

**TIBIA · Magazin für Holzbläser**

26. Jahrgang · Heft 1/2001

**Inhalt:**

**Thiemo Wind:** Aus Liebe – Mit Freuden. Zu einer neuen Interpretation von Bachs Arie aus der *Matthäus-Passion* (353)

Das Porträt: Abseits vom Blockflöten-Mainstream ... Agnes Dorwarth im Gespräch mit **Conrad Steinmann** (363)

**Alfredo Bernardini:** Giovanni Paggi (1806-1887), ein reisender Sänger auf der Oboe (373)

**Hans-Martin Linde.** Diskographie (Fortsetzung aus *Tibia* 4/2000) und Werkverzeichnis (380)

Summaries for our English Readers (383)

**Ewald Henseler:** Zwei unbekannte Griffplatten? (384)

**Marianne Mezger/Ture Bergström:** Die Kilmarnocker Flöte (386)

Berichte (387): **Katja Dolainski/Lucia Mense:** 2. Internationale Blockflötentage Engelskirchen (27.10-29.10.2000) / **Ilse Hechler:** „Movere gli affetti!“ – Aspect 2000, Kurs vom 28.8. bis 5.9.2000 in der Musikalischen Bildungsstätte Schloss Weikersheim / **Annette Seidel:** Hit the Flute / **Siegbert Rummel:** Jugendmusikszingruppe „Michael Praetorius“ feiert 25-jähriges Bestehen

Frisch aus der Quelle: Reden über Bach (II): **Henzes Hymne** (392)

Bücher, Noten, Tonträger (396)

European Recorder Teachers Association · **ERTA** (429)

Leserforum (435)

Nachrichten (437)

Die Autoren der Artikel (440)

**DIE GELBE SEITE**

**Christiane Hellmann:** *Froissements d'ailes* für Flöte solo von **Michaël Lévinas** (XXI-XXIV)

Impressum (440)

**TIBIA-Kunstbeilage**

**KOKOPELLI, EIN MAGISCHER INDIANISCHER FLÖTENSPIELER**

Unser Farbbild:

**Robert B. Montoya** (Soe-khuwa-pin; geb. 1947)

*Dance of the Kokopelli* (1992)

Kaseinfarben auf Papier, 50,8 x 40,6 cm

Privatsammlung

© 1992 by **Robert B. Montoya**

Thiemo Wind

## Aus Liebe – Mit Freuden

Zu einer neuen Interpretation von Bachs Arie aus der *Matthäus-Passion*

„Aus Liebe, aus Liebe will mein Heyland sterben!“ Diese Worte fassen den geistlichen Gehalt und die Bedeutung der Leidensgeschichte Jesu und damit auch den Hauptgedanken der *Matthäus-Passion* (BWV 244) Johann Sebastian Bachs treffend zusammen. Die Arie *Aus Liebe* (Nr. 49) verbindet eine Sopranstimme mit einem beweglichen Flauto traverso und einem Fundament von zwei Oboi da caccia.<sup>1</sup> Der übliche Basso continuo fehlt, „Senza Organo“ schrieb Bach obenan. (Abb. 1) Die emotionale Wirkung ist groß und wird noch dadurch verstärkt, dass die Arie von zwei beißenden *Lasst ihn kreuzigen* (Nr. 45b und 50b) umschlossen ist. Albert Schweitzer nannte die Arie zu Beginn des 20. Jahrhunderts „eine Ruhestation in der Aufeinanderfolge überlebhafter und malerischer Tonstücke“, stellte dies aber – unter Verwendung romantisch geprägter Terminologie – selbst in Frage: „Wie Bach sich die Ausführung der Arie gedacht hat, ist zweifelhaft. Soll man sie friedvoll, verklärt singen oder mehr als Rhapsodie, mit einem gewissen Pathos in der Deklamation vortragen?“<sup>2</sup>

Die Nachwelt hat sich mit dieser Frage wenig beschäftigt: Heutzutage ist *Aus Liebe* mit einem Duft von Heiligkeit umgeben. Bach-

Exegeten reservieren für die Arie ihre schönste Prosa und die empfindsamsten Adjektive. Gewöhnlich wird *Aus Liebe* als eine Meditation vorgestellt und dementsprechend ausgeführt. „Die Grundstimmung der Arie verbindet ein Gefühl inniger Zuneigung mit schmerzlicher Wehmut“, schreibt z. B. Emil Platen.<sup>3</sup> Diese Ansicht möchte ich im vorliegenden Beitrag zur Diskussion stellen. Ich bin der Auffassung, dass *Aus Liebe* primär eine positive Äußerung der Danksagung und kein Klage- lied über das Sterben Jesu ist. Für die musikalische Interpretation hat das weitreichende Konsequenzen.

### Mit Freuden

Ein wichtiger Schlüssel ist die sogenannte *Köthener Trauermusik*. Als am 19. November 1728 Bachs ehemaliger Arbeitgeber Leopold von Anhalt-Köthen starb, wurde der Thomaskantor mit dem Komponieren einer Trauermusik beauftragt. Am 24. März 1729 wurde sie in einer Gedächtnisfeier in der Köthener Jakobi-Kirche aufgeführt. Die Partitur dieser *Trauermusik* (BWV 244a) ist nicht überliefert, aber das Textbuch existiert noch. Bereits im 19. Jahrhundert haben Bachforscher auf gewisse Textparallelen zwischen der *Matthäus-Passion* und der *Köthener Trauermusik*

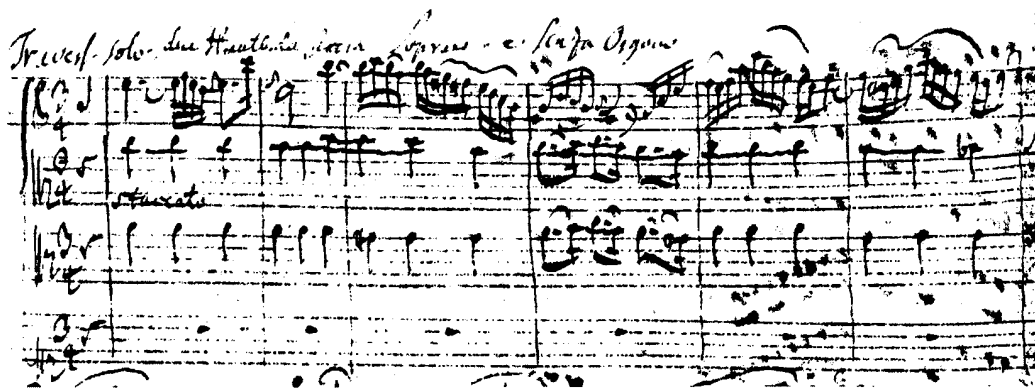


Abb. 1

hingewiesen. Kongruente Versformen, Reimschemata und andere Ähnlichkeiten führten zur nie widersprochenen Folgerung, dass hier von Mehrfachverwendung, also von Parodie, die Rede sein muss. Was in der *Matthäus-Passion* 'Buß und Reu' ist, erklang in Köthen als 'Weh und Ach'. 'Blute nur' stimmt mit 'Zage nur' überein, 'Erbarme dich' mit 'Erhalte mich'. Für beide Textdichtungen war Christian Friedrich Henrici alias Picander verantwortlich.

Auch *Aus Liebe* hat solch ein Gegenstück: *Mit Freuden*. Die Analogie wird klar, wenn die beiden Texte nebeneinander gestellt werden:

Aus Liebe,  
Aus Liebe will mein Heyland sterben!  
Von einer Sünde weiß er nichts.  
Daß das ewige Verderben  
Und die Strafe des Gerichts  
Nicht auf meiner Seele bliebe.

Die genaue Reihenfolge der Ereignisse bleibt in der Bachwissenschaft ein Diskussions-thema, weil die Entstehungsgeschichte der *Matthäus-Passion* noch immer im Dunkeln liegt. Ungeklärt ist, ob das Werk 1729 oder bereits zwei Jahre früher uraufgeführt wurde.<sup>4</sup> Im ersten Fall wären beide Werke ungefähr gleichzeitig entstanden, im zweiten Fall hätte Bach sich für die *Trauermusik* eines Parodieverfahrens bedient. Sogar Bachexperten müssen sich in dieser Datierungsfrage mit Hypothesen und Aussagen wie 'wahrscheinlich' und 'unwahrscheinlich' zufriedengeben. Diese Diskussion lassen wir an dieser Stelle außer Betracht, nicht weil sie nicht interessant wäre, sondern weil sie für unser Thema nicht relevant ist. Wichtig ist, dass Picander vorhatte, die Texte von *Aus Liebe* und *Mit Freuden* durch **eine** Musik, und daher durch **einen** musikalischen Grundaffekt, verbinden zu lassen. Aber welcher Affekt ist gemeint?

Der Entscheidung über die Art der musikalischen Interpretation muss die Textinterpretation vorausgehen. Hinsichtlich des Grundaf-

fekts sind die Worte 'Mit Freuden', die dem verstorbenen Fürsten Leopold sozusagen in den Mund gelegt werden, eindeutiger als die Worte 'Aus Liebe'. Was anklingt, ist die Freude über das Verlassen der Welt und eine Sehnsucht nach der Vereinigung mit Gott. Die Todessehnsucht kommt dem modernen Menschen vielleicht fremd vor, war aber für den vom Pietismus beeinflussten Gläubigen in Bachs Zeit nicht ungewöhnlich. Der Pietismus ging von einem persönlichen und praktischen Glaubenserlebnis aus, in dem die fromme Nachfolge Christi eine wichtige Stelle einnahm. In Bachs Kantatenschaffen gibt es

Mit Freuden,  
Mit Freuden sey die Welt verlassen,  
Der Tod kommt mir recht tröstlich für.  
Ich will meinen Gott umfassen,  
Dieser hilft und bleibt bey mir,  
Wenn sich Geist und Glieder scheiden.

manchen heiteren Satz, der das Verlangen nach dem Tod besingt. Eines der bekanntesten Beispiele ist die Arie *Ich freue mich auf meinen Tod* aus der Kantate *Ich habe genug* BWV 82.

Was die Texte von *Mit Freuden* und *Aus Liebe* miteinander verbindet, ist die positive, von einer höheren, alles übersteigenden Liebe bewirkten Bedeutung des Sterbens. In *Mit Freuden* ist diese Liebe so groß, dass sich der Sterbliche nach einer Vereinigung mit dem Schöpfer sehnt: „Ich will meinen Gott umfassen“. In *Aus Liebe* ist sie so groß, dass sich Christus bereit fand, für den Menschen zu sterben. So kann *Aus Liebe* als eine 'horizontale' (das heißt: irdisch-menschliche) Spiegelung des in *Mit Freuden* vorgeführten 'vertikalen' Verhältnisses Gott-Mensch (Himmel - Erde) begriffen werden.

Obschon ein melancholischer Unterton nicht zu leugnen ist (es ist ja eine Arie in einer Moll-Tonart, Bachs Musik ist im affektiven Bereich oft mehrdeutig), gibt *Aus Liebe* an erster Stelle Gefühlen von Erleichterung Ausdruck. Es sind die Worte eines Gläubigen, der

die Konsequenzen vom Leiden Jesu zu überblicken weiß: (1.) Es geschieht aus Liebe, und (2.) es hat die Erlösung des Menschen zur Folge.

Dass hier von einer positiven Berichterstattung die Rede ist, wird auf unterschiedlichen Ebenen klar. Das Wiederholen der zwei Worte 'Aus Liebe' ist nicht ein Eingriff Bachs, sondern ein rhetorischer Teil von Picanders Text, zur Betonung des unglaublichen Gedankens, der dahintersteckt: „Aus Liebe, aus Liebe will mein Heyland sterben!“ [Fettdruck vom Autor], nachdrücklich von Picander mit einem Ausrufezeichen versehen. (Abb. 2) Es ist also kein kontemplativer, sondern ein extrovertierter Text – eine *exclamatio*, ein Ausruf des Dichters aus tiefster Seele.

Bach hat in seinen Passionen bestimmte Rollen mit spezifischen Stimmtypen verbunden. So stellt die leichteste Stimme, der Sopran, die Freude und Dankbarkeit dar. In der *Johannes-Passion* zum Beispiel singt der Sopran „Ich folge dir gleichfalls mit freudigen [!] Schritten,“ in der *Matthäus-Passion* „Ich will dir mein Herze schenken“, unter Begleitung von zwei Oboi d'amore (Liebesoboen). Zu dieser Kategorie gehört auch *Aus Liebe*.

Wenn am Ende der *Matthäus-Passion* sich vier Vokalsolisten im Rezitativ *Nun ist der Herr zu Ruh gebracht* (Nr. 67) von dem verstorbenen Heiland verabschieden, dann bleiben sie in ihrer Rolle. Der Alt kehrt nochmals zu 'Buß und Reu' zurück (vgl. die gleichnamige Arie, Nr. 6). Und der Sopran? Der fasst zusammen: 'Habt lebenslang / vor euer Leiden tausend Dank, / dass ihr mein Seelenheil so wert geacht.'

Aria.

**Aus Liebe,  
Aus Liebe will mein Heyland sterben!  
Von einer Sünde weiß er nichts,  
Dass das ewige Verderben  
Und die Strafe des Gerichts  
Nicht auf meiner Seele bleibe.  
Aus Liebe ic.**

Da Capo.

## Tempo, Affekt, Stil

Affekt und Tempo stehen in einem direkten Verhältnis zueinander. Freude oder Zorn werden von einem schnellen Puls ausgedrückt, das Leid von einem langsamen. Die Liebe, in Bachs Arie besungen, wurde damals als einer der Hauptaffekte betrachtet, den die Musik erregen kann.<sup>5</sup> Dazu gehörte ein *Affettuoso*, das von Johann Mattheson (*Der vollkommene Capellmeister*, 1739) zusammen mit dem *Andante* (der Hoffnung) zu den gemäßigten Tempi zwischen langsam und schnell gerechnet wurde.<sup>6</sup> Es liegt nahe, dass auch für den Trost und die Erlösung durch den Tod ein derartiges Tempo geeignet ist. Es schlägt eine Brücke zwischen Licht und Schatten.

Heutige Interpreten geben *Aus Liebe* meist einen *Adagio*- oder eben *Largo*-Charakter, auch Musiker, die sich zur historischen Aufführungspraxis mit Originalinstrumenten bekennen.<sup>7</sup> Wenn man von der üblichen, schwermütigen Tradition aber Abstand nimmt und sich ein aktiveres Tempo vorstellt, so ist es, als ob man die Musik mit neuen Ohren hört. Was auffällt, ist die größere Natürlichkeit. Das Flötensolo besteht nicht mehr aus langsamen, inbrünstigen Barockkantilenen. Im Gegenteil: es wird zum Musterbeispiel des empfindsamen Stils, elegant und graziös, mit Vorschlägen und ausgeschriebenen Verzierungen (Doppelschlag im ersten Takt!), all das in einem beschwingten Dreivierteltakt. Akzentuierte Noten heben sich klar von den unbetonten ab.<sup>8</sup> Bach gab die Solorolle dem Instrument, das für diesen Stil der beste Vertreter war, nämlich der Querflöte. Haben Musiker im 19. Jahrhundert, als die *Matthäus-Passion* nach einer langen Unterbrechung der Aufführungstradition von Felix Mendelssohn Bartholdy wiederentdeckt wurde, die Eigenheiten dieses Stils noch verstanden? Es braucht wenig Fantasie, sich vorzu-

Abb. 2: Der Text von *Aus Liebe*, aus Picanders *Ernst-Schertzhafte und Satyrische Gedichte*, Anderer Theil (Leipzig 1729), S. 108-109

stellen, dass der Nährboden für die heutigen schwermütigen Interpretationen im Zeitalter der Romantik gelegen hat.<sup>9</sup>

*Aus Liebe* ist vielmehr eine Arie, die ein *tempo giusto* verlangt, ein natürliches Tempo, von dem Johann Gottfried Walther sagte, dass der Takt „nicht zu geschwind und auch nicht zu langsam, sondern eben recht ist“,<sup>10</sup> und über das Leopold Mozart 1756 schrieb: „Wir müssen also den wahren Gang eines solchen Stückes in dem Stück selbst suchen.“<sup>11</sup>

Von welchem Tempo reden wir denn? Ich würde etwa 60-66 Viertelnoten pro Minute empfehlen, ein Andante. Wesentlich ist die Bewegung im Dreivierteltakt, die sich aus der Schreibart der Stimmen für die Oboi da caccia ergibt. An dieser Stelle möchte ich auf einige Parallelen zu dem Andante (3. Satz) aus der Flötensonate in e-Moll (BWV 1034) hinweisen (Abb. 3): Auch hier ein gehender Dreivierteltakt, lange Bindebögen über Sechzehnteln, der Rhythmus  $\frac{3}{4}$  (vgl. Oboi da caccia), ausgeschriebene Verzierungen und kurze Solokadenzen. Trotz G-Dur gibt Bach hier einer Moll-Tonart den Vorzug, die im empfindsamen Stil ein so wichtiges Mittel zur Rührung des Gemüts ist.

### Staccato und Fermaten

Als Oboist habe ich die Caccia-Stimmen oft gespielt, immer in quälend langsamen Tempi, und mich immer über die von Bach gegebene Anweisung *staccato* gewundert. Fast immer

läuft es auf ein seufzendes *portato* hinaus, ein ideales Mittel auch um zu verhüllen, dass das gleichmäßige Staccato-Spielen von Viertelnoten – auf widerspenstigen Oboi da caccia – im langsamen Tempo praktisch eine Unmöglichkeit ist. Ein Andante aber verhilft den Staccatonoten zum nötigen Zusammenhalt.

Die Realisierung des *staccato* ist vom Tempo abhängig. Johann Joachim Quantz beschreibt, sich an Streicher wendend:

„Wenn bey einem Stücke: staccato steht; so müssen alle kurz gespielt, und mit dem Bogen abgesetzt werden. Da man aber, in gegenwärtigen Zeiten, selten ein Stück von einerley Noten zu setzen pfelet; sondern auf eine gute Vermischung derselben sieht: so werden über diejenigen Noten, welche das staccato erfodern, Strichelchen geschrieben.

Man muss sich aber bey diesen Noten nach dem Zeitmaasse, ob das Stück sehr langsam, oder sehr geschwind gespielt wird, richten, und die Noten im Adagio nicht eben so kurz, als die im Allegro, abstossen: sonst würden die im Adagio allzutrocken und mager klingen. Die allgemeine Regel so man davon geben kann, ist diese: Wenn über etlichen Noten Strichelchen stehen, müssen dieselben halb so lange klingen, als sie an und vor sich gelten. [...]“<sup>12</sup>

Letzteres ist ein brauchbarer Grundsatz. Für *Aus Liebe* würde es bedeuten, dass die Viertelnoten als  $\text{♪} \text{ } \text{♪} \text{ } \text{♪} \text{ } \text{♪}$  gespielt werden

Abb. 3: J. S. Bach: Flötensonate e-Moll (BWV 1034), Andante: Anfangstakte der Flötenstimme

sollen. Wesentlich dabei ist, dass die Staccato-Noten klar abgesetzt werden. Quantz fügt noch hinzu: „Oben ist gesagt worden, dass bey den Noten, über welchen Strichelchen stehen, der Bogen von der Saite etwas abgesetzt werden müsse. Dieses verstehe ich nur von solchen Noten, bey denen es die Zeit leidet [...].“

Was an *Aus Liebe* auffällt, sind die Fermaten am Ende der unterschiedlichen Abschnitte. Sie mögen zur Auffassung, die Arie sei langsam gemeint, beigetragen haben.<sup>13</sup> Über die Fermate oder Corona schreibt Johann Gottlieb Walther: „Corona, oder Coronata – wenn es über gewissen Noten in allen Stimmen zugleich vorkommt, bedeutet ein allgemeines Stillschweigen oder eine *Pausam generalem*; wenn es aber über einer *final*-Note, in einer Stimme allein stehet, so zeigt es an, dass sie daselbst so lange aushalten soll, biss die übrigen Stimmen auch zu ihrem natürlichen Schluss nachkommen.“<sup>14</sup>

Die erste Auslegung kann einfach zu dem Missverständnis führen, die Fermaten von *Aus Liebe* sollten in den Puls eingreifen. Bei genauer Durchsicht der Quellen ergibt sich, dass Bach das Zeichen in dieser Arie nur dort verwendet hat, wo notierte Pausen folgen, oder wo die Möglichkeit besteht, die verweilte Zeit einzuholen. In den Caccia-Stimmen sind die Fermaten überdies als ‘Auflösungszeichen’ zu interpretieren.

Fangen wir mit dem Letzteren an. Über die Verwendung des Wortes *staccato* schreibt Quantz: „Da man aber, in gegenwärtigen Zeiten, selten ein Stück von einerley Noten zu setzen pfelet; sondern auf eine gute Vermischung derselben sieht: so werden über diejenigen Noten, welche das *staccato* erfodern, Strichelchen geschrieben.“<sup>15</sup> In den Caccia-Stimmen hat Bach sich nicht für die Strichelchen, sondern für das Wort *staccato* entschieden. Das heißt: Alle Noten, die *nicht* kurz gespielt werden sollen, brauchen ein spezifisches Vortragszeichen um das *staccato* zu widerrufen. Für den punktierten Rhythmus verwen-

## Ab ins Ibach-Haus

### Flötentöne international

Die Blockflötenreihe in Deutschland



9.9.2000

#### Flanders Recorder Quartet

Bart Spanhove, Paul van Loey, Joris van Goethem, Han Tol

18.11.2000

#### ornamente 99

Dorothee Oberlinger, Karsten Erik Ose,  
Anton Steck, Hélène Schmitt, Olaf Reimers, Alexander Puliaev

13.1.2001

#### Ensemble Caprice

Matthias Maute, Sophie Larivière, Michael Spengler

31.3.2001

#### Piers Adams

5.5.2001

#### Carsten Eckert + La Sprezzatura



### Konzerterlebnisse vom Feinsten

jedes Mal garniert mit appetitanregenden Zutaten:

Meisterkurse mit Piers Adams  
und dem Flanders Recorder Quartet

einführende Workshops  
mit Matthias Maute und Karsten Erik Ose

Instrumentenvorfürungen  
mit Stephan Blezinger und Herbert Paetzold

Reparaturangebote u. a. der Firma Moeck



### Interesse?

### Wir informieren Sie ausführlich!

early music im Ibach-Haus  
Wilhelmstraße 43 · 58332 Schwelm  
Telefon 02336-990290 · Fax 02336-914213  
Mail: early-music@t-online.de

dete Bach Bindebögen. Über 'normale' Viertel am Ende von musikalischen Abschnitten stellte er eine Fermate. Was immer er damit auch gemeint hat, jedenfalls geht von diesem Zeichen die Warnung aus, nicht *staccato* zu spielen. In der Flötenstimme mögen die Fermaten in Analogie zu den Caccia-Stimmen gesetzt worden sein.

Betrachten wir jetzt alle Fermate-Stellen von *Aus Liebe* (Abb. 4 a-b), wie sie in Bachs autographischer Partitur des Jahres 1736 vorkommen:

- Takt 11: Fermaten für Oboi da caccia und Flauto. Die Fermate in der Flötenstimme ist möglicherweise in Analogie zu denen bei den Oboi geschrieben. Eine kleine Verlängerung ist auch denkbar, weil der Flötensolist in der kurzen Solokadenz die Möglichkeit hat, die Zeit durch *tempo rubato* und eine expressive fallende Linie einzuholen.

Abb. 4a: Takt 10-11

- Takt 13: Fermate für Flauto und Oboi I/II, mit 'fine': die übliche Verwendung am Ende eines Stückes, also nur zu respektieren am Schluss. (NB: die Neue Bachausgabe (NBA) hat *Aus Liebe* nicht als *da capo-Arie*

Abb. 4c: Takt 22-24

gedruckt, die Wiederholung wurde ausgeschrieben.)<sup>16</sup>

Abb. 4b: Takt 12-13

- Takt 24: Fermaten für den Sopran und die drei Instrumente. Die Bedeutung ist nicht ganz klar. Oboi I/II jedenfalls: nicht *staccato*. Flauto: Analogie? Dass auch der Sopran eine Fermate bekommt, mag darauf hinweisen, dass alle Aufführenden zusammenkommen sollen, womit die Fermate eine wirkliche Verlängerung der Viertelnote bei den Bläsern bedeuten würde. Dies einigermaßen im Geist der Worte Walthers: anhalten 'biss die übrigen Stimmen auch zu ihrem natürlichen Schluss nachkommen'. Der Puls braucht nicht unterbrochen zu werden, weil Sopran und Instrumente eine Pause hinter der Note haben. (s. Abb. 4c)
- Takt 33: siehe Takt 11.

Abb. 4d: Takt 32-33

- Takt 44: Nur Fermaten für Oboi da caccia.

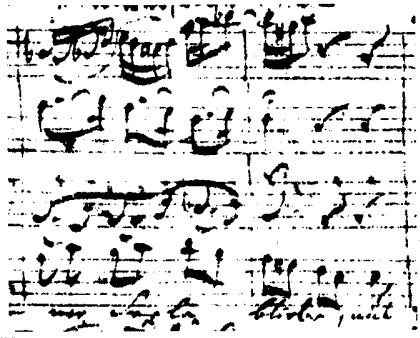


Abb. 4e: Aus Liebe, Takt 43-44, Autograph

Die Flöte hat lediglich im nicht autographen Stimmheft eine Fermate auf dem a<sup>2</sup>, die in der Neuen Bachausgabe übernommen wurde. Besonders fragwürdig ist, was Alfred Dürr als Herausgeber in der Sopranstimme getan hat. Er stellte in Takt 44 eine kleine Fermate über das finale a<sup>1</sup> ('-be'), was ein suggestiver Eingriff ist. Dürr ist offenbar von einer Unterbrechung des Pulschlages (und einem langsamen Tempo?) ausgegangen. Hier soll der Sopran kurz atmen und im Takt weitersingen!

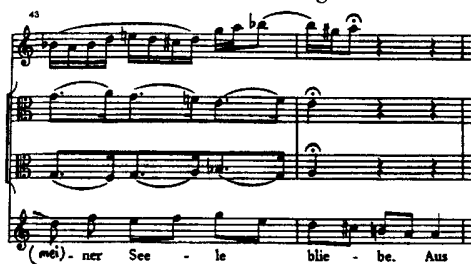


Abb. 4f: Takt 43-44

- Takt 53: Siehe Takt 24.



Abb. 4g: Takt 52-53

- Takt 57: Siehe Takt 24.



Abb. 4h: Takt 56-57

(Bachs Assistent und späterer Schwiegersohn Johann Christoph Altnickol erwähnt die Fermaten in seiner um 1744-1748 entstandenen Partiturabschrift nicht.<sup>17</sup> Als Vorlage hat er eine frühere Fassung der *Matthäus-Passion* verwendet. Auch das Wort 'staccato', Bindebögen, Triller und die meisten Vorschlagsnoten fehlen in Altnickols Partitur. Er hat sich also auf das Höchstnotwendige beschränkt, wahrscheinlich für Studienzwecke. Bemerkenswert ist, dass Altnickol der Flöte und den Oboi da caccia eine Fermate zugewiesen hat, am Anfang von Takt 14. Offenbar ließ Bach die Arie ursprünglich einen Takt länger dauern, wodurch sie am Ende entspannt zur Ruhe kommt.<sup>18</sup>)

#### Wort-Tonverhältnis

Wie gezeigt wurde, lassen sich die Texte von *Aus Liebe* und *Mit Freuden* ohne Probleme einem Grundaffekt zuordnen. Trotzdem ist die Frage von der Henne und dem Ei nicht unnötig, weil sie Bachs Absichten näher erklärt, und daher für die musikalische Interpretation eine Hilfe sein kann. Es gibt in der musikalischen Sprache des Barock ja auch spezifische rhetorische Verhältnisse zwischen Wort und Ton. Und was haben die Instrumentation und das Fehlen des Basso continuo zu bedeuten? Also: auf welchen Text hat Bach seine Musik primär abgestimmt: auf *Aus Liebe* oder auf *Mit Freuden*?

Klaus Häfner gibt in seiner Studie über Bachs Parodieverfahren interessante Hinweise dar-



auf, dass die *Matthäus-Passion* 1729 uraufgeführt wurde.<sup>19</sup> Auch hat er sich viel Mühe gegeben zu zeigen, dass die *Köthener Trauermusik* original ist und die Fassung der *Matthäus-Passion* auf Parodie beruht. Darin ist er jedoch zu voreilig gewesen. In Anbetracht der Arien *Aus Liebe/Mit Freuden* hat er sich auf eine kurze Feststellung beschränkt, ohne Beispiele zu geben: „Der Versuch, den Arien der *Matthäus-Passion* die Texte der *Trauermusik* zu unterlegen, bestätigt an manchen Stellen eindeutig den Primat der letzten, etwa bei der Arie *Aus Liebe will mein Heiland sterben* BWV 244/49 = *Mit Freuden sei die Welt verlassen* BWV 244a/12.“<sup>20</sup>

Häfner kann die Gegenüberstellung von Texten und Musik nicht unternommen haben. Wenn Picander „Von einer Sünde weiß er nichts“ dichtet, so verleiht Bach diesen Worten Nachdruck, indem er das Wort ‘nichts’ wiederholt, unter Verwendung einer rhetorischen Figur, die *saltus duriusculus* genannt wurde (T. 26: verminderte Quinte; T. 59: Septime). (Abb. 5) Auf die parallele Textstelle aus *Mit Freuden* übertragen, würde es heißen: „Der Tod kommt mir recht tröstlich für, für.“ Hier gibt die Wiederholung überhaupt keinen Sinn.

Die ungewöhnliche Instrumentation, hinter der symbolische Absichten zu vermuten sind, lässt sich nur mit dem Inhalt von *Aus Liebe* sinnvoll in Übereinstimmung bringen. In der *Matthäus-Passion* treten die beiden Oboi da caccia bereits im einführenden Rezitativ *Er hat uns allen wohlgetan* (Nr. 48) hervor. Hier werden die Wunder Jesu aufgezählt, wobei die beiden Oboen sich primär in parallelen Terzen ausdrücken. Dieser Satz zeigt eine überraschende Ähnlichkeit mit dem Rezitativ *Ihr*

*Leben ließ die Kunst zu sterben* aus der Trauerode *Lass, Fürstin, lass noch einen Strahl* BWV 198, wo Bach mit zwei Oboi d’amore in Parallelen und mit verwandten Rhythmen (die *suspirans*-Auftaktfigur jedoch im Bass) den Geist der verstorbenen Kurfürstin Christiane Eberhardine, der ‘sich über die Natur erhebet’, lobt.

Die Vermutung, Bach habe die zwei Oboi da caccia in *Er hat uns allen wohlgetan* als Metapher für Jesus verwendet, findet eine Bestätigung in *Aus Liebe*, wo die beiden Instrumente ein straffes *staccato* spielen, womit sie sich deutlich von der beweglichen, galanten Flötenstimme abheben. Wenn der Sopran „Von einer Sünde weiß er nichts“ singt, dann schweigt die Flöte plötzlich und es bleiben nur die zwei Oboi da caccia übrig (auch bei der Textwiederholung, T. 58-61), das heißt: Die Flöte stellt die menschliche Freude und Dankbarkeit, aber in ihren unumwundenen Frivolitäten auch die Sünde dar, also alles, was des Menschen ist. In *Mit Freuden* fehlt eine derartige Symbolik völlig. (Für die Worte „Der Tod kommt mir recht tröstlich für“ wäre das Beibehalten der Flöte sogar logischer gewesen.)

Am schwierigsten zu deuten ist die Abwesenheit des Basso continuo, ein sogenanntes ‘Bassettchen’, was bei Bach durchaus auf symbolische Absichten hinweist. Es kann mancherlei bedeuten. So steht der Bass oftmals metaphorisch für Gott. Wie Alfred Dürr gezeigt hat, weist das Fehlen des Continuo „auf den hin, der diesen Halt nicht *braucht* oder aber auf den, der ihn *verloren* hat, der keinen Grund mehr unter den Füßen, sich von Gott entfernt hat.“<sup>21</sup> Ein Bassettchen kann

Von ei - - ner Sün - de weiss er nichts, nichts, von  
Der Tod kommt mir recht tröst - lich für, für, der

Abb. 5: *Aus Liebe / Mit Freuden*, Sopranstimme, Takt 25-26

auch auf Unschuld hinweisen. Die Arie *Jesus, deine Gnadenblicke* aus dem *Himmelfahrts-Oratorium* BWV 11 basiert auf einer Fassung mit zwei Querflöten und zwei unisono geführten Oboi da caccia ohne Continuo (vgl. die Besetzung von *Aus Liebe!*). Vermutlich hat diese Fassung die von der 'Schamhaftigkeit' gesungene Arie *Unschuld, Kleinod reiner Seelen* aus der verschollenen Hochzeitskantate *Auf! süß entzückende Gewalt* (ohne BWV-Nummer) als Urgestalt gehabt.

Wie soll man das Schweigen des Continuos in der *Matthäus-Passion* interpretieren? Es tritt zum ersten Mal hervor, wenn Jesus verhaftet wird, im Duett *So ist mein Jesus nun gefangen* (Nr. 27a). Hier kann es zwei Bedeutungen haben, und vielleicht hat Bach beides beabsichtigt: Unschuld, aber auch das von Gott verlassen Sein. Für *Aus Liebe* gilt dasselbe.

Der christliche Glaube hat immer mit der Leidensgeschichte und dem Tod durch Strafe gekämpft. Der unschuldige Sohn, der die Sünden des Menschen auf sich nimmt und deshalb sterben muss: wie soll man das mit einem liebenden Gott in Übereinstimmung bringen? Anfang des 18. Jahrhunderts wurden, unter dem Einfluss des Pietismus, neue Akzentuierungen gesetzt. Elke Axmacher hat diese sich ändernde Glaubensauffassung 1984 in einer theologischen Studie, die nicht zufällig *Aus Liebe will mein Heyland sterben – Untersuchungen zum Wandel des Passionsverständnisses im frühen 18. Jahrhundert* als Titel hat, beschrieben.<sup>22</sup> Einfühlen und Mitfühlen wurde ein wesentlicher Teil des Glaubens, die Leidensgeschichte wurde auf menschliche Verhältnisse reduziert. Nicht Strafe oder Gericht, sondern reines Leiden. So wandelte sich der Opfertod, der Tod durch Strafe, in einen Liebestod auf menschlicher Ebene. „Aus Liebe, aus Liebe will mein Heyland sterben“: Es war die Liebe des unschuldigen Menschen Jesu, der in diesem Moment sich selbst überlassen wurde. „Mein Gott, mein Gott, warum hast du mich verlassen?“

Die Diskussion über die Symbolik in Bachs

## BLOCKFLÖTENMUSIK

herausgegeben von Nikolaus Delius

**Diogenio Bigaglia**

Sonate C-Dur für Sopranblockflöte  
(Flöte, Oboe, Violine) und B. c.  
RL 40710 i. V.

**Arcangelo Corelli**

Sonate F-Dur für Blockflöte und B. c.  
RL 40260 DM 24,-

**Antonio Gardane**

Elf Bicinien für 2 Blockflöten  
RL 40270 DM 19,-

**Giovanni Giacomo Gastoldi**

Balletti (1594) für 3 Blockflöten  
RL 40580 DM 20,-

**C. Janequin; P. Passerau**

7 Französische Chansons (1538)  
für Blockflötenquartett  
RL 40280 DM 26,-

**Allessandro Santini**

Zwei Sonaten für Altblockflöte und  
B. c. (herausgegeben von  
Martin Müller)  
RL 40600 DM 28,-



**ROBERT LIENAU MUSIKVERLAG**

Schaffen wird ohne Zweifel fort dauern, weil Symbole bei Bach nicht selten „ein begrenztes Stück Unendlichkeit“ sind.<sup>23</sup> Sicher ist, dass ein Bassettchen in *Aus Liebe* einen mehrfachen Sinn hat und in *Mit Freuden* keinen. Todessehnsucht, Gottesvertrauen, „Ich will meinen Gott umfassen“: dort könnte kaum ein Bass-Fundament fehlen. Das wirft eine neue Frage auf, nämlich inwiefern Bach die Noten für die *Köthener Trauermusik* ungeändert gelassen hat. Eine Fassung für Singstimme, Flöte und Basso continuo wäre denkbar.

### Schluss

In diesem Artikel haben wir beabsichtigt zu zeigen, dass die herrschende Aufführungstradition von *Aus Liebe* auf Treibsand gründet. Es ist keine Meditation über das Sterben Jesu, sondern ein Lobgesang der Liebe Jesu, eine Äußerung von Dankbarkeit, die einen Andante-Charakter fordert. Diese Interpretation wird auf mancherlei Weise bestätigt: ein Gegenstück mit dem Text *Mit Freuden*, die Wiederholung der Worte „Aus Liebe“, ein Ausrufungszeichen, der musikalische Stil, die Schreibart (Viertelnoten staccato) und die Instrumentation.

Für Aufführende liegt eine schöne Aufgabe bereit. Das vorgestellte Tempo von etwa einer Viertelnote pro Sekunde wurde bereits in der Praxis geprüft. Es wirkt vollkommen überzeugend, unter der Bedingung, dass alle vier Aufführenden in gleichem Maße zum Umdenken bereit sind und alte Gewohnheiten abzuschütteln wissen. Natürlichkeit lässt keinen Kampf zu.

### ANMERKUNGEN

<sup>1</sup> Die Nummerierung folgt der Neuen Bach-Ausgabe (NBA), II/5.

<sup>2</sup> Albert Schweitzer: *J.S. Bach*, Leipzig 1908 / 10. Aufl. 1934, S. 606.

<sup>3</sup> Emil Platen: *Die Matthäus-Passion von Johann Sebastian Bach: Entstehung, Werkbeschreibung, Rezeption*, Kassel 1991, S. 87.

<sup>4</sup> Für Werkgeschichte und Literatur, siehe u. a. Hans-Jo-

achim Schulze / Christoph Wolff (Hrsg.): *Bach-Compendium, Analytisch-bibliographisches Repertorium der Werke Johann Sebastian Bachs*, Leipzig 1985, Teil III (Vokalwerke), S. 1024-1033.

<sup>5</sup> Johann Gottfried Walther nennt in seinem *Musicalischen Lexicon*, Leipzig 1732, S. 11: Liebe, Leid, Freude, Zorn, Mitleiden, Furcht, Frechheit und Verwunderung.

<sup>6</sup> Siehe Klaus Michling: *Das Tempo in der Musik von Barock und Vorklassik*, Wilhelmshaven 1993, S. 381-382.

<sup>7</sup> Am langsamsten ist Ton Koopman (Erato, 1992), der die Arie 5 Minuten 25 Sekunden dauern lässt und damit auf 44 Viertelnoten pro Minute kommt.

<sup>8</sup> Genau wie Johann Joachim Quantz in seinem *Versuch einer Anweisung die Flöte traversière zu spielen*, Berlin 1752, vorgemacht hat. Vgl. das XIV. Hauptstück, *Von der Art das Adagio zu spielen* (S. 136-151) mit den Musikbeispielen.

<sup>9</sup> Jedenfalls datiert die Auffassung nicht von gestern. Willem Mengelberg ließ bei seiner Amsterdamer Aufführung des Jahre 1939 kaum einen wahrnehmbaren Puls zu (Philips, 462092-2). 'Aus Liebe' dauerte damals 5 Minuten 45 Sekunden.

<sup>10</sup> Johann Gottfried Walther: *Praecepta der Musicalischen Composition*, MS Weimar, 1708, hrsg. v. Peter Benery, Leipzig 1955, S. 155.

<sup>11</sup> Leopold Mozart: *Versuch einer gründlichen Violinschule*, Augsburg 1756, S. 49.

<sup>12</sup> Quantz, a.a.O., S. 201.

<sup>13</sup> Emil Platen, a.a.O., schreibt: 'Obwohl der Satz von einem klar gegliederten Ritornell umrahmt ist, entsteht aufgrund der vielen Fermaten und Zäsuren eher der Eindruck eines improvisatorischen Ablaufs als der einer straff strukturierten Form.'

<sup>14</sup> Walther (1732), a.a.O., S. 186.

<sup>15</sup> Quantz, a.a.O., S. 201.

<sup>16</sup> NBA, II/5.

<sup>17</sup> Kommentierte Faksimile-Ausgabe: NBA, II/5a.

<sup>18</sup> Altnickol hat sich nicht geirrt, er wusste genau, was er machte. In dieser Frühfassung schließen die Instrumente dort ab, wo der Sopran mit 'Aus Lie-' anfängt, was im *da capo* selbstverständlich weggelassen werden soll. In der Sopranstimme hat Altnickol denn auch keine Fermate geschrieben.

<sup>19</sup> Klaus Häfner: *Aspekte des Parodieverfahrens bei Johann Sebastian Bach*, Laaber 1987.

<sup>20</sup> a.a.O., S. 411.

<sup>21</sup> Alfred Dürr: *Die Kantaten von Johann Sebastian Bach*, Kassel 1971, S. 489.

<sup>22</sup> Neuhausen-Stuttgart 1984.

<sup>23</sup> Diese Umschreibung des Symbolbegriffs gab Rudolf Leonhard. □



## AB INS IBACH-HAUS

... oder wir kommen zu Ihnen!  
Unsere Blockflöten sind überall zuhause.  
Einfach Auswahlendung anfordern.

early music im Ibach-Haus · Tel. 02336/990290 · Fax 02336/914213

Thiemo Wind

**"Aus Liebe" – With Joy**

**A new Interpretation of the Aria from Bach's St. Matthew Passion**

The aria "Aus Liebe" from Bach's St. Matthew Passion is usually interpreted and performed as a meditation on the death of Christ. The traditional slow tempo appears to be a misconception: this aria is one grand expression of thankfulness, dwelling on the positive side of the Passion. Bach composed it in the modern style of the *Empfindsamkeit*, brimming with elegance and gracefulness, with ornamental appoggiaturas and fully notated ornamentation, all in a lilting ternary metre. One of the main arguments for a quicker tempo (I suggest 60 to 66 quarter notes in one minute) is the fact that Bach's librettist Picander wrote a second text to this music. In the funeral music for Leopold von Anhalt-Cöthen (1729), the aria starts with the words 'Mit Freuden, mit Freuden sey die Welt verlassen': 'With joy, with joy the world be left'.

*T. Wind*

Alfredo Bernardini

**Giovanni Paggi (1806-1887), a Travelling Singer on the Oboe**

From his legacy located in the council library of his birth place Iesi (I-Ibcp), consisting of a series of reviews, hommages, drawings, autograph and published scores, it has been possible to rediscover life, activity and production of this musician. Apparently an outstanding virtuoso on the oboe, from the age of 50 he would lay aside this instrument to become a singing teacher and give recitals as a tenor until the age of 72.

Indefatigable traveller, he lived in the USA from 1832 until 1843, later in Rome, Paris and London and other British towns. He was a friend of many famous musicians, artists and patrons of his time, including G. Rossini and G. Spontini. His playing was reported to be extremely virtuoso and expressive, his sound having a large variety of colours. This is also witnessed by his own highly demanding pieces for the oboe (a list is included in the article), most of them quoting the Italian opera and anticipating that acrobatic use of the instrument as known in the music by A. Pasculli.

*A. Bernardini*

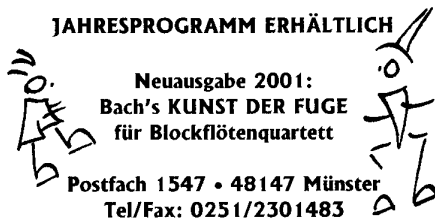
**EDITION TRE FONTANE**

Noten • Kunstdruck • Seminare

JAHRESPROGRAMM ERHÄLTlich

Neuauflage 2001:  
Bach's KUNST DER FUGE  
für Blockflötenquartett

Postfach 1547 • 48147 Münster  
Tel/Fax: 0251/2301483  
e-mail: brox@muenster.de



**Blockflöten  
Margret Löbner  
Bremen**

Garkleinflöten • Sopraninflöten •  
Mittelalterflöten • Consortflöten •  
Renaissanceflöten • Ganassiflöten •  
Barockflöten • Voiceflutes – Bassflöten •  
Großbassflöten • Subbassflöten •  
Schulflöten • historische Blasinstrumente •  
Zubehör • Flötentaschen • Etuis •  
Stimmgeräte • Noten • Fachbücher • CDs.

Bitte kostenlosen Katalog anfordern.

Öffnungszeiten:

Di.-Fr. 9-13 Uhr u. 15-18 Uhr  
Sa. 9-13 Uhr

Margret Löbner  
Osterdeich 59a, 28203 Bremen  
Tel. 0421/702852  
Fax 0421/702337  
E-mail: info@loebnerblockfloeten.de  
www.loebnerblockfloeten.de



Sie suchen Musikschrüler?  
Mundpropaganda?  
Vergessen Sie 's.  
Musikschrüler finden Sie  
im Internet.  
Weitersagen! ;-)  
www.klassik.com

#### Die Autoren der Artikel

**Alfredo Bernardini**, geboren 1961 in Rom, seit 1981 in Amsterdam wohnhaft. Barockoboestudium am K6niglichen Conservatorium Den Haag bei Bruce Haynes und Ku Ebbinge. Mitglied oder Gastsolist bei mehreren ber6hmten, auf alte Instrumente spezialisierten Orchestern und Mitbegr6nder des Ensemble *Zefiro*. Seit 1992 Dozent am Conservatorium von Amsterdam, Meisterkurse in Europa, Israel, USA, Hongkong und Japan. Forschung 6ber die Geschichte von Blasmusikinstrumenten in Italien.

**Thiemo Wind**, Moerasmeer 48, NL-3994 JK Houten, [post@fourwinds.demon.nl](mailto:post@fourwinds.demon.nl). Geboren 1961 in Enschede. Studierte Musikwissenschaft an der Universit6t Utrecht, Oboe am Utrechter und Blockfl6te am Hilversumer Konservatorium. Seit 1995 Musikredakteur der niederl6ndischen Zeitung *De Telegraaf*. Ist Verfasser von mehreren musikwissenschaftlichen Artikeln und Herausgeber der einzigen vollst6ndigen Ausgabe von Jacob van Eycks *Der Fluyten Lust-hof* (New Vellekoop Edition, XYZ Verlag). Er bereitet eine Dissertation 6ber Jacob van Eyck vor.

#### Impressum:

TIBIA · Magazin f6r Holzbl6ser  
26. Jahrgang · Heft 1/2001

**Herausgeber:** Prof. Gerhard Braun, Hartmut Gerhold, Dr. Hermann Moeck, Prof. Christian Schneider, Prof. Dr. Ulrich Thieme

**Schriftleitung:** Sabine Haase-Moeck  
E-Mail: [moeck.haase@t-online.de](mailto:moeck.haase@t-online.de)

**Anschrift der Redaktion:** Moeck Music Instrumente und Verlag, Postfach 31 31, D-29231 Celle  
Telefon: 0 51 41 / 88 53 0, Fax: 0 51 41 / 88 53 42

E-Mail f6r redaktionelle Beitr6ge:  
[moeck.tibia@t-online.de](mailto:moeck.tibia@t-online.de)

Gezeichnete Beitr6ge stellen nicht unbedingt die Meinung der Herausgeber, der Schriftleitung oder des Verlages dar. S6mtliche Rechte f6r alle L6nder bleiben vorbehalten. Nachdruck – auch teilweise – nur mit vorheriger Genehmigung des Verlages. F6r unverlangt eingesandte Manuskripte und Fotos 6bernehmen Verlag und Redaktion keine Haftung. Die Redaktion beh6lt sich vor, Leserbriefe gek6rzt zu ver6ffentlichen.

**Erscheinungsweise:** viermal j6hrl6ch – Januar, April, Juli, Oktober. **Redaktionsschluss:** 15. November, 15. Februar, 15. Mai und 15. August

**Bezugskosten:** Jahresabonnement im Inland DM 36,50, Einzelheft DM 13,00; Jahresabonnement im Ausland DM 41,00, Einzelheft DM 15,00; zuz6glich Versandkosten

**Anzeigenverwaltung:** Renate Szentp6li,  
Moeck Music Instrumente und Verlag  
Postfach 31 31, D-29231 Celle  
Telefon: 0 51 41 / 88 53 45, Fax: 0 51 41 / 88 53 42  
E-Mail: [moeck.tibia@t-online.de](mailto:moeck.tibia@t-online.de)

Zur Zeit gilt Preisliste Nr. 14, DM 70,00 (1/16 Seite) bis DM 790,00 (1/1 Seite), zuz6glich Mehrwertsteuer; Zuschl6ge f6r angeschnittene Anzeigen, Satzspiegel- 6berschreitungen, Plazierungsvorschrift. Anfallende Litho- bzw. Satzkosten werden gesondert in Rechnung gestellt.

**Anzeigenschluss:** 1. Dezember, 1. M6rz, 1. Juni, 1. September

**Satz und Druck:** Moeck Music Instrumente und Verlag, Celle

© 2001 by Moeck Music Instrumente und Verlag, Celle  
Printed in Germany, ISSN 0176-6511

TIBIA 2/2001 erscheint im April 2001 und bringt neben Berichten, Rezensionen und Informationen voraussichtlich Sachbeitr6ge zu folgenden Themen:

David Lasocki: Ein 6berblick 6ber die Blockfl6tenforschung 1998

Georg G6nther: Als K6nstler ausgezeichnet, musterhaft als Mensch. Der Fl6tist Carl Koch in der Stuttgarter Hofkapelle (1881-1914)

Peter Thalheimer: Kammermusik mit Blockfl6te von Johann Nepomuk David (1895-1977)

Bruce Haynes: Die Entwicklung der Oboe im Wandel der Stile  
und ein Portr6t des Fl6tisten, Blockfl6tisten und Komponisten Winfried Michel