen Aspekt im ersten Leipziger Jahrgang, wie (z. B.) das kurz zuvor komponierte geistliche Drama BWV 81 auch aufzeigt (zu diesem Werk vgl. weiter unten). Die anspruchsvolle Violinstimme impliziert auf alle Fälle das Vorhandensein eines erstklassigen Geigers, denn, obwohl die Stimme nicht übermäßig virtuos geführt ist, stellt sie an den Spieler hinsichtlich geigerischer Vielseitigkeit, Ausdauer und Tonqualität (insbesondere in der ersten Aria, wo er sich ständig gegen einen größeren Klangkörper „durchsetzen“ muß) sehr hohe Anforderungen.

III.

Es scheint nicht sehr schwierig, die eigentümlichen stilistischen Aspekte, die Problematik des Werkes als Kirchenkantate und den daraus anzunehmenden besonderen Entstehungshintergrund von „Erfreute Zeit“ zu deuten. Es ist vor allem die instrumentale Besetzung mit Solovioline und gepaarten Hörner und Oboen, die unverkennbar wieder einmal in die Richtung Dresden und spezifischer in die des Geigers Johann Georg Pisendel (1687–1755) weisen. Die engen Beziehungen Bachs zu Pisendel, die ab 1709 dokumentiert sind,²⁵ wie auch allgemein die mannigfaltigen Beziehungen Bachs zu Dresden brauchen hier nicht rekapituliert zu werden, sondern sind genügsam bekannt.²⁶ Die instrumentale Besetzung von BWV 83/1 findet sich in einer Reihe von Konzerten Antonio Vivaldis vor, die Pisendel nach seiner Italienreise 1716–1717 und seiner Studienzeit bei den venezianischen Meistern nach Dresden mitgebracht hat. Es handelt sich um vier Konzerte (drei davon gleichfalls in F-Dur), die in Stimmensätzen Pisendels in der Sächsischen Landesbibliothek Dresden aufbewahrt werden.²⁷ Von Karl Heller wurde für diese einheitlich instrumentierten Werke innerhalb des Vivaldischen Werkbereichs „Concerti con molti instrumenti“ deshalb der Begriff „Dresden-Typus“ geprägt.²⁸ Über die Instrumentation hinaus zeigt BWV 83/1 noch weitere Elemente dieses Konzerttypus: die Dominanz der Solovioline, die zwischen „Ripieno“ und „Solo“

²³ Spitta, wie Anm. 16, S. 219.

²⁴ Man findet sie aber noch bei Whittaker, W. Gilles: *The Cantatas of Johann Sebastian Bach, Sacred and Secular*, 2 Bde., London 1959, 2/1964.

²⁵ Bach-Dokumente III, Nr. 735.

²⁶ Vgl. dazu vor allem Marshall, Robert L.: *Bach the Progressive: Observations on His Later Works*, in: Ders., *The Music of Johann Sebastian Bach*, New York 1989, S. 23–58.

²⁷ Vgl. Heller, Karl: *Die deutsche Überlieferung der Instrumentalwerke Vivaldis*, Leipzig 1971, passim; es handelt sich um die Konzerte RV 562 (in D) und RV 568, 569 und 571 (alle in F); sie stehen wohl alle in Verbindung zu Pisendels venezianischem Aufenthalt 1717.

²⁸ Heller, Karl: *Antonio Vivaldi*, Leipzig 1991, S. 311 f.

angesiedelten Hörner- und Oboenpaare wie auch die starke Eindringung solistischer Elemente in den Ritornellen.²⁹ Aber auch Pisendel selbst benutzt in zwei seiner eigenen Violinkonzerte diese besondere Besetzung.³⁰ Da sich zudem auch in der Dresdner Kirchenmusik der 1720er Jahre in Gestalt der Werke Johann Dismas Zelenkas (1679–1745) und vor allem Johann David Heinichens (1683–1729) eine besondere Vorliebe für Corno da caccia findet,³¹ weist die Instrumentation von BWV 83 nach Dresden im allgemeinen und zu Pisendel im besonderen.³² In dieses Bild paßt auch die Tatsache, daß Bach in seiner zwei Arien die strenge Da-capo-Form anwendet, womit er vielleicht der Dresdner (Opern-)Norm entsprechen wollte. Kantaten im ersten Jahrgang mit zwei Arien, worin beide diese Form aufweisen, sind eher selten; nur BWV 44, 64 und 109 enthalten gleichfalls ein solches Ariengespann, sonst zeigt Bach sich immer bestrebt, formal variativ zu komponieren.³³

Vielleicht weist nicht nur die Besetzung von Satz 1, sondern sogar auch die des dritten Satzes auf Richtung Dresden hin. In der dem neuen sächsischen Kurfürsten und Polnischen König Friedrich August II. im Juli 1733 in Dresden gewidmete „Missa“ (BWV 232¹) befindet sich im Gloria eine Arie, „Laudamus te“ mit genau der gleichen Instrumentalbesetzung wie „Eile, Herz, voll Freudigkeit“ aus BWV 83; gerade „Laudamus te“ ist nach Arthur Mendel und Robert Marshall vielleicht besonders für die Musiker der sächsischen Residenz, genauer für die vokalen Fähigkeiten der Gattin des neuen Dresdner Hofkapellmeisters Johann Adolph Hasse, Faustina Bordoni, angelegt worden.³⁴ Und genau so wie in BWV 83/3 brilliert hier neben der Sängerin eine virtuos geführte, im „Laudamus te“ ohne jedem Zweifel Pisendel zugeschriebene Soloviolinpartie. Die Frage ist also, ob sich hier in dieser bei Bach eher seltenen Ariengesetzung³⁵ nicht eine besondere Dresdner (Opern-)Instrumentationsweise spiegelt.³⁶

²⁹ Schon Rudolf Eller wies auf den möglichen Einfluß dieser Konzerte und ihrer eigenartigen Instrumentationshierarchie auf Bachs Konzertschaffen hin (*Vivaldi — Dresden — Bach*, in: Beiträge zur Musikwissenschaft 3 [1961], S. 31–48).

³⁰ Es handelt sich um Konzerte in D-Dur und G-Dur; vgl. dazu Fechner, Manfred: *Studien zur Dresdner Ueberlieferung von Instrumentalkonzerte deutscher Komponisten des 18. Jahrhunderts*, Laaber 1999, S. 268 ff bzw. 261 ff. (Dresdner Studien zur Musikwissenschaft; 2). — Unter den vielen von der Zerbster Hofkapellmeister Johann Friedrich Fasch (1688–1758) an der Dresdner Hofkapelle gelieferten Konzerten finden sich verschiedene mit ähnlicher Instrumentierung; vgl. Fechner op. cit., S. 291, 293, 320 und 329. Sogar von der Hand Georg Philipp Telemanns (1681–1767) hat sich ein wohl eigens für seinen Freunde Pisendel verfaßtes Violinkonzert in „Dresdner“ Besetzung erhalten; vgl. Fechner, op. cit., S. 228 (es handelt sich um das Konzert D-Dur TWV 54: D 2).

³¹ Vgl. Horn, Wolfgang: *Die Dresdner Hofkirchenmusik 1720–1745: Studien zu ihren Voraussetzungen und ihrem Repertoire*, Stuttgart u. a. 1987, S. 200.

³² Konzerte mit subdominantischem Mittelsatz kommen oft bei Vivaldi vor, so wie auch eines der vier obengenannten Konzerte (RV 571).

³³ Vgl. Crist, wie Anm. 18, *passim*.

³⁴ Vgl. Marshall, wie Anm. 26, S. 42. — Ob der Satz wie der Großteil der Missa Parodie ist (wie Joshua Rifkin zu Recht in der Diskussion bemerkte) ist in diesem Zusammenhang weniger relevant.

³⁵ Ihr begegnet man bei Bach sonst nur noch in der Matthäus-Passion, wo zwei solcher, als Kontrastpaar konzipierte Arien vorkommen (BWV 244/39 und 42) sowie in die Ratswahlkantate BWV 120 die Arie „Heil und Segen soll und muss zu aller Zeit“ (Nr. 3).

³⁶ Das Dresdner Orchester (vgl. dazu Landmann, Ortrun: *The Dresden Hofkapelle during the Lifetime of Johann Sebastian Bach*, in: Early Music 17 [1989], S. 19–23) war ohne Zweifel größer als das Leipzi-

Drei weiteren möglichen Bezügen der Kantate BWV 83 zu Dresden sei hier nachgegangen:

(1) Wie schon erwähnt, basiert die Eröffnungsarie auf dem gleichen Kopfmotiv wie dem des ersten Satzes des Konzerts für zwei Cembali C-Dur BWV 1061a, und auch hier findet sich eine analoge Durchdringung von Solo und Tutti, wenn auch ganz anders geartet durch das seine eigenen Gesetze formulierende Medium von zwei gleichartigen Tasteninstrumenten (die Fassung mit Streicherripieno stellt bekanntlich eine spätere Überarbeitung dar); wie in BWV 83/1 werden auch hier die kurzen Tuttiblocke am Anfang sofort von Solofigurationen beantwortet und herrscht wiederum kleingliedrige Ritornellbildung vor.³⁷ BWV 1061a ist mit einer bestimmten Dresdner Tradition von Werken für zwei Cembali in Zusammenhang gebracht worden,³⁸ für welche Wilhelm Friedemann Bachs Concerto a duo Cembali concertati F-Dur Fk 10 das wichtigste Zeugnis bildet, welches wahrscheinlich um die Mitte von Friedemanns Wirken in der sächsischen Residenz (ca. 1740–1742) komponiert wurde.³⁹ Leider läßt sich BWV 1061a nicht genau datieren, die erhaltenen Originalstimmen (SBB St 139, Anna Magdalena Bach, mit Korrekturen und Ergänzungen von Johann Sebastian) ergeben lediglich einen *Terminus ante quem* von um 1732–1735; die Originalpartitur fehlt. Heller sagt dazu: „...ob die Entstehung des Werkes (vielleicht auch nur seines ersten Satzes) möglicherweise sehr viel früher liegt — auf diese Frage läßt sich vorerst keine gesicherte Antwort geben“.⁴⁰ Heller fußt seine in unserem Zusammenhang besonders interessante Bemerkung zu einer möglicherweise ehemals selbständigen Existenz von BWV 1061(a)/I auf eine Beobachtung Wilhelm Rusts sowie eine Abschrift aus dessen Besitz (jetzt SBB, P 1144), welche nur diesen Satz mit dem Schlußvermerk „*Fine*“ enthält. Ob die Verwandtschaft des C-Dur-Konzerts (oder vielleicht nur seines Eröffnungssatzes) mit BWV 83/1 damit auch chronologische Konsequenzen nach sich zieht, muß vorläufig dahingestellt bleiben. Aber irgendein Zusammenhang des in beiden Kopfsätzen anzutreffenden Ritornellthemas mit Dresden scheint immerhin vorzuliegen. Es ist auffallend, daß der zweimaligen Gebrauch des Motivs in Bachs Kantatenschaffen wenig mehr als acht Monate (innerhalb des Jahres 1724) auseinander liegt; die auf der Hand liegende Frage, ob BWV 1061(a)/I irgendwie mit dieser Zeit in Zusammenhang zu bringen ist, muß aber vorerst Spekulation bleiben.

(2) Ein weiteres Indiz für eine Dresdner Beziehung findet sich in ein Violinkonzert von Johann Gottlieb Graun (1702/03–1771). Das Eröffnungsthema des ersten Satzes

ger Kantatenensemble Bachs, wodurch sich der Solo/Ripieno Kontrast von solchen Arien ja dort viel leichter herstellen ließ — was übrigens ein weiteres Argument für unsere These bildet, die Partitur von BWV 83 rechne mit einem auswärtigen Violinsolisten.

³⁷ Vgl. vom Verf. der in Vorbereitung befindlichen Aufsatz *Formprobleme in zwei Konzertsätzen Bachs*.

³⁸ Vgl. Schulze, Hans-Joachim: *Johann Sebastian Bachs Konzerte — Frage der Überlieferung und Chronologie*, in: Bach-Studien 6, S. 11 f.; Karl Heller, *Zur Stellung des Concerto C-Dur für zwei Cembali BWV 1061 in Bachs Konzert-Oeuvre*, in: Bericht über die wissenschaftliche Konferenz ... Leipzig, 25. bis 27. März 1985, hrsg. von Winfried Hoffmann und Armin Schneiderheinze, Leipzig 1988, S. 250.

³⁹ Vgl. Wollny, Peter: *Studies in the Music of Wilhelm Friedemann Bach: Sources and Style*, Diss. Cambridge MA, 1993, S. 123–126.

⁴⁰ Heller, wie Anm. 38, S. 249.

mutet wie eine Reduktion (oder, wenn man will, Modernisierung) des Hauptthemas von BWV 83/1 an:

Beispiel 3: Johann Gottlieb Graun, Konzert für Violine, Streicher und Continuo in B-Dur, Thema des Allegro (Satz 1)

Dieses Konzert gehört zu einer umfangreichen Gruppe von Konzerten Grauns, die zum Repertoire der Dresdner Hofkapelle gehörten und meist als Unikate (darunter auch dieses Werk) in Dresden erhalten geblieben ist.⁴¹ Gregory Butler hat vor kurzem auf die Beziehungen Bachs zu J. G. Graun hingewiesen, die vor allem in den 1720er Jahren stattgefunden haben müssen (so schickte er Wilhelm Friedemann in 1726–1727 zum Violinunterricht nach der damals gerade als Konzertmeister in Merseburg begonnenen Graun),⁴² und als Schuler Pisendels in die erste Hälfte jenes Jahrzehntes hatte er schon damals die Möglichkeit, falls unsere Theorie zutrifft, Bachs Kantate kennenzulernen⁴³.

(3) Der kontrastierende zweite Satz wendet für die Darstellung des Canticum Si-monis den VIII. Psalmton an. Dieser altertümliche Charakter (welcher von den ihn umgebenden zwei kanonisch geführten Instrumentalstimmen noch verstärkt wird) bietet ohne Zweifel einen effektvollen Kontrast zu den unmittelbar benachbarten Arien, aber offenbar ist das Ungewohnte dieser Cantus-firmus-Technik bisher noch nicht aufgefallen. Keine der Kantaten zu Mariae Reinigung weist diese Eigenschaft auf, und Bach beschränkt die Verwendung von Psalmtönen in seinem Oeuvre sonst auf den IX. Ton („Meine Seele erhebt den Herren“). Vielleicht bildet dieser altkirchliche Ton eine weitere Reverenz zum katholischen Dresdner Hof, wenn nicht gar zum Katholiker Pisendel.

Ein Besuch Pisendels Anfang Februar 1724 in Leipzig läßt sich dokumentarisch nicht belegen, doch wird allgemein angenommen, daß die erhaltenen Quellen über die Beziehungen Bachs zu Dresden und seinen Musikern ein eher fragmentarisches Bild abgeben. Um das Jahr 1724 herum ist immerhin belegt, wie Bach nach seinem spektakulären Dresdner Auftritt 1717 dort erneut im September 1725 auf der inzwischen in der Sophienkirche erbaute Silbermann-Orgel konzertierte.⁴⁴ Auch in diesem Zusammenhang ist vielleicht nicht unwichtig, daß Mariae Reinigung zu den zehn „kleinen“ Festtagen gehörte, bei denen in Leipzig die Kantate des Morgengottesdienstes in

⁴¹ Vgl. Fechner, wie Anm. 30, S. 381 f. Siehe auch Wilier, Monika: *Die Konzertform der Brüder Carl Heinrich und Johann Gottlieb Graun*, Frankfurt am Main etc. 1995 (Europäische Hochschulschriften, Reihe 36; 117).

⁴² Butler, Gregory: *Johann Sebastian Bach und Johann Gottlieb Graun*, in: Über Leben, Kunst und Kunstwerke: Aspekte musikalischer Biographie, hrsg. von Christoph Wolff, Leipzig 1999, S. 186–193.

⁴³ Da Johann Gottlieb Graun von Juni 1723 bis etwa März 1724 in Prag verweilte, kann er von der Möglichkeit einer eventuellen Beteiligung an der Uraufführung von BWV 83 ausgeschlossen werden. – Eine sich in umgekehrter Richtung vollzogene Wechselwirkung zwischen Graun und Bach wies David Schulenberg nach (*The Keyboard Music of J. S. Bach*, New York 1992, S. 419 Anm. 28); es handelt sich um das Praeambulum der fünften Partita G-Dur (BWV 829/1), welcher möglicherweise vom ersten Satz (Andante) von Grauns sechster Sonate für Violine und Continuo in der gleichen Tonart angeregt worden ist, welcher Anfang 1727 in einem Druck (*Sei Sonata per il Violino, e Cembalo*) erschien, an wessen Zustandekommen Bach selbst möglicherweise mitbeteiligt war (vgl. dazu Butler, wie Anm. 42, S. 189–192).

⁴⁴ Bach-Dokumente II, Nr. 193.

der einen Hauptkirche in der Vesper der anderen Hauptkirche wiederholt wurde.⁴⁵ Damit gab es die Möglichkeit, das demonstrative Stück gleich zweifach zu präsentieren. Schließlich sollte die Möglichkeit nicht von der Hand gewiesen werden, daß das Werk neben seiner dokumentierten Gestalt als fünfteilige Leipziger Kantate auch als dreiteiliges „Vokalkonzert mit Sologeige“ mitbeabsichtigt war; textlich-inhaltlich ist jedenfalls wenig dagegen einzuwenden, die beiden letzten Sätze wegzulassen.

In dem Kreis dieser Überlegungen soll auch die Kantate BWV 81 („Jesus schläft, was soll ich hoffen“) einbezogen werden, welche am Sonntag des 4. Epiphanias 1724 uraufgeführt wurde, was in jenem Jahr lediglich drei Tage vor Mariae Reinigung fiel und damit vor der Uraufführung von BWV 83 stattfand (30.1.1724). Der Text dieser Kantate basiert auf dem Detempore-Evangelium Matthäus 8, 23–27, welches vom schlafenden Jesu auf dem Schiff während eines Sturms, den bangen Jüngern, die ihn wecken und der Beschwörung des Sturms und der See Jesu erzählt. Aus dieser bilderreichen Bibelgeschichte haben Bach und sein (unbekannter) Textdichter eine opernhafte „Scena“ geformt: einer von Seufzermotivik bestimmten, in bewußt einförmigen Achtellinien verlaufenden Schlummerarie, einer Sturmarie sowie einer Beschwörungsarie der „vox Christi“, wo die Wellen in den Streichern und im Continuo den langen Haltetönen der Oboi d'amore entgegentreten. Insgesamt herrscht ein ganz opernhafter, stereotyper Tonfall vor; die Eröffnungsgedanken der Arien sind von betont konventioneller Natur (Notenbeispiel 4a). Die erste zwei Arien konnten zudem als Ausprägung des traditionell theatralischen Kontrastmusters „Sommeil“ — „Tempête“⁴⁶ aufgefaßt werden, während die drohenden Streicher-Unisoni der dritte Arie unverkennbar zum gleichen Stilbereich gehören. Der Instrumentation der ersten Arie, mit tiefgeföhrtten Streichern, in der die Geigen von zwei Blockflöten oktaviert werden, begegnet man bei Bach — im Gegensatz etwa zu Handel — eher selten,⁴⁷ und auch sie ist von stark theatralischer Prägung. Es ist aber besonders die zweite Arie, ein rasches Furioso im „stile concitato“, die als ein äußerst avantgardistischer Satz betrachtet werden muß: die Klobfbässe, die ziemlich mechanisch anmutende Figuration (vgl. Notenbeispiel 4a), die schroff geführte Gesangslinie und der harmonisch grobe Effekt beim Vokaleinsatz, wobei der Tonikaklang ganz unmittelbar von einem verminderter Septakkord abgelöst wird, welcher wieder ohne weiteres zur Dur-Tonika aufgelöst wird (Notenbeispiel 4b).⁴⁸ Ganz dramatisch aufzufassen ist der Mittelteil,

⁴⁵ Für BWV 83 ist das zusätzlich noch durch die Texte zur Leipziger Kirchen-Music belegt, nach welche BWV 83 „Früh in der Kirche zu St. Nicolai und in der Vesper zu St. Thomae“ erklang (Uwe, Wolf: *Kritischer Bericht*, in: NBA, Ser. I, Bd. 28.1, S. 120).

⁴⁶ Das berühmteste Beispiel (insbesondere die „Tempête“) findet sich in Marin Marais' Oper *Alcyone* von 1706. (Marais' Musik war Bach wohl schon früh vertraut; eine der erhalten gebliebenen Handschriften seines Bruders Johann Christoph [das „Andreas-Bach-Buch“, Musikbibliothek Leipzig, ms. III.8.4] enthält eine Bearbeitung einer Suite aus einer anderen Oper des französischen Gambisten, *Alcide*.)

⁴⁷ Ein weiteres Beispiel findet sich in die Arie „Wieget euch, ihr satten Schafe“ aus der Schäferkantate BWV 249a (zum 23.2.1725).

⁴⁸ Schon Alfred Dürr bemerkte, daß diese Arie „mit seiner sinfälligen Sturmschilderung nahe an die Opernliteratur der Zeit [grenzt]“ (Dürr, Alfred: *The Cantatas of Johann Sebastian Bach with Their Librettos in German-English Parallel Text*, rev. and transl. by R. D. P. Jones, Oxford 2005, P. 216).

in dem der Sänger dreimal im Rezitativ Beruhigung sucht, die aber von den Streichern mit ihrer Sturmmusik beiseite geschoben wird. (Es fällt auf, daß der entsprechende Satz von BWV 83, der Bearbeitung des Canticum Simeonis, auf ähnliche Weise mit Rezitativeinschüben „experimentiert“⁴⁹ jedoch sind die Rezitative und die „Ritornelleinwürfe“ dort weit weniger auf Kontrast hin angelegt.) Bach bedient sich in dieser Arie von Stilmitteln, die eher im Bereich der weltlichen Kantaten der 1730 Jahre zu erwarten sind; jedenfalls nicht ganz so früh wie Anfang 1724. Die bewußt angestrebte Primitivität des Kompositionsstils fällt umso mehr auf, wenn man das Stück mit anderen, im gleichen Affektbereich angesiedelten Tenor-Arien vergleicht wie „Falsche Heuchler Ebenbild (BWV 179/3, zum 8.8.1723), „Es reißet euch ein schrecklich Ende“ (BWV 90/1, zum 14.11.1723), „Stürmt nur, stürmt, ihr Trübsalswetter (BWV 153/6, zum 2.1.1724, also lediglich vier Wochen vor BWV 81) und „Seht, seht! wie reißt, wie bricht, wie fällt“ (BWV 92, zum 28.1.1725). Diese Arien, obwohl gleichfalls als Furios konzipiert, entsprechen viel eher dem gewohnten Bachschen Standard hinsichtlich Melodik, Harmonik und Kontrapunktik.

Insgesamt sind die Arien von BWV 81 von ganz unmittelbar modern-theatralischem Zuschnitt,⁵⁰ und insofern ein Zeugnis dafür, wie wenig Bach sich um den Inhalt des bei seinem Amtsantritt unterschriebenen Vers kümmerte, in dem es heißt, daß die Musik in den Kirchen „auch also beschaffen seyn möge, damit sie nicht opernhaft herauskommen, sondern die Zuhörer vielmehr zu Andacht aufmuntere“, und in einem anderen Dokument, daß er „solche Compositions ... machen [sollte], die nicht theatricalisch wären“.⁵¹ Es ist in diesem Zusammenhang auffallend, daß alle Arien von BWV 81 mit vollständiger Streicherbesetzung (die erste und dritte mit zusätzlichem Holzbläserpaar) ausgestattet sind; Bach vermeidet hier offenbar bewußt, analog zu BWV 83, eine kammermusikalisch instrumentierte Arie und strebt einer der Opernstilwelt nachempfundenen, durchgehend vollen Besetzung an. Vielleicht hatte deshalb auch diese Kantate einen außerliturgischen Nebenanlaß, und hat Pisendel auch an der Aufführung dieser Kantate mitgewirkt — was bei der anzunehmenden, fast simultanen Entstehung, Proben und Aufführung der Kantaten 81 und 83 einleuchtet;

Beispiel 4 a: BWV 81/1, T. 1–4

BWV 81/3, T. 1–5

BWV 81/5, T. 1–4

in dieser Deutung würde sich auch die virtuose erste Violinstimme der Sturmarie erklären. Damit sind möglicherweise beide Werke auf die Dresdner Musikszene bezogen; falls dies zutrifft, so fällt auf, daß sie sich, jenen zwei Gattungen widmen, die damals als Spezialität der Elbresidenz galten: der Oper und dem (Gruppen-)Konzert.

Beispiel 4 b: BWV 81/3, T. 16–20

⁴⁹ Der Eröffnungsschor der unmittelbar vorangehenden Kantate „Herr, wie du willt, so schicks mit mir“ BWV 73 (zum 23.1.1724) weist ähnliche Rezitativeinschübe auf.

⁵⁰ Vgl. zu diesem Thema Marx, Hans Joachim: *Bach und der „Theatralische Stil“*, in: Johann Sebastian Bachs Spätwerk und dessen Umfeld — Perspektiven und Probleme. Bericht über das wissenschaftliche Symposium anlässlich des 61. Bachfestes der Neuen Bachgesellschaft — Duisburg, 28.–30. Mai 1986, hrsg. von Christoph Wolff, Kassel u. a. 1986, S. 148–154.

⁵¹ Bach-Dokumente I. Nr. 92; Bach-Dokumente II. Nr. 129.

Das Phänomen der kurz nacheinander entstandenen Kantaten BWV 81 und 83 als konzeptionelles Werkpaar steht im ersten Kantatenjahrgang keinesfalls vereinzelt da. Das bekannteste Beispiel solcherart Verbindungen wird von den zweiteiligen, gleichgebaute Antrittskantaten BWV 75 und 76 gebildet, wobei die Ausführung bewußte Kontrastmomente zeigt. Weitere Paare stellen BWV 77 und 25 (Eröffnungschor kombiniert Bibeldiktum und Choral), BWV 105 und 46 (zweiteiliger Eröffnungschor mit dissonanzreichem „Praeludium“ und strenger Fuge; Arien senza basso bzw. mit solistischem Blechblasinstrument), BWV 138 und 95 (Eröffnungschor als Choralbearbeitung mit Rezitativtropierung), BWV 153 und 154 (mehrere schlichte Choralsätze) sowie BWV 66 und 134 bzw. 173 und 184 (zwei Paare Bearbeitungen von Köthener Glückwunschkantaten) dar.

Eine ganze Reihe von Werken Bachs ist, über die dokumentierten Fälle der Missa BWV 232 von 1733 und die Goldberg-Variationen BWV 988 von 1741 hinaus,⁵² schon mit Dresden und seinen Musikern in Beziehung gebracht worden, wie die Kantate „Jauchzet Gott in allen Landen“ BWV 51,⁵³ die Drei Sonaten und drei Partiten für Violine Solo BWV 1001–1006 (für Pisendel?),⁵⁴ die Flötenpartita a-Moll BWV 1013,⁵⁵ die Suite für Cembalo und Violine A-Dur nach Sylvius Leopold Weiß BWV 1025,⁵⁶ das 1. Brandenburgische Konzert F-Dur BWV 1046,⁵⁷ die Frühfassung des 5. Brandenburgischen Konzerts D-Dur BWV 1050a,⁵⁸ die Cembalokonzerte BWV 1052–1059,⁵⁹ das schon besprochene Doppelkonzert BWV 1061(a), das Konzert für zwei Cembali und Streicher

⁵² Widmung des Erstdrucks [1741] an Baron Hermann Carl von Keyserlingk, russischem Gesandten am Hofe Dresdens.

⁵³ Marshall, wie Anm. 26, S. 30 f.; vgl. dagegen aber Hofmann, Klaus: *Johann Sebastian Bachs Kantate „Jauchzet Gott in allen Landen“ BWV 51 — Überlegungen zu Entstehung und ursprünglicher Bestimmung*, in: Bach-Jahrbuch, Jg. 75 (1989), S. 43–54.

⁵⁴ Gemeint ist die wohl zuerst von Günther Hausswald Vermutung einer Beziehung dieser Werke zu Pisendel; vgl. das Vorwort seiner Ausgabe J. G. Pisendel: *Sonate für Violine allein*, Kassel u. a. 1969 (Hortus Musicus; 91).

⁵⁵ Marshall, Robert L.: *The Compositions for Solo Flute*, in: Ders., *The Music of Johann Sebastian Bach*, New York 1989, S. 201–225, hier S. 211.

⁵⁶ Vgl. Wolff, Christoph: *Das Trio A-Dur BWV 1025: Eine Lautensonate von Sylvius Leopold Weiß, bearbeitet und erweitert von Johann Sebastian Bach*, in: Bach-Jahrbuch, Jg. 79 (1993), S. 47–67.

⁵⁷ Vgl. Krey, Johannes: *Zur Entstehungsgeschichte des Ersten Brandenburgischen Konzerts*, in: Festchrift Heinrich Besseler zum 60. Geburtstag, Leipzig 1961, S. 337–342; und Boyd, Malcolm: *Bach: The Brandenburg Concertos*, Cambridge 1993, S. 25 und 73. Hauptanlaß zu dieser hypothetischen Beziehung ist die Nähe der Instrumentation von BWV 1046 zu der des „Dresdner Konzerttypus“ Vivaldis, jedoch folgt das 1. Brandenburgische Konzert diesem weniger genau als BWV 83/1 (drei statt zwei Oboen, Violino piccolo statt normaler Violine); auch ist die Partie der Violino piccolo recht problematisch: Sie ist im ersten und letzten Satz nicht selbstständig geführt und ist im zweiten Satz und vor allem im dritten Satz nicht als Originalstimme konzipiert; vgl. Boyd, op. cit., S. 60–70.

⁵⁸ Vgl. Dirksen, Pieter: *The Background to Bach's Fifth Brandenburg Concerto*, in: *The Harpsichord and its Repertoire, Proceedings of the International Harpsichord Symposium Utrecht 1990*, Utrecht, 1992, S. 157–185, hier S. 178–180.

⁵⁹ Schulze, Hans-Joachim: *Johann Sebastian Bachs Konzerte — Frage der Überlieferung und Chronologie*, in: *Bach-Studien 6*, Beiträge zum Konzertschaffen Johann Sebastian Bachs, S. 12 f.

e-Moll BWV 1062⁶⁰ sowie die Ouvertüre h-Moll BWV 1067.⁶¹ Dieser Reihe hochbedeutender Kompositionen würde BWV 83 (und vielleicht auch BWV 81) deshalb lediglich einen neuen Aspekt hinzufügen, freilich einen sehr wichtigen, denn ein solches Werk aus der Leipziger Anfangszeit war bisher noch nicht identifiziert und füllt somit eine empfindliche chronologische Lücke in Bachs „kompositorischer“ Biographie.⁶²

⁶⁰ Vgl. das Vorwort Hans-Joachim Schulzes zur Faksimile-Ausgabe der autographen Partitur, Leipzig 1979, S. 11 (Faksimile-Reihe Bachscher Werke und Schriftstücke; 15).

⁶¹ Vgl. Godt, Irving: *Politics, Patriotism, and a Polonaise: A Possible Revision in Bachs' Suite in B Minor*, in: *The Musical Quarterly* 74 (1991), S. 610–622.

⁶² Der starke Impuls von BWV 83 führte offenbar zur Restaurierung der Solovioline als eine normale Option im ersten Jahrgang (vgl. Tabelle 1) und darüber hinaus zu Bachs späteren Kantaten insgesamt. Auffallend dabei ist vor allem auch das Echo virtuos-konzertierender Violinschreibweise, das sich in drei Arien (BWV 66/5, 86/2 und 37/2; letzterer Violinpartie ist verloren) findet, die in enger zeitlicher Nachbarschaft entstanden (April–Mai 1724; es fällt nebenbei auf, daß sie alle drei in A-Dur komponiert sind). Offenbar hat er spätestens seit April 1724 ein oder mehrere vorzügliche Geiger zu ständigen Verfügung gehabt; welche diese waren, muß vorerst eine offene Frage bleiben.