

Zum Lamento aus J. S. Bachs Capriccio BWV 992 und seinen Vorläufern

Vielschichtig wie in vielleicht keiner anderen Geschichtsepoche war in der Barockzeit das Verständnis des Todes. Im künstlerischen Schaffen waren rücksichtslose Diesseitigkeit und verinnerlichte Nachdenklichkeit oft nur durch einen geringen Abstand getrennt.¹ Auch die Instrumentalmusik konnte sich aus dieser Vorstellungswelt nicht heraushalten.

Anfang des 17. Jahrhunderts tauchten hier neue Gattungen auf, deren Verbreitung sich auf Frankreich und Deutschland beschränkt zu haben scheint. Als Auslöser wirkten die Literatur und die Vokalmusik: erstere für die „tombeaux en musique“, letztere für das „Lamento“.

Als Johann Sebastian Bach 1706² in sein „Capriccio sopra la lontananza del suo fratello dilettissimo“ einen Lamento-Satz einbezog, schloß er sich damit einer noch kaum ein halbes Jahrhundert alten Tradition an. Als Begründer dieser neuen Instrumentalgattung gilt allgemein Johann Jakob Froberger. Allerdings enthalten bereits einige Lautentabulaturen aus dem ersten Drittel des 17. Jahrhunderts Sätze unter der Bezeichnung „Lamentatio“:

„Lamentatio“: Uppsala, Universitätsbibliothek, Ms. *Per Brahes Visbok*, fol. 43

„Lamentatio Boqueti“: Hamburg, Staats- und Universitätsbibliothek, Ms. *Ernst Schele*, fol. 37

„Lamentatio“: Bautzen, Stadt- und Kreisbibliothek, Ms. 13. 14^o. 85, fol. 33

„Lamentatio“: zit. nach J. Tichota, *Musik aus tschechischen Lautentabulaturen*, Prag 1968, S. 13–17

Trotz der unleugbaren Bedeutung dieser Werke – speziell hinsichtlich ihrer Intavolierung vokaler Vorbilder – scheinen sie den Komponisten von Lamentos nicht beeinflußt zu haben. Zu begründen ist dies prinzipiell mit einer Vernachlässigung des Lautenrepertoires der Jahre 1620–1630 gerade zu jener Zeit, als Froberger sein erstes Lamento schuf.

Woher erhielt Froberger dann seine Anregung? Sofern man in dem anspruchsvollen harmonisch-kontrapunktischen Virtuosenstil einen gewissen italienischen Einfluß anzuerkennen bereit ist, wird man in dem uns beschäftigenden Fall die Inspirationsquelle eher in einem speziellen Genre der französischen Musik suchen müssen, das in das deutsche Repertoire einzudringen begann. Die Ende der 1640er Jahre nachweisbare, der Feder des berühmten Ennemond Gaultier (um 1580–1651) entstammende Gattung „Tombeau“³ weist in Geist und Stil eine gewisse Anzahl Ähnlichkeiten mit Frobergers Lamentos auf.

¹ A. Chastel, *L'art et le sentiment de la mort au XVIIe siècle*, in: *XVIIe siècle* 35, 1957, S. 287 bis 293.

² A. Protz, *Zu Johann Sebastian Bachs „Capriccio sopra la lontananza del suo fratello dilettissimo“*, Mf 10, 1957, S. 405–408.

³ P. Vendrix, *Le tombeau en France à l'époque baroque*, in: *Recherches sur la musique française classique* 25, 1987; ders., *Le tombeau dans le Saint-Empire à l'époque baroque*, in: *Nuova rivista musicologica italiana* (im Druck).

Von dem „Erfinder“ Froberger⁴ an bis hin zu Johann Sebastian Bach ist nur eine begrenzte Zahl von Komponisten mit einschlägigen Beiträgen vertreten: Johann Jakob Froberger (1616–1667)

„Lamento sopra la dolorosa perdita della Real Msta di Ferdinando IV. Ré di Roma“ Wien, Österr. Nationalbibliothek, Ms. 18707 (1656)

„Lamentation faite sur la mort très douloureuse de Sa Majesté Imperiale, Ferdinand le troisième; . . . An. 1657“ Wien, Österr. Nationalbibliothek, Bestand *Bibliothek der P. P. Minoriten*

Johann Heinrich Schmelzer (um 1623–1680)

„Lamento sopra la morte Ferdinandi III a tre“ Paris, Bibliothèque Nationale, Vm⁷ 1099 (1657)

Heinrich Ignaz Franz Biber von Bibern (1644–1704)

„Lamento“ aus der 4. Sonate der „16 Sonaten zur Verherrlichung von 15 Mysterien aus dem Leben Marias“ (um 1674)

Andreas Christoph Clamer

Zwei „lamento“ aus der 1. Partita der „Mensa Harmonica“ (1682)

Johann Kuhnau (1660–1722)

„Il lamento di Hiskia per la morte annunciatagli e le sue preghiere ardenti“ und „La sepoltura d'Israele, ed il lamento dolorosissimo fatto da gli assistenti“ aus „Musicalische Vorstellung einiger Biblischer Historien in 6. Sonaten auf dem Claviere zu spielen“ (1700)

Johann Sebastian Bach (1685–1750)

„Ist ein allgemeines Lamento der Freunde“ aus „Capriccio sopra la lontananza del fratro diletissimo“ BWV 992 (1706?)

Anhand der instrumentalen Bestimmung – Clavier oder Streichinstrumente – lassen die genannten Werke dieser sechs Komponisten sich leicht in zwei Gruppen ordnen. Sichtbar wird dadurch die Beeinflussung, die auf der einen Seite in der Reihenfolge Froberger – Kuhnau – Bach verläuft, auf der anderen Seite in der Folge (Froberger) – Schmelzer – Clamer – Biber.⁵ Die Einteilung selbst ist nicht als Wertskala zu verstehen, da ja seit der Entstehung der ersten vokalen Lamenti in der Barockzeit Streichinstrumente als besonders ausdrucksstark galten und in zahlreichen Werken Vorschriften wie „con viole“ oder „con violini“ zu finden sind.⁶ Jedoch hat es den Anschein, als ob die bei Bach vorfindbaren Verfahren sich eher an Vorbilder aus der Musik für Clavier als an Werke von Violinvirtuosen anschließen.

Wilibald Gurlitt⁷ und, etwas weniger prononciert, Ellen Rosand⁸ haben die

⁴ P. Vendrix, *Tombeau et lamentos chez Johann Jakob Froberger*, in: Art & Fact 4, 1985, S. 175–178.

⁵ Der Einfluß Frobergers auf Schmelzer ist nicht zu leugnen: beide Werke sind demselben Personenkreis gewidmet und 1657 in Wien komponiert, und zwar auf Veranlassung Frobergers, der sich im Vorjahr in diesem Genre ausgezeichnet hatte.

⁶ Vgl. zum Beispiel „Veremonda“ von Luigi Zozisto (1652) oder auch die Erinnerung an die Aufführung von Monteverdis „Arianna“ (1608).

⁷ W. Gurlitt, *Zu Johann Sebastian Bachs Ostinato-Technik*, in: Bericht über die wissenschaftliche Bachtagung Leipzig 1950, Leipzig 1951, S. 240–249.

⁸ E. Rosand, *The Descending Tetrachord: An Emblem of Lament*, in: The Musical Quarterly 65, 1979, S. 346–359.

symbolische Bedeutung des Lamentos bei Bach besonders hervorgehoben, nämlich des absteigenden Tetrachords, des nach der Terminologie der musikalischen Rhetorik so genannten „passus duriusculus“. Der Grund für Bachs Benutzung dieses Verfahrens ist leicht einzusehen: Das absteigende Tetrachord bietet für die Darstellung der Trauer eine ideale Lösung sowohl vom rein Musikalischen her als auch im Blick auf eine spezielle Situation in einem Programmstück. Zwar bewirkt der Einsatz des „passus duriusculus“ auf der einen Seite einen Bruch, doch entwickelt er auf der anderen Seite auch eine bedeutende emotionelle Kraft. Schon Kuhnau benutzte diese Figur verschiedentlich, erstmals in seinem „La sepultura d'Israele“. Froberger dagegen schloß sich zu meist dem Verfahren der „Tombeaux“-Komponisten an: Einige chromatische Passagen erscheinen verstreut im Laufe des Werkes und überschreiten nicht den Umfang einer großen Terz.

Der eigentliche Unterschied zwischen diesen drei Komponisten besteht in der Dichte beim Gebrauch des „passus duriusculus“. Während dieser bei Froberger und Kuhnau eher versteckt auftritt, wird er bei Bach deutlich hervorgehoben – ein Anknüpfen an die Tradition des vokalen Lamento, bei dem der Sänger die Ausdrucksintensität des absteigenden Tetrachords für den Hörer deutlich wahrnehmbar werden ließ. Die Wiederholung dieser Figur läßt diese zurücktreten, ähnlich der Art und Weise, wie bei Froberger und Kuhnau chromatische Passagen über das ganze Werk hin verstreut sind. Mit den anfänglichen Wiederholungen des viertaktigen Motivs könnte dagegen eine Anspielung auf die hartnäckige Gegenwart des Todes gemeint sein. Bachs Satz besteht aus einer Folge von Variationen, genauer gesagt aus acht Variationen. Der Satz basiert demnach auf einem einfachen Formschema aus

$$4 \times A + A_1 + A_2 + A_3 + A_4 + A_5 + A_6 + A_7 + A_8.$$

Alle diese Variationen scheinen sich in Richtung auf eine Entmaterialisierung der Motive hin zu entwickeln, werden häufig in kleinere Einheiten zerlegt und unaufhörlich von Seufzern unterbrochen.

Der Gebrauch des „passus duriusculus“ verdeckt in gewisser Weise zwei andere zugehörige Verfahrensweisen: die Verwendung von Pausen zur Steigerung des Ausdrucks sowie die Durchsetzung mit Elementen des „stile recitativo“. Bei der Pause handelt es sich ersichtlich um ein Analogieverfahren: nichts kann besser den Tod versinnbildlichen als die Stille. Allerdings sind die hier betrachteten Werke weniger mit dem Tod verknüpft als vielmehr mit der Klage.⁹ So gesehen, vermindert sich die Bedeutung der Pause und es entsteht ein Ungleichgewicht. Froberger hatte sich mit der dramatischen Wirkung eingeschalteter Pausen hervorgetan, zumal er sie – merklicher als bei Bach oder Kuhnau anzutreffen – noch mit einer Nachahmung des „stile recitativo“¹⁰ ver-

⁹ M. Guiomar, *Principes d'une esthétique de la mort*, Paris 1967. Die Stellung des „lamento“ in dieser ästhetischen Kategorie setzt eine andere Konzeption als bei den „tombeaux“ voraus.

¹⁰ Zu berücksichtigen ist hier der Einfluß des „style luthé“, den Froberger während seiner Reise nach Paris (1652) bei Blacocher studierte. Vgl. hierzu die an André Souris anknüpfenden Bemerkungen von Suzanne Clercx (*Apport de répertoire de luth à l'étude des problèmes d'interprétation*, in: *L'interprétation de la musique française aux XVII et XVIII siècles*, Paris 1974, S. 107–119).

band. Kuhnau seinerseits verbindet den Gebrauch der Pause mit demjenigen von Sequenzen, deren melodischer Zuschnitt eine rezitativähnliche Wirkung erzeugt. Dank dieser Konzentration der Verfahrensweisen erreicht Kuhnau einen äußerst kräftigen „climax“, den er über mehr als zwei Drittel seiner „Sepoltura d'Israel“ hin zu halten vermag. Den Ausdruckswert der „gradatio“ hat Bach gleichermaßen erfaßt. Sein Oberstimmenverlauf basiert auf nichts anderem als einer Folge von Sequenzen.

Hinsichtlich der verwendeten Tonart greift Bach über Kuhnau hinweg auf Froberger und dessen „Lamentation“ zurück. F-Moll ist die anspruchsvollste Tonart, die Johann Jakob Froberger verwendet hat. Hier gibt es noch eine Besonderheit: In Frobergers System sind Tongeschlecht und Tonart engstens miteinander verknüpft.¹¹ Gegen seine Gewohnheit verbindet er in der „Lamentation“ die Tonart F mit Moll und zitiert die alten Modi Dorisch und Äolisch (nach seinem System hätten es Dur und Lydisch sein müssen). Bach greift den leidenschaftlichen Charakter der Tonart f-Moll auf, verbindet sie aber nicht mit einem alten Modus, sondern zieht es vor, seine Tonalität mit einem festen chromatischen Geflecht zu überziehen, das keine Schwankungen zuläßt; zudem wird jeder Abschnitt mit einer vollkommenen Kadenz markiert. F-Moll ist auch die Tonart einer Kantate, in der Bach dasselbe absteigende Tetrachord verwendet: BWV 12, „Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen“ (1714). F-Moll verwendete außerdem Wilhelm Friedemann Bach in einer Clavierfuge (1778), deren Anfangstakte eine große Ähnlichkeit mit dem Lamento BWV 992 aufweisen.

Von den genannten Ähnlichkeiten sind nur wenige von struktureller Bedeutung. Versuchsweise lassen sie sich nach ihrer Stellung unterscheiden, die entweder die Struktur selbst betrifft, oder ein Programm oder auch ein nur ver einzeltes Auftreten:

Struktur	Programm	Isoliertheit
Clamer	Kuhnau	Schmelzer
Biber	Bach	Froberger
Froberger (Lamentation)		(Lamento)

Von ihrem berühmten Vorgänger Froberger scheinen Kuhnau und Bach sich abzusetzen. Das Vorwort der „Biblischen Historien“ zeigt indessen, wie stark Kuhnau Froberger verbunden blieb:

„Ich bin nicht der erste der auff dergleichen Invention gerathen ist . . . Froberger und andere excellenten Componisten mit ihren unterschiedenen Batailles, Wasserfällen, Tombeaux . . .“

Demnach geht der Einfluß über einen allgemeinen Rahmen des Schaffens hinaus und betrifft die Struktur selbst. Und wieder kommt es hier zu einem Zuwachs an Ideen.

Mit „lamento“ bezeichnete Froberger eine zweiteilige, ungewöhnlich gut ausbalancierte Allemande: 26 Takte sind hier in zwei Gruppen zu je 13 Takten gegliedert. Die „lamentation“ ihrerseits entwickelt drei Abschnitte in symme-

¹¹ A. Somer, *The „modern“ harmonic-contrapuntual style of Johann-Jakob Froberger's keyboard music*, in: Chigiana 24, 1967, S. 67-78.

trischer Aufteilung: 13 + 11 + 13 Takte, eine dreiteilige Konstruktion, die eher an eine Pavane oder Allemande erinnert. Kuhnau behandelt sein „Lamento di Hiskia“ wie eine Choralbearbeitung.

In der „Sepoltura d'Israel“ läßt er ein Rezitativ und einen Abschnitt mit Fugencharakter aufeinander folgen. Diesen Aufbau hatte Bach zweifellos im Sinn, als er seinem eigenen „lamento“ einen Schimmer von Nachahmung zu verleihen suchte. Aber mehr als seine Vorgänger war Bach bestrebt, an eine Verfahrensweise wieder anzuknüpfen, die mit dem vokalen Lamento verbunden ist und die die italienischen Komponisten so geschätzt hatten: strenge Konstruktion der Baßlinie und improvisatorischer Charakter der Oberstimme.

„Aut pati. Aut mori“, das barocke Emblem, bezeichnet auch das Doppelwesen des pathetischen Musikbarock. Das erste Element dieser Dichotomie hat Johann Sebastian Bach in einem Werk zu verlebendigen gesucht, das Traurigkeit und Humor vereint, dazu die Tradition der italienischen Vokalmusik und der deutschen Instrumentalmusik.

Philippe Vendrix (Lüttich)