

# Die Thematik der Kirchenkantaten J. S. Bachs in ihren Beziehungen zum protestantischen Kirchenlied.

Von Hermann Sirp (Münster i. W.).

Die allgemein bekannte Tatsache, daß dem Kirchenlied in den Kantaten Joh. Seb. Bachs eine grundlegende Bedeutung zukommt, gab mir die Anregung, die Behandlung des Chorals einmal ausführlicher zu untersuchen. Als mir in einigen Kantaten die meines Wissens bisher unbeachtete Technik auffiel, aus einer Choralmelodie ein rhythmisch und melodisch selbständiges Motiv zu entwickeln, galt mein Augenmerk insbesondere den Beziehungen der Thematik zum Kirchenlied.

Um ein geschlossenes Bild von der Einbeziehung des Chorals in Bachs Kantaten zu erhalten, ergab sich die Notwendigkeit, nicht nur die Beziehungen zwischen der Thematik der Kantatensätze und dem Choral zu behandeln, sondern auch auf die Anführung von Kirchenmelodien oder Teilen daraus einzugehen.

Auf diese Choralzitate haben zwar schon Phil. Spitta<sup>1)</sup> und Hugo Goldschmidt<sup>2)</sup> hingewiesen. Da aber Goldschmidt sich mit wenigen Beispielen begnügt und in Spittas grundlegendem Buch das Material nur verstreut zu finden ist, da ferner in Bachs Kantaten von wörtlichen Choralanführungen bis zu kaum noch erkennbaren Anspielungen eine große Anzahl von Übergangsbildungen vorkommt, die hier und dort eingeordnet werden können, war eine Berücksichtigung der Choralanführungen auch für diese Arbeit zweckmäßig.

Für die Beziehungen von Choral und Thema oder Motiv sind drei Bezeichnungen einzuführen. Ich nenne im folgenden eine Stimme oder einen Satz (choral-) thematisch, wenn darin eine Choralzeile (oder doch mehrere Anfangsnoten daraus) ohne

1) „Joh. Seb. Bach“, 2 Bd., 3. Aufl., Leipzig 1921.

2) „Die Anführung von Kirchenmelodien in den Mittelteilen der Joh. Seb. Bachschen Kantate“ in der Zeitschr. f. Musikwissenschaft, 2. Jahrg., S. 392 ff.

rhythmische und melodische Änderungen übernommen wird, (choral-) motivisch, wenn aus einer Choralzeile ein rhythmisch und melodisch selbständiges Motiv gewonnen wird, unthematish, wenn kein Zusammenhang zwischen Motivik und der Choralmelodie erkenntlich ist. Da nun solche Beziehungen statthaben können innerhalb der Stimmen eines Satzes und zwischen verschiedenen Kantatensätzen, gliedert sich die Betrachtung in

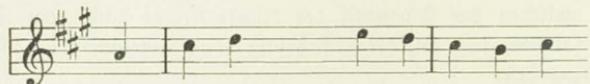
Teil I, Der Choral innerhalb einzelner Kantatensätze, und

Teil II, Der Choral im Zusammenhang der ganzen Kantate.

Einer Erläuterung unter diesen Techniken bedarf wohl nur die motivische (immer im Sinne von choralmotivisch). Bei motivischen Beziehungen innerhalb desselben Satzes haben wir es mit motivischer Kontrapunktierung<sup>1)</sup> zu tun. Aus den Orgelchorälen ist eine Bearbeitung von „Allein Gott in der Höh' sei Ehr“ (Bd. 52, S. 122)<sup>2)</sup> dafür ein deutliches Beispiel. Spitta<sup>3)</sup> schildert sie folgendermaßen: „Alles, was der Melodie gegenübertritt, wächst aus einem Thema:



hervor, das von der ersten Melodiezeile:



abgeleitet ist. Der in drei Terzstufen abwärts schreitende Gang wird zudem noch motivisch benutzt.“ In Kantatensätzen finden nun häufig in ähnlicher Weise aus der Choralmelodie eines anderen Satzes gewonnene Motive Verwendung.

Es kommt verschiedentlich vor, daß einzelne Stimmen nach dieser Definition als motivisch, andere desselben Satzes als thematisch anzusprechen wären, wie ja bei Bach eine Überlagerung von verschiedenen Themen (z. B. in Streichern und Bläsern) ziemlich oft anzutreffen ist. Solche Sätze sind unter die motivischen eingereicht, auf deren Untersuchung es hier besonders ankommt.

<sup>1)</sup> Spitta, Bd. I, S. 599.

<sup>2)</sup> Die Band- und Seitenangaben bei den einzelnen Kantaten beziehen sich, wo nicht anders vermerkt, immer auf die Gesamtausgabe der Werke Bachs durch die Bach-Gesellschaft.

<sup>3)</sup> Ebenda S. 605.



## 3. Die „Tirata“ (§ 44 ff.):

hinauf

herunter

oder:

statt

Es wird sich zeigen, wie Bach in seinen Kantaten häufig Choralgut durch meisterhafte Behandlung dieser Verzierungstechnik seinen Zwecken dienstbar macht.

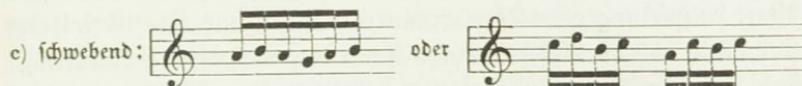
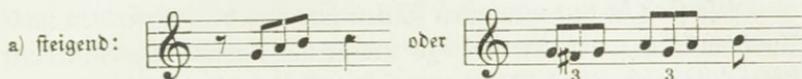
In vielen Fällen ist die Verzierung durch den Text bedingt. Einzelne gefühlsbetonte Worte sollen dadurch besonders hervorgehoben werden. Aber, wie Spitta sagt (Bd. I, S. 590), wäre es ganz verkehrt, in solchen ausschmückenden Zügen jedes Mal Nachbildungen bestimmter, in den einzelnen Zeilen gegebener poetischer Vorstellungen suchen zu wollen. Immer ist es zuerst das musikalische Bild, dem Bach durch solche Mittel höheren Reiz verleihen will. So ist z. B. die Vorliebe für die Anbringung von Verzierungen an den Kadenzten oft rein musikalisch (als Schlußverstärkung) zu erklären. In dieser Arbeit sollen daher nicht solche Choräle als koloriert bezeichnet werden, bei denen gelegentlich Terzsprünge ausgefüllt oder Melodiennoten umspielt werden, aber auch nicht die, in denen nur die Kadenzten koloriert sind. Unter koloriertem Choral soll hier der in der Art Böhm's verzierte Choral verstanden werden (siehe Bach's Choralpartiten, Bd. 40), bei dem die Verzierung als ein Prinzip erkennbar ist, das die ganze Melodie durchdringt. Den wortgezeugten Verzierungen liegt eine subjektivistische Einstellung zugrunde, die Verzierungen des Böhm'typs dagegen stellen ein Prinzip dar, das auf einer objektiven Geisteshaltung beruht<sup>1)</sup>.

Wichtig sind ferner noch Einschreibungen in die Melodie (siehe den Choral „Glorie, Lob, Ehr' und Herrlichkeit“ aus Kantate 106 „Gottes Zeit“) und ihre Umbildungen durch Einfügen von Ent-

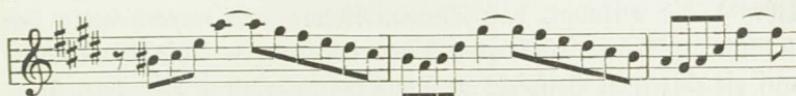
<sup>1)</sup> Zur „instrumentalen Verzierungskunst des 18. Jahrh.“ siehe Schering in den Sammelbänden der Internat. Musikgef. VII, 1905/06, S. 365.

wicklungs- (Steig-, Fall- und Schwebemotiven)<sup>1)</sup> und Ausbreitungsmotiven, die eine „stetig fließende Entwicklung“<sup>2)</sup> der melodischen Linie herbeiführen und ihre Bewegungsenergien verdeutlichen sollen. Einige Beispiele<sup>3)</sup> mögen hier genügen.

Entwicklungsmotive:



Ausbreitungsmotive (zur Entwicklung der Linie ins Große, zur Umfassung weiterer Tonabstände):



Eine in dieser Weise veränderte Chormelodie läßt sich naturgemäß häufig schwer als solche erkennen<sup>4)</sup>.

Auffallend sind insbesondere die choralmotivischen Beziehungen, sowohl innerhalb der Einzelsätze als auch zwischen verschiedenen Teilen Bachscher Kantaten, durch die mannigfaltigen Umformungen der kirchlichen Melodien. Obwohl Bachs Bedeutung für die Kirchenkantate nicht zum geringsten Teile gerade darauf beruht, daß er durch den Choral eine feste liturgische Bindung herstellte, betrachtet er ihn doch nicht als unveränderlich und unantastbar. So liegt denn zwi-

1) Im einzelnen kann hierauf nicht eingegangen werden. Die Terminologie ist dem Aufsatz von Ernst Kurth „Zur Motivbildung Bachs“, Bach-Jahrb. 1917, entnommen, auf den besonders hingewiesen sei.

2) Ebenda S. 95.

3) Ebenfalls dem Aufsatz von Kurth entnommen.

4) Die schlichte Fassung der Chormelodien ist, wo besondere Angaben fehlen, am Schluß der Kantaten zu finden, so daß ohne große Mühe ein Vergleich gezogen werden kann. Zahn, „Die Melodien der evangel. Kirchenlieder, aus den Quellen geschöpft“, 1889–93, ist nur zitiert, wenn die Möglichkeit von Mißverständnissen nahelag.

schen der leisesten, die ursprüngliche Rhythmik, Melodik und Gefühlsqualität fast völlig verbergenden Choralanspielung und dem unveränderten Zitat eine ganze Skala von Bildungen. Wie stark Bachs Gedankenwelt durch den Choral beherrscht wurde, zeigen deutlicher als Choralzitate die choralmotivischen Beziehungen.

Diese sind in den wenigsten Fällen nur aus dem Bestreben nach Ausschmückung der Melodie zu erklären. Verschiedene Faktoren der geistigen Haltung Bachs und seiner Zeit bedingen die Verwendung des Chorals und seine Gestalt, und zwar meist nicht der eine oder andere, sondern mehrere zugleich, deren Grenzen dazu noch teilweise ineinanderfließen<sup>1)</sup>. Die Verwendung der Choralmelodie (als Zitat, Anspielung oder Themenmaterial usw.) und ihre Gestaltung (der Grad und die Art der rhythmischen und melodischen Änderung) sind aus formalen, liturgischen und symbolischen Absichten zu verstehen<sup>2)</sup>. Sie werden ferner bestimmt durch die Art des betreffenden Satzes (Arie, Rezitativ usw.) und die Forderungen der Affektenlehre<sup>3)</sup>, die verlangt, daß Themenbildung und -verarbeitung den textlich gegebenen Affekt zum Ausdruck bringen. Die Anwendung auf die einzelnen Beispiele muß aus Raumgründen dem Leser überlassen bleiben. Es sei hier nur noch kurz auf die „ars inveniendi“, die Lehre von der Erfindung<sup>4)</sup>, eingegangen.

Im Gegensatz zur Romantik, die die Erfindung eines guten Themas als „Eingebung“, als „genialen Einfall“ wertete, hatte das 17. und die erste Hälfte des 18. Jahrhunderts davon eine weitaus

1) Aus diesem Grunde wurde die Untersuchung den Sätzen der Kantate entsprechend gegliedert, da eine Anordnung nach der Gestalt der einzelnen Beispiele die Übersichtlichkeit nur erschwert hätte.

2) Über Symbolik siehe vor allem Arnold Schering, „Bach und das Symbol“, Bach-Jahrb. 1925 u. 1928, „Das Symbol in der Musik“, Zeitschr. f. Ästhetik u. allgem. Kunstw. Bd. 21, André Pirro, „L'esthétique de J. S. Bach“, Paris 1907, und Albert Schweitzer, „J. S. Bach“, Leipzig 1908, ferner die von Scherings Abhandlungen ausgehende Schrift von K. Ziebler, „Das Symbol in der Kirchenmusik J. S. Bachs“, Kassel 1930.

3) Siehe darüber Margarete Kramer, „Beiträge zur Geschichte des Affektbegriffes in der Musik von 1550—1700“, Diss. Halle 1924, und Gotthold Frotzcher, „Die Affektenlehre als geistige Grundlage der Themenbildung J. S. Bachs“, Bach-Jahrb. 1926.

4) Siehe Arnold Schering, „Geschichtliches zur ‚ars inveniendi‘ in der Musik“, Jahrb. d. Musikbibliothek Peters 1925, Leipzig 1926.

nüchternere Anschauung. Zwar war für diese Zeit „die Invention eigentlich nicht so wol das Werck der Kunst, als des erweckten Naturrells, so, nach verschiedenen Umständen, entweder vom guten oder bösen Geiste angetrieben worden“<sup>1)</sup>, aber in echt rationalistischer Weise wandte man alle möglichen Kniffe, Spekulationen und gedanklichen Schlüsse an, um sich zur Erfindung anregen zu lassen, und entwickelte in Anlehnung an die antike Rhetorik, die „ars oratoria“ und „poetica“, eine ausführliche Lehre. Eine wichtige Rolle spielten die „loci topici“<sup>2)</sup>. „Es galt buchstäblich der Phantasie zu kommandieren“<sup>3)</sup>. Diese „Erfindungsmittel, welche auf Grund besonderer Fragestellung der Phantasie eine bestimmte Richtung zu geben vermögen“<sup>4)</sup>, waren für die Dichtkunst und Musik dieser Zeit gleicherweise von großer Bedeutung. Der Dichter Christian Friedrich Hunold, besonders bekannt durch seine Beziehungen zu Bach<sup>5)</sup>, sagt in seiner Poetik<sup>6)</sup>: „Sie (die loci topici) werden vielleicht allen bekandt seyn, und auch wohl vielleicht von vielen verachtet werden. Allein ich versichere, es soll kein casus vorkommen, der sich nicht dadurch ausführen läßt.“ In den musiktheoretischen Werken der Zeit finden sich nicht nur diese loci wieder, sondern die gesamte Erfindungslehre wird behandelt<sup>7)</sup>. Bei einer solchen geistigen Einstellung ist es nicht verwunderlich, daß Entlehnung der Themen erlaubt ist. Denn „auch die größten Kapitalisten nehmen Gelder auf, wenn es zu ihrem Vorteil oder ihrer Bequemlichkeit ist“<sup>8)</sup>. Ich zitiere weiterhin Mattheson<sup>9)</sup>: „Etliche ziehen die bekanntesten Abend-, Morgen- und andre Lieder zu Rathe, ich meine

1) Mattheson, „Critica musica“, Hamburg 1722/23, S. 343.

2) Siehe Arnold Schering, „Geschichtliches zur ‚ars inveniendi‘ in der Musik“, Jahrb. d. Musikbibliothek Peters 1925, Leipzig 1926.

3) Ebenda S. 28.

4) Ebenda S. 29.

5) Siehe Philipp Spitta, „Bach und Chr. Friedr. Hunold“, Musikgeschichtl. Aufsätze, Berlin 1894, S. 89 ff.

6) „Die allerneueste Art zur reinen und galanten Poesie zu gelangen“, Hamburg 1707, S. 540 ff.

7) Über Heinichen, Kuhnau und Mattheson siehe Schering, „Geschichtliches zur ‚ars inveniendi‘ in der Musik“, S. 28.

8) Mattheson, „Der vollkommene Capellmeister“, Hamburg 1739, II. Teil, 4. Hauptstück, § 28.

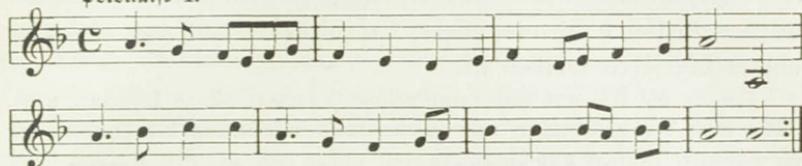
9) Ebenda § 10 und 11.



## Choral.



## Polonaise 1.



## Polonaise 2.



So weit ist Bach nun freilich nicht gegangen. Durch diese Ausführungen sollte nur die Geistesrichtung der Zeit skizziert werden, um zu zeigen, daß choralmotivische Beziehungen nicht etwa in Bachs Kantaten hineingeheimnist werden, sondern dem Denken und Empfinden der Bachzeit durchaus entsprachen. Denn das Prinzip ist doch hier wie dort dasselbe<sup>1)</sup>.

In welcher meisterhafter Art Bach auch hierin das Technische dem Geistigen dienstbar macht, wird in den kurzen Notenbeispielen nicht voll zum Ausdruck kommen. Möchten recht viele Leser die Partituren selbst zu sich sprechen lassen.

Im gesamten Kantatenschaffen Bachs (etwa 200 Werke) sind 18 Kantaten und das Osteroratorium ohne jeden Choral, weitere 63 Kantaten enthalten nur Choräle in *stilo semplice*, in schlichtem vierstimmigem Choralatz, wie er gewöhnlich am Schluß der Kantate erscheint. Die meisten dieser Kantaten konnten unberücksichtigt bleiben<sup>2)</sup>. Es sind dann in dieser Arbeit zu behandeln etwa 120 Kan-

<sup>1)</sup> Leider muß dieser kurze Hinweis auf die „ars inveniendi“, als die wichtigste geistige Grundlage der Choralmotivik in Bachs Kantaten, genügen. Ich hoffe jedoch, die damit zusammenhängenden Fragen bald einmal ausführlicher behandeln zu können.

<sup>2)</sup> Die Untersuchung von Max Ritter, „Der Stil Joh. Seb. Bachs in seinem Choralatz“ (Kirchenmusikalisches Archiv, Heft 20, Bremen 1913), behandelt im wesentlichen die schlichten Choralätze.

taten und das Weihnachtsoratorium<sup>1)</sup> (also rund  $\frac{2}{3}$  des Gesamt-schaffens). Aber auch in den hier behandelten Kantaten überwiegen häufig an Zahl die Sätze, die frei, ohne jede Choralbeziehung sind. Die angeführten Beispiele möchten erschöpfend sein, was bei 200 Kantaten natürlich nicht ausschließt, daß vielleicht doch das eine oder andere übersehen worden ist.

Fragen, die sich auf außermusikalische Zusammenhänge beziehen, z. B. solche nach der liturgischen und symbolischen Bedeutung des Chorals für die Kantate, müssen aus Raumgründen außer acht gelassen werden. Wo auf diese Gebiete eingegangen wird, kann es sich nur darum handeln, sie zu streifen. Hier soll im wesentlichen eine analytische Untersuchung musikalischer Beziehungen gegeben werden.

Auf eine Darstellung der geschichtlichen Entwicklung des untersuchten Stoffes ist aus demselben Grunde verzichtet worden.

### Der Choral innerhalb einzelner Kantatensätze.

Der Form der Bachschen Kantate entsprechend ergeben sich fünf Abschnitte: A. Solistische Choralbearbeitungen, B. Choralarien, C. Choralrezitative, D. Choralchöre, E. Choralsonnen.

In diesem Zusammenhang nenne ich alle Arien, Rezitative, Chöre, Sinfonien, die zum Choral in Beziehung stehen, Choralarien, Choralrezitative usw. Zu begründen ist die Unterscheidung zwischen Choralarien und solistischen Choralbearbeitungen.

Spitta<sup>2)</sup> und Schweizer<sup>3)</sup> gehen in ihrer Einteilung der Choral-kompositionen Bachs von den Orgelwerken aus. Spittas Gliederung lehnt Schweizer jedoch (S. 270) ab mit den Worten: „Was die von Spitta aufgestellte Einteilung der Bachschen Choral-kompositionen in eigentliche Choralvorspiele, Orgelchoräle und Choralphantasien soll, ist nicht recht einzusehen. Das Natürlichste bleibt immer, sie nach dem Verfahren, welches in Anwendung kommt, zu unterscheiden, je nachdem sie nach Pachelbelscher Art fugiert, nach Böhmischer und Reinkenischer Art koloriert oder nach Burte-hudescher als freie Phantasien gehalten sind; dazu kommen dann noch: der Typus des Orgelbüchleins, wo das charakteristische Motiv den ununterbrochenen cantus firmus illustriert und die großen Choräle, die eine vollendete Synthese aller Formen bieten.“

Beide Einteilungen haben schon bei den Orgelkompositionen ihre Schwierigkeiten. Das ist bei einem so wenig schematischem Meister wie Bach auch nicht weiter verwunderlich. Innerhalb der vokalen Choral-kompositionen in

1) Ein alphabetisches Verzeichnis befindet sich im Anhang, Bach-Jahrb. 1932.

2) Bd. I, S. 215, 445, 599; Bd. II, S. 267—271, 580—584, 694—697 usw.

3) „Joh. Seb. Bach“, Leipzig 1908.

den Kantaten empfiehlt es sich erst recht, eine Gliederung nach andern Gesichtspunkten vorzunehmen, insbesondere, da ja für diese Untersuchung nicht damit gedient ist, diese Sätze als Übertragung eines Orgeltypus zu betrachten, ohne Rücksicht darauf, ob sie Arien, Chöre oder Rezitative sind.

Bach selbst gibt dazu in seiner Unterscheidung zwischen „Choral“ und „Aria con corale“ die Möglichkeit. Im Sinne Spittas und Schweigers sind beides „Choralbearbeitungen“. Rein musikalisch gesehen, ist das auch durchaus richtig. Denn in beiden ist der *cantus firmus* die Hauptsache.

Bach bezeichnet nun aber als „Choral“ nur solche dieser Sätze mit Choralmelodien, deren Text Choraltext ohne freie Zusätze ist, als „Aria con corale“ oder einfach „Aria“ dagegen alle Sätze mit verschiedenen Texten (z. B. Duette mit freiem und Choraltext) oder solche, in denen über einem freien Text die Choralmelodie instrumental (also wortlos) ertönt. Freie Texte auf Choralmelodien kommen nicht vor. Mit freien Texten sind Wortwiederholungen verbunden. Dadurch ist der Satz unabhängig vom Strophenbau und kann nach rein musikalischen Gesichtspunkten angelegt werden. Eben dies ist ja der Arie eigentümlich. Daraus erklärt sich die Bachsche Unterscheidung.

Sie ist nun aber nicht ganz konsequent durchgeführt. Eine Ausnahme bildet der Choral in Kantate 93 „Wer nur den lieben Gott läßt walten“ (Bd. 22, S. 87). Der Choraltext ist den beiden Singstimmen anvertraut, die unter oftmaliger Textwiederholung in freier Weise Motive der Choralmelodie verarbeiten. In originaler Gestalt erklingt die Choralmelodie darüber in den Streichern. Der Satz ist als „Arie und Choral“ bezeichnet, vor allem wohl wegen der arienhaften Behandlung der Singstimmen, obwohl nur der Choraltext benutzt wird.

Eine zweite Abweichung zeigen Vers 2 und 4 der Kantate 137 „Lobe den Herren, den mächtigen König“ (Bd. 28, S. 186). Bei beiden Versen ist offensichtlich die *Dacapo*-Form für die Bezeichnung maßgebend gewesen.

Wenn in einem Rezitativ oder im Anschluß daran eine kantabile Partie vorkommt, bezeichnet Bach sie als „Arioso“. Damit ist über die Form nichts ausgesagt. Die Bezeichnung der Choralbearbeitung im Anschluß an das Rezitativ der Kantate 180 „Schmücke dich, o liebe Seele“ (Bd. 35, S. 311) stammt übrigens nicht von Bach selbst.

In Choralkantaten fehlt oft jede Unterscheidung, es wird nur der Vers angegeben. Ähnlich hält es Bach in frühen Werken, in denen nach dem Muster der älteren Kantate verschiedene Sätze miteinander verbunden sind (so z. B. Kantate 106 „Gottes Zeit“, Bd. 23, S. 169). Jegliche Bezeichnung fehlt. Wenn jedoch die Sätze bezeichnet sind, hält sich Bach an die angegebene Einteilung. Dabei ist zu erwähnen, daß natürlich Sätze mit Choraltext, aber ohne Choralmelodie, wie sie in den strengen Choralkantaten anzutreffen sind, nicht unter die Choralbearbeitungen gerechnet werden können. Musikalisch sind sie Arien, wie sie auch häufig von Bach bezeichnet werden.

## A. Solistische Choralbearbeitungen.

Die Choralbearbeitungen können thematisch, motivisch oder unthematisch sein.

I. Thematische Choräle. Diese bringen meistens in einer Singstimme den C. f. zeilenweise in originaler Gestalt. Sie sollen in folgender Anordnung behandelt werden:

a) Choräle, in denen die Thematik der Nebenstimmen einer Choralzeile entnommen ist und durch alle Zeilen beibehalten wird.

In dieser Gruppe nehmen die Nebenstimmen ganz oder teilweise ihr thematisches Material aus einer Choralzeile, meist aus der ersten. Es wird bis zum Schluß des Satzes beibehalten, so daß zu jeder Zeile des C. f. in den Nebenstimmen der Anfang des Chorals wieder erklingt. Da die Anfangszeile in den meisten Fällen den Grundgedanken der Strophe in prägnanter Form enthält, wird dem Hörer durch die musikalische Wiederholung dieser Grundgedanke fest eingepägt. Vor allem ist dies Mittel natürlich auch musikalisch von der größten Bedeutung. Denn dadurch, daß nur Material aus dem betreffenden Kirchenlied verwendet wird, enthält der Satz außerordentliche Geschlossenheit und Eindringlichkeit.

b) Choräle mit thematischem Material aus der jeweiligen Melodiezeile.

c) Mischformen.

Damit ist zwar eine Einteilung gegeben. Aber die Mannigfaltigkeit Sachs in der Behandlung des Chorals ist zu groß, als daß sich diese Bearbeitungen in ein Schema zwingen ließen. Die in jeder Gruppe zusammengefaßten Sätze zeigen, abgesehen von dem unserer Gliederung zugrunde liegenden Verhältnis der Nebenstimmen zum C. f., jeder eine eigene Physiognomie.

a) Die Thematik der Nebenstimmen ist einer Choralzeile entnommen.

I. In den Kantaten Sachs finden sich vier selbständige Choralbearbeitungen, in denen alle Stimmen thematisch mit dem Choral verknüpft sind. (Die in Rezitative eingeflochtenen haben ihren Platz unter Abschnitt C.) Zwei davon haben als Begleitung des C. f. nur eine Continuo Stimme.

In dem Choralsatz „Ach Gott, wie manches Herzeleid“ der Kantate 44 „Sie werden euch in den Bann tun“ (Bd. 10, S. 143) singt der Tenor die vierzeilige Melodie<sup>1)</sup>, die sich auch in Kantate 3

<sup>1)</sup> Siehe Zahn, Bd. I, Nr. 533b. Sechszehnteilige Melodien zu diesem Liede ebenda.

findet. Sie ist in der Art Böhm's leicht ausgeschmückt, aber bei weitem nicht in dem Maße, wie die frühen Choräle. Zwischen den Zeilen des C. f. erklingt in der Continuo-Stimme die erste Zeile des Chorals, in poetischer Weise umgeformt zu einem Lamentomotiv:



erweitert durch die Wiederholung jeder C. f.-Zeile in einer zweiten Singstimme und durch freie Einschreibungen<sup>1)</sup>.

Die Kantate 85 „Ich bin ein guter Hirt“ enthält in dem Satz „Der Herr ist mein getreuer Hirt“ (Bd. 20<sub>1</sub>, S. 110) eine vierstimmige Choralbearbeitung (Quatuor), deren sämtliche Stimmen mit dem Choral verknüpft sind. Über der Singstimme (Sopran), die die Melodie „Allein Gott in der Höh' sei Ehr“ stark koloriert durchführt, konzertieren zwei Oboen. Der kolorierte Anfang der ersten Zeile ist in den Oboen und dem Continuo nur wenig verändert. Sobald in einer Nebenstimme das Thema auftritt, kontrapunktieren die anderen frei weiter. Die Figuren Takt 1–3 im Continuo sind Stützbaß.

Es ist beachtenswert, wie Bach durch die Verzierungen (punktiertes Achtel und Zweiunddreißigstel oder entsprechend ein Viertel und zwei Sechzehntelnoten!) die Zeilen einander so angeähnelte hat, daß die Thematik der Begleitstimmen allen Zeilen des C. f. nahekommt.

Das Rezitativ „Jedoch dein heilsam Wort“ aus Kantate 113 soll unter den unverzierten Chorälen besprochen werden, weil die einzige darin vorkommende Verzierung bedingt ist durch die starke Betonung des Wortes „Jesus“.

Der Vers „Und wenn die Welt voll Teufel wär“ aus der Kantate 80 „Ein feste Burg ist unser Gott“ (Bd. 18, S. 360) kann nur unter Vorbehalt hier erwähnt werden.

In der Gesamtausgabe steht er in der Besetzung von 3 Trompeten, Pauken, 2 Oboen d'amore, Taille, Streichern und Unisonochor. Mir sind in Bachs Kantaten nur noch zwei Fälle bekannt, in denen der Chor den Choral unisono vorträgt, nämlich Kantate 190 „Singet dem Herrn ein neues Lied“ (Bd. 37, S. 244, die beiden Zeilen aus dem Te Deum „Herrgott, dich loben wir, Herrgott, wir danken dir“) und die unvollständige Trauungskantate „O ewiges Feuer, o Ursprung der Liebe“ (die in die Arie eingefügten Zeilen des Segensspruches „Der Herr segne dich und behüte dich“ in Bd. 41<sub>1</sub>, S. 133). Alle drei Kantaten sind nun aber teils unvollständig („O ewiges Feuer“ und „Singet dem Herrn“), teils nicht in der Originalhandschrift überliefert („Ein feste Burg“). Nur das Unisono in der Kantate „Singet dem Herrn“ scheint mir für Chor gemeint zu sein. Denn der Chorsatz ist vollständig in Originalstimmen auf uns gekommen, von dieser Kantate fehlen nur Instrumentalstimmen. In der Kantate „O ewiges Feuer“ dagegen ist meiner Ansicht nach der

<sup>1)</sup> In besonders ausgeprägter Form findet sich das Prinzip des Alternierens zwischen zwei klanglich verschiedenen Gruppen in dem 5. Vers der Kantate 4 „Christ lag in Todesbanden“. Siehe S. 18.

ganze als Chor bezeichnete Satz bis auf den Continuo und die 2. Violine vollständig und eine Arie für Sopran und Baß, also ein Solosatz. Schon die schwache Begleitung durch 2 Violinen und Bratsche macht flußig. In diesen beiden Fällen sind aber nur Zeilen aus einem Choral unisono geführt. Die Kantate „Ein feste Burg“ wäre also die einzige, die einen ganzen Choralvers unisono behandelt. Nun ist, wie gesagt, diese Kantate nicht in der Originalpartitur überliefert. Wir besitzen nur spätere Handschriften. Da halte ich es für wahrscheinlich, daß der Vers „Und wenn die Welt voll Teufel wär“ als eine Choralbearbeitung für eine Solostimme mit Begleitung gedacht ist. Ein zwingender Beweis kann natürlich nicht erbracht werden, solange nicht die Originalpartitur oder die Originalstimmen vorliegen. Außer den angegebenen Gesichtspunkten verleitet mich zu meiner Ansicht noch die Tatsache, daß in Takt 1 und 2 und an den entsprechenden Stellen die Oboen und Streicher unisono gehen, während die Trompeten die Afforde ausfüllen und im weiteren Verlauf des Satzes für Bachsche Verhältnisse außerordentlich wenig an den Passagen teilnehmen. Sollten vielleicht die Trompeten von einem späteren Meister hinzugefügt sein<sup>1)</sup>? Sie beteiligen sich nur einmal an der Thematik des Chorals (S. 365). Wir würden allerdings heute den Glanz der Trompeten gerade in diesem Satz nicht gern missen. Aber andererseits käme das Unisono der Streicher bei Fortfall der Trompetenstimme besser zur Wirkung. Der Satz würde sich dann also darstellen als Choralbearbeitung für eine Solostimme mit Begleitung von 2 Oboen, Taille und Streichern. Gegen meine Ansicht scheint wiederum die Tatsache zu sprechen, daß die Oboen und der Continuo auf S. 368 das Unisono der Violinen und Bratsche nicht mitmachen (Trompeten schweigen). Da liegt jedoch der Fall anders, weil die Singstimme während des Unisonos die Choralzeile vorträgt und dadurch ein vollständiges Unisono unmöglich wird. Ich halte eine solistische Besetzung ohne Trompeten für wahrscheinlicher als die in der Gesamtausgabe angegebene.

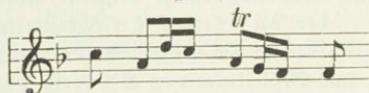
Der C. f. wird von der Singstimme in schlichter Fassung vortragen. Aus der Anfangszeile wird das Unisonomotiv des Orchesters hergeleitet. Es erklingt zu Beginn des Einleitungsritornells, bei Eintritt der ersten und am Schluß der zweiten Choralzeile. Zeile 3 und 4 sind musikalisch genaue Wiederholung. Dann tritt das Thema unisono wieder am Schluß der siebenten und neunten Zeile und im Schlußritornell auf, das mit der Einleitung zu Zeile 1, 3 und 5 identisch ist (Zeile 5 etwas abweichend). Nur im Continuo zeigt es sich ferner in abgeänderter Form S. 365, Takt 4—5 und 6—7. Auffallend ist bei dieser Bearbeitung, wie wenig das Thema

<sup>1)</sup> Zu dieser Frage vgl. das später über den Anfangschor derselben Kantate Gesagte.

in den einzelnen Stimmen verarbeitet wird. Es tritt fast nur unisono auf, im übrigen besteht der Satz zum größten Teil aus Passagen, die durch den Inhalt dieses Verses angeregt sind.

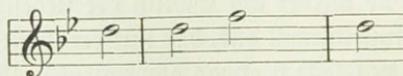
2. In zwei selbständigen thematischen Choraltrios ist die Continuo-Stimme frei behandelt.

Die Bearbeitung des Verses „Ich, dein betrübtes Kind“ (Strophe 3 des Liedes „Wo soll ich fliehen hin“) für Sopran und Viola aus der Kantate „Mein Herze schwimmt im Blut“<sup>1)</sup> baut sich über einem unthematischen, in gleichmäßigen Achteln dahinfließenden Continuo auf. Die sechs Zeilen des C. f. werden in schlichter Fassung vorgetragen. In den Kantaten 5, 136 und 148 wählt Bach zu diesem Choral die Melodie „Auf meinen lieben Gott“<sup>2)</sup>. Hier verwendet er die eigene Melodie<sup>3)</sup>, die sich auch am Schluß der Kantate 163 (Bd. 33) findet (nur bezifferter Continuo). Die Violastimme ist figurativ konzertierend gehalten. Aus dem C. f. wird die erste Zeile, um die Hälfte des Wertes verringert, benutzt. Zu Beginn der sechs-



taktigen Einleitung, dann über der ersten, zweiten, dritten und sechsten Zeile und zwischen der vierten und fünften und fünften und sechsten Zeile leitet es die Figuration ein oder hebt sich aus ihr heraus, so daß während aller C. f.-Zeilen durch dieses Zitat die Betrübniß über die Sünde als der Grundgedanke zum Ausdruck gebracht wird, obwohl der textliche Hauptgedanke die Erlösung von den Sünden durch Christus ist.

Dieselbe Technik zeigt der Choral „Ach bleib bei uns, Herr Jesu Christ“ aus der Kantate 6 „Bleib bei uns“ (Bd. 1, S. 168). Die Continuo-Stimme ist frei, der C. f. erklingt schlicht in halben Noten in der Singstimme. Die vier Anfangsnoten der Choralmelodie:

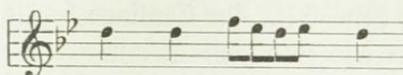


1) Veröffentlichungen der Neuen Bach-Gesellschaft, Jahrg. XIII, Heft 2.

2) Ebenso Graupner in der gleichnamigen Kantate. Siehe Friedrich Noack, „Johann Sebastian Bach und Christoph Graupner: Mein Herze schwimmt im Blut“, Archiv f. Musikw., II, 1919/20, S. 94/95.

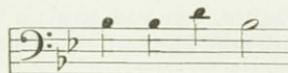
3) Nach Spitta, Bd. I, S. 549, von Pachelbel, nach Zahn wahrscheinlich von Stieler stammend. Siehe Zahn, Bd. 2, Nr. 2177.

erscheinen in der Violoncellstimme verziert:



und bilden die Einleitung jeder Phrase. Nach kurzer Durchführung eines zweiten Motivs ergeht sich das Cello in konzertierenden Figuren. Das Choralmotiv erklingt außer im Vorspiel über Zeile 1, ferner über Zeile 3 und 4 je zweimal, so daß die Bitte „Ach bleib bei uns“ den ganzen Satz durchdringt.

Betreffs der Continuoostimme kann man wohl nicht im Zweifel sein, daß der Terzsprung (große Terz!) in Takt 1 und zu Beginn der 1. Choralzeile Takt 15:



nur harmonische Bedeutung hat. Allerdings lassen sich bei Bach die Grenzen selten scharf ziehen. Mannigfachste Zwischenbildungen erschweren eine Einordnung.

b) Choräle mit thematischem Material aus der jeweiligen Melodiezeile.

Eine zweite Kategorie bilden die Choralbearbeitungen, die die Themen der Nebenstimmen aus der jeweiligen Melodiezeile des C. f. entnehmen. Unter den solistischen Sätzen ist mit vollem Recht nur das Duett „Er kennt die rechten Freudenstunden“ aus Kantate 93 „Wer nur den lieben Gott läßt walten“ (Bd. 22, S. 87) zu nennen. Der C. f. ist nicht den Singstimmen, sondern den Streichern im Einklang (schlicht in Vierteln) übertragen. Sopran, Alt und Continuo kontrapunktieren jede Zeile mit ziemlich frei behandeltem thematischem Material, das aus eben dieser Zeile stammt. Wir haben es demnach mit einer Übertragung des Pachelbelchorals auf das vokale Gebiet zu tun. In kurzen Noten wird die nachfolgende Melodiezeile angedeutet, die Vor- und Zwischenspiele sind meist imitatorisch gehalten.

c) Mischformen.

Eine Zwischenbildung zwischen den Sätzen, deren Thematik einer Zeile entnommen ist, und den Pachelbelchorälen haben wir in dem Choral „Herr Gott Vater, mein starker Held“ (Vers 5 des Liedes „Wie schön leuchtet der Morgenstern“) aus der Kantate 37 „Wer da glaubet und getauft wird“ (Bd. 7, S. 272) vor

uns. Das quasi-ostinat behandelte Motiv des Continuo ist aus der ersten Choralzeile entwickelt. Der Continuo behält also den ganzen Satz hindurch das aus einer Zeile stammende Motiv bei. Anders in dem darüber sich erhebenden Duett zwischen Sopran und Alt. Die jeweils kontrapunktierende Stimme hält sich wie im Pachelbelchoral mit ihrem Material an die betreffende Zeile.

Beim ersten Anblick sieht dies Duett dem aus der Bearbeitung „Nun komm, der Heiden Heiland“ in Kantate 36 (S. 13) sehr ähnlich. Es handelt sich auch hier um ein Alternieren, aber die Zeilen werden nicht wiederholt, sondern nur auf verschiedene Stimmen verteilt: Zeile 1 und 2 hat der Sopran in originaler Fassung, Zeile 2 und 3 der Alt usw. In Zeile 1 und 2 kontrapunktiert der Alt, in Zeile 3 und 4 der Sopran. Die Einsätze sind imitatorisch gehalten, aber nach wenigen Noten wird der Kontrapunkt frei. Der Satz ist teilweise sehr stark ausgeschmückt. Die Veranlassung dazu scheinen einzelne gefühlsbetonte Worte gegeben zu haben, zumal andere Teile des C. f. schlicht sind.

Eine zweite Mischform ist der fünfte Vers aus Kantate 4 „Christ lag in Todesbanden“ (Bd. 1, S. 118) für Baß, zwei Violinen, zwei Violen und Continuo. In der Art des Alternierens steht er ebenfalls dem Choral „Nun komm, der Heiden Heiland“ aus Kantate 36 (S. 13) nahe.

Der Baß trägt zunächst eine Zeile schlicht vor. Darauf erklingt dieselbe Zeile in homophon-homorhythmischem Satz in den Streichern, während der Baß auf denselben Text frei weiter kontrapunktiert. Die dorische Choralmelodie beginnt in der 1. Zeile in der Oberquint und leitet in der 2. Zeile zur Tonika zurück. Es ist bemerkenswert, daß Bach in diesem Satz die 1. (und 3.) Zeile in der Unterdominante beginnt. Durch den Leitton e — dis — e wird die Zeile durchaus als Tonika empfunden, während dieselbe Zeile in den Streichern, die in der Tonika steht, wiederum durch den Leitton als Oberdominante empfunden wird. Erst die 5. Zeile („Das Blut zeichnet unser' Tür“) ist thematisch durch Einwürlfe der Streicher und des Continuos vor Beendigung der C. f.-Zeile. Im übrigen ist der Satz unthematishalternierend. Durch Worte wie „Tod“ und „Würger“ wird Bach zu besonderen Dehnungen und Malereien angeregt<sup>1)</sup>.

Zu erwähnen ist noch der Beginn der ersten und dritten Zeile, wo Bach den Textinhalt „Hier ist das rechte Osterlamm, davon Gott hat geboten“ und „Das ist hoch an des Kreuzes Stamm in heißer Lieb' gebraten“ durch ein Lamento (chromatisch ausgefüllte Quarte) verdeutlicht.

<sup>1)</sup> Darüber handeln ausführlicher die genannten Werke von Pirro und Schweizer.

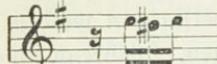
## II. Motivische Choräle.

Was unter motivischen Choralbearbeitungen verstanden werden soll, ergibt sich aus dem in der Einleitung Gesagten. Während im Abschnitt über die thematischen Choräle der Zusammenhang der Choralmelodie ohne weiteres erkennbar war, fallen bei den motivischen Bearbeitungen die Beziehungen nicht gleich auf. Sie sind verschwommener, verwischter, zumal meist die ursprüngliche Gefühlsqualität der Choralmelodie durch die rhythmische und melodische Umformung ebenfalls stark verändert wird. Vielfach werden allerdings erst bei Betrachtung aller Sätze der Kantate die Beziehungen deutlich werden.

Als erstes Beispiel sei hier Vers 2 aus Kantate 4 „Christ lag in Todesbanden“ (Bd. 1, S. 110) genannt. Über einem ostinaten Motiv konzertieren Sopran (mit Cornett) und Alt (mit Trombone). In diesem Satz ist ohne weiteres ersichtlich, wie stark der Sekundschritt h—ais der ersten Melodiezeile auf Bach gewirkt hat. Der C. f. liegt im Sopran, dazu kontrapunktiert der Alt ganz frei, hat nur in der fünften Zeile selbständige Bedeutung. Aber vor Beginn der ersten (und dritten) Zeile wird der Sekundschritt zweimal vom Sopran und Alt scharf gegeneinander gestellt. Und der Continuo ist ja letzten Endes auch nichts anderes. Man wird zu Beginn dadurch darüber hinweggetäuscht, daß ein großer Halbtonschritt gewählt ist. Von Takt 3 ab kann man jedoch nicht mehr im Zweifel sein. Im weiteren Verlauf wird das Sekundmotiv auch in der Umkehrung benutzt. Es ist interessant, zu sehen, wie gerade dieser eine kleine Sekundschritt es Bach angetan hat, so daß er allenthalben wiederkehrt. Wichtig ist, daß aus diesem geringfügigen Ausschnitt der Choralmelodie für den Continuo ein in jeder Beziehung selbständiges Neues geworden ist. Das müssen wir festhalten für andere nicht so klar liegende Fälle. Wenn man nun sagt, derartige Ostinatomotive seien damals sehr häufig, so tut das nichts zur Sache. Es ist sicher kein Zufall, daß es gerade hier von Bach verwendet wurde.

Im dritten Vers derselben Kantate (Bd. 1, S. 112) spielt das Sekundintervall ebenfalls eine große Rolle. Die Singstimme (Tenor) führt den C. f. in schlichter Fassung durch, die bei den Worten „Todsgestalt“ und „Halleluja“ Dehnungen und Ausschmückungen erfährt. Dazu konzertieren Violine I und II (unifono) meist

figurativ. Der Sekundschritt kommt immer wieder in der Figur:

 zur Geltung. Auch bei dem Continuumotiv Takt 1 ff. kann man sich nicht des Eindrucks erwehren, daß es irgendwie mit dem Choral zu tun habe. Und es hat auch eine starke Ähnlichkeit mit der zweiten Zeile:



Beide haben den Umfang der Quint und die Noten g a h gemeinsam.

Aus eben dieser Kantate 4 „Christ lag in Todesbanden“ ist noch der sechste Vers, ein Duett für Sopran, Tenor und Continuo hier zu erwähnen (Bd. 1, S. 122). Wie beim fünften Vers (siehe S. 18) wird auch hier die erste Zeile (und dritte) eine Quint zu tief gebracht. Der Sopran beginnt auf e, worauf der Tenor die erste und zweite Zeile im Zusammenhang in der Tonika vorträgt, während der Sopran frei weiter kontrapunktiert. Bei der Wiederholung übernimmt der Tenor die Sopranstimme und der Sopran die Tenorpartie. In den übrigen Zeilen bleiben beide Stimmen in der Tonika. Den Untergrund dieses Duetts bildet ein quasi-ostinater Baß, der in seinem punktierten Rhythmus dem Satz Monumentalität verleiht. Man hat beim Hören das Empfinden, als ob er mit dem Choral im Zusammenhang stehe. Es ist aber wenig zu finden, das dieses Gefühl genügend erklären könnte. Der Sekundschritt, der in anderen Versen solche Bedeutung hatte, ist nicht verwertet. Der Beginn des Continuo lautet:



die erste Choralzeile:



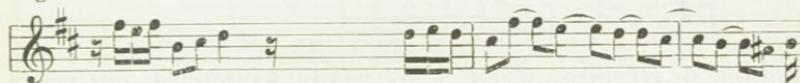
Gemeinsam sind ein Auf- und Absteigen der Melodie, der Terzsprung (sehr undeutlich) und die letzten vier Noten beim Abstieg

zum Grundton. Diese absteigende Quarte findet sich öfter, z. B. ganz klar in Takt 5 (und 20) bei Beginn der zweiten Zeile:



Man kann natürlich gegen die Einordnung dieses Satzes unter die motivischen Choralzeilen Bedenken hegen.

Zu erwähnen ist noch der Choral „Sie stellen uns wie Kegern nach“ aus der Kantate 178 „Wo Gott der Herr nicht bei uns hält“ (Bd. 35, S. 259), ein Quatuor für Tenor, zwei Oboen d'amore und Continuo. Der C. f. ist schlicht und liegt im Tenor. Die Oboen und der Continuo arbeiten mit dem gleichen motivischen Material, dessen Zusammenhang mit dem C. f. offensichtlich ist. Die Oboe I beginnt:



Damit ist durch eine kleine Änderung der motivische Zusammenhang auch mit der fünften Choralzeile:

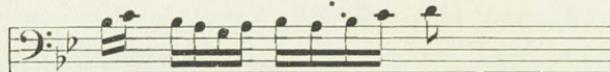


erreicht<sup>1)</sup>.

Die Continuoostimme des Sazes „Kein Frucht das Weizenkörnlein bringt“ aus Kantate 114 „Ach lieben Christen, seid getrost“ (Bd. 24, S. 101) wählt ebenfalls die erste Choralzeile als Thema. Der Choral:

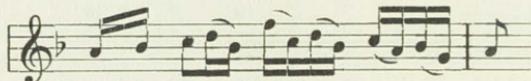


ist in der Sechzehntelbewegung des Continuo:

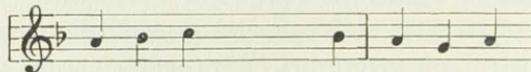


deutlich zu erkennen. Der C. f. ist, wie in Kantate 44, nur wenig ausgeschmückt, in seine sieben Zeilen zerlegt, zwischen denen immer wieder das Continuumotiv erklingt.

Bei dem Choral „Der Gott, der mir hat versprochen“ (Melodie: „Wie nach einer Wasserquelle“) aus Kantate 13 „Meine Seufzer, meine Tränen“ (Bd. 2, S. 87) ist das Violinmotiv (Takt 1):



als freie Veränderung der fünften Choralzeile (Takt 26):



zu erklären.

### III. Unthematische Choräle.

In den unthematischen Choralbearbeitungen stehen die Nebestimmen (d. h. die Stimmen, die nicht den C. f. bringen) zu der Choralmelodie in keinerlei Beziehung. Sie bilden entweder einen freien Kontrapunkt zur Choralmelodie, oder sie stellen sich zu ihm sogar in Gegensatz, indem sie selbständige, nicht aus der Choral-

<sup>1)</sup> Ein ähnliches Verfahren schlägt Bach z. B. auch in der Bearbeitung von „Ach Gott und Herr“ aus dem Orgelbüchlein ein. Siehe Spitta, Bd. I, S. 598.

melodie gewonnene Motive verwenden<sup>1)</sup>. Demnach ergeben sich für die unthematischen Choralbearbeitungen folgende Unterabteilungen: a) Die Nebenstimmen bilden einen frei konzertierenden Satz, in den der C. f. eingefügt ist. b) Dem C. f. wird eine selbständige Motivik gegenübergestellt.

a) Die Nebenstimmen bilden einen frei konzertierenden Satz, in den der C. f. eingefügt ist.

Die Kantate 180 „Schmücke dich, o liebe Seele“ enthält als dritten Satz das Rezitativ „Wie teuer sind des heil'gen Mahles Gaben“ mit einer anschließenden dreistimmigen Choralbearbeitung über den vierten Vers „Ach, wie hungert mein Gemüte“ für Sopran, Violoncello piccolo und Continuo (Bd. 35, S. 311). Der Continuo ist nur harmonisch von Wichtigkeit. Seine gleichmäßige Achtelbewegung ist ohne motivische Gliederung. Auch die Sechzehntelbewegung des Violoncellos wird, von kurzen Pausen unterbrochen, bis zum Schluß beibehalten. Man kann hier ebenfalls kaum von einer Motivik sprechen. Allerdings ist das Figurenwerk durch die häufige Wiederkehr

der Figur:  weit stärker gegliedert als

der Continuo. Doch erweckt die gleichmäßige Aneinanderreihung dieser Figur nicht den Eindruck, daß damit Selbständiges gesagt werden soll. Es ist eben ein figuratives Konzertieren. Über den beiden ruhig dahinsießenden Stimmen erklingt der kolorierte C. f. Dies Dahinsießendes des Satzes hat etwas von der Sanftmütigkeit und Güte an sich, von der der Liedtext spricht „Ach wie hungert mein Gemüte, Menschenfreund, nach deiner Güte“.

b) Dem C. f. wird eine selbständige Motivik gegenübergestellt.

Unthematische Choralbearbeitungen, in denen dem C. f. eine selbständige Motivik gegenübertritt, sind in größerer Zahl zu erwähnen. Einige dieser Sätze haben in den Oberstimmen und dem Continuo gleiches motivisches Material benutzt, in anderen ist dagegen die Motivik der Oberstimmen von der des Continuos verschieden. Zu den ersteren gehören Bearbeitungen aus den Kantaten 51, 86, 143 und 166, zu den letzteren solche aus den Kantaten 36, 92, 95, 137 und 140.

1) Nach Spitta's Terminologie „Choralphantasien“.

1. Unter den Sätzen mit gleicher Motivik in Oberstimmen und Continuo sind zwei Trios und die anderen beiden Quatuors.

Das Trio „Du Friedefürst, Herr Jesu Christ“ der Kantate 143 „Lobe den Herrn, meine Seele“ (Bd. 30, S. 53) bringt den C. f. im Sopran. Ein selbständiges Gebilde, das Violin- und Continuo-Stimme aus der gleichen Figur (vier Sechzehntel und zwei Achtel) entwickeln, umrankt ihn.

Dasselbe Bild bietet der Choral „Ich bitte dich, Herr Jesu Christ“ (Strophe 3 des Liedes „Herr Jesu Christ, ich weiß gar wohl“ von B. Ringwald, Melodie: „Herr Jesu Christ, du höchstes Gut“) aus der Kantate 166 „Wo gehest du hin“ (Bd. 33, S. 113). Der schlichte C. f. liegt wieder im Sopran, Streicher (unifono) und Continuo bilden für sich ein Ganzes mit selbständigen Gedanken.

Im Prinzip weichen die Quatuors von den Trios nicht ab. Sie stellen dem C. f. eine Stimme mehr gegenüber. Dadurch wird der Gegensatz größer, die selbständigen Motive prägen sich in dem Wechselspiel der Stimmen schärfer ein. In noch höherem Maße als bei den Trios hat man beim Hören den Eindruck eines kompakten Satzes, aus dem sich der C. f. durch den Gegensatz klar heraushebt.

In Kantate 51 „Laudet Gott in allen Landen“ ist die fünfte Strophe (Zusatzstrophe) von „Nun lob, mein Seel, den Herren“ („Sei Lob und Preis mit Ehren“) für Sopran, zwei Violinen und Continuo (Bd. 12<sub>2</sub>, S. 14), in Kantate 86 „Wahrlich, ich sage euch“ die sechste Strophe von „Kommt her zu mir, spricht Gottes Sohn“ („Und was der ewig gütige Gott“) für Sopran, zwei Oboen und Continuo (Bd. 20, S. 127) in der besprochenen Technik bearbeitet. Beide bringen den C. f. in schlichter Fassung.

2. Die letzte Gruppe der unthematrischen Choralbearbeitungen sind die Choräle, in denen die Oberstimmen und der Continuo verschiedene Motivik benutzen.

Das Trio „Zion hört die Wächter singen“ aus Kantate 140 „Wachet auf, ruft uns die Stimme“ (Bd. 28, S. 274) ist darunter wohl am bekanntesten. Dem C. f. im Tenor stellen die Streicher (unifono) ihre eigene Melodie gegenüber. Der Continuo läßt überhaupt keine Motivik erkennen. Er ist nichts als die harmonische Grundlage des Satzes und will keine eigenen Gedanken zum Ausdruck bringen.

In dem Satz „Balet will ich dir geben“ (an das Rezitativ „Nun falsche Welt“ angeschlossen) für Sopran, Oboe d'amore und Continuo aus Kantate 95 „Christus, der ist mein Leben“ (Bd. 22, S. 142) liegt der Fall ähnlich. Doch ist die Continuofigur motivisch. Dieses Dreiklangsmotiv hat nicht nur harmonische Bedeutung, es wird in der gleichmäßigen Wiederkehr von drei Achteln und einem Viertel sogar als quasi-ostinat empfunden. Aber von größerer Wichtigkeit sind die der Oboe anvertrauten Gedanken. Der C. f. wird vom Sopran schlicht im Dreivierteltakt vorgetragen.

Aus der Kantate 137 „Lobe den Herren, den mächtigen König der Ehren“ (Bd. 28, S. 167) sind die beiden wegen der Dacapoform als „Arie“ bezeichneten Bearbeitungen zu nennen. Vers 2 mit dem kolorierten C. f. im Alt wird begleitet von einer Solovioline und Continuo. Abweichendes ist darüber nicht zu sagen. Vers 4 dagegen ist ein Sonderfall. Die Tenorstimme behandelt das Lied in freier monodischer Linie mit Textwiederholung. Der Continuo führt ein quasi-ostinates Motiv durch. Über diesen beiden Stimmen erklingt der C. f. in der Trompete unverziert. Trotz des Choraltextes ist also der Satz arienhaft behandelt, er ist eine Übergangsform zu der „Aria con Corale“.

Die beiden hierher gehörigen Quatuors bieten nichts Neues. Es sind der Satz „Der du bist dem Vater gleich“ (Strophe 6 von „Nun komm, der Heiden Heiland“) aus Kantate 36 „Schwingt freudig euch empor“ (Bd. 7, S. 251) und der Satz „Zudem ist Weisheit und Verstand“ (Melodie: „Was mein Gott will“) aus Kantate 92 „Ich hab in Gottes Herz und Sinn“ (Bd. 22, S. 54). Der erstere bringt den C. f. im Tenor, der zweite im Alt, in schlichter Fassung. In beiden Sätzen bilden zwei Oboen die Oberstimmen mit gleicher Motivik, von der der Continuo abweicht.

Die selbständigen Choralbearbeitungen, die im Zusammenhang mit Rezitativen stehen, sollen unter C behandelt werden. Es sind entweder nur einzelne Choralzeilen, nicht ein ganzer Vers, die an ein Rezitativ sich anschließen<sup>1)</sup>, oder es schieben sich Rezitative zwischen die einzelnen Zeilen einer Strophe. In ihnen finden wir die aufgeführten Techniken ebenfalls vor.

<sup>1)</sup> Der Satz „Balet will ich dir geben“ aus Kantate 95, der mit dem Rezitativ „Nun falsche Welt“ verbunden ist, ist unter den selbständigen Choralbearbeitungen erwähnt worden, weil er eine vollständige Choralstrophe darstellt.

## B. Choral-Arien.

Unter den Choralarien, wie wir der Kürze halber die Arien nennen wollen, in die ein Choral hineingearbeitet ist, fallen vier Gruppen auf: I. Cantus-firmus-Arien, II. Paraphrasierende Arien, III. Mischformen zwischen I und II, IV. Arien über Choraltexre. In einem V. Abschnitt sei kurz auf einige zweifelhafte Choralanklänge in freien Arien hingewiesen.

### I. Cantus-firmus-Arien:

In den Cantus-firmus-Arien erscheint die Chormelodie in einer selbständigen Stimme, (meist) vollständig, eben als Cantus firmus. Ihnen liegen entweder zwei Texte zugrunde, ein freier Arientext und das Kirchenlied (Duette oder Terzette), oder nur ein freier (nicht Choraltexr). Im letzteren Falle erklingt die Chormelodie instrumental.

In der Einleitung zum ersten Teil<sup>1)</sup> war schon darauf hingewiesen, daß Bachs Unterscheidung zwischen Choralbearbeitungen und Choralarien wesentlich durch textliche Gesichtspunkte bedingt ist. In nur zwei Fällen<sup>2)</sup> war die musikalische Technik oder Form der Anlaß zu abweichenden Bezeichnungen.

Rein musikalisch betrachtet stellen sich diese Arien also als Choralbearbeitungen dar, teils haben sie Lied-, teils Da-capoform. Infolgedessen kann das Gliederungsprinzip hier beibehalten werden.

#### a) Thematische Cantus-firmus-Arien:

Thematische und motivische Cantus-firmus-Arien treten an Zahl gegenüber den unthematischen zurück. Nur drei thematische Sätze finden sich, alle Duette. Die beiden ersten stehen der Böhmschen Art nahe, obwohl sie wahrscheinlich aus verschiedenen Lebensabschnitten stammen.

Die Arie „Ich bin nun achtzig Jahr“ aus der Kantate 71 „Gott ist mein König“ (Bd. 18, S. 12) baut sich über einem quasi-ostinaten Motiv des bezifferten Orgelbasses auf. Im allgemeinen hat der Orgelpart Füllaufgabe. Nur wenige Stellen sind voll ausgeschrieben, und zwar gerade diejenigen, durch die eine thematische Beziehung zu den Singstimmen hergestellt wird. Der Tenor führt den Psalmtexr, der Sopran den Liedvers auf die Melodie „O Gott, du

<sup>1)</sup> Siehe oben S. 10.

<sup>2)</sup> Kantate 93 „Wer nur den lieben Gott läßt walten“ und Kantate 137 „Lobe den Herren, den mächtigen König“.

frommer Gott", in Böhmscher Weise koloriert, durch. Der Tenor und die Oberstimme der Orgel stehen in Beziehung zum Choral, der Orgelbaß ist unthematisch. Die Einleitung des Tenors „Ich bin nun achtzig Jahr" (Takt 3—5) ist frei<sup>1)</sup>. Erst in Takt 7 wird auf den Text „Warum soll dein Knecht" die erste Zeile des C. f. angedeutet:



die im Sopran in Takt 14 vollständig erscheint:



Ebenso ist das Motiv „Ich will umkehren" Takt 27 ff:



aus dem C. f. genommen, nämlich aus der zweiten (vierten) Zeile:



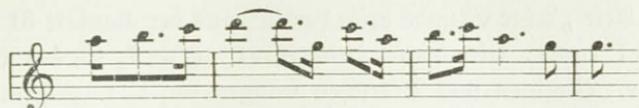
Im übrigen bildet der Tenor eine vom C. f. unabhängige Melodik.

Die Oberstimme der Orgel gewinnt besondere Bedeutung dadurch, daß sie in Echomanier, jedoch in jeweils anderer Kolorierung, Zeilen des C. f. und wichtige Motive des Tenors (z. B. das „Warum") betont. Der Satz ist ein Böhmschoral, ein Quatuor mit unthematischer Continuo Stimme.

Das Duett „Dich hab ich je und je geliebet" aus Kantate 49 „Ich geh' und suche mit Verlangen" (Bd. 10, S. 330) bringt im Baß den freien und im Sopran den Choraltext auf die Melodie „Wie schön leuchtet der Morgenstern". In der Sopranstimme erscheint die Choralmelodie schlicht, während sie in anderen

<sup>1)</sup> Hermann Albert („Wort und Ton in der Musik des 18. Jahrhunderts", Archiv f. Musikwiss., Jahrg. 5, Bückeburg u. Leipzig 1923, S. 51) glaubt in diesen Takten eine Umkehrung der 2. Choralzeile zu erkennen, worin ich ihm nicht folgen kann.





Das ist aber die zweite Choralzeile:



wie sie der Sopran als C. f. hat. Außer dieser wörtlich zitierten zweiten Choralzeile trägt auch die dritte zur Gestaltung des Satzes bei<sup>1)</sup>.

b) Motivische C. f.-Arien.:

In fünf von den acht motivischen Sätzen ist es wieder das Anfangsintervall der ersten Choralzeile, das Anregung zur Motivbildung der anderen Stimmen gibt. Am bekanntesten unter ihnen ist wohl die Einleitungsarie aus Kantate 161 „Komm, du süße Todesstunde“ (Bd. 33, S. 3) für Alt, zwei Flöten, Orgel und Continuo. Die Choralmelodie „Herzlich tut mich verlangen“ erklingt in schlichten Vierteln in der Orgel, nachdem Flöten und Alt mit gleicher Motivik zwölf Takte musiziert haben. Der Zusammenhang mit dem C. f. wird beim Hören nicht ohne weiteres deutlich, ist aber bei Vergleich beider Stimmen unverkennbar. Die Choralmelodie heißt:



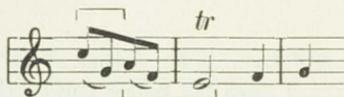
die Alt- und Flötenfigur:



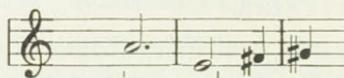
Latent ist nicht nur das Anfangsintervall, sondern die ganze erste Zeile enthalten, rhythmisch und melodisch jedoch verselbständigt. Die Continuosstimme ist frei.

<sup>1)</sup> Siehe S. 31.

Die Arie „Letzte Stunde brich herein“ aus der Kantate 31 „Der Himmel lacht, die Erde jubiliert“ (Bd. 7, S. 44) ist ein Quatuor. Violinen und Bratschen bringen den C. f. „Wenn mein Stündlein vorhanden ist“ unisono. Oboe und Sopran sind mit dem C. f. motivisch verknüpft. Der Continuo ist unthematisch. Die Hauptrolle spielt die Anfangsquarte der ersten Zeile. Daß diese aus dem Choral stammt, zeigt die Oboenfigur, Takt 17:



Der C. f. lautet (transponiert):



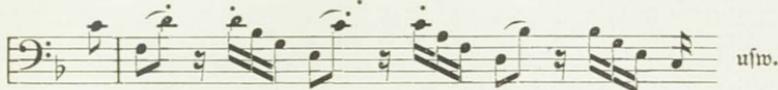
Die Quarte ist den ganzen Satz hindurch von Wichtigkeit, sogar in der letzten Zeile des C. f. wird sie als Achtelfigur angebracht.

Das Duett „Barmherziges Herze der ewigen Liebe“ für Sopran und Tenor aus der gleichnamigen Kantate 185 (Bd. 37, S. 103) unterscheidet sich von der Arie aus Kantate 31 vor allem dadurch, daß auch der Continuo motivisch mit dem C. f. verbunden ist. Die erste Zeile der Chormelodie „Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ“ beginnt (Oboe Takt 7) mit einem Terzschrift, das Ritornellthema in den übrigen drei Stimmen ebenfalls. So erhält der Hörer den Eindruck einer Anspielung auf die erste Choralzeile. Im Mittelteil (Takt 44) lehnen sich Sopran und Tenor für kurze Zeit an die fünfte Zeile an und benutzen die Anfangsssekunde. Der Continuo ist nur in den Vor- und Zwischenspielen motivisch, im übrigen bildet er das Fundament des Satzes mit gleichmäßig dahinfließenden Achtelfiguren.

Ein weiteres Beispiel bietet die Kantate 172 „Erschallet, ihr Lieder“ mit dem Duett „Komm, laß mich nicht länger warten“ (Bd. 35, S. 62). Der kolorierte C. f. „Komm heiliger Geist, Herre Gott“ liegt in der Violine. Sopran und Alt sind vollkommen selbstständig. Lediglich das ostinate Motiv der Violoncellstimme (der Orgelbaß) hat Verwandtschaft mit der Chormelodie. Aus der Anfangszeile (hier un koloriert wiedergegeben):

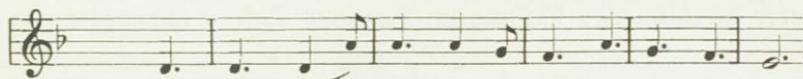


finden sich die drei ersten Noten als Spitzentöne wieder:



Das Terzett „O wohl uns, die wir an ihn glauben“ aus der Kantate 122 „Das neugeborne Kindelein“ (Bd. 26, S. 35) für Sopran, Alt, Tenor, Unifono-Streicher und Continuo bringt den C. f. im Alt, verstärkt durch die Streicher. Sopran und Tenor sind von der Melodie völlig unabhängig. Nur die Continuo-Stimme bewertet den Quintsprung.

Die erste Zeile des C. f. lautet:



der Continuo:



ist durch die Umformung ein selbständiges Neues geworden.

Die Kantate 58 „Ach Gott, wie manches Herzeleid“ (Bd. 12<sub>2</sub>, S. 135) war mit ihrem Anfangssatz schon unter den thematischen C. f.-Arien aufgeführt<sup>1)</sup>. Das Thema (Oboe I und Violine I, Takt 1) lautet:



Es ist eine Kontraktion der dritten Choralzeile „Der schmale Weg ist trübsalvoll“:



und erscheint, teilweise abgewandelt, in Takt 17, 25, 42, 71 usw. In Takt 6 schält sich in voller Klarheit die zweite Choralzeile heraus, ein Zeichen dafür, wie stark sich Bach von dem Choral anregen ließ.

<sup>1)</sup> Siehe S. 28.

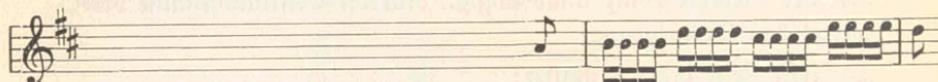
In dem Anfangssatz der Kantate 60 „O Ewigkeit, du Donnerwort“ (Bd. 12<sub>2</sub>, S. 171) erklingt der gleichnamige Choral in schlichter Fassung Takt 14 (Alt verstärkt durch Horn):



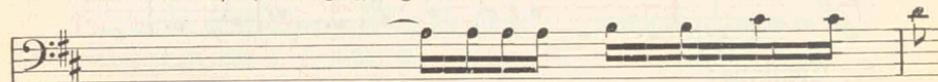
Aus der ersten Zeile sind die Figuren der übrigen Stimmen entzogen. Streicher Takt 1:



oder Takt 5:



oder in einfacherer Fassung im Continuo Takt 6 (transponiert):



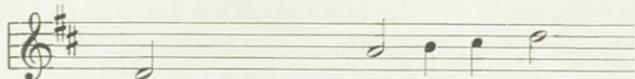
Aber auch die Oboen greifen auf den Choral zurück: Sie zitieren jedoch aus der ersten Hälfte der Verszeile das Wort „Ewigkeit“, während ja die drei angegebenen Fassungen die zweite Zeilenhälfte „du Donnerwort“ ausrufen. In Takt 6 der Oboen heißt es:



Das erste Intervall fehlt zwar, aber der Zusammenhang ist deutlich genug. Es wird eben nur das Wort „Ewigkeit“ ausgesprochen. Auf verschiedenen Stufen und in verschiedenen Abwandlungen durchziehen diese Motive den ganzen Satz.

Als letzte sei die Arie „Alles, was von Gott geboren“ aus Kantate 80 „Ein feste Burg“ erwähnt (Bd. 18, S. 351). Der Continuo ist frei. Der kolorierte C. f. liegt im Sopran, der durch die Oboe unterstützt wird. Der Bass singt den Arientext auf eine freie Melodie. Es bleiben die Streicher, die unisono lebhaft Sechzehntelfiguren durchführen. Ein Zusammenhang mit der Choralmelodie läßt sich anfangs nicht bemerken. Erst von Takt 13 ab beim Neueinsatz zeigt die Sechzehntelfigur eine Fassung, die die Herleitung aus der sechsten

Choralzeile „Er heißt Jesus Christ“ erkennen läßt. Die Ausfüllung einer Oktave und der Leitton fallen auf. Aus dem Choral (hier un-  
koloriert):



wird Takt 13 und an anderen Stellen (transponiert):



S. 76) liegt die schlichte Choralmelodie „Jesu, meine Freude“ in der Trompete. Die beiden anderen Stimmen sind verschieden behandelt.

Dasselbe Bild bietet der Satz „Meine Seele wartet“ für Alt, Tenor und Continuo aus Kantate 131 „Aus der Tiefe rufe ich, Herr, zu dir“ (Bd. 28, S. 20), in dem der Alt die Melodie „Herr Jesu Christ, du höchstes Gut“ vorträgt.

Im Prinzip unterscheidet sich das Quatuor „So du willst, Herr, Sünden zurechnen“ aus derselben Kantate (Bd. 28, S. 10) nicht. Der Sopran hat hier die gleiche Melodie als C. f., von Oboe, Baß und Continuo umrankt.

Die übrigen hierher gehörigen Arien seien nur aufgezählt.

Die Tenorarie „Jesu, Retter deiner Herde“ aus Kantate 143 „Lobe den Herrn, meine Seele“ (Bd. 30, S. 62) mit der Melodie „Du Friederfürst Herr Jesu Christ“ unisono in den Streichern, begleitet von Fagott und Continuo.

Das Duett für Sopran und Tenor „Ich steh mit einem Fuß im Grabe“ aus der gleichnamigen Kantate 156 (Bd. 32, S. 101). Die Melodie „Mach mit mir Gott nach deiner Gut“ liegt im Sopran. Die Streicher-, Tenor- und Continuo-Stimme kommen sich teilweise thematisch sehr nahe.

Das Duett „Welt ade“ für Baß mit der gleichnamigen Melodie als C. f. im Sopran, begleitet von Solovioline und Continuo, aus der Kantate 158 „Der Friede sei mit dir“ (Bd. 32, S. 144). Der Arientext „Welt ade“ stimmt nur in den Anfangsworten mit der Arie von Rosenmüller überein, die hier als C. f. benutzt ist.

Die Arie für Tenor „Bleibt, ihr Engel“ aus Kantate 19 „Es erhob sich ein Streit“ (Bd. 2, S. 279). Die Melodie „Ach Herr, laß deine Engelein“ erklingt über dem Siciliano der andern Stimmen (Tenor, Streicher und Continuo) schlicht in der Trompete.

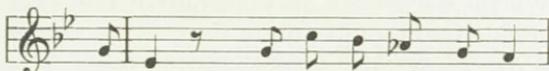
Das Duett „Nimm mich mir“ aus Kantate 163 „Nur jedem das Seine“ (Bd. 33, S. 61). Die Streicher führen unisono die Melodie „Meinen Jesum laß ich nicht“ durch. Sopran und Alt haben gleiche Motivil. Der Continuo nimmt nicht daran teil.

Das Duett „Ich hab vor mir ein schwere Reis“ (Melodie „Ach Gott, wie manches Herzeleid“) für Sopran und Baß aus Kantate 58 „Ach Gott, wie manches Herzeleid“ (Bd. 12<sub>2</sub>, S. 146) bringt den C. f. im Sopran in gleichmäßigen halben Noten.

Als letzte sind die beiden Sätze aus der Kantate 106 „Gottes Zeit“ zu nennen.

In die Arie (älteren Stils) „In deine Hände befehl ich meinen Geist“ ist der Choral „Mit Fried und Freud ich fahr' dahin“ eingefügt (Bd. 23, S. 169).

Die Arie „Ja komm, Herr Jesu“ für Sopran aus derselben Kantate ist dadurch bemerkenswert, daß zwei Flöten (unifono) und zwei Gamben die Melodie „Ich hab mein Sach Gott heimgestellt“ in dreistimmigem Satz bringen und daß sich zwischen die Choralzeilen der dreistimmige Satz „Es ist der alte Bund“ schiebt. Verschiedentlich ist in der Thematik eine Anlehnung an Choralzeilen zu bemerken. Z. B. klingt die Stelle (S. 161) „Ja komm, Herr Jesu“ (transponiert):



an die erste:



und vierte Zeile an:



Noch deutlicher wird die Anlehnung S. 164, Takt 5 und 6 (transponiert):



Es finden sich noch verschiedene Anklänge, doch ist der Zusammenhang mit dem Choral nicht deutlich genug, um den Satz unter die motivischen Arien einzureihen.

## II. Paraphrasierende Arien.

Ausführlich handelt Spitta<sup>1)</sup> über die Choralkantaten, deren Texte Paraphrasen eines Kirchenliedes darstellen. Diesen Kantaten liegt ein Choral (entweder ganz oder mit Auslassung einzelner Strophen) zugrunde. Die ursprüngliche Melodie und der ursprüngliche Text zugleich werden nicht in allen Strophen beibehalten. Regelmäßig sind nur die erste und letzte Strophe original, vielfach auch die mittlere. Die übrigen übernehmen den Gedankengang und formen ihn in eigene Worte, in Verse nach madrigalischer Art.

Die madrigalische Dichtung eignet sich besonders für freiere musikalische Formen wegen der unregelmäßigen Reime und ist im Rezitativ Bachs sehr

1) Bd. II, S. 570 ff.

gebräuchlich. Schweizer<sup>1)</sup> führt eine Erklärung von Caspar Ziegler (1653) an: „Das Madrigal ist ein kurzes epigrammartiges Gedicht, bei dem das Hauptgewicht, die Konklusion, allzeit auf den beiden letzten Reimen oder auch nur auf der letzten Zeile ruht. Die vorhergehenden sind einander gleichgeordnet, beliebig an Zahl, jeder Vers so lang, wie der Dichter ihn gerade haben will, jedoch gewöhnlich sieben- oder elfsilbig, manche gereimt, manche ungereimt.“ Ziegler war es, der die madrigalische Dichtung in Deutschland einführte<sup>2)</sup>.

Die Anwendung dieser Dichtung gab Bach die Möglichkeit, eine Kantate über ein Kirchenlied zu komponieren und doch alle in der Kantate gebräuchlichen musikalischen Formen zu verwerten: Chorsätze, Arien und Rezitative. Verschiedentlich wechseln originale mit paraphrasierenden Strophen ab. In den letzteren finden sich häufig Zeilen, die wortgetreu aus dem Choral übernommen sind. Entsprechend dem Text verhält sich Bach bei der Komposition dann so, daß er auf originale Textzeilen auch die originale Melodie bringt. Das ist in Rezitativen und Arien der Fall. Eingestreute Melodiezeilen sind außer in den paraphrasierenden auch in den Arien über Choraltexte (Abschnitt IV) zu finden. In den letzteren jedoch seltener. Dort ist die Technik aus den paraphrasierenden Arien, in denen musikalische und textliche Behandlung sich entsprechen, übernommen. Dabei ist zu bemerken, daß nicht in allen Fällen von einer Melodiezeile auf die entsprechenden originalen Liedworte geschlossen werden kann.

Spitta<sup>3)</sup> hat einige dieser Ausnahmen aufgeführt: In Kantate 113 „Herr Jesu Christ, du höchstes Gut“ erklingt auf die Worte „Dein Sünd ist dir vergeben“, die nicht aus dem Choral stammen, die letzte Zeile der Melodie (Bd. 24, Tenorarie S. 71 und 72).

Andererseits erscheinen verschiedentlich Choralzitate im Text, ohne daß musikalisch darauf Rücksicht genommen wäre.

In der Sopranarie „Bete aber auch dabei“ der Kantate 115 „Mache dich, mein Geist, bereit“ (Bd. 24, S. 128) sind die ersten beiden Zeilen dem Choral entnommen, ohne daß die Melodie an das Kirchenlied anklingt. In Kantate 178 „Wo Gott der Herr nicht bei uns hält“ (Bd. 35) sind die Zitate ungenau. Von dem in Kantate 130 „Herr Gott, dich loben alle wir“ (Bd. 26) benutzten Liede konnte ich leider nicht alle Verse auffinden und deshalb auch nicht nachprüfen, ob die Zitate wirklich wortgetreu sind. Hier genügt ja die Feststellung, daß nicht jedes textliche Choralzitat auch die dazu gehörige Melodie bedingt.

1) A. a. O., S. 56.

2) Siehe auch Spitta, Bd. I, S. 464.

3) Bd. II, S. 577 und 579.

Es gibt nun zwei Möglichkeiten: Entweder erscheint mitten in dem Arientext (mit freier Arienmelodik) eine Choralzeile, oder der Originaltext eröffnet die Arie. In diesem Falle macht Bach die dazugehörige Melodie zum Ritornellthema.

a) Choralzeilen werden eingestreut.

Bei den Choralbearbeitungen und C. f.-Arien schieden wir in thematische, motivische und unthematische, je nach dem Verhältnis der beteiligten Stimmen zum C. f. Das läßt sich auch in den Arien mit eingestreuten Choralzeilen durchführen, wenn wir die Zeilen als Teile einer Choralbearbeitung und die Melodie der Singstimme als C. f. fassen.

In diesem Sinne thematisch wäre zunächst die Sopranarie „Ich will auf den Herren schauen“ aus Kantate 93 „Wer nur den lieben Gott läßt walten“ (Bd. 22, S. 91) zu nennen. Sie bringt in der Singstimme viermal Melodiewendungen aus dem Choral. Aus dem Choralextext stammt nur die Zeile „Er ist der rechte Wundersmann“ (Strophe 6), die in den Takten 23—25 und 31—32 (in der Verkürzung) mit entsprechender Melodie vorkommt. Dagegen ist die Reimzeile „Nach seinem Willen machen kann“ in den Takten 28—30 und 35—37 Umdichtung. Im Original heißt sie „Der bald erhöhn, bald stürzen kann“. Trotzdem erscheint die Schlußzeile der Melodie. Der Hauptgrund dafür scheint darin zu liegen, daß Bach diese beiden Melodiezeilen als Einheit empfand. Dafür spricht auch die Tatsache, daß sofort nach dem Zitat Takt 23—25 in der Singstimme die Schlußzeile zweimal im Continuo (Takt 26 und 27) gebracht wird und den Einsatz in der Singstimme Takt 28 vorbereitet. In Takt 35—37 kommt die Schlußzeile in Continuo und Singstimme imitatorisch vor. Der Continuo beteiligt sich also an der Thematik der beiden Melodiezeilen, und insofern haben wir es in diesem Satze mit eingefügten Teilen einer thematischen Choralbearbeitung zu tun. Der Satz ist im übrigen zwar nicht an diese beiden Zeilen gebunden, weist aber doch Zusammenhänge mit der Choralmelodie auf<sup>1</sup>).

Das Duett „Ach Herr, mein Gott, vergib mir's doch“ für Sopran und Alt aus der Kantate 113 „Herr Jesu Christ, du höchstes

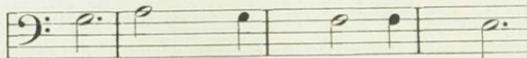
<sup>1</sup>) Diese sind im Abschnitt „Der Choral im Zusammenhang der ganzen Kantate“ behandelt.

Gut" (Bd. 24, S. 76) bringt die erste, dritte, fünfte und siebente Zeile aus der Choralmelodie, obwohl auch hier nur die erste Textzeile wortgetreu übernommen wurde. Die übrigen Zeilen passen teilweise wegen der Silbenzahl nicht. Durch Melismen und Dehnungen der Melodie wird dieser Mangel beseitigt. Im Aufbau steht der Satz einer kolorierten thematischen Choralbearbeitung sehr nahe. An Stelle der fehlenden originalen Zeilen treten freie Passagen. In der Thematik der beiden Singstimmen beteiligt sich der Continuo und entnimmt die jeweilige Choralzeile. Nur die letzte Zeile ist unthematisch, der Sopran hat die Melodie, der Alt geht in Terzen parallel, und der Continuo besteht aus freien Sechzehntelfiguren.

Als Arien mit eingestreuten Zeilen einer unthematischen Choralbearbeitung sind vier Sätze zu bezeichnen. Zunächst ist hier die Altarie „Lilg, o Gott, die Lehren" aus der Kantate 2 „Ach Gott, vom Himmel sieh darein" zu nennen (Bd. 1, S. 63). Der Text dieser Arie ist Umdichtung der dritten Strophe. Sie ist musikalisch frei erfunden bis auf die Takte 55—59. Die Worte „Trotz dem, der uns will meistern" sind der dritten Strophe wörtlich entlehnt. So hören wir denn auch dazu in der Gesangstimme die letzte Melodiezeile des Chorals.

Die Takte 44—47 der Tenorarie „Tröste mir, Jesu, mein Gemüte" aus der Kantate 135 „Ach Herr, mich armen Sünder" (Bd. 28, S. 129) bieten ein ähnliches Bild. Die Choralworte „Da gedenkt man deiner nicht" werden auf die sechste Melodiezeile gesungen, die wegen des veränderten Anfangsintervalls, der Umkehrung der absteigenden Sekunde in aufsteigende Septime und der Vorhalte nicht leicht erkenntlich wird.

Im Anfangschor lautet sie:



hier:



In der Tenorarie „Jesus nimmt die Sünder an" aus der Kantate 113 „Herr Jesu Christ, du höchstes Gut" (Bd. 24, S. 69) haben wir den erwähnten Sonderfall, daß auf die nicht dem Choral entnommenen Worte „Dein Sünd' ist dir vergeben"

in Takt 41—43 und 52—55 (in der Dominante) die letzte Melodiezeile koloriert gesungen wird. Im übrigen ist die Arie frei.

Der Satz „Gib, höchster Gott“ aus der unvollständigen Trauungskantate „D ewiges Feuer, o Ursprung der Liebe“ ist in der Gesamtausgabe (Bd. 41, S. 141) als Chor bezeichnet, würde also nicht hier zu behandeln sein. Das scheint mir jedoch auf einem Mißverständnis zu beruhen.

Im Vorwort des 41. Bandes (S. XII) vermerkt der Herausgeber, daß in der Tenorstimme (wahrscheinlich von Bach selbst geschrieben) ein Hinweis auf den Schlußchor sich findet: *Sequt. Chorus sub signo N. B.* Es ist aber durchaus nicht sicher, daß mit dem Schlußchor unser Satz gemeint ist. Auf eine Wiederholung des Chores „Friede über Israel“ (der ja die Kantate 34 abschließt) oder des Anfangschores kann ebenso gut damit gezielt sein. Gegen eine chorische Aufführung des Satzes spricht die schwache Besetzung und seine ganze Technik. Sopran und Baß laufen meist in Sexten und Terzen parallel. Außerdem widerspricht dem die Partie des eingefügten Segenspruches (Sopran und Baß in Oktaven). Würden Alt und Tenor sich dem Sopran und Baß anschließen, wäre der orchestrale Teil zu dünn gegenüber dem Unifono der vier Singstimmen<sup>1)</sup>. Daß aber zwischen den beiden in Oktaven parallel laufenden Stimmen Alt und Tenor kontrapunktieren sollten, halte ich für ausgeschlossen. Bei Bach fehlt jedes Beispiel dafür. Es bliebe noch ein Einwand: In der weltlichen Kantate „Mer hahn en neue Oberkeet“ und der Kaffeekantate sind drei- und zweistimmige Sätze als „Chor“ bezeichnet. Damit ist aber über die Besetzung nichts gesagt. Die Sätze fassen alle beteiligten Solostimmen im Schlußsatz zusammen, was ja in der Kaffeekantate aus der Namensangabe in jeder Stimme deutlich hervorgeht. Beide Kantaten sind solistisch. So werden wir auch in unserem Satz „Gib, höchster Gott“ ein Duett für Sopran und Baß zu sehen haben.

Der liturgische Segenspruch „Der Herr segne dich und behüte dich“ ist in der bekannten Art (Unifono der Singstimmen) in den Satz verwoben. Die übrigen Stimmen behalten ihre Arienthematik ohne Rücksicht auf den Choral bei.

b) Aus der Choralmelodie wird das Ritornellthema gewonnen.

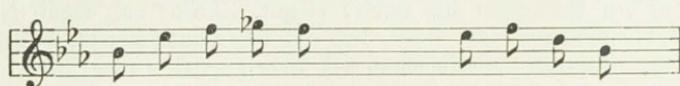
Ein ähnlich freies Verfahren wie in der besprochenen Sopranarie der Kantate 93 „Wer nur den lieben Gott läßt walten“ wendet Bach in der Tenorarie „Man halte nur ein wenig stille“ aus derselben Kantate (Bd. 22, S. 84) an. Auch hier hält er sich

<sup>1)</sup> Siehe das einzige unanfechtbare Beispiel in der Kantate 190 „Singer dem Herrn“ (Bd. 37, S. 229) und die Ausführungen zu Kantate 80 „Ein feste Burg“ Vers 4 (S. 14).

nicht streng an den Text. Melodische Anklänge finden sich zu Beginn des ersten und zweiten Teiles. Wortgetreu ist nur die erste Textzeile (aus Strophe 3) übernommen. Dazu wird die erste Melodiezeile, verändert und nach Dur versetzt, gebracht. Das Gerüst ist deutlich erkennbar (Takt 17):



Die ursprüngliche Fassung würde lauten:



Das zweite Zitat „Denn unsers Gottes Gnadenwille“ ist ungenau und wird von Bach übergangen. Noch freier ist die fünfte Textzeile dieser Strophe „Gott, der uns ihm hat auserwählt“ übertragen. Sie heißt in der Arie „Gott, der die Auserwählten kennt“. Trotzdem wird sie in der Melodik berücksichtigt, allerdings ziemlich frei. Aus der originalen Form:



wird:



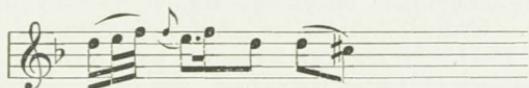
Es kam Bach hier offensichtlich weniger darauf an, zu originalen Liedworten auch die originale Melodie zu bringen, als allgemein einen Zusammenhang zwischen dieser Arie und dem der Kantate zugrundeliegenden Lied herzustellen. Die Liedform wird beibehalten, und die Choralzeilen im Auf- und Abgesang machen diese Beziehung noch deutlicher. Man hat hier nicht den Eindruck eingestreuter Choralzeilen, wie bei den anderen bisher besprochenen Sätzen. Die Durvariante ist Ritornellthema geworden, die zweite benutzte Choralzeile leitet den Mittelteil ein. Dadurch sind die Choralanklänge organisch dem Satz eingefügt, ohne als solche aufzufallen.

In der Pastorale „Meinen Jesum laß ich nicht“ der Kantate 98 „Was Gott tut, das ist wohlgetan“ (Bd. 22, S. 246) zeigt sich dies Verfahren noch deutlicher. Der Text beginnt mit der An-

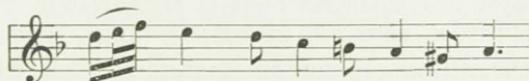
fangszeile des Chorals „Meinen Jesum laß ich nicht“. Dazu erscheint die Melodiezeile in kolorierter Fassung als Thema der Singstimme. Die Instrumente haben ein besonderes Motiv.

Als letzte dieser Arien ist das Duett „Gedenk an Jesu bitterm Tod“ aus Kantate 101 „Nimm von uns Herr, du treuer Gott“ hier zu erwähnen (Bd. 23, S. 27). Zu den Singstimmen Sopran und Alt treten Flöte, Oboe da caccia und Continuo. Der Continuo ist frei, während in alle anderen Stimmen Melodiezeilen übernommen werden. Aus der vierten Strophe des Liedes werden die erste, dritte und vierte Zeile wörtlich in den Arientext aufgenommen. Die entsprechenden Zeilen der Melodie „Vater unser im Himmelreich“ sind für Bach damit ebenfalls gegeben, die erste schlicht, die dritte und vierte verziert, letztere am Schluß auch noch abgebogen und durch Sequenzierung verlängert. Die erste Zeile, das Ritornellthema, wird am Ende des Satzes wiederholt. Durch die oftmaligen Choralzitate wird dieser Satz nahe an die Choralbearbeitungen gerückt, zumal auch das Motiv der Flöte in Takt 1 zu der vierten Choralzeile Beziehungen aufweist.

Flöte, Takt 1:



Choralzeile im Sopran, Takt 29:



Der Hauptgedanke der Arie „Gedenk an Jesu bitterm Tod“ wird dadurch stark hervorgehoben, daß seine Melodiezeile als Ritornellthema den Satz beginnt und abschließt.

III. Mischformen zwischen C. f.= und paraphrasierenden Arien.

In derselben Kantate 101 „Nimm von uns, Herr“ haben wir in der Arie „Warum willst du so zornig sein“ (Bd. 23, S. 21) eine Kombination von paraphrasierender und C. f.=Arie vor uns. Die Takte 1—37 stellen sich als paraphrasierende Arie und die Takte 38 bis 65 als C. f.=Arie dar. Anschließend wird das Anfangsritornell wiederholt. Der erste Teil, die Paraphrase, bringt nur die erste Zeile

des Textes und dazu die erste Melodiezeile von „Vater unser im Himmelreich“ (Takt 9 in der Tonika, Takt 17 in der Dominante). Diese Textzeile hören wir sechsmal, das zweite, dritte, vierte und sechste Mal ohne die Melodie, so daß musikalisch die Freiheit des Aufbaus gewahrt ist, ähnlich den Arien, in denen eine Choralzeile Ritornellthema wurde. Mit dem Unterschied allerdings, daß hier die Ritornelle von freien Themen bestritten werden. Die bei Takt 38 beginnende C. f.-Arie ist unthematisch. In dreistimmigem Satz (zwei Oboen und Taille) wird jetzt die Chormelodie über dem freien Continuo vollständig durchgeführt, während die Baßstimme in mehr rezitativer als arienhafter Weise den letzten Textabschnitt behandelt.

#### IV. Arien über Choralexte.

Eine kleine Gruppe der Bachschen Kantaten, von Spitta, im Gegensatz zu den madrigalischen, strenge Choralkantaten genannt, benutzt originale Kirchenliedtexte ohne jede Umdichtung.

Wenn Bach nicht auf einzelne Formen, die sonst in der Kantate gebräuchlich waren, verzichten wollte (wie z. B. Kantate 4 „Christ lag in Todesbanden“), mußte er auch für Rezitative und Arien als Texte Strophen des Kirchenliedes verwenden. Diesen Weg hat er in 9 Kantaten eingeschlagen. Spitta<sup>1)</sup> setzt für sie gemeinsame Entstehungszeit an, die Jahre 1731–1734. Die erwähnte Kantate 4, deren sämtliche Sätze Choralbearbeitungen sind, ist früher komponiert. Ebenso die Kantate 93 „Wer nur den lieben Gott läßt walten“. Die originale Liedstrophe „Er kennt die rechten Freudenstunden“ führt in den Streichern den C. f. durch und ist deshalb schon unter den Choralbearbeitungen besprochen.

Eine Sonderstellung nimmt die Kantate 42 „Am Abend aber desselbigen Sabbath“ ein. Sie ist eine freie Kantate und enthält dennoch in dem Duett „Verzage nicht, du Häuflein Klein“ eine Arie über Choralexte, während alle übrigen aus strengen Choral-kantaten stammen. Die Arien über Choralexte sind entweder musikalisch ohne Beziehung zum Choral, oder aber der Zusammenhang wird durch Melodieanspielungen verdeutlicht.

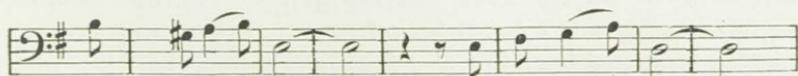
Längere Bemerkungen zu den ersteren erübrigen sich. Es gehören dahin: Aus der Kantate 97 „In allen meinen Taten“ Vers 7 und 8 (Bd. 22, S. 210 und 213), aus der Kantate 100 „Was Gott tut, das ist wohlgetan“ Vers 5 (Bd. 22, S. 319) und aus

1) Bd. II, S. 285 ff.

Kantate 117 „Sei Lob und Ehr dem höchsten Gut“ der 3. Vers (Band 24, S. 168). Ferner Vers 4 und 6 aus Kantate 107 „Was willst du dich betrüben“ (Bd. 23, S. 192). Über das Verhältnis der letzteren beiden Sätze zu anderen aus der gleichen Kantate wird später noch zu sprechen sein.

Häufiger sind in diesen Kantaten die Arien, die zur Choralmelodie in Beziehung stehen. Die musikalische Technik ist teils ähnlich der in den paraphrasierenden Arien, d. h. innerhalb der frei gestalteten Arienmelodie tauchen Anspielungen an den Choral auf, teils zeigt die freie Arie ihre Abhängigkeit von der Choralmelodie im Arien-thema, das eine Umbildung einer ganzen Choralzeile darstellt oder aber durch die Anfangsintervalle einer Zeile angeregt wurde. Versetzungen von Dur nach Moll und umgekehrt lassen diese Zusammenhänge nicht immer leicht erkennen.

Nicht zu übersehen ist die Herkunft des Themas in einigen Beispielen, die Spitta<sup>1)</sup> abgedruckt hat, so im vierten Vers der Kantate 129 „Gelobet sei der Herr, mein Gott“<sup>2)</sup> (Bd. 26, S. 219), obwohl gerade die Anfangsintervalle verändert sind, ebenso im vierten Vers von Kantate 100 „Was Gott tut, das ist wohlgetan“<sup>3)</sup> (Bd. 22, S. 314) und im dritten Vers der Kantate 137 „Lobe den Herren, den mächtigen König der Ehren“ (Bd. 28, S. 189). Das Thema des letzteren Satzes ist die erste Melodiezeile, nach Moll versetzt und erweitert. Während in Kantate 129 nur die ersten beiden Melodiezeilen benutzt sind, zeigen sich in den beiden anderen auch sonst noch Anspielungen. Z. B. ist die Zeile „Es kommt die Zeit“ im vierten Vers der Kantate 100 (Bd. 22, S. 317, letztes System):



Ähnlich sind auch die Worte „In wieviel Not hat nicht der gnädige Gott“ im dritten Vers der Kantate 137 (Bd. 28, S. 191, erstes System) behandelt.

In Vers 2 der Kantate 192 „Nun danket alle Gott“ (Bd. 41, S. 83) erscheint zur ersten Zeile die Melodie:



eine verzierte Fassung des Choralanfanges:



die auch zu anderen Textzeilen benutzt wird.

Bei den übrigen Kantaten zeigt sich nicht auf den ersten Blick, daß die Choralmelodie außer in den Chören auch in den Arien eine Rolle spielt. Am klarsten läßt sich die Tatsache erkennen, wenn wir mehrere Sätze einer Kantate hintereinander betrachten. Die Kantaten:

- 97 „In allen meinen Taten“ (Bd. 22, S. 187),
- 100 „Was Gott tut, das ist wohlgetan“ (Bd. 22, S. 279),
- 107 „Was willst du dich betrüben“ (Bd. 23, S. 181),
- 112 „Der Herr ist mein getreuer Hirt“ (Bd. 24, S. 31),
- 117 „Sei Lob und Ehr' dem höchsten Gut“ (Bd. 24, S. 161),
- 129 „Gelobet sei der Herr, mein Gott“ (Bd. 26, S. 187),
- 177 „Ich ruf' zu dir, Herr Jesu Christ“ (Bd. 35, S. 201)

sollen daher erst später ausführlich behandelt werden.

Das Duett „Verzage nicht, du Häuflein klein“ aus der Kantate 42 „Am Abend aber desselbigen Sabbath's“ (Bd. 10, S. 82) ist nicht nur dadurch bemerkenswert, daß es trotz des originalen Liedtextes in einer freien Kantate als Choralarie und nicht als „Corale in stilo semplice“ seinen Platz gefunden hat, sondern auch durch seine Technik. Der C. f. ist nicht verwertet. Die musikalischen Beziehungen zum Choral sind so versteckt, daß Spitta<sup>1)</sup> sagen konnte: „Das Duett zwischen Sopran und Tenor behandelt eine Choralstrophe „Verzage nicht, du Häuflein klein“, aber nur den Text. Die Musik ist frei erfunden. Hier treffen wir Bach

<sup>1)</sup> Bd. II, S. 564.

wieder auf dem Wege, den wir ihn mit den Kantaten „Gelobet sei der Herr“, „In allen meinen Taten“ und anderen einschlagen sahen.“

Das Lied „Verzage nicht, du Häuflein klein“ hat eine eigene Melodie<sup>1)</sup>, wird jedoch auch auf die Melodie „Kommt her zu mir, spricht Gottes Sohn“<sup>2)</sup> gesungen. In Bachs Kantaten findet sich diese Melodie zweimal (am Schluß von Kantate 74 und 108, die Spitta beide um 1735 ansetzt), aber nicht zu unserem Text. Die Melodie sei hier nach Kantate 108 (Bd. 23) wiedergegeben:



Nun ist ja bekannt, daß Bach zu verschiedenen Zeiten verschiedene Melodiefassungen benutzte, z. B. in der Leipziger Zeit andere als in Cöthen. Er richtete sich nach den in der Gemeinde gebräuchlichen Melodien, für die er die betreffende Kantate schrieb<sup>3)</sup>. So ist es erklärlich, daß die für unseren Satz gebrauchte Melodie von der oben angeführten Fassung abweicht.

Aus den Stimmen für Fagott und Violoncello ergeben die Spitzentöne:



folgende Melodiezeile:



(die eingeklammerte Note ist nicht Spitzenton).

Diese Zeile erscheint siebenmal, und zwar in der Tonika Takt 1—6, 7—12, 13—18, in der Oberdominante Takt 27—32, 33—39 und wieder in der Tonika Takt 58—63 und 64—70. (Die Takte 19—26 und 40—57 sind frei.) Darüber baut sich das Duett zwischen Sopran und Tenor.

1) Zahn, Bd. 2, Nr. 2516.

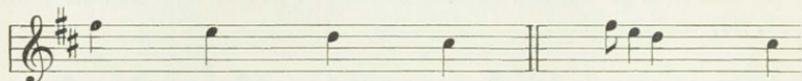
2) Zahn, Bd. 2, Nr. 2496.

3) Siehe darüber Gesamtausg., Bd. 23, S. XXXIX.

Die Tenorstimme von Takt 6—12:



ergibt entkoloriert:



Dann bildet der Sopran die Begleitung. Von Takt 13—18 wird die Phrase wiederholt, nur hat dort der Sopran die Melodie, und der Tenor ist Begleitung. Durch Entkolorierung erhalten wir aus den Takten 48—50 der Tenorstimme:



dieselbe Zeile wie oben.

Ferner ist noch der Einsatz bei den Worten „Und suchen deinen Untergang“ zu beachten. Im Tenor (Takt 39) heißt es da:

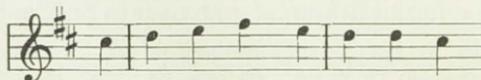


als Umänderung von:

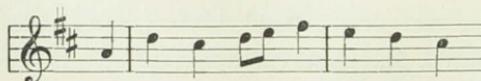


Auf verschiedenen Tonstufen wird diese Stelle wiederholt.

In den Singstimmen spielen also zwei Motive eine Rolle. Das erste:



entspricht der vierten Choralzeile:



Die Worte sind ja hier dieselben.

Das zweite:



stammt aus der fünften Zeile:



Es könnte den Noten nach gesehen auch aus der zweiten oder vierten Zeile sein. Dann wäre der Anklang jedoch textlich ohne Sinn. Es entfielen auf die Noten die Worte „(Fei)n=de willens sein“ oder „(dei)-nen Untergang“. Wenn wir die fünfte Zeile unterlegen, entsprechen den Noten die Worte „angst und bang“. Eine derartige Absicht ist Bach wohl zuzutrauen. Wenn man die Anfangschöre der späten Kantaten auf die Verarbeitung der Themen im instrumentalen Teil hin ansieht, stößt man häufiger auf ähnliche Fälle<sup>1)</sup>.

Die in der Fagottstimme auftretende Melodie dagegen (siehe oben) ist als Abänderung der sechsten Zeile aufzufassen:



Es wird nicht lan = ge wäh = = ren.

Genaue Übereinstimmung zeigt sie mit der Schlußzeile des Liedes „Was mein Gott will, gescheh allzeit“. Man könnte vielleicht die Abweichung durch Erinnerung Bachs daran erklären, zumal beide ähnlich sind und gerade diese Zeile in den Choralbüchern seiner Zeit den stärksten Schwankungen unterworfen war<sup>2)</sup>.

In feinsinniger Weise hat Bach die letzten drei Choralzeilen zum Aufbau des Satzes so benutzt, daß den Singstimmen mit ihrem „angst und bang“-Motiv Fagott und Cello gegenübertreten: „Es wird nicht lange währen“.

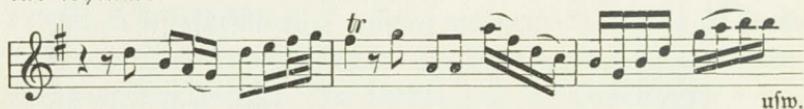
<sup>1)</sup> J. B. bringen in Kantate 104 „Du Hirte Israel“ die Oboen (Takt 1) das „Höre“- und die zweiten Violinen das „Du Hirte Israel“-Motiv übereinander.

<sup>2)</sup> Siehe Lobwasser, Anhang zu den „Psalmen Davids“ von 1688, S. 174, Daniel Vetter, „Musikalische Kirch- und Hausergötlichkeit“, 1709 und 1713, 2 Teile, die „Psalmodia sacra“ von Friedrich Witt, 1715, das „Sachsen-Weissenfelsische Gesang- und Kirchenbuch“, 1714, und Friedrich Schneiders „Anhaltisch-Dessauisches Choralbuch“ 1829. Gesangbücher, die zu Bachs Zeiten Geltung hatten, siehe Bach-Jahrb. 1918, S. 94/95.

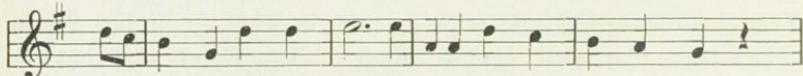
Als C. f. taucht die Melodie trotz des reinen Choraltextes nicht auf. Das ist verwunderlich genug. Denn die Technik, auf mehrere Zeilen anzuspielen, ohne den C. f. vollständig hinzuzubringen, ist sonst nicht üblich. Ebenso sonderbar ist, daß dieser Satz in einer freien Kantate steht. Choraltexte ohne C. f.-Vertonung sind, wie wir gesehen haben, im übrigen nur in Choralkantaten zu finden. So kann man vielleicht Spittas Bemerkung, Bach sei hier wieder auf dem Wege der Choralkantate, dahin abändern, daß der Satz „Verzage nicht“ wahrscheinlich aus einer uns unbekanntem Choralkantate übernommen ist. Dafür spricht auch der Umstand, daß der Continuo nachträglich komponiert ist<sup>1)</sup> und daß die Sinfonia und die Altarie ebenfalls entlehnt zu sein scheinen<sup>2)</sup>.

#### V. Choralanklänge in freien Arien.

In der Arie „Hebt euer Haupt empor und seid getrost“ der Kantate 70 „Wachet, betet, seid bereit“ (Bd. 16, S. 355) zeigt das Thema:



Ähnlichkeit mit der Anfangszeile:



des Liedes „Was frag' ich nach der Welt“<sup>3)</sup>. Wie diese Übereinstimmung zu erklären ist, muß dahingestellt bleiben.

Daß durch die Wahl dieses Themas der Sinngehalt des Textes „hebt euer Haupt empor und seid getrost“ musikalisch („O Gott, du frommer Gott, du Brunnquell aller Gaben“ oder „Gott ist und bleibt getreu“) besonders unterstrichen werden sollte, erscheint nicht überzeugend, zumal die zugrunde liegende Melodie innerhalb dieser Kantate sonst nicht berücksichtigt ist.

Entweder spielt die Dichtung auf eine heute nicht mehr bekannte Choralstrophe an, so daß Bach dadurch angeregt wurde, die entsprechende Melodie als Arienthema zu verwenden, oder der Satz ist einer Choralkantate über eins der für diese Melodie gebräuchlichen Kirchenlieder ent-

1) Siehe das Vorwort zu Kantate 42 in Bd. 10 der Gesamtausg.

2) Spitta, Bd. II, S. 564.

3) Auch gebräuchlich für „O Gott, du frommer Gott“ und „Gott ist und bleibt getreu“. (Sahn, Nr. 5206b und c.)

nommen. Das erstere konnte ich nicht feststellen. Da nach Spitta<sup>1)</sup> die Kantate aus der 1716/17 entstandenen 1723 umgearbeitet wurde, ist die letztere Annahme an sich wahrscheinlicher. Ihr steht jedoch entgegen, daß in den autographen Streicherstimmen nur die Rezitative und der Schlußchoral des ersten Teiles von Kopistenhand herrühren und nur sie sich so als spätere Einschaltungen zu erkennen geben. Ferner ist der Text in Grandcs Dichtung enthalten, wurde also sicherlich schon 1717 von Bach komponiert.

Es bleibt noch die Möglichkeit, daß Bach bei der Umarbeitung die Musik einer Chorkantate entlehnte und ihr den Grandcschen Text unterlegte.

Die Arie „Hilf, Gott, daß es uns gelingt“ aus der Kantate 194 „Höchsterwünschtes Freudenfest“ (Bd. 29, S. 120) bringt in der zweiten Violine und der Viola Viertel- und halbe Noten im Gegensatz zu der Achtelbewegung der ersten Violine und der Singstimme. Die Melodie der zweiten Violine (Takt 1):

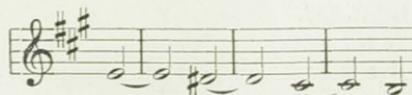


klingt an die Melodie „Was mein Gott will, gescheh' allzeit“:



an. Es ist nicht anzunehmen, daß Bach absichtlich eine Beziehung zu dem Choral herstellen wollte. Denn die Mittelstimmen haben hier außer den unserem Beispiel entsprechenden Stellen nur Füllaufgabe. Die Stelle wird als eine unbewußte Reminiszenz aufzufassen sein.

In der Oberstimme des Duettes „Beruft Gott selbst“ aus Kantate 88 „Siehe, ich will viel Fischer aussenden“ (Bd. 20, S. 172) fallen verschiedene Male breite Notenwerte auf innerhalb der Achtel (Takt 28, 36, 57, 81). Die Phrase bei Takt 28 in der Oboe:

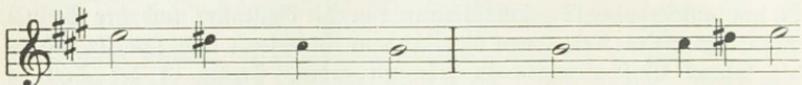


und die Weiterführung des Soprans in Takt 32:



<sup>1)</sup> Bd. I, S. 561, Bd. II, S. 191.

könnten dem Liede „Ach Gott und Herr, wie groß und schwer“<sup>1)</sup> oder „Gelobt sei Gott im höchsten Thron“<sup>2)</sup> entnommen sein:



Das andere Motiv:



das dreimal auftritt, kommt im Liede „In dich hab ich gehoffet, Herr“ zu den Worten „Erhalte mich“ vor<sup>3)</sup>. In Kantate 52 (Bd. 12<sub>2</sub>, S. 50) hat Bach allerdings die andere Fassung:



Es ist ja an und für sich unwahrscheinlich, daß Bach in einem Satz Zitate aus zwei Chorälen anbringen sollte, die dazu noch in der ganzen Kantate nicht wiederkehren. Nur der Vollständigkeit halber seien diese Arien hier erwähnt.

Ob die Unisonostellen zwischen Violine II und Bratsche in der Arie „Herr, der du stark und mächtig bist“ aus Kantate 10 „Meine Seel' erhebt den Herren“ (Bd. 1, S. 288) einem Choral entstammen, ist unklar.

Damit sind wir zum Schluß des Abschnittes über die Arie gelangt. Arien und arienhafte Sätze, die innerhalb anderer Formen sich finden, also nicht selbständig sind, sollen bei deren Besprechung berücksichtigt werden.

1) Zahn, Bd. 2, Nr. 2051.

2) Zahn, Bd. 1, Nr. 283.

3) Zahn, Bd. 2, Nr. 2461 c.

4) Der Schluß der Abhandlung folgt im nächsten Jahrgang des Bach-Jahrbuchs.