

# Johann Sebastian Bachs Sammlung von Kantaten seines Veters Johann Ludwig Bach

Von William H. Scheide (Princeton, New Jersey, USA)  
(deutsch von Alfred Dürr)

## I

### *Die verlorene Osterkantate*

#### ABKÜRZUNGEN

BG = Gesamtausgabe der Bachgesellschaft 1851–1899

BJ = Bach-Jahrbuch

BWV = Bach-Werke-Verzeichnis von Wolfgang Schmieder, 1950

JLB = Johann Ludwig Bach

JLB 1–17: Johann Ludwig Bach, Kantaten Nr. 1–17, gezählt nach BG 41.  
S. 275 f.

JSB = Johann Sebastian Bach

NBA = Neue Bach-Ausgabe 1954 ff.

Eine der Entdeckungen, die der Bachforschung in letzter Zeit gelungen sind<sup>1</sup>, besagt, daß Bach seinem dritten Leipziger Kantaten-Jahrgang ursprünglich Kirchenkantaten eines anderen Komponisten einverleibt hatte, seines Meininger Veters Johann Ludwig Bach (1677–1731). Selten hat die Nachwelt einen so genauen, vollständigen und deutlichen Überblick über das Verfahren und den Umfang erhalten, in dem Bach die Musik fremder Komponisten benutzte und die Weise, in der er sie für seine eigenen Zwecke verwendete. Es erscheint daher sinnvoll zu erforschen, in welchem Ausmaß die Kantaten Johann Ludwigs Bachs für das Werk Johann Sebastians von Bedeutung gewesen sind, und zwar sowohl zu seinen Lebzeiten als auch durch ihr Schicksal in den 200 Jahren seit seinem Tode<sup>2</sup>.

Wir geben zunächst einen Überblick über die 17 Kantaten und folgen dabei der Numerierung in BG 41, S. 275 f. Die ersten zwölf Kantaten liegen sowohl in Partitur als auch in Stimmen vor, die letzten fünf nur in Stimmen. Jeder Partitur geht eine von JSB selbst geschriebene Titelseite voran. Die Stimmen derjenigen Kantaten, zu denen keine Partitur erhalten ist, sind eingelegt in einen Umschlag, der auf seiner Vorderseite einen ähnlichen Titel trägt. Da die Stimmensätze jeweils Dubletten für die Violinstimmen

<sup>1</sup> Siehe dazu: A. Dürr, *Zur Chronologie der Leipziger Vokalwerke J. S. Bachs*, BJ 1957, S. 5 ff. (auch als Einzeldruck) und G. von Dadelsen, *Beiträge zur Chronologie der Werke Johann Sebastian Bachs*, *Tübinger Bach-Studien*, Heft 4/5, Trossingen 1958.

<sup>2</sup> Wie schon häufig hat Philipp Spitta auch diesen Sachverhalt schon vor langer Zeit treffend erfaßt, als er in seiner *Bach-Biographie* (I, 566) schrieb: „Raum und Neigung für des anderen [JLBs] Weise waren in diesem [JSB] immer noch reichlich vorhanden, reichlicher, wie es scheint, als für irgend einen zweiten Componisten. Von keinem hat er sich durch selbstgemachte Abschrift noch in späteren Jahren eine solche Menge von Compositionen angeeignet.“

enthalten und der Continuo in dreifacher Ausfertigung vorliegt, einschließlich einer bezifferten und um einen Ton herabtransponierten Stimme, erfüllen sie die üblichen Bedingungen des Aufführungsmaterials für JSBs Leipziger Kantatenorchester. Die nachstehende Übersicht umschließt eine Anzahl zusätzlicher Angaben, deren Beachtung sich bei den späteren Ausführungen unserer Studie als nützlich erweisen wird. Wasserzeichen und Schreiber der Stimmen sind von Dürr im BJ 1957, S. 85–90 mitgeteilt.

	Besetzung	Schreiber der Partitur	Bezeichnung des Komponisten auf der Titelseite	Zweiteiligkeit vermerkt in	
				Partitur	Stimmen
1. 4. p. Ep.	N <sup>3</sup>	JSB	<i>di J. L. Bach</i>	ja	
2. 5. p. Ep.	N	JSB	<i>di J. L. Bach</i>	ja	
3. Septuagesimae	N	JSB	<i>di J. L. Bach</i>	ja	
4. Sexagesimae	N	JSB	<i>di J. L. Bach</i>	ja	
5. Quinquagesimae	N	JSB	<i>di J. L. Bach</i>		
6. Quasimodogeniti	N <sup>4</sup>	JSB	<i>di J. L. Bach</i>		
7. 6. p. Trin.	N u. 2 Hörner <sup>5</sup>	JSB	<i>di J. L. Bach</i>		
8. Jubilate	N	JSB <sup>6</sup>	<i>di Joh. Ludew. Bach</i>		
9. Mariae Reinigung	N u. 2 Oboen	JSB	<i>di Bach<sup>7</sup></i>	ja	
10. 2. Ostertag	N u. 2 Oboen <sup>8</sup>	JSB	<i>di Bach<sup>7</sup></i>	ja	
11. 3. Ostertag	N	JSB	<i>di Bach<sup>7</sup></i>		ja
12. Misericordias D.	N	JSB	<i>di Bach<sup>7</sup></i>		
13. Mariae Heims.	N u. 2 Oboen <sup>9</sup>	—	<i>di Joh. Ludew. Bach</i>	—	ja
14. Cantate	N u. 2 Oboen	—	<i>di Bach<sup>7</sup></i>	—	ja
15. 11. p. Trin.	N u. 2 Oboen	—	<i>di Joh. Ludew. Bach</i>	—	
16. 13. p. Trin.	N u. 2 Oboen	—	<i>di Joh. Ludew. Bach</i>	—	ja
17. Johannis	N u. 2 Oboen	—	<i>di Joh. Lud. Bach</i>	—	ja

Jede Partitur mit Ausnahme von Nr. 8 trägt auf der ersten Notenseite einen Kopftitel, der mit *J. J.* beginnt; er endet: . . . *Cont: Bach* mit Ausnahme der Kantaten 7 und 9, in denen das Wort *Bach* fehlt. Am Ende jeder Partitur (außer in 8) steht das Wort *Fine*. Ihm folgten in JLB 1–4 und 9 die

<sup>3</sup> N = Normalbesetzung: Violine I, II, Viola, Sopran, Alt, Tenor, Baß und Continuo.

<sup>4</sup> Außerdem ist eine im Titel der Partitur nicht aufgeführte Hornstimme vorhanden.

<sup>5</sup> Außerdem ist eine im Titel der Partitur nicht aufgeführte Oboenstimme vorhanden.

<sup>6</sup> Nur die Titelseite von der Hand JSBs, die Partitur von der Hand eines Schreibers, der bei Dürr (BJ 1957, S. 38 und 87) als Hauptkopist C bezeichnet wird.

<sup>7</sup> Obwohl diese Form der Namensnennung innerhalb der autographen Umschlagtitel J. S. Bachscher Werke praktisch unbekannt ist, hat ihr Auftreten in dieser Sammlung und von seiner Hand geschrieben, doch Verwirrung gestiftet, wie im Verlauf unserer Untersuchungen zu zeigen sein wird.

<sup>8</sup> Außerdem verlangt ein Satz dieser Kantate zwei Blockflöten, die auf der Titelseite nicht aufgeführt werden. Da die Stimmen dieses Werkes zur Zeit nicht erreichbar waren, ist es mir unbekannt, ob dazu eine gesonderte Blockflötenstimme ausgeschrieben wurde.

<sup>9</sup> Die Besetzung dieser Kantate verlangt geteilte Violen (Viola I und Viola II).

Buchstaben *S. D. Gl.*, in JLB 11 *S. D. Gloria*. Daß sie in den Kantaten 5–7, 10 und 12 fehlen, mag daran liegen, daß die Zeile oder Seite bereits voll war und keinen Raum mehr ließ.

Ein der Sammlung von frühester Zeit beiliegender Brief von der Hand Carl Philipp Emanuel Bachs besagt folgendes:

18<sup>10</sup> Kirchen Stücke von dem Herzogl. | Meinungschen Capellmeister | H( Job. Ludewig Bach.

Die meisten sind mit 2 Oboi, 2 Violini, Viola, 4 Sing- | Stimmen und Baß<sup>11</sup>.

Alle aber mit allen diesen Stimmen, bloß die Oboi | ausgenommen<sup>11</sup>.

Zu einem sind 3 Trompeten u. Pauken<sup>12</sup>; u. noch zu | einem 2 Waldhörner<sup>13</sup>.

In allen kommen Chöre vor; außerdem ist in | allen eine gute Abwechslung von Soli Duetten | Recit. u. Arien. Sie sind nicht gar lang. | Die Arbeit ist durchaus fleißig u. besonders | ein reiner Satz. Die Chöre sind ausnehmend. | Alle 18<sup>10</sup> Stücke bestehen (1) aus einer sauberen Partitur | von meines seel( Vaters Hand<sup>14</sup>; (2) alle Stimmen | ausgeschrieben, worunter die Violinen doppelt und | die Bässe dreyfach, wobey allezeit ein transponirter | Orgelbaß, wegen des Cammer Tones, befindlich. Zu 5 Stücken bloß fehlt die Partitur<sup>15</sup>.

Jedes Stück enthält wenigstens 12 Bogen; einige sind noch stärker<sup>16</sup>.

(Seite 2)

Es sind ein Hauffen Festtags Stücke<sup>17</sup>, 7. E. | 3 Oster Stücke<sup>18</sup> darunter. Überhaupt aber | sind die Texte biblisch, u. so eingericht, daß | man sie auf alle Zeiten brauchen kann<sup>19</sup>. | Da mir Ew. HochEdelgeb.<sup>20</sup> letzthin auftrug, | diese Stücke von meinem seel. Vetter durchzu- | sehen; so habe ich solches gethan u. diesen | Bericht davon aufgesetzt. Sie stehen Ihnen<sup>20</sup> | wie sie da sind, mit Haut u. Haar | für 8 rth. zu Diensten. Ist dieser | Preiß freundschaftl., oder nicht? | Mich deucht er ist es, weil er bey | weitem noch nicht die Helfte der Copialien | beträgt. Ich habe die Ehre

Bach

<sup>10</sup> Gegenwärtig enthält die Sammlung nur 17 Kantaten.

<sup>11</sup> Wie die oben mitgeteilte Tabelle zeigt, verlangen die 17 Kantaten folgende Instrumente: 9 Kantaten sind nur mit Streichern besetzt, 7 mit Streichern und zwei Oboen, 1 mit Streichern und zwei Hörnern.

<sup>12</sup> Eine Kantate mit Trompeten und Pauken ist nicht erhalten – vgl. Anm. 11.

<sup>13</sup> JLB 7 (6. p. Trin.) – vgl. Anm. 11.

<sup>14</sup> Vgl. dazu die Richtigstellung weiter unten, Anm. 15. Elf Partituren sind von JSB geschrieben. Der Schreiber von JLB 8 zum Sonntag Jubilate ist Dürrs „Hauptkopist C“.

<sup>15</sup> JLB 13 bis 17. Dadurch wird die weiter oben durch Anm. 14 markierte Behauptung richtiggestellt.

<sup>16</sup> Mit 12 Bogen ist offenbar die Mindestzahl der vorhandenen Stimmen bezeichnet, nämlich 4 Singstimmen, 2 Violine I-, 2 Violine II-, 1 Viola- und 3 Continuoimmen.

<sup>17</sup> JLB 9 (Mariä Reinigung) 13 (Mariä Heimsuchung) 17 (Johannis), ferner vgl. Anm. 19.

<sup>18</sup> Der heutige Bestand umfaßt jedoch nur 2 Osterkantaten, nämlich JLB 10 (2. Ostertag) und 11 (3. Ostertag).

<sup>19</sup> Jede Kantate beginnt mit einem Bibelwort aus dem Alten Testament und enthält als 4. Satz einen neutestamentlichen Text.

<sup>20</sup> Der Adressat des Briefes ist nicht ermittelt.

Emanuels Angebot ist offensichtlich akzeptiert worden; denn keine dieser Kantaten erscheint in seinem Nachlaßkatalog von 1790. Soweit ich weiß, liegen über die Sammlung keine weiteren Nachrichten vor bis zum Sommer 1844. Zu dieser Zeit befand sich Johann Theodor Mosewius (1788–1858) während eines vierwöchigen Sommeraufenthalts in Berlin, wo er einige Zeit darauf verwendete, die Bachschätze der Singakademie zu durchstöbern. Diese unvergleichliche Sammlung war hauptsächlich durch die Bemühungen des vormaligen Direktors der Singakademie, Carl Friedrich Zelter (1758 bis 1832), und seines Bibliothekars Georg Pölchau (1773–1836) zusammengetragen worden. Mosewius plante eine Veröffentlichung über Bachs Kantaten. Sie erschien 1845 in Buchform als erweiterte Fassung einer 1844 in der *Allgemeinen Musikalischen Zeitung* veröffentlichten Artikel-Serie und trug den Titel *Johann Sebastian Bach in seinen Kirchen-Kantaten und Choralgesängen*. Auf Seite 19 dieser Schrift erwähnt Mosewius den oben mitgeteilten Brief C. P. E. Bachs und teilt ihn im Auszug mit. Dabei unterlaufen ihm zwei folgenschwere Lesefehler; denn statt „3 Oster Stüke“ liest Mosewius „3 Orgelstücke“ und statt „von meinem seel( Vetter liest er: „von meinem seeligen Vater“. Dementsprechend werden von ihm die 18 JLB-Kantaten als echte Werke Sebastians, wenn auch aus der „frühesten Künstlerperiode Bach’s“ bezeichnet.

Erst in seinem nächsten Buch *Johann Sebastian Bachs Matthäus-Passion musikalisch-ästhetisch dargestellt* (1852) berichtet Mosewius diesen Fehler, der, wie er erklärt, durch eine Verwechslung der Komponistenangabe J. L. Bach mit J. S. Bach entstanden sei, begünstigt durch die zweideutige Nennung des Komponisten im Umschlagtitel zur obenauf liegenden Kantate JLB 14 (*di Bach*). Er fügt eine Liste von den bekannten 17 JLB-Kantaten bei und erklärt: „Die siebenzehnte Kantate des erwähnten Convoluts ist die oben bezeichnete Kantate Seb. Bachs in Stimmen (JLB 14)<sup>21</sup>, die achtzehnte eine achtstimmige Kantate mit Instrumenten von Christoph Bach: ‚Es erhob sich ein Streit‘.“

Zwei Jahre später, 1854, verkaufte die Singakademie ihre wichtigsten Bachhandschriften an die Königliche Bibliothek zu Berlin. Darunter befand sich auch die Sammlung der JLB-Kantaten<sup>22</sup>. JLB 14 wurde keineswegs als Komposition von JSB betrachtet. Dagegen wurde von dieser Kantate vermerkt: „enthält den Brief“<sup>23</sup>. Das paßt zu Mosewius’ Mitteilung, daß JLB

<sup>21</sup> Vielleicht hat diese falsche Annahme, daß nur vier der fünf Kantaten, die nur in Stimmen existierten, von JLB seien, Spitta beeinflusst, als er schrieb: „Sebastian Bach selbst allein schrieb von achtzehn . . . die Partitur ab . . . Zwölf davon sind in einem Band zusammengeheftet auf der königl. Bibl. zu Berlin. Ein von Phil. Em. Bach beschriebenes Blatt ist vorgebunden. Außerdem sah ich dort zu vier (!) andern die von Sebastian Bach geschriebenen Stimmen.“ (I, 568).

<sup>22</sup> Die zwölf Partituren wurden in einem Band zusammengebunden, vielleicht auf Veranlassung des Bibliothekars S. W. Dehn (1799–1856) und erhielten die Signatur P 397. Die siebzehn Stimmsätze wurden St 301 bis St 317 signiert.

<sup>23</sup> Deutsche Staatsbibliothek Berlin *Mus. ms. theor. K.* 427, Nr. 124 L.

14 auf dem Stoß zuoberst gelegen habe und so verständlicherweise den Brief enthalten hatte, der die Sammlung in ihrer Gesamtheit beschrieb. Wiederum jedoch wurde als achtzehntes Werk die Kantate „Es erhub sich ein Streit“ von Johann Christoph Bach (1642–1703) einbezogen<sup>24</sup>.

Und hier gelangen wir an den entscheidenden Punkt, der über ein Jahrhundert lang in dieser Sammlung Verwirrung gestiftet hat. Emanuels Brief teilt deutlich mit, daß sie 18 JLB-Kantaten enthielt, aber seit Mosewius' Zeit waren es nur siebzehn. Die Einbeziehung von „Es erhub sich ein Streit“ war nur der erste unzulängliche Versuch, die Lücke zu schließen. Alfred Dörffel, der im Jahre 1894 das Vorwort zu BG 41 schrieb, glaubte das achtzehnte Stück in JLBs Orchester-Suite G-Dur sehen zu dürfen (S. XXXVII).

In jüngerer Zeit stellt Karl Geiringer in *Die Musikerfamilie Bach* (München 1958) fest, das fehlende Stück sei „offenbar“ die Trauermusik für Johann Ludwig Bachs Brotherrn, Prinz Ernst Ludwig von Meiningen (S. 122 u. 127).

Blicken wir jedoch zurück auf den Wortlaut von Emanuels Brief und besonders auf diejenigen Punkte, die mit den Fußnoten 10, 12 und 18 gekennzeichnet sind, so zeigt sich, daß wir über dieses 18. Stück keineswegs völlig im Unklaren bleiben. Es muß sich um eine Osterkantate gehandelt haben (vgl. Anm. 18), deren Besetzung u. a. 3 Trompeten und Pauken verlangte (vgl. Anm. 12). Da innerhalb der 17 Kantaten niemals 2 für den gleichen Tag bestimmt sind, da ferner der zweite (JLB 10) und dritte (JLB 11) Ostertag bereits mit je einer Kantate versehen sind, ergibt sich unschwer die Folgerung, daß die fehlende Osterkantate dem ersten Ostertag zugewiesen war. Dann aber kann keines der drei oben erwähnten Werke das gesuchte sein.

Wie bereits erwähnt, sind die zwölf Partituren heute in einem Band gebunden. Sie sind zunächst nach der Form der Namensnennung des Komponisten gruppiert und innerhalb dessen in der Folge des Kirchenjahres. Wann aber mag diese Anordnung so getroffen worden sein? Die von Mosewius mitgeteilten Listen helfen nicht weiter, denn er fügte die JLB-Kantaten in eine frühere Arbeit ein, die in groben Zügen nach der Folge des Kirchenjahres von 1839<sup>25</sup> angeordnet war. Das Verkaufsverzeichnis der Singakademie

<sup>24</sup> Der Grund für diese irrtümliche Einordnung ist leicht gefunden: Wie die JLB-Sammlung (die damals nur noch 17 Kantaten zählte) gehörte auch das *Alt-Bachische Archiv* (als dessen erstes Stück C. P. E. Bachs Nachlaßkatalog die genannte Michaeliskantate J. C. Bachs aufführt) zum Besitz der Singakademie. Beide Sammlungen bestanden aus Kompositionen von Verwandten J. S. Bachs, und nichts lag näher, als beide gemeinsam aufzubewahren. So wurde denn das oberste Stück der zweiten Sammlung wesentlich für das unterste der ersten gehalten, um die Zahl von 18 Kantaten vollzumachen.

<sup>25</sup> Die Reihenfolge, in der sie in seinem Buch von 1852 über die Matthäuspassion aufgezählt werden, ist: 1, 2, 3, 9, 4, 5, 10, 11, 6, 12, 8, 7, 13, 17, 15, 16, 14 und „Es erhub sich ein Streit“.

von 1854 zeigt dagegen folgende Ordnung: 1 bis 7, 15 bis 17, 14, 13, 8 bis 12 und „Es erhob sich ein Streit“. Hier finden wir jedoch bereits die Partituren in erster Linie nach der Benennung des Komponisten, dann nach der Ordnung des Kirchenjahres gruppiert. Schwerlich können die Partituren schon damals in einem Band zusammengebunden gewesen sein, denn die sieben Partituren mit der Benennung *di J. L. Bach* (JLB 1–7) sind in der Verkaufsliste von den übrigen Partituren getrennt durch die fünf nur in Stimmen vorhandenen Kantaten. Es ist deshalb am wahrscheinlichsten, daß S. W. Dehn die Partituren nach ihrer Ankunft in der Königlichen Bibliothek zu Berlin binden ließ, und zwar in der Anordnung, in der er sie vorfand. Die fünf nur in Stimmen vorhandenen Kantaten waren natürlich, da sie nicht eingebunden wurden, in ihrer Anordnung häufigeren Wechsels unterworfen. Immerhin mag es von Bedeutung sein, daß JLB 14 obenauf lag, als Mosewius sie studierte, und daß sie auch zur Zeit des Verkaufs den Vermerk trug: „enthält den Brief“. Denn diese Kantate ist innerhalb der fünf ohne Partitur die früheste im Kirchenjahr. Manches weist also darauf hin, daß die Kantaten zur Zeit Mosewius' und Dehns bereits nach dem geschilderten Prinzip geordnet waren.

Andererseits fragt man sich, warum diese Anordnung nach der Benennung des Komponisten überhaupt jemals gewählt wurde. Der nächstliegende Grund ist, daß man darüber im Zweifel war, ob die Zuweisung *di J. L. Bach* und *di Job. Ludew. Bach* einerseits und *di Bach* andererseits wirklich dieselbe Person meinte. Wir haben gesehen, wie Mosewius dadurch irreführt worden war und vielleicht sogar Spitta. Demgegenüber läßt sich aus dem oben zitierten Brief leicht nachweisen, daß Philipp Emanuel Bach über den Komponisten der 18 Kantaten keineswegs im unklaren war.

Solange sich also ein Besitzer der Sammlung an Emanuels Brief hielt, konnten ihm über die Zusammengehörigkeit der einzelnen Kantaten eigentlich keine Zweifel kommen; die einzige einleuchtende Erklärung ist anscheinend, daß diese seltsame Einteilung schon hergestellt war, bevor Emanuel seinen Brief schrieb. Auch das deutet wiederum darauf, daß diese Ordnung zu sehr früher Zeit vorgenommen worden sein muß.

Kehren wir jetzt jedoch zurück zum eigentlichen Gegenstand der vorliegenden Studie, der verlorenen Osterkantate von JLB. Auf Grund von Emanuels Brief müßten für die Sammlung folgende Annahmen zutreffen:

1. Sie enthielt die Handschrift einer weiteren Kantate, die ihr jetzt fehlt.
2. Diese Kantate war eine Komposition JLBs.
3. Ihre Besetzung bestand aus drei Trompeten, Pauken, zwei Violinen, Viola, Sopran, Alt, Tenor, Baß und Continuo<sup>26</sup>.

<sup>26</sup> Emanuel schreibt: „Zu einem sind 3 Trompeten und Pauken; und noch zu einem 2 Waldhörner.“ Das erste ist natürlich die fehlende Kantate; Die Besetzung der zweiten (JLB 7) verlangt 2 Hörner, 2 Violinen, Violen, Sopran, Alt, Tenor, Baß und Continuo. Ein Blick auf die Besetzungstabelle der JLB-Kantaten zeigt, wie einheitlich das Instrumentarium der gesamten Gruppe ist, wenn man von den Blasinstrumenten absieht.

4. Sie gehört dem ersten Ostertag zu.
5. Vorhanden waren Partitur und Stimmen.
6. Die Partitur dürfte von JSB geschrieben worden sein; die Schriftzüge des Stimmensatzes müßten auch in anderen Kantaten der Sammlung wiederkehren.
7. Die Wasserzeichen von Partitur und Stimmen müßten gleichfalls in anderen Kantaten der Sammlung wiederkehren.
8. Unter den Stimmen müßte sich eine Dublette für die beiden Violinen und ein dreifacher Continuo finden, einschließlich eines „transponierten Orgelbasses“ entsprechend JSBs üblicher Praxis in Leipzig.
9. Wenn die Kantate sich in jeder Beziehung an das herrschende Ordnungsprinzip zwischen JLB 9 (Mariae Reinigung) und JLB 10 (2. Ostertag) einordnen soll, müßte sie auf der Titelseite der Partitur die Zuweisung *di Bach* tragen.
10. Sie müßte mindestens einen Chor enthalten („In allen kommen Chöre vor“).

Welche Form hat nun die Kantate? Welches sind die Merkmale Johann Ludwigs Bachscher Kompositionen? Der erste, der meines Wissens darüber schrieb, war Mosewius (s. oben), der damals Johann Sebastians „früheste Künstlerperiode“ zu beschreiben vermeinte. Als nächster Verfasser von Bedeutung widmete Philipp Spitta zwei Seiten seiner Bachbiographie (I, 568f.) den Werken JLBs. Neuere Studien finden sich bei Fritz Treiber, *Die thüringisch-sächsische Kirchenkantate zur Zeit des jungen J. S. Bach (1700–1723)* *Archiv für Musikforschung* 1937, S. 129 und bei Karl Geiringer, a. a. O. S. 122 bis 127. Eine detaillierte Beschreibung findet man in einer unter Geiringers Anleitung entstandenen Dissertation von Angela Maria Jaffé, *The Cantatas of Johann Ludwig Bach*, Boston University 1957. Hier wird auch der (nicht immer geglückte) Versuch unternommen, die Texte mitzuteilen, wodurch der den Kantaten zugrunde liegende Aufbau deutlich wird. Dieser ist, wie sich zeigt, in allen 17 Kantaten im wesentlichen unverändert, und zwar in folgender Gestalt (Abkürzungen: ja = jambisch, tr = trochäisch, anap. = anapästisch, S=Sopran, A=Alt, T=Tenor, B=Baß, Ch=Chor):

	Metrum				S A T B Ch	Kombinationen
	ja	tr.	anap.			
1. Alttestamentlicher Text <sup>27</sup>					1 6 6	BCh, B u. ST, ATB, SA
2. Rezitativ <sup>28</sup>	17				10 3 3 1	
3. Arie (9 da Capo)		16 <sup>29</sup>	1		11 2 2 1	AT
4. Neutestamentlicher Text <sup>30</sup>					1 2 4 2	4 AT, 2 TB, TBCh, AB
5. Arie (3 tr da Capo)	6	11			5 3 2 4	2 AT, TB
6. Rezitativ <sup>28</sup>	16		1		4 2 1 4	2 AT, SA, ST, TB, ATB
7. Chor		5 <sup>31</sup>			16 <sup>32</sup>	
8. Choral (8 mit 1 Strophe, 8 mit 2 Strophen, 1 mit 3 Strophen)						

Fußnoten 27–32: siehe folgende Seite.

Hinzuzufügen ist, daß die Kantaten in ihrer Gesamtform häufig eine Zweiteilung aufweisen. In JLB 11 und 14 beginnt Teil II mit dem 4. Satz (dem neutestamentlichen Text), in JLB 1, 2, 3, 4, 9, 13, 16 und 17 dagegen mit der Arie Nr. 5. So weisen insgesamt 10 Kantaten die Zweiteilung auf, sei es in ihrer Partitur, sei es in den Stimmen.

Die Bibelwortzitate sind bisweilen von recht beträchtlicher Länge. So besteht z. B. JLB 1/1 aus den ersten 5 Versen des 46. Psalms, JLB 12/4 hat Johannes 10, 12–15 zum Text. Dabei werden nie mehr als höchstens ein oder zwei kurze Textsätze ausgelassen. Schwerlich hat Johann Sebastian Bach jemals einen Bibeltext von solcher Länge in einem einzigen Satz vertont.

Wir betrachten jetzt die madrigalischen Texte und finden, daß sie vom neutestamentlichen Text des Satzes 4 jeweils in zwei Hauptteile aufgespalten werden. Im ersten sind die Versformen deutlich voneinander unterschieden; auf ein jambisches Rezitativ folgt eine trochäische Arie. Satz 6 und 7 dagegen sind gewöhnlich beide jambisch und in sechs Fällen erstreckt sich dieses Metrum auch noch zurück auf Satz 5. So regt der zweite madrigalische Hauptteil den Dichter dazu an, ausgedehnte zusammenhängende Partien zu schreiben. Schon in Satz 2 finden sich mehrstrophige Dichtungen. Ein gutes Beispiel bietet JLB 4, mit seiner besonderen Vorliebe für Alexandriner:

Gott will die Erstlinge von seinen Früchten haben  
als unser Dankgebühr gewisses Unterpand.  
Wo aber bleiben solche Gaben?  
Erscheinen wir nicht oft mit leerer Hand?

Des Herzens Acker liegt ganz wüste und verödet  
der Same, den der Geist in seine Furchen streut,  
ist durch die Weltbegierd' ersticket und getötet,  
und wird die Erde nur mit reifer Frucht erfreut.

Ist aber dies der Weg, den Herren recht zu suchen?  
Ach! Seele, schicke dich zu einer bessren Saat.  
Sollt er der bösen Art nicht statt des Segens fluchen?  
Wo du noch heut versäumst, so ists vielleicht zu spat.

<sup>27</sup> Der Text von JLB 15 (Satz 1), in Jaffés Arbeit nicht identifiziert, ist Jesaja 53, 11.

<sup>28</sup> Viele, wenn nicht gar die meisten dieser Rezitative enthalten textbezogene Ariospartien. JLB wechselt zwischen Rezitativ und Arioso mit größter Freiheit (s. Beisp. 16) und betrachtet beide Stilarten als auswechselbar und als gleicherweise der Gattung des Rezitativs zugehörig.

<sup>29</sup> Einschließlich einer vierzeiligen Arie mit drei trochäischen und einer anapästischen Zeile.

<sup>30</sup> Die Texte des jeweils 4. Satzes folgender Kantaten sind von Jaffé nicht identifiziert worden: JLB 8: Römer 8, 18; JLB 14: Johannes 16, 8; JLB 15: Römer 4, 5.

<sup>31</sup> Viel, wenn nicht gar die meisten dieser Chöre sind textlich unmittelbar mit Satz 6 verbunden.

<sup>32</sup> In 10 Kantaten überschneiden sich die Textstrophen des 6. und 7. Satzes, in einer ist Satz 7 textgleich mit Satz 8, in einer ist Satz 7 weggelassen und zu den übrigen 5 vgl. Anm. 31.

Der Text des zweiten Satzes aus JLB 17 ist 4 Strophen lang, aber nur die Hälfte seiner Zeilen sind Alexandriner. In dieser Beziehung ist das obenstehende Beispiel ungewöhnlich regelmäßig. Tatsächlich variieren die einzelnen Zeilen in der Länge zwischen drei und sieben Versfüßen. Auch der Versbau ist in dieser Hinsicht keineswegs einheitlich. So hat z. B. der dreistrophige Text von JLB 4/6 (Reimschema: abab – vgl. Beisp. 16) zwölf Zeilen von 4, 6, 6, 5 3, 3, 6, 6 6, 6, 6, 6 jambischen Versfüßen. Soweit mir die deutsche Klassische Literatur bekannt ist, finden sich am ehesten vergleichbare Formen in Wielands *Oberon* und in Schillers Übertragung der *Aeneis* Virgils. Dort variieren die jambischen Zeilen in ihrer Länge zwischen 4 und 6 Füßen; und auch dort unterscheiden sich die Strophen in der Zeilenlänge voneinander.

Aber zurück zum Textdichter JLBs. Seine Vorliebe für mehrstrophige jambische Dichtungen, umrahmt durch alttestamentliche Prosa (Satz 1) und Trochäen (Satz 3) zählt gewiß zu den grundsätzlichen Charakteristika seines Stils. Es überrascht uns deshalb auch nicht, wenn wir unter den Sätzen der zweiten Hälfte mindestens acht 3–6strophige Dichtungen finden, die sich über die Sätze 6 und 7 erstrecken und in vier Fällen schon bei Satz 5 beginnen<sup>33</sup>. Und auch wenn Satz 5 seiner Form nach selbständig ist, so schließt sich doch Satz 6 inhaltlich daran an, z. B. in JLB 12:

Satz 5: Du treuer Hirt  
 und Bischof meiner Seelen,  
 ich bin verirrt,  
 willst du mich nicht zu deinen Schafen zählen?<sup>34</sup>  
 Du gibst dich hin vor die, so dir gegeben,  
 sollt ich nicht durch dich leben?

Satz 6: Ja, du hast mich mit Müh und Fleiß gesucht,  
 Du hast mich aufgefunden<sup>35</sup>,  
 Jedoch als ganz verflucht,  
 von Sünden, Greuel und Tod gebunden.  
 Du hast die Schuld versüht,  
 den Tod hinweggetan,  
 daß ich auf deiner Weid'  
 nun sicher wandeln kann.  
 Mir steht die klare Quell' des Seelenlabsals offen,  
 mich führt dein sanfter Stab zum süßen Freudenstrom.  
 Schmeck ich hier solche Lust, was hab ich nicht<sup>36</sup> zu hoffen  
 wenn ich dereinst auf jene Auen komm,

<sup>33</sup> Nicht eingerechnet sind die offenbar unregelmäßigen, nicht ganz deutbaren Formen in JLB 3 und 14.

<sup>34</sup> Die Arie steht im Dreivierteltakt, die Zeilen 3 und 4 sind rezitativische Einschübe im C-Takt.

<sup>35</sup> So die Partitur von JSBs Hand. Die autographe Stimme liest: auch gefunden.

<sup>36</sup> So die Partitur von JSBs Hand, in der apographen Stimme offenbar in „noch“ verbessert.

wo Lebenswasser sich von Gottes Stuhl ergießt  
und wo die Seele erst ein ewig Wohl erkieset.

Satz 7: Ach, säume nicht, du himmlisches Ergötzen,  
mich bald als deinen Gast an solches Mahl zu setzen.

Die Mehrzahl der Dichtungen in Satz 6 ist nicht so frei in der Form wie das angeführte Beispiel, sondern schließt sich enger an den alexandrinischen Typ an, der in JLB 4/2 gezeigt worden ist<sup>37</sup>. Eine bemerkenswerte Ausnahme ist die allerlängste Dichtung. Sie findet sich in JLB 1 und besteht aus sechs siebenzeiligen Strophen. Ihre Regelmäßigkeit ist für diesen Teil der Kantate so ungewöhnlich wie ihr trochäisches Metrum. Wir teilen Strophe 6 mit, da ihre erste Zeile den Beschluß des Satzes 6 bildet, während die übrigen Zeilen den Text zu Satz 7 bilden:

JLB 1/6: Darum wird er freudevoll  
1/7: wunderbar sind deine Rechte,  
dieses, Herr, erkenn ich wohl.  
Gib, daß ich wie deine Knechte,  
stetig nach dir sehe,  
und von Herzen vor dir flehe,  
daß an mir zu aller Zeit dein Will geschehe.

Johann Ludwig Bach komponierte diese Dichtungen mit größtmöglicher Mannigfaltigkeit. Den langen Text in JLB 12/5 und 6 teilte er dem Solo-Alt zu. Andererseits wurde in JLB 9/6 und 7 der Text einer kurzen Strophe auf ein Baß-Rezitativ (4 Zeilen, 10 Takte), ein Duett für Sopran und Alt (1 Zeile, 5 Takte), ein Tenor-Rezitativ (2 Zeilen, 12 Takte) und einen Chor aufgeteilt.

In JLB 10/6 wiederum singen Tenor und Alt die vier Strophen praktisch zeilenweise alternierend. JLB 1/6 besteht aus den Strophen 2 bis 5 und der ersten Zeile von Strophe 6 der oben erwähnten Dichtung. Diese sind in chiasmischer Anordnung wie folgt vertont:

<sup>37</sup> Obwohl die Dichtung auch bei Jaffé in derselben Anordnung wiedergegeben ist, drängt sich doch der Verdacht auf, die Worte „mit Müh und Fleiß“ in Zeile 1 der zweiten Strophe könnten durch JLB bei der Komposition eingefügt worden sein. Läßt man sie aus, so erhält der erste Teil der Dichtung eine sehr viel typischere Form (2 Binnenreime in der 1. und 2. Strophe sind durch Kursivdruck hervorgehoben):

Satz 5: Du treuer *Hirt* und Bischoff meiner Seelen,  
ich bin *verirrt*, willst du mich nicht zu deinen Schafen zählen?  
Du gibst dich hin vor die, so dir gegeben,  
sollt ich nicht durch dich leben?

Satz 6: Ja, du hast mich *gesucht*, du hast mich aufgefunden,  
jedoch als ganz *verflucht*, von Sünden, Greuel und Tod gebunden.  
Du hast die Schuld versüht, den Tod hinweggetan,  
daß ich auf deiner Weid nun sicher wandeln kann.

Mir steht usw.

- JLB 1/6, Strophe 2, Zeile 1 bis 4: Tenor-Rezitativ  
 Strophe 2, Zeile 5 bis 7: Sopran-Rezitativ  
 Strophe 3: Sopran-Arie  
 Strophe 4: Sopran-Rezitativ  
 Strophe 5 und 6, Zeile 1: Tenor-Rezitativ

Wenn demnach irgendeine Unregelmäßigkeit in der musikalischen Gesamtform auftritt, findet sie sich stets in der zweiten Hälfte des Werkes nach dem neutestamentlichen Satz, bei zweiteiligen Kantaten also in Teil II; und stets steht sie in Zusammenhang mit der schon erwähnten Neigung des Dichters, vielstrophige Gebilde in diesem Teil des Werkes anzubringen. Demgegenüber muß betont werden, daß solche Unregelmäßigkeiten – literarisch wie musikalisch – im Verlauf der ersten 4 Sätze niemals auftreten.

Ein anderes charakteristisches Merkmal JLBs ist das wiederholte Auftreten von selbständigen Ritornellen, eine Erscheinung, die den Kantaten JSBs ganz fremd ist. Beispiele innerhalb der JLB-Sammlung finden sich in JLB 1, 3, 5, 10, 11 und 16. Das Ritornell in JLB 1<sup>38</sup> bildet insofern einen Ausnahmefall, als sein thematisches Material vollständig dem Chor zugewiesen ist, das Orchester hat lediglich Begleitfunktion. Die anderen fünf sind Orchesterritornelle. Sieht man von JLB 11 ab, so erklingen alle Ritornelle zu Beginn des ersten Satzes, und außer in JLB 16 werden sie auch an seinem Schluß wiederholt. In JLB 5 erklingt es noch ein drittes Mal in der Mitte des Eingangssatzes. In Satz 4 weisen JLB 11 und 16 Ritornelle auf, und zwar JLB 11 an drei Stellen (Beisp. 1), JLB 16 nur einmal zu Beginn des Satzes. Aber das eigentlich Interessante an diesen Ritornellen ist ihr Wiederauftreten in Verbindung mit dem Chorsatz 7. In JLB 3 und 5 geht es dem Chor voraus, in 1, 5, 10 und 16 folgt es ihm als Bindeglied zwischen den Sätzen 7 und 8.

Wir werfen nun einen Blick auf die formalen Verschiedenheiten dieser Ritornelle. Während die ersten beiden Ritornelle aus JLB 1 mit Ausnahme ihres Textes nahezu identisch sind, ist die Anlage des dritten länger, weil sich der Komponist hier bemüht hat, eine vierstimmige Fugenexposition zustande zu bringen. In JLB 5 und 16 finden wir eine längere und eine kürzere Ritornellfassung (siehe Beisp. 2). In JLB 10 hat das Ritornell drei Fassungen, alle mit demselben Schluß. In JLB 3 ist das Ritornell nur unwesentlich, in JLB 11 (Beispiel 1) überhaupt nicht verändert.

Zusammenfassend läßt sich feststellen, daß diese Ritornelle an mindestens drei der folgenden fünf Stellen zu erscheinen pflegen: Zu Beginn und am Schluß des 1. Satzes, gelegentlich in Satz 4 sowie zu Beginn und am Schluß des 7. Satzes; ferner daß sie formal verändert werden können und daß sie zum Vokalteil des Eingangssatzes thematisch teils in Beziehung stehen, teils nicht, seltener zu dem des 7. und niemals dem des 4. Satzes. Ihr Charakter

<sup>38</sup> Satz 1, Beginn: Gott ist unsre Zuversicht und Stärke, eine Hilfe in den großen Nöten.

Satz 1, Schluß: Darum wird sie fest bleiben; Gott hilft ihr frühe.

Satz 7, Schluß: Daß an mir zu aller Zeit dein Will geschehe.

erstreckt sich von der äußersten Schlichtheit – so in JLB 1/14 – bis zu den ausdrucksvolleren und kontrapunktischen Gebilden in JLB 5 und 1.

Die Schlußchoräle sind fast durchweg von Instrumenten begleitet, nur JLB 15 und 16 haben schlicht-vierstimmige Sätze. Und hier stoßen wir auf eine außerordentlich charakteristische Eigenheit der Choralbegleitung JLBs. Am vertrautesten ist ihm eine Aufteilung, bei der der Singbaß mit dem Instrumentalbaß zusammengeht, der Tenor ohne instrumentale Verdopplung bleibt, die Viola mit dem Alt, Violine II mit dem Sopran geht und Violine I selbständig geführt wird<sup>39</sup>. Ist der Satz mehr als fünfstimmig, so unterlaufen ihm leicht Quinten- und Oktavparallelen. Innerhalb der ersten 12 Kantaten folgt die Violine II dem Sopran in 4 Fällen (JLB 1, 2, 4, 5) streng, in 5 anderen frei. In JLB 2, 4, 5 und 14 spielen die Streicher repetierende Achtelnoten zu den Viertelnoten des Chors (s. Beisp. 3 – vgl. die verdeckten Quinten zwischen den Außenstimmen im 2. Takt). Dies ist vielleicht die häufigste Erscheinung.

In keiner einzigen der 17 Kantaten erscheint ein Kirchenlied an anderer Stelle als am Schluß, und dort nur in vokal vierstimmiger, meistens instrumental begleiteter Form<sup>40</sup>. Auch dies wiederum ist ein charakteristischer Unterschied gegenüber den Kantaten JSBs, in denen ein Choral an nahezu jeder Stelle auftreten kann.

Eine äußerst charakteristische Eigenheit der Werke JLBs ist seine Abneigung gegen strenge Kontrapunktik. Nicht, daß er dazu überhaupt nicht imstande wäre. Beispiel 2 zeigt deutlich die Art von Polyphonie, mit der er vertraut ist. Aber in strengen Fugen (bedeutsam sind nur die drei Sätze 7/7, 14/1 und 15/7) macht er häufig Fehler. Beisp. 4 zeigt sogar einen Verbesserungsvorschlag.

Der anspruchsvollste Kompositionsversuch auf dem Gebiet der Fuge findet sich in JLB 7/7 zu den Worten „Glaub und Werk zusammen“. Die Komposition nimmt 39 Takte ein. Ziehen wir den letzten Takt, der nur den Schlußakkord enthält, ab, desgleichen die ersten 8 Takte, in denen der Kontrapunkt effektiv nur zwei- und dreistimmig verläuft, dazu zwei homophone Episoden, die sich über insgesamt 8 Takte erstrecken, so bleiben nur 22 vollstimmige Fugentakte übrig. Hier versucht sich JLB in einem siebenstimmigen Gebilde, ausgeführt von 4 Singstimmen, Violine I und 2 Hörnern. In diesen 22 Takten finden sich 14 und mehr Beispiele an Quinten- und Oktavparallelen. Beispiel 5 zeigt den Schluß mit Quintparallelen in den Außenstimmen, ein Satzfehler, wie er sich exponierter nicht denken läßt. Beispiel 6 zeigt einen anderen Fall derartiger Quinten, der durch die gleichzeitig auftretenden Nonenparallelen noch unschöner wirkt. Endlich ist noch auf die besonders unschöne Stelle in Beispiel 7 hinzuweisen.

<sup>39</sup> Vgl. Beisp. 3.

<sup>40</sup> Einen Einzelfall stellt JLB 16/4 dar, dessen neutestamentlicher Text, Eph. 2, 4–7, auch als Antiphon gebräuchlich ist und der daher auf den in verschiedenen evangelischen Gesangbüchern (seit 1541) heimischen Cantus firmus, Zahn Nr. 8622 vortragen wird.

Sehr viel erfolgreicher ist JLB jedoch mit den Melodien seiner Arien, die, wenn sich zwei Stimmen in Terzenparallelen bewegen, bisweilen wie einfache Volkslieder klingen. Daß sie oft auf Bibeltexte komponiert sind, macht sie um so wirkungsvoller. Die Beispiele 8 und 9 verdeutlichen das Gesagte.

Noch ein Wort zu den obligaten Instrumentalstimmen. Am liebsten begleitet JLB die Singstimme entweder mit vollem Streichorchester oder mit Continuo. Gelegentlich tritt ein „Violino Solo“ auf. Bläser (Oboen oder Hörner) werden nur paarweise verwendet. In JLB 10/4 werden zwei Blockflöten verlangt, obgleich die Kantate im übrigen nur mit 2 Oboen und Streichern instrumentiert ist. Soweit ich weiß, ist dies der einzige Fall, in dem überhaupt Flöten auftreten. JLB hatte offenbar kein Ohr für die Ausdrucksmöglichkeiten solistisch verwendeter Holzblasinstrumente. Darin unterscheidet er sich grundsätzlich von seinem Vetter Johann Sebastian, dessen Mühlhäuser Kantaten von 1707 bis 1708 schon die größte Vorliebe zeigen für Oboensoli (BWV 131), für Blockflötensoli (BWV 106), ganz zu schweigen von dem Reichtum der Besetzung, wie sie in BWV 71 verlangt wird. Betrachten wir nun die Konsequenzen, die sich aus diesen Beobachtungen für die verlorene Osterkantate ergeben, und versuchen, unsere oben aufgestellte Liste maßstablicher Merkmale dieser Kantate dahingehend zu erweitern:

11. Mit größter Wahrscheinlichkeit hatten die ersten 4 Sätze der Kantate folgende Gestalt:
  1. Komposition eines alttestamentlichen Textes.
  2. Rezitativ.
  3. Arie.
  4. Komposition eines neutestamentlichen Textes.
12. Der Rest hatte vermutlich folgende Gestalt:
  5. Arie.
  6. Rezitativ.
  7. Chor (vgl. Emanuels Brief: „in allen kommen Chöre vor“).
  8. Choral (wahrscheinlich mit selbständigem Instrumentalpart).

Möglicherweise war die Form von Satz 5 bis 7 jedoch ausgedehnter, weil a) der Dichter die Neigung hatte, an dieser Stelle mehrstrophige Dichtungen einzuführen, b) Johann Ludwig die Tendenz zeigt, seine Rezitativsätze in kurze Abschnitte, untermischt mit häufigen Ariosi, aufzugliedern.
13. Gut denkbar wäre es, daß die Kantate in Teil I und II aufgeteilt war.
14. Möglicherweise wurde die Kantate durch ein Ritornell eröffnet, das gegen Ende in mehr oder weniger freier Abwandlung wiederkehrte.
15. Die Ritornelle in JLB 5 und JLB 1/7 (Beispiel 2) deuten die Grenze an, bis zu der sich die kontrapunktische Anlage des erwarteten Ritornells bewegen dürfte. Eine Polyphonie, die darüber hinausging, wäre schwer vorstellbar.

16. Irgendeine Bevorzugung solistisch behandelter Instrumente oder von Holzbläsern bei der Begleitung der Vokalsoli der gesuchten Kantate ist nicht zu erwarten.
17. Es wäre ungewöhnlich, wenn nicht mindestens einer der Bibeltextsätze dem Solobaß zugewiesen wäre.
18. Der Melodik, besonders derjenigen der Arien, müßte voraussichtlich ein volkstümlicher Charakter zu eigen sein.
19. Die Instrumentalbegleitung der vorhandenen 17 Choralsätze (Satz 8), ist nach gewissen feststehenden Grundsätzen angelegt; es ist daher wahrscheinlich, daß auch die Choralbegleitung in der verlorenen Kantate nicht aus diesem Rahmen fiel.

Der Nachweis, daß eine Osterkantate aus der JLB-Kantatensammlung verlorengegangen ist, zieht die Frage nach sich, ob uns diese Kantate an anderer Stelle erhalten geblieben ist oder nicht. Wenn man bedenkt, daß die Sammlung im 19. Jahrhundert mehrfach zu Verwechslungen mit Werken von Sebastian Bach Anlaß gegeben hat (s. oben), wenn man ferner berücksichtigt, daß es sich um eine Ostersonntagskantate handeln muß, deren Partitur höchstwahrscheinlich von JSB geschrieben ist und auf ihrem Titelblatt die mehrdeutige Zuweisung *di Bach* zeigte (Ziff. 4, 5 und 8 der obestehenden Liste), so erscheint es durchaus denkbar, daß die gesuchte Kantate gerade dadurch erhalten geblieben ist, daß man sie für ein echtes Werk JSBs hielt.

Von den 6 Ostersonntagskantaten, die zuzeiten JSB zugeschrieben wurden, fallen die Werke BWV 4, 145 (nach Textdruck: Osterdienstag) und 160 sofort aus, da sie nicht die geforderte Besetzung mit 3 Trompeten und Pauken aufweisen (Ziff. 3 der oben mitgeteilten Liste). Desgleichen fallen die Werke BWV 31 und 249 aus, da sie nicht nur durch ihren Stil einwandfrei als echte Werke JSBs ausgewiesen werden, sondern überdies auf ihren Originalquellen – Stimmen bzw. Partitur – den Vermerk *Job. Seb. Bach* tragen. Übrig bleibt demnach BWV 15 „Denn du wirst meine Seele nicht in der Hölle lassen“, erhalten in Partitur von JSBs Hand und zugehörigen Stimmen; die Titelseite nennt als Komponisten: *di Bach*. Schon ein oberflächlicher Vergleich mit den obengenannten Ziffern 3 bis 19 zeigt, daß diese Kantate die Voraussetzungen für unsere Problemstellung von allen in Frage kommenden bei weitem am besten erfüllt<sup>41</sup>, zumal da sie auch ihrem papier- und schriftkundlichen Befund nach durch Dürr in unmittelbarer Nachbarschaft von JLB 10 und 11 eingeordnet wurde.

<sup>41</sup> Vgl. dazu die Ausführungen Arthur Mendels in *Musical Quarterly* 1955, S. 341f. in denen die Echtheit von BWV 15 zum ersten Mal in Frage gestellt worden ist. Die im Anschluß daran von Alfred Dürr meines Wissens erstmals aufgeworfene Frage, ob BWV 15 ein Werk Johann Ludwig Bachs sein könne (Brief an Arthur Mendel), gab den Anlaß zur vorliegenden Untersuchung.

Die folgende Übersicht unter Anwendung der von Schmieder im BWV angeführten Satznummern<sup>42</sup> mag unsere Ausführungen verdeutlichen:

Teil I	1. Alttestamentlicher Text	Baß (mit Ritornell)	Psalm 16, 10
	2. Rezitativ	Sopran	freie Alexandriner
	3. Arie (Duett) Dacapoform	Sopran und Alt	trochäisch
	4. Neutestamentlicher Text	Tenor	Markus 16, 6
	5. Arie	Sopran	Strophe 1 <sup>43</sup>
Teil II	6. Rezitativ und Arioso	Alt, Tenor u. Baß	Strophe 2 bis 4
	7. Arie (Duett)	Sopran und Alt	Strophe 5 (verändert)
	8. Sonata	Ritornell (vgl. 1)	—
	9a. <sup>44</sup> Tenor, Baß, Sopran, Alt und Chor		Strophe 6 bis 7
	9b. <sup>44</sup> Choral	Mit Instrumentalbegleitung	1 Strophe

Der Kopftitel auf der ersten Notenseite der Partitur beginnt:

*JJ . . . und endet: . . . Cont: Bach.* Die letzte Seite ist vollständig mit Noteneintragungen ausgefüllt. Am Fuß der Seite erscheint lediglich das Wort *Fine*.

Wir betrachten diese Kantate nun zunächst unter Annahme, sie sei von Johann Sebastian Bach komponiert. Anschließend daran soll die Hypothese, daß es sich um ein Werk Johann Ludwig Bachs handle, untersucht werden.

#### *BWV 15, ein Werk Johann Sebastian Bachs?*

Die früheste Nachrichtenquelle zur Überlieferung Bachscher Kantaten schweigt über unser Werk: In Emanuels Nachlaßkatalog ist es nicht aufgeführt. Zu finden ist es dagegen in dem 1832 von Pölkau angelegten handschriftlichen Katalog seiner Sammlung. Dieser nennt zwar keinen Komponisten, führt aber die Kantate innerhalb derjenigen Werke auf, die JSB zugewiesen werden. Mosewius hat sie dementsprechend in seine Listen eingefügt, und Carl v. Winterfeld widmet ihr einige Worte auf S. 378 des 3. Bandes seines *Evangelischen Kirchengesanges* von 1847. Winterfeld handelt von den Ostersonntags-Kantaten im allgemeinen und findet diese Komposition „weniger bedeutend“ als BWV 31 und erklärt: „Sie beruht fast durch-

<sup>42</sup> Dürr zählt in seinen *Studien über die frühen Kantaten J. S. Bachs*, Leipzig 1951, 12 Sätze. Als Satz 1, *Sonata*, zählt er das Ritornell, das zu Anfang des von Schmieder als Satz 8 bezeichneten Satzes in freier Wiederholung wiederkehrt. Schmieders Satz 9a ist als 10–11 numeriert, 9b als 12.

<sup>43</sup> Der Text der Sätze 5, 6, 7 und 9a ist eine Dichtung von 7 fünfzeiligen Strophen. Das Metrum ist anapästisch, das Reimschema aabbb. Alle Reime sind männlich, Reim a in Strophe 6 ausgenommen. Zeile 5 der 4. Strophe ist weggelassen (bei der Komposition?), und die ersten zwei Zeilen der Strophe 5 sind umgestellt.

<sup>44</sup> „a“ und „b“ vom Verf. zugesetzt.

gänglich auf Formen des Einzelgesangs, Arien und Recitativen und einem arienhaft gefaßten Chore“. Schließlich vermerkt er, daß sowohl BWV 15 als auch 31 mit dem Choral „Wenn mein Stündlein vorhanden ist“ schließen. Die erste eingehende Betrachtung erfährt unsere Kantate jedoch im ersten Band von Spittas Biographie. Sein geübtes Auge hatte erkannt, daß die autographe Partitur aus der Leipziger Zeit stammt; sie „zeigt auch durch die sichersten Merkmale, daß sie nach einer ganz vollendeten Vorlage gefertigt ist“<sup>45</sup>. Damit ergaben sich, die Echtheit des Werkes vorausgesetzt, zwei Fragen: A. Wann ist das Werk tatsächlich komponiert worden? und B. Warum wurde es später abgeschrieben?

A. *Wann ist die Kantate komponiert worden?*

Schon bei der Durchsicht der Kantate fiel Spitta das siebenstrophige Gedicht auf, und er erklärte: „Es ist ganz das Verfahren der älteren Kirchenkantate. Man componirte damals, bis im 2. Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts eine andere Gestalt überall durchdrang, strophisch gebaute Lieder in den Formen, welche sich im Verlaufe des Jahrhunderts allmählig herausgebildet hatten, und durchflocht sie nach Belieben mit Bibelsprüchen und Chorälen“<sup>46</sup>. Deshalb glaubte er die Kantate nicht später als 1710 ansetzen zu können. Aber dann gedenkt er der Kantaten, die 1707 bis 1708 in Mühlhausen entstanden (BWV 71, 131): „Dort tritt uns schon ein Meister entgegen, hier nur ein reichbegabter Schüler“<sup>47</sup>. Folglich muß unsere Kantate in die Arnstädter Zeit zurückverlegt werden, und da Bach 1706 vom Konsistorium vorgeworfen wurde, er führe keine Kirchenmusik auf, setzte Spitta die Entstehungszeit von BWV 15 „mit ziemlichem Vertrauen“ auf Ostern 1704 (23. März)<sup>48</sup>. Aus seinen Ausführungen I, 789 läßt sich schließen, daß Spitta der Ansicht war, Bach sei offenbar nicht rechtzeitig nach Weimar gekommen, um an Ostern 1703 (8. April) schon eine solche Kantate aufzuführen.

Auf diese Weise erwuchs unserer Kantate der einzigartige und außerordentliche Ruhm, die erste aller von JSB komponierten Kantaten zu sein. Zahlreiche Verfasser haben ihren Stil in verschiedener Weise gewürdigt,

<sup>45</sup> A. a. O. I, 790.

<sup>46</sup> Ebenda, S. 226.

<sup>47</sup> Ebenda, S. 792. Trotzdem wollen Spittas Ausführungen über die Einzelheiten der Kantaten nicht immer so recht an die „reichbegabten“ Qualitäten dieses „Schülers“ glauben lassen. Zu Satz 1 stellt er fest: „Die Declamation ist . . . ziemlich steif und wirkungslos, auch die Behandlung der Baß-Stimme um nichts freier als bei seinen Vorgängern, welche oft so wenig mit ihr anzufangen wissen, daß sie einfach mit dem Grundbasse zusammen geführt wird, oder mit diesem in parallelen Terzen geht.“ Zu Satz 6 heißt es: „der Baß preist Christus den Sieger in ziemlich zopfiger Weise“, während sich Satz 9a „in keiner Weise über das erhebt, was man von den bessern Componisten in dieser Gattung gewohnt war“, und zum Schlußchoral meint er endlich: „Alles dies entbehrt der Originalität und ist nach bestimmten Vorbildern gearbeitet.“ Ebenda, S. 228 ff.

<sup>48</sup> Ebenda, S. 227.

und niemand hat bis in die neueste Zeit hinein abzustreiten gewagt, daß sie (oder eine mußmaßliche Urform bzw. Urformen<sup>49</sup>, auf die die Leipziger Abschrift zurückzuführen wäre) vor 1705 entstanden sei.

Die meines Wissens einzige Erörterung, die überhaupt einige Bewegung in diese feststehende Annahme brachte, wurde ausgelöst durch den Wunsch der betreffenden Parteien, die Kantate jeweils für diejenige Stadt zu sichern, deren Beziehungen zu Bach sie behandelten. In der Festschrift *Job. Seb. Bach in Thüringen*, Weimar 1950 hat Reinhold Jauernig in einer bedeutsamen Studie *Johann Sebastian Bach in Weimar* die Frage neu aufgeworfen, warum Bach vom Arnstädter Konsistorium vorgeworfen wurde, er habe keinerlei Kantaten aufgeführt<sup>50</sup>. Jauernig meinte, wenn die Kirchenbehörden am 21. Februar 1706 erklärten, *nächst dem sey gar befremdlich, daß bißher gar nichts musicirt worden, dessen Ursach er [Bach] gewesen*, so müßte ihr Gedächtnis doch wohl über 2 Jahre zurückreichen, und das schließe die Möglichkeit aus, daß BWV 15 in Arnstadt zu irgendeinem voraufgehenden Osterfest aufgeführt worden sei. Weiter beweist Jauernig, daß Bach für seinen Dienst am Hofe des Herzogs Joh. Ernst zu Weimar bereits zu einem so frühen Datum wie dem 4. März 1703 Gehalt empfangen hatte, also 5 Wochen vor dem Ostertermin dieses Jahres. Demnach war Bach höchstwahrscheinlich Ostern 1703 in Weimar und hätte nach Jauernig dort und in diesem Jahr BWV 15 komponiert.

Diese Ausführungen veranlassen Karl Müller in seinem Artikel *Job. Seb. Bach in Arnstadt* in derselben Veröffentlichung zu einer Erwiderung. Auf S. 38 äußert Müller Zweifel, daß Bach, eben erst 18 Jahre alt und unmittelbar nach Antritt seiner ersten Anstellung als einer der untergeordneten Hofviolinisten seine Position dermaßen überschritten haben sollte, daß er sofort mit einem so anspruchsvollen Werk (oder immerhin einem bedeutenden Teil des uns vorliegenden Werkes) hervorgetreten wäre. Kantatenkomposition zu hohen Festtagen wie dem ersten Ostertag sei sicherlich das Vorrecht des Organisten gewesen. Gewiß dürfe man annehmen, daß ein alteingesessener Organist wie Johann Effler einen solchen Vorgang am Hofe Wilhelm Ernsts nicht zugelassen hätte. Ob der jüngere Bruder des Herzogs, Bachs unmittelbarer Brotherr, die Möglichkeit besaß, ein so festliches Stück für sich selbst aufzuführen, bleibt eine offene Frage. Wenn ja, so wäre es seltsam, wenn er nicht einen älteren Musiker in gehobener Stellung gehabt hätte, zu dessen Obliegenheiten es gehört hätte, für die Musik zu sorgen. Da Müller damit die Unmöglichkeit, daß BWV 15 in Weimar entstanden sei, zur Genüge nachgewiesen zu haben glaubte, nahm er es ohne Zögern wieder für Arnstadt in Anspruch.

<sup>49</sup> Nach Spitta kennzeichnet sich das Duett Nr. 3 „durch die ganz abweichende metrische Textgestalt ebenfalls als nicht mit dem Hauptgedicht zusammenhängend“. Deshalb „ist es wahrscheinlich, daß dieses Stück einer anderen Cantate ... entnommen ... wurde.“ (Ebenda, S. 226f.).

<sup>50</sup> A. a. O., S. 91.

Weiter wäre hier zu fragen, ob Bach, wenn er in Arnstadt mit der bereits komponierten Kantate BWV 15 eingetroffen wäre, nicht den lebhaften Wunsch gehabt hätte, sie dort aufzuführen, jetzt, da er eine wirklich einflußreiche Stellung innehatte. Aber die Arnstädter Dokumente zeigen deutlich, daß dies nicht so war.

In seinen *Studien über die frühen Kantaten J. S. Bachs* betont Dürr, daß die Texte der Mühlhausener Kantaten (BWV 131, 106, 71, 196 und vielleicht 150) gegenüber der Form von BWV 15 einen Schritt zurück bedeuten<sup>51</sup>. Ein weiteres Werk, das er derselben Periode zuweist, BWV 4, bestätigt dies aufs neue. Bach hat die „moderne“ Kantatenform erst um 1714 übernommen, lange nach seiner zweiten Übersiedlung nach Weimar; und nachdem er sie sich einmal zu eigen gemacht hatte, ist er niemals wieder davon abgegangen. Nun sind die entscheidenden Merkmale dieses „neuen“ Kantatentyps Rezitative und Dacapo-Arien. Die Einmischung von Bibelwort und Choral in diese Texte wurde von einzelnen Dichtern verschieden gehandhabt, und obgleich der Text von BWV 15 nicht dem Typ Erdmann Neumeisters oder Salomo Francks entspricht, so enthält er doch Rezitative und die Musik bietet eine Arie in reiner Dacapoform. Rezitative Partien begegnen uns nicht nur in Satz 2, sondern sie sind auch über die Arioso-Abschnitte der zweiten Hälfte verstreut. Das führt folgerichtig zu dem Schluß, daß der Text zu BWV 15 dem „neuen“ Kantatentyp angehört und daß sich der Komponist dessen bewußt war. Wenn dieser Komponist Johann Sebastian Bach war, so würde das bedeuten, daß er diese Form vier oder fünf Jahre später zugunsten älterer, archaischer Typen wieder verlassen hätte, um dann 10 Jahre nach ihrer ersten Anwendung endgültig wieder auf sie zurückzukommen. Dürr hat meines Wissens als einziger dieses Problem erkannt mit der Feststellung: „Wenn Bach in Mühlhausen die Rezitative wieder meidet, so kann er sich hierin auch mit Rücksicht auf die pietistische Gesinnung Superintendent Frohnes der örtlichen Gewohnheit angepaßt haben, wie er dies ja Zeit seines Lebens häufig tat“<sup>52</sup>, und als Beispiel für Bachs „Anpassung“ führt er seine Hamburger Improvisationen im Stile Reinkens an, der damals anwesend war. Er zitiert auch Bachs Äußerung über die „Widrigkeit“ der Bedingungen, unter denen er in Mühlhausen seinen Dienst hatte verrichten müssen<sup>53</sup>.

Dürr scheint demnach anzunehmen, daß die Form der Mühlhausener Kantaten (überwiegend Bibelwort und Choral, keine „theatralischen“ Rezitative oder Arien) Bachs Wunsch entsprang; seinen pietistischen Vorgesetzten zu gefallen, wenngleich ihm das offensichtlich ungelegen war. Es ist aber schwer anzunehmen, Bach habe die Formen der Kantaten 131, 106, 71 oder 196 in irgendeiner Weise als unangemessen empfunden. Nie ist ein Künstler seiner Aufgabe besser gerecht geworden, kein Werk war mehr

<sup>51</sup> A. a. O., S. 200.

<sup>52</sup> „Studien“, S. 29.

<sup>53</sup> Ebenda, S. 211.

erfüllt von innerer Anteilnahme und Leben<sup>54</sup>. Man kommt notwendigerweise zu dem Schluß, daß Bach diese Werke so geschrieben hat, wie er sie haben wollte. Überdies scheint Dürr sogar bereit, zwei dieser „archaischen“ Kantaten, BWV 4 und 150, auch in die Zeit nach 1708 zu datieren, als Bach nicht mehr im Dienst von Pietisten stand und daher vermutlich nicht verpflichtet war, in einer Form zu komponieren, die ihm selbst „widrig“ war<sup>55</sup>.

Man muß daher doch wohl annehmen, daß Bachs „Widrigkeit“ mehr auf äußere Lebensbedingungen Bezug nimmt als auf die Frage nach Form und Stil der Kantaten. Für diese bleibt lediglich kennzeichnend, daß regelmäßige Sonntagskantaten in des Folge des Kirchenjahres („regulierte Kirchenmusik“) höchstwahrscheinlich nicht aufgeführt wurden<sup>56</sup>.

All dies macht die Stellung der Kantate BWV 15 innerhalb von Bachs Schaffen um so rätselhafter. Muß sie, nur weil sie ein siebenstrophiges Gedicht enthält, trotz ihren Rezitativen und Dacapo-Arien in die Zeit von 1703 bis 1704 verwiesen werden? Die Antwort kann nur ja sein; denn, wengleich sie der „neuen“ Kantatenform angehört, ist der Charakter der Musik so, daß er keine andere Datierung erlaubt. Aber auch hier stellt sie uns ein nahezu unlösbares Problem. Denn der musikalische Unterschied zwischen BWV 15 und den Mühlhausener Kantaten ist wahrhaft staunenswert. Einen sicheren Blick dafür hatte C. Hubert H. Parry, der den Stil von BWV 15 „bald and crude“ nannte und hinzufügte: „There is a lack of development of richness of polyphony, a lack of intrinsic distinction in the substance, a lack even of expression.“<sup>57</sup> Aber BWV 71 preist er mit den Worten: „Here indeed the composer already manifests an astonishing range of mastery. With the possible exception of an early Passion by Handel, there probably was no other sacred work of the kind in existence which could in any way compare with it. It has an air so commanding and forcible, and so wide a range of expression, that it is difficult to realize that it is one of Bach's very earliest works“<sup>58</sup>. Die Unterschiede zwischen beiden Werken werden sofort an einem zentralen Kriterium deutlich, dem des Kontrapunkts<sup>59</sup>. In BWV 15 fehlt die kontrapunktische Satztechnik so gut wie ganz, während man sie in den Mühlhausener Kantaten auf Schritt und Tritt findet. Selbst wenn man zwischen beiden einen Zeitraum von

<sup>54</sup> Das überschwenglichste Lob dieser Kantaten findet sich meines Wissens bei Albert Schweitzer, J. S. Bach, Leipzig 1908, S. 515: „Es gibt wohl kaum einen Bachverehrer, der nicht schon die Überlegung angestellt hätte, daß wir die zweihundert Kirchenkantaten für hundert in der Art des Actus tragicus geschriebenen Werke hergeben würden“.

<sup>55</sup> Vgl. Dürr, *Studien*, S. 210.

<sup>56</sup> Ebenda, S. 212f.

<sup>57</sup> C. H. H. Parry, *Johann Sebastian Bach. The Story of the Development of a Great Personality*. Revised Edition, 1946, S. 25f. Sperrung durch W. H. S.

<sup>58</sup> Ebenda, S. 35; Sperrung durch W. H. S.

<sup>59</sup> Vgl. A. Mendel in *Musical Quarterly*, 1955, S. 341f., Anm.

5 Jahren annimmt, stößt man nirgends bei Bach auch im entferntesten auf einen ähnlichen Sprung in der Entwicklung. Als Beispiel dafür, wie gleichartig sein Stil oft geblieben ist, könnte man die Schlußchoräle der Kantaten BWV 4 und 18 nennen (beide vor 1714), die im gleichen Stil ausgesetzt sind wie die der letzten Leipziger Werke.

Aber vielleicht läßt sich ein anderes Werk Bachs finden, das der mutmaßlichen Entstehungszeit von BWV 15 näher steht. Ein Vergleich mit ihm würde zu sichereren Ergebnissen führen als mit den Mühlhausener Kantaten, die 4 oder 5 Jahre später entstanden sind. Nun trifft es sich gut, daß die erste datierbare Komposition Bachs unbezweifelbar dem Jahre 1704 zugehört. Dies ist das Capriccio auf die Abreise seines geliebten Bruders für Klavier, BWV 992<sup>60</sup>. Aber eines der Hauptthemen des ersten Satzes (s. Spitta I, S. 236) ist identisch mit einem melodischen Motiv, das in den 3 Mühlhausener Kantaten wiederkehrt, in BWV 131, 106 und 71 (vgl. Dürr, *Studien* S. 163), sich dagegen in BWV 15 nirgends findet. Weiterhin enthält das Capriccio zwei Fugen, die hinsichtlich ihrer kontrapunktischen Qualität alles aus BWV 15 weit hinter sich lassen. Um wieder Parry zu zitieren: „The importance [von BWV 992] in the story of Bach's life is that it represents such a sudden attainment of a high and equal degree of mastery, and such a consistent revelation of the composers personality. Were it not for the dates being identifiable almost beyond dispute it would be difficult to believe that it could have been produced so early“<sup>61</sup>. Der Versuch, BWV 15 in zeitlicher Nähe anzusiedeln, wird noch weiter erschwert durch die folgende Bemerkung Leonhard Wolffs: „Im Vergleiche zu Händels Jugendwerken, in welchen uns gleich der ganze Händel entgegentritt, zeigt dies Bachsche Jugendwerk [BWV 15] noch vielerlei fremde Einflüsse, Unbeholfenheit in der Form und wenig ausgesprochene Individualität“<sup>62</sup>.

Unbestreitbar geben somit Text, Form und Musik der Kantate BWV 15, verglichen mit anderen Jugendwerken JSBs, eine Anzahl schwerwiegender Probleme auf. Um sie zu bewältigen, muß man notwendigerweise mindestens drei Voraussetzungen gelten lassen, die dem gesunden Menschenverstand, vorsichtig ausgedrückt, willkürlich erscheinen: Erstens, daß Bach die „neue“ Kantatenform 1703/1704 verwendete, sie für seine wesentlich bedeutsameren Werke von 1707/1708 wieder aufgab und endlich um 1714 endgültig zu ihr zurückfand. Zweitens müssen wir annehmen, daß Bach in den 4 oder 5 Jahren zwischen BWV 15, einem Werk, so unscheinbar wie kaum ein zweites, das Bachs Namen trägt, und den Mühlhausener Kantaten einen künstlerischen Wachstumsprozeß durchgemacht hat, zu dem es in seinem ganzen übrigen Leben keinen Vergleich gibt. Drittens muß man

<sup>60</sup> Vgl. Mendel, a. a. O.

<sup>61</sup> A. a. O., S. 28. Sperrung durch W. H. S.

<sup>62</sup> Leonhard Wolff, *J. Sebastian Bachs Kirchenkantaten, ein Nachschlagebuch für Dirigenten und Musikfreunde*, 1913, S. 33. Sperrung durch W. H. S.

über die offensichtliche Tatsache hinwegsehen, daß das Capriccio für Klavier, obgleich es genau in der für BWV 15 angenommenen Zeit komponiert wurde, keine echte Verwandtschaft mit ihm zeigt, stattdessen aber mit überraschender Deutlichkeit auf die Mühlhausener Kantaten vorausweist.

Diesen Schwierigkeiten wäre noch das Ergebnis der Kontroverse zwischen Jauernig und Müller in *Bach in Thüringen* hinzuzufügen, das den äußeren Umständen nach eine Entstehung von BWV 15 im Jahre 1703 in Weimar oder in Bachs Arnstädter Zeit mit größter Wahrscheinlichkeit ausschließt.

#### B. Warum wurde die Kantate in Leipzig nochmals niedergeschrieben?

Zur Klärung dieser Frage gibt Dürr einen nützlichen Hinweis<sup>63</sup>; er stellt fest, daß mit Ausnahme des Osteratoriums, also der Umarbeitung einer weltlichen Vorlage, keine der erhaltenen Osterkantaten in Leipzig komponiert worden sind. Der ganze Nachdruck liegt hier auf den Passionsaufführungen. Deshalb mußten Umarbeitungen und Wiederaufführungen früherer Werke für Ostern ausreichen.

Aber Dürr bringt noch einen weiteren mutmaßlichen Grund für die neuerliche Niederschrift bei, nämlich eine Revision des Originals oder der Originale<sup>64</sup>. Denn warum hätte Bach sonst nicht das ursprüngliche Aufführungsmaterial verwenden und sich die Arbeit des Abschreibens sparen können? Trotzdem gibt Dürr keine genauen Angaben, welche Gestalt das Werk in der verlorenen Quelle (oder in den verlorenen Quellen) gehabt haben mag. Er ist vorsichtiger als Spitta, dessen Rekonstruktionsversuch<sup>65</sup> schon von Wustmann<sup>66</sup> und Dürr<sup>67</sup> als unhaltbar verworfen worden war.

Nun geht aber die ganze Frage nach einer verlorenen Urform von künstlichen und unwahrscheinlichen Voraussetzungen aus. Die ganze Umarbeitung müßte schon erledigt gewesen sein, bevor die uns erhaltene Niederschrift angefertigt wurde. Denn, wie Spitta richtig sieht, zeigt sie „auch durch die sichersten Merkmale, daß sie nach einer ganz vollendeten Vorlage gefertigt ist“<sup>68</sup>. Um seine Theorie aufrecht zu erhalten, muß Spitta erstens annehmen, daß BWV 15 teilweise in Arnstadt komponiert worden sei, zweitens, daß das übrige – und insbesondere das Rezitativ Nr. 2 – in Leipzig entstanden sei, „in dem sich Bach übrigens in meisterlicher Weise dem Jugendstile anzunähern gewußt hat“<sup>69</sup>. Drittens wären, nimmt man Spitta beim Wort, die Arnstädter Urform und die Leipziger Zusätze zu einer „vollendeten Vorlage“ kombiniert worden, und endlich müßte diese „ganz vollendete Vorlage“ von Bach nochmals abgeschrieben worden sein, um so das vorliegende Autograph von BWV 15 entstehen zu lassen.

<sup>63</sup> Studien, S. 61.

<sup>64</sup> Ebenda, S. 30.

<sup>65</sup> A. a. O., S. 226f.

<sup>66</sup> R. Wustmann, *Job. Seb. Bachs Kantatentexte*, Leipzig 1913, S. 179 (zu Nr. 48).

<sup>67</sup> Studien, S. 29.

<sup>68</sup> A. a. O., S. 790.

<sup>69</sup> Ebenda, S. 227.

Daß Punkt zwei (die Leipziger Zusätze) kaum haltbar ist, wird weiter unten ausgeführt werden. Aber natürlich schließt die dritte Voraussetzung von der Existenz einer „ganz vollendeten Vorlage“ eigentlich jede Notwendigkeit der vierten aus. Vielleicht kann man bei einer etwas freieren Interpretation der Ausdrucksweise Spittas die Annahme dieser letzten Etappe auch wegfällen lassen; aber man mag das Problem betrachten, wie man will, immer bleibt ein gewisser Grad von Unklarheit zurück.

Bekanntlich pflegte Bach seine Werke häufig wieder zu überarbeiten. Seit hundert und mehr Jahren wissen wir, mit welcher Sorgfalt er seine Kompositionen durchging, verfeinerte, korrigierte, verbesserte, und zwar sowohl in kleinsten Einzelheiten wie auch im großen Umfang. Gelegentlich entdeckte er Fehler, die er früher gemacht hatte, und verbesserte sie<sup>70</sup>. Zu anderen Zeiten ließ er Fehler stehen, wie z. B. die Oktavparallelen gegen Ende der Fuge „Et in terra pax“ der h-Moll-Messe, die Beispiel 10 zeigt. Aber wieviele Dirigenten, Violaspieler, Soprane II oder sonstige Musiker haben je an ihnen Anstoß genommen angesichts der Dichte dieses polyphonen Gewebes? Bach ließ sie jedenfalls unkorrigiert, als er den Chor in Kantate 191 übertrug. Und doch nahm er im Schlußchor dieser Kantate (einer Umarbeitung des „Cum sancto spiritu“ derselben Messe) beträchtliche Veränderungen vor und komponierte u. a. eine neue Instrumentalbegleitung zur ersten Fugenexposition.

Studiert man Bachs Umarbeitungen seiner eigenen Werke, so ergibt sich, daß seine Hauptabsicht nicht die Beseitigung von Satzfehlern war – allzu viele Fehler finden sich bei Bach sowieso nicht, und oft scheint er an ihnen keinen sonderlichen Anstoß genommen zu haben –, sondern die Bereicherung und Verfeinerung der musikalischen Qualität seiner Komposition. Das frühere Werk wirkte dabei als Anreiz für seine Vorstellung. Gern griff er altes Material wieder auf. Die bekannte Arie „Mein gläubiges Herze“ aus BWV 68 ist ein ausgezeichnetes Beispiel für die kompositorische Neugestaltung eines weitaus einfacheren Originals (BWV 208/13). Gewiß, wenn er etwas seiner Meinung nach Unzulängliches geschrieben hatte, so verbesserte er es<sup>71</sup>. Aber wieviele wirklich verbesserungsbedürftige Stellen finden sich schon bei JSB? Partien dieser Art erwartet man normalerweise nicht in seinem Werk, und es scheint fast, als sei Bach selbst der gleichen Ansicht gewesen. Er wußte recht gut, daß er in seinen Werken normalerweise einen hohen Grad von Vollendung erreichte. Aber seine Einbildungskraft stand niemals still und suchte mit Vorliebe neue Wege, alte Einfälle zu verwerten.

<sup>70</sup> Vgl. z. B. die Takte 14–16 im Eingangssatz der Kantate 17 mit den Takten 60–62 (Einklangspalette zwischen Violine II und Viola) und 114–116. Vgl. ferner die Parodie in BWV 236, Satz 6, Takte 42–44 und 99–101 („Cum sancto spiritu“ der G-Dur-Messe).

<sup>71</sup> Eine der am wenigsten geglückten Kompositionen Bachs, die uns in Fassung von letzter Hand vorliegt, ist meines Wissens BWV 653b, die Fassung des Orgelchorals „An Wasserflüssen Babylon“ mit Doppelpedal. Hier ist es lehrreich, die Entwicklung der Takte 4–7 in ihren Lesarten in BWV 653b, dann in 653a und endlich in BWV 653 miteinander zu vergleichen.

Dieser Vorgang ist freilich das genaue Gegenteil dessen, was Spitta „dem Jugendstile anzunähern“ nennt. Was wir auf Schritt und Tritt finden, ist, daß naive Einfälle als Ergebnis eines solchen Verfahrens wachsen, durchgeistigt und reif werden.

Einen Teil seiner kompositorischen Aktivität widmete Bach den Werken anderer, wofür besonders seine Weimarer Transskriptionen Vivaldischer und anderer Konzerte bekannt sind, Aber davon finden wir in Leipzig nur wenig; und wie er hier vorging, beweisen die Abschriften, die er sich von den Kantaten JLBs anlegte, deutlich. Kaum eines dieser Werke existiert, in dem sich nicht gelegentlich einige Quinten- oder Oktavparallelen und andere Kontrapunktfehler finden lassen. Das Niveau ihrer musikalischen Qualität liegt in einer geradezu unvergleichlichen Weise unter dem seiner eigenen Werke. Trotzdem hat er alles, gute und schlechte Partien, kopiert, ohne daran Anstoß zu nehmen<sup>72</sup>. Man kann sich nicht vorstellen, daß er derartige Dinge in seinen eigenen Kompositionen jemals hätte durchgehen lassen.

Und wie steht es nun mit der Niederschrift, die er von BWV 15 anfertigte? In Satz 4 treten Quintenparallelen in Takt 14 auf, wie Beispiel 11 zeigt, und zwar zwischen den beiden Hauptstimmen, Tenor und Trompete I. Der Fehler wiederholt sich in Takt 49. Das Duett zwischen Sopran und Alt, Satz 7, wird üblicherweise als das interessanteste Musikstück der Kantate bezeichnet; und doch ist der Kontrapunkt kaum so flüssig wie in den Fugen des Capriccio BWV 992. Verdeckte Quinten und Oktaven, manchmal in Außenstimmen, finden sich in Takt 15 (vgl. Beispiel 12) und anderwärts. Aber die beiden Hauptthemen bilden durch ihre Kollision in den Takten 3, 6, 10, 14, 17, 21 und 24 ungewöhnliche Härten (vgl. Beispiel 13), wobei die ersten drei auch noch im Dacapo des Ritornells wiederholt werden. Es ist schwer verständlich, daß Bach dies so viele Male in seiner eigenen Musik hätte durchgehen lassen, da es doch so leicht zu vermeiden gewesen wäre, wenn er die 3. Achtelnote unseres Beispiels entweder in *b'* oder in *g'* geändert hätte. In Satz 9a treten verschiedene Härten in Takt 56 auf, wenn Chor und Orchester zum ersten Male zusammen einsetzen, und wiederholen sich in Takt 77 (vgl. dazu Beispiel 14). Trompete III und Tenor schreiten in Oktavparallelen fort, Violine I und Pauken (als Außenstimmen) in Quintenparallelen, Trompete I und Alt in Oktavparallelen<sup>73</sup> und Trompete III

<sup>72</sup> Die Spur einer Revision zeigt die Sopranstimme von JLB 15/7. Hier ist eine Quintenparallele, die sich in der sonst unisono geführten Violine II findet, ausgemerzt (vgl. Beisp. 4). Aber solche Fälle sind selten, und selbst innerhalb des Beisp. 4 sind andere Fehler unkorrigiert geblieben.

<sup>73</sup> Man möchte die Achtelnote *f'* des Alt für einen Fehler statt *g'* halten; dann würde der Alt mit der Trompete I in Oktaven zusammengehen wie in den Takten 79 bis 87. Aber die beiden *f'* sind in JSBs Partiturabschrift deutlich lesbar. Sollte er zweimal einen Lesefehler begangen haben? Vergleicht man diese Stellen jedoch mit Takt 88–91, so merkt man, wie wenig Rücksicht der Komponist darauf nimmt, ob der Alt mit Trompete I notengetreu zusammengeht oder nicht.

und Pauken spielen *g'* und *c*, während in allen übrigen Stimmen ein *d*-Moll-Akkord erklingt. Diese letzte Tatsache hat zur Folge, daß die Wirkung weiterer Quintenparallelen in den Außenstimmen um einiges gemildert wird, wie Beispiel 15 zeigt.

Worauf es mir dabei ankommt, ist nicht, herauszufinden, ob Bach sich im Alter von 18 oder 19 Jahren solcher Unschönheiten schuldig gemacht haben könnte. Es geht lediglich um die Frage, die schon Mendel aufwirft<sup>74</sup>: „warum sollte Bach . . . Jahre später und ohne irgendeine Änderung vorzunehmen, ein Werk für eine Aufführung abschreiben, das, wenn es von ihm komponiert war, sicherlich unreif war“ (deutsch von A. D.) und, so können wir hinzufügen, ein Werk so voller Fehler, die er ohne jeden Versuch, sie zu verbessern, einfach wiederholte? Darauf scheint es mir kaum eine Antwort zu geben, und doch muß man eine befriedigende Erklärung finden, wenn man JSB als Komponisten von BWV 15 ansieht.

Wir haben die beiden Fragen, A. wann komponierte Bach die Kantate BWV 15? und B. warum schrieb er sie neuerlich ab? bisher unter der Voraussetzung der Autorschaft JSBs betrachtet. Die Antworten führten aber beide Male mit offensichtlicher Notwendigkeit zu einer dritten unausgesprochenen Frage, nämlich der nach der Echtheit. Sie läßt die Richtigkeit unserer Annahme zweifelhaft erscheinen und wirft die Frage auf, ob der in unserer Betrachtung bisher eingeschlagene Weg nicht im Ansatz verfehlt war. Ist demnach die Kantate 15 ein unechtes Werk<sup>75</sup>?

Um das nachzuweisen, läßt sich das Ergebnis unserer bisherigen Untersuchungen in 5 Punkten zusammenfassen:

1. Die äußere Evidenz erweist, daß sie weder in Arnstadt noch in Weimar komponiert worden sein kann.
2. In der Abschrift finden sich zahlreiche unverbesserte Satzfehler, wie wir sie in solcher Art und Anzahl in keiner anderen Abschrift eines eigenen Werks durch JSB finden.
3. Beim Vergleich mit dem Capriccio BWV 992 für Klavier zeigen sich keinerlei Berührungspunkte; stattdessen führt die Verbindung von dem Capriccio deutlich zu den Kantaten, die 1707/1708 in Mühlhausen entstanden sind.
4. Ein Vergleich von BWV 15 mit den Mühlhausener Kantaten zwingt zu der Annahme eines sprunghaften Fortschritts, wie wir ihn im Verlauf der Entwicklung JSBs sonst nirgends finden.
5. Der Form nach zeigt sich BWV 15 den Weimarer Kantaten von 1714 bis 1716 näher verwandt als den Mühlhausener Werken, so daß angenommen

<sup>74</sup> A. a. O.

<sup>75</sup> Dürr vermerkt dazu im BJ 1957, S. 86: „Die Frage nach der Echtheit dieser Kantate, erstmals von A. Mendel (*Musical Quarterly* XLI, 1955, S. 341f.) gestellt, wird angesichts der Umgebung der übrigen Werke, innerhalb deren die Kantate aufgeführt wurde, neu aufgegriffen werden müssen.“ Damit weist er auf die JLB-Kantaten hin, die in seiner Chronologie BWV 15 umgeben.

werden muß, die Form der letztgenannten sei für den Komponisten gewissermaßen eine „Widrigkeit“ gewesen. In ästhetischer Hinsicht ist diese Annahme dagegen unhaltbar.

*BWV 15 als Komposition Johann Ludwig Bachs*

Wenn aber JSB nicht der Komponist ist, gibt es nicht allzuvielen Möglichkeiten. Denn immerhin steht auf dem Titelblatt die Zuweisung *di Bach*, von ihm selbst geschrieben, die spätere Generationen von der Vorstellung nicht loskommen ließ, er müsse trotz allem der Komponist sein<sup>76</sup>. Ist er es nicht, so kann es nur ein anderer Träger des Namens Bach sein. Betrachtet man es oberflächlich, so klingt das wie die alte Redensart: Wenn Shakespeares Dramen nicht von Shakespeare geschrieben worden sind, so müssen sie von einem anderen Mann desselben Namens geschrieben worden sein. Wir haben jedoch unsere Untersuchung begonnen mit der Beschreibung einer Kantatensammlung, die von einem anderen Glied der weitverzweigten Familie Bach komponiert worden war und der ausgerechnet eine Kantate wie BWV 15 fehlt.

Wie weit erfüllt nun BWV 15 im einzelnen die oben gestellten Anforderungen an die verlorene Kantate von JLB? Ein Überblick über die Bedingungen 3 bis 10 zeigt, daß sie ihnen allen gerecht wird. Auch die elfte trifft zu. Lediglich bei der zwölften stoßen wir auf einige Schwierigkeiten. Die Ursache dafür ist das siebenstrophige Gedicht, das sich über die zweite Hälfte der Kantate erstreckt und sie daran hindert, die bei den meisten JLB-Kantaten gebräuchliche Form anzunehmen. Weiter oben war jedoch betont worden, daß mehrstrophige Gedichte im zweiten Teil dieser Kantaten häufig auftreten; dabei war insbesondere auf JLB 1 hinzuweisen, wo sich ein sechsstrophiges Gebilde über die Sätze 5 bis 7 erstreckte. Dort haben wir es mit siebenzeiligen Strophen zu tun, so daß das gesamte Gedicht 42 Zeilen erreicht gegenüber 34 des Gedichts in BWV 15. Das Metrum ist trochäisch, das Reimschema abacc. Reim a ist männlich, b und c sind dagegen weiblich. Nur in diesem längsten aller Gedichte im zweiten Teil der JLB-Kantaten ist das Metrum anders als jambisch. Es darf uns daher nicht überraschen, daß das Gedicht ähnlichen Ausmaßes in BWV 15 gleichfalls in einem nicht-jambischen Metrum (in anapästischem) steht. Trotzdem muß darauf hingewiesen werden, daß das anapästische Metrum in den Kantatentexten JLBs sehr ungebrauchlich ist. Ich kenne nur eine einzige derartige Strophe in JLB 4/3:

Es träufet der Himmel von oben,  
 wo man ihm zu Ehren gepflügt.  
 Gerechtigkeit säen  
 macht Garben der Liebe zur Ernte entstehen,  
 die mühsame Seele vergnügt,  
 und Opfer gebieret, den Höchsten zu loben.

<sup>76</sup> Vgl. oben, S. 55.

Keine Zeile des Gedichts aus JLB 1 scheint zu fehlen wie im Falle der Kantate 15, aber die Vertonung der letzten zwei Strophen nimmt wenig Rücksicht auf ihre Einteilung<sup>77</sup>. Grundsätzlich jedoch zeigt das häufige Auftreten mehrstrophiger Dichtungen im zweiten Teil der JLB-Kantaten, daß die Dichtung zum selben Teil von BWV 15 für die Zuweisung an JLB kein ernst zu nehmendes Problem bildet. Die Teilung von BWV 15 in Teil I und II (die sich ebenso wie in der Osterdienstags-Kantate JLB 11 nur in den Stimmen findet) liegt nach der Arie, die auf den neutestamentlichen Satz folgt. Auf diese Weise wird Teil I länger als in allen übrigen 17 JLB-Kantaten. Aber sie selbst sind in dieser Hinsicht auch nicht einheitlich; denn zwei beginnen den zweiten Teil mit Satz 4, acht mit Satz 5.

Der Chorsatz entspricht genau dem Stil der JLB-Kantaten und verwendet eine der am häufigsten vorfindbaren Satzweisen. Der Schlußtakt der Zeile „daß ich stets bei dir leb und bin“ ist (von der Transposition abgesehen) identisch mit dem zweiten Takt des Beispiels 3 einschließlich sogar der verdeckten Quinten in den Außenstimmen. Die zwei Bibelwortsätze 1 und 4 für Baß- und Tenor-Solo entsprechen gleichfalls unseren Erwartungen. Das Eingangsritornell, das vor dem Schlußchor in freier Form wiederholt wird, läßt die Übereinstimmung in einem weiteren interessanten Punkt deutlich werden. Der Mangel an wirklicher Polyphonie ist schon zur Genüge erörtert worden. In einem Werk JLBs kann man nichts anderes erwarten. Die Zahl der satztechnischen Fehler und Unebenheiten, die, schreibt man das Werk JSB zu, unsinnig erscheinen, ist nicht größer als beim Durchschnitt seiner übrigen Kantaten größeren Ausmaßes.

Zweifellos ist auch die Melodik der Sopran-Arie Nr. 5 so volkstümlich, wie man sie nur wünschen kann. Auch die Duette für Tenor und Baß „bleib künftig, mein Heiland“ und für Sopran und Alt „Dir schenk ich mich eigen“ aus dem Schlußchor atmen denselben Geist. Terzen- und Sextenparallelen herrschen in allen drei Stücken vor. Ebenso fällt auch die Vernachlässigung instrumentaler Solopartien auf. Das Orchester bleibt meistens in sich geschlossen mit Ausnahme reiner Continuo-passagen in Rezitativen, Arioso und Arienmittelteilen. Auch das Überwiegen der Sopranpartien in den madrigalischen Sätzen (1 Arie, 1 Rezitativ, 2 Duette) ist für die JLB-Kantaten kennzeichnend.

Gewiß gibt es Eigenheiten in BWV 15, die nicht gerade ausgesprochen kennzeichnend für die JLB-Sammlung sind. Dazu gehört z. B. der  $\frac{6}{4}$ -Takt der Arien für Tenor und Sopran und des zweiten Sopran/Alt-Duetts. Die einzigen mir bekannten Fälle, in denen dieser Takt in der JLB-Sammlung auftritt, sind die Eingangssätze über Bibelworte in JLB 8, 9 und 13. Die Tenor-Arie in BWV 15 ist gleichfalls eine Bibelwortkomposition. Die anderen beiden  $\frac{6}{4}$ -Arien dürften durch das anapästische Metrum ihrer Texte hervorgerufen sein<sup>78</sup>. Auch dieser anapästische Textrhythmus ist,

<sup>77</sup> Zeile 1 der sechsten Strophe bildet zusammen mit Strophe fünf das Ende des 6. Satzes, der Rest der Strophe bildet den 7. Satz aus JLB 1 – vgl. weiter oben.

<sup>78</sup> Die anapästische Arie JLB 4/3 steht im  $\frac{6}{8}$ -Takt.

wie schon erwähnt, eine noch ungewöhnlichere Eigenheit und findet sich bei JLB nur in einer einzigen Arie (JLB 4/3). Ja, es gibt sogar Züge in BWV 15, die der JLB-Sammlung völlig unbekannt sind. Zuerst wäre hier der kurze polyphonische Abschnitt am Ende des Chorals zu nennen. Er wird veranlaßt durch die Tatsache, daß der Choral nicht in der Grundtonart der gesamten Kantate, sondern in der Dominanttonart steht, wodurch gegen Ende der Komposition eine abschließende Modulation in die Anfangstonart nötig wird. Weiterhin beginnt Teil 2 mit Satz 6, also an einer späteren Stelle als alle JLB-Kantaten. Das Ritornell hat zwei verschiedene Zeitmaße. Auch daß der Sopran in Satz 5 bis zum *g* herabgeführt wird, findet meines Wissens in den Sopranpartien JLBs keinerlei Entsprechung. Endlich ist auch der Umfang der Partitur mit ihren drei Trompeten und Pauken einmalig. Aber gerade diese Einmaligkeit schwächt die Wahrscheinlichkeit, daß BWV 15 von JLB komponiert wurde, nicht ab, sondern verstärkt sie sogar, wie die Partie in Emanuel Bachs Brief beweist: „Zu einem sind 3 Trompeten und Pauken“.

Wollte man tatsächlich jede der 17 JLB-Kantaten mit derselben Sorgfalt durchprüfen, die wir BWV 15 gewidmet haben, so wären zweifellos in fast jeder einzelnen mehr oder weniger einmalige Züge zu finden. So fehlt z. B. in JLB 14 der Chorsatz 7 ganz, und in JLB 11 wird der Choraltext, der in Satz 8 zusammen mit seiner Melodie erklingt, außerdem noch in Satz 7 als freier Chorsatz komponiert. In JLB 8/8 hat der Choraltext 3 Strophen. JLB 10 verlangt Blockflöten, JLB 7 Hörner, JLB 16/4 benutzt einen Choral-c. f. in einem Bibelwort-Chor und JLB 13 verwendet geteilte Violen. In einem Fall wie diesem ist es die überwältigende Fülle der Argumente, die schließlich die Entscheidung herbeiführt. Dazu ist bereits Material in beträchtlicher Menge beigebracht worden. Wir können aber noch weitergehen und die Kantate mehr in ihren Einzelzügen auf JLBs Stilmerkmale hin prüfen. Dabei soll uns die folgende Skizze weiterhelfen, die unsere Kantate in der von JLB verwendeten Form darstellt:

Teil I:	1. Alttestamentlicher Text	Baß (mit Ritornell)
	2. Rezitativ	Sopran
	3. Dacapo-Arie (Duett)	Sopran und Alt
	4. Neutestamentlicher Text	Tenor
	5. Arie	Sopran
Teil II <sup>79</sup> :	6a. Rezitativ u. Arioso	Alt, Tenor und Baß
	6b. Arie (Duett)	Sopran und Alt

<sup>79</sup> Vgl. die von Nr. 6 an abweichende Numerierung:

Schmieder, BWV:  
 6. Rezitativ und Arioso  
 7. Arie (Duett)  
 8. Sonata  
 9a. Chor  
 9b. Choral

Kantatenform JLBs:  
 6a. Rezitativ und Arioso  
 6b. Arie (Duett)  
 7. Ritornell aus Satz 1  
 Chor  
 8. Choral

7. Chor

(freie Wiederholung des Ritor-  
nells aus Satz 1)

8. Choral

Das Eingangsritornell spricht gegen JSB, nicht nur wegen seiner Wiederholung gegen Schluß der Kantate, sondern auch wegen seines Mangels an musikalischer Substanz. Dagegen haben wir schon gesehen, daß fünf der 17 JLB-Kantaten Eröffnungsritornelle haben, die mehr oder weniger frei gegen Ende wiederholt werden. Und was würde der harmonischen Einfachheit des Eröffnungsritornells aus BWV 15 mehr entsprechen als das in Beispiel 1 mitgeteilte kleine Ritornell aus JLB 11? Der einzige Zug, der in den Ritornellen JLBs nicht wiederkehrt, ist der Kontrast der beiden Zeitmaße. Aber der zweiteilige Charakter findet seine Entsprechung im Ritornell von JLB 10; hier folgt auf ein Eröffnungsmotiv in repetierenden Noten und dessen Pseudo-Imitation eine Figur mit fließenden Linien über einen Orgelpunkt. Jede der 3 Allegro-Partien aus den Ritornellen von BWV 15 hat einen leicht abgewandelten Schluß. Der Schluß der zweiten ist eine Verkürzung des ersten, aber der dritte ist eine Kombination der beiden anderen. Die verschiedenartigen Ritornelle und die verwandten Singstimmen-Partien in JLB 10 kommen dieser unregelmäßigen formalen Flexibilität außerordentlich nahe. Das Ritornell in BWV 15 hat ebenso wie in JLB 16 keine thematische Beziehung zu den Vokalpartien. Dazu noch gesagt werden, daß die Bezeichnung des letzten Ritornells in BWV 15 als „Sonata“ keinen Grund darstellt, in ihm einen selbständigen Satz zu sehen, denn das Eingangsritornell aus JLB 3 trägt dieselbe Überschrift.

Zu dem Rezitativsatz 2 mag zunächst der Text betrachtet werden. Wustmann<sup>80</sup> teilt ihn in fortlaufender Form mit, so daß die Stropheneinteilung hier nicht so deutlich sichtbar wird wie bei Neumann<sup>81</sup>. Er zerfällt jedoch in 3 Strophen vom Reimschema abab und einen gereimten Zweizeiler. Das Metrum ist jambisch und die Zahl der Versfüße in jeder dieser 14 Zeilen ist wie folgt: 3, 7, 6, 6, 6, 4, 7, 5, 5, 6, 5, 7, 3, 6. Überblicken wir die zweiten Sätze der 17 JLB-Kantaten, die sich ihrer Länge nach über zwei bis vier Strophen erstrecken, so entdecken wir, daß zehn ein gemischtes Reimschema haben (z. B. haben drei jeweils zweistrophige Sätze das Reimschema abab abba), aber sechs von den übrigen sieben haben das Reimschema abab innerhalb jeder Strophe. Wie oben dargestellt, ist das Metrum durchweg jambisch, die Zahl der Versfüße einer Zeile variiert zwischen 3 und 7 bei Bevorzugung sechsfüßiger Alexandriner. Kein Zweifel, die Dichtung zu BWV 15/2 ist absolut typisch für die in der JLB-Sammlung vorgefundenen Sätze.

Wenn wir uns nun der Musik zuwenden, fällt uns zunächst das Überwiegen arioser Partien in der ersten Hälfte auf. Dabei springt das Formlose dieser Ariosi ins Auge. Beispiel 16 zeigt ein Rezitativ JLBs, das ebenso mit Ariosi

<sup>80</sup> A. a. O., S. 65f.

<sup>81</sup> Werner Neumann, *Johann Sebastian Bach. Sämtliche Kantatentexte*, Leipzig 1956, S. 112f.

durchsetzt ist. Man achte besonders auf die Schlußformeln in den Takten 4, 9 und 18, die ihre Entsprechung in Takt 5 von BWV 15/2 finden. Wenn wir uns den Details zuwenden, so beginnen wir mit den Anfangstakten. Die melodische Figur  $c''$  *gis' a'* (in *a*-Moll) ist auffallend. Dieser Motivtyp ist in JLBs Kantaten ziemlich häufig, Proben dafür zeigen die Beispiele 17 bis 19. Ferner zieht in den Takten 2 und 3 ein aus drei Noten bestehendes Motiv im Continuo die Aufmerksamkeit auf sich. Dieses Motiv wird von JLB mit Vorliebe verwendet; JLB 6/6 zeigt sein Auftreten in ariosen Rezitativabschnitten. In JLB 12/8 durchwandert es die Stimmen der drei oberen Streicher im Choralatz. Seine vielleicht auffälligste Anwendung zeigt JLB 11/3, wo es zu einem ausgewachsenen Ostinato wird.

Wir wenden uns zurück zum Rezitativ aus BWV 15 und finden in den Takten 10 bis 14 eine ungewöhnliche melodische Linie. Der Sopran berührt achtmal die Note  $d''$  und singt sie tatsächlich während  $2\frac{3}{8}$  dieser fünf Takte. Die Monotonie dieser Partie ist evident, wenn man bedenkt, daß die übergehaltene Note  $d''$  in Takt 12 ebenso gut (tatsächlich sogar besser) ein  $a'$  sein könnte. In der Tat kann man in dieser Partie ein weiteres Beispiel für eine von JSB bei seiner Niederschrift unkorrigiert übernommene Unschönheit sehen. Aber Beispiel 20 zeigt eine auffallend ähnliche Situation (mit demselben Textwort), in der die Note  $c''$  innerhalb von 4 Takten sechsmal erreicht wird und insgesamt  $2\frac{1}{4}$  Takte, also mehr als die Hälfte der ganzen Passage einnimmt.

In den Takten 22 bis 25 unseres Rezitativs erwecken zwei weitere Stellen unser Interesse. Zunächst sei die wiederholte Continuo-Note in der Kadenz des Taktes 23 erwähnt. Das Ende des Beispiels 21 zeigt denselben Sachverhalt. Zum zweiten beginnt in den Takten 24 und 25 der Sopran jeweils einen neuen Satz zugleich mit neuen Noten im Continuo, und zwar in beiden Fällen im Anschluß an Pausen, die auf eine Kadenz folgen. Das Verfahren JSBs, die Continuo-Note zuerst einsetzen zu lassen, findet sich zwar gleichfalls, z. B. in Takt 21; die andere Methode dagegen ist in Johann Sebastians Werken sehr ungewöhnlich. Einer der deutlichsten Fälle ist das erste Rezitativ der Johannes-Passion. Man beachte, wie die Worte „Judas“ und „wußte“ mit betonten Silben beginnen. Das Wort „denn“ nach der dritten Pause in der Singstimmenzeile ist unbetont, es erklingt daher nach dem Einsatz der Continuo-Note. Weder in der Matthäuspassion<sup>82</sup> noch im Weihnachtsoratorium konnte ich einen weiteren Fall für eine vollständige Kadenz mit Wechsel der Continuo-Note entsprechend der Stelle bei „Judas“ finden. Aber dazu ist zu sagen, daß die Beispiele in BWV 15 jambisches Versmaß haben und dabei die unbetonte Silbe auf einen betonten Takteil setzen.

<sup>82</sup> Annähernd ähnliche Stellen finden sich in der Vertonung von Matth. 26,21 auf „Wahrlich“, Matth. 26,30 auf „gingen“, Matth. 27,19 auf „Habe du“ und Matth. 27,54 auf „Aber der“. Alle diese Fälle beginnen mit betonten Silben. Aber auch dann setzt der Continuo bisweilen zuerst ein, wie in der Vertonung von Matth. 26,36 auf „setzet“ und Matth. 26,38 auf „meine“.

Dies ist in den Rezitativen JLBs durchaus üblich, und die Beispiele 19, 21 und 22 mögen zur Verdeutlichung genügen. Dagegen sind Beispiele dafür in JSBs Werken tatsächlich sehr selten<sup>83</sup>.

Überdies fallen die Kadenzten in BWV 15/2 sicherlich durch ihre große Zahl auf. Vom Schluß des Arioso in Takt 21 an finden sich Kadenzten irgendwelcher Art in den Takten 22, 23, 25, 27, 29, 31, 32, 33, 34, 37 und 39, dazu die Schlußkadenz in Takt 42. Unter ihnen findet sich eine ganze Anzahl vollständiger Kadenzten der Harmoniefolge V-I, und oft kadenzieren Singstimme und Continuo zugleich auf dem Grundton der Zieltonart. Häufig stockt der Fluß in der auf die Kadenz folgenden Zählzeit. In den Takten 5, 21, 29, 33 und 42 treffen jeweils alle diese drei Merkmale zusammen. In JSBs Werken dagegen ist dieser Kadenztyp nur selten zu finden<sup>84</sup>. Überhaupt ist eine solche Häufung von Kadenzten in JSBs Musik völlig unbekannt. Sie widerstrebt seiner Vorstellung, die in jenen wunderbaren, weitgespannten und für ihn so charakteristischen Satzbögen denkt. Anders die Werke der JLB-Sammlung. Hier trifft man eine Fülle von Rezitativ-Kadenzten, die den geschilderten in Art und Zahl gleichkommen, so etwa in Beisp. 22<sup>85</sup>.

Ogleich, wie schon erwähnt, das Hinabführen der Sopranstimme bis zum g in BWV 15/5 in JLBs Werken keine Entsprechung findet, so reicht doch

<sup>83</sup> Der interessanteste Fall, den ich kenne, findet sich im letzten Rezitativ von BWV 134a, Satz 7, Takt 4-7 (vgl. BG 29, S. 226). Innerhalb von etwa 2 Takten finden sich 2 vollständige Kadenzten. Nach der ersten Kadenz tritt die unbetonte Silbe des nächsten Jambus auf einem betonten Takteil zugleich mit dem Harmoniewechsel ein, aber nach der zweiten Kadenz wird die neue Harmonie erreicht, bevor die Silbe erklingt. Beide Silben sind exklamatorisch („Komm“, „Ja“) und abgetrennt vom Folgenden. Als JSB dieses Köthener Werk in eine Leipziger Osterkantate 134 umformte, setzte er zunächst den neuen Text auf dieselbe Musik (Satz 5 - vgl. NBA I/10, S. 109). Aber vermutlich sagten ihm Stellen wie die unangemessene Unterlegung der ersten Silbe von „menschlich“ unter die für das Wort „Strom“ komponierte absteigende Linie nicht zu; und so vertonte er das Rezitativ neu (NBA I/10, S. 90f.), wobei jede Spur des Problems, das uns gefesselt hatte, verschwunden ist. Aber der Grund für dieses Verschwinden ist lehrreich: Wie alle guten Leipziger Rezitative geht auch dies über weite Strecken ohne vollständige Kadenz. Dabei ist wenig Gelegenheit gegeben für solche Erscheinungen, wie wir sie bei den häufigen Kadenzten in JLBs Rezitativen recht oft finden. Auch dieses Beispiel ist also ein weiteres Argument gegen die Verfasserschaft JSBs für BWV 15. Denn wenn die unschöne Wirkung bei der Unterlegung des Textes zu BWV 134 unter der Musik von BWV 134a eine vollständige Umarbeitung der Musik zur Folge hatte, um wieviel mehr würden ihn die Ungeschicklichkeiten in BWV 15/2 zu ähnlichen Bemühungen angespornt haben.

<sup>84</sup> Ein Beispiel findet sich im BWV 33, Satz 4, Takt 4 (NBA I/21, S. 49). Es ist ausdrücklich darauf hinzuweisen, daß es sich dabei um nur vom Continuo begleitete Rezitative handelt. Im Accompagnato dagegen läßt JSB Pausen nach Kadenzten zu, wie „Ach Goltgatha“ aus der Matthäuspasion anschaulich erkennen läßt.

<sup>85</sup> Man beachte die Gleichheit der Kadenzformen im ersten Takt von Beisp. 22, mit den Takten 28-29 aus BWV 15/2.

immerhin der Chorsopran in JLB 1/1 bis zum *a* und der Solosopran in JLB 1/3 bis zum *b*.

Nun zu der siebenstrophigen Dichtung, die fast den ganzen Teil II aus BWV 15 ausfüllt. In Strophe 1 redet der Dichter sich selbst an. In den Strophen 2 bis 5 spricht er zum Satan. Die Strophen 6 und 7 haben überwiegend Gebetscharakter. Damit ist Strophe 1 wohl geeignet, als Arie, wie es Satz 5 erwartungsgemäß sein müßte, für sich zu stehen und Teil I abzuschließen – dies allerdings als Ausnahme. Der Gebetscharakter der letzten zwei Strophen paßt gleichfalls gut für den Chorsatz 7<sup>86</sup> und damit als Überleitung zum Choral, Satz 8<sup>87</sup>. Problematisch bei der Komposition war daher nur die Aufteilung der Strophen 2 bis 5. Als er sie überschaute, blieb die Aufmerksamkeit des Komponisten an der Antithese „Lachen – Weinen“ in Strophe 5 haften, so daß er diese einer gesonderten Arie zuzuweisen beschloß und die Worte seinen Zwecken entsprechend umstellte.

Ein Parallelfall für das Herausbilden einer gesonderten Arie findet man in JLB 1, wo Strophe 3 jener sechsstrophigen Dichtung eine eigene Sopranarie bildet. Auf die Möglichkeit textlicher Umstellungen haben wir oben bei der Behandlung von JLB 12/5 und 6 hingewiesen. Vielleicht bietet auch JLB 9 ein weiteres Beispiel dafür:

#### JLB 9/6, Rezitativ:

Baß: Dein Reich ist ja den Menschen zubereitet,  
ich bin es nicht allein, dem du es hast bestimmt.  
Sieh, wie der Satan noch viel blinde Seelen leitet  
und sie in Finsternis gefangen nimmt.

Sopran und Alt:

Laß ihnen ebenfalls so hohen Glanz aufgehen,

Tenor: Steck deine Fackeln aus durch dein allkräftig Wort,  
daß sie auch gleich wie wir nach deinem Christum sehen.

#### JLB 9/7, Chor:

Laß, Höchster, diesen Wunsch geschehen,  
und führ durch deinen Sohn uns nach des Himmels Port.

Das Reimschema abab dieser beiden Strophen wird durch die vierfüßige Zeile 4 der zweiten Strophe unterbrochen. Diese Zeile hat aber eine besondere Funktion als Eröffnungszeile des Chors (Satz 7). Läßt man sie weg, so folgt die 5. ganz zwanglos auf die 3. Zeile. Die nächstliegende Erklärung ist daher, daß die unregelmäßige Zeile 4 bei der Komposition durch JLB eingefügt wurde.

Nun zurück zu den Strophen 2 bis 4 des Gedichts aus BWV 15. Wenn ein anschauliches Wort wie „Rasen“ oder „eilt“ auftritt, so finden sich entsprechende Auszierungen in der Altstimme; trotzdem ist es offensichtlich, daß die Zeilen 1 bis 5 und 7 bis 12 frei-rezitativisch vertont sind. Allerdings wird der freie Fluß des Rezitativs behindert durch die sklavische Art, mit

<sup>86</sup> Nach BWV: Satz 9 a.

<sup>87</sup> Nach BWV: Satz 9 b.

der der Komponist dem anapästischen Metrum seines Textes folgt. Sieht man von den ariosen Partien ab, so fällt die Singstimmenpartie fast ausnahmslos in einen Rhythmus von der Grundform  $\text{♪♪♪}$  oder  $\text{♪♪♪♪}$ . Das ist dasselbe, wie wenn ein jambisches Rezitativ nach der Form  $\text{♪♪♪♪♪}$  vertont worden wäre. Nichts beweist deutlicher die mangelnde Vertrautheit des Komponisten mit der Vertonung anapästischer Verse als diese Tatsache. Sie verleiht dem Stück einen ausgesprochen ruhelosen und nicht eigentlich rezitativischen Charakter. Aber all das sollte nicht darüber hinwegtäuschen, daß wir es – außer in den Ariosopartien – mit dem Versuch, ein Rezitativ in einem monoton-anapästischen Rhythmus zu komponieren, zu tun haben.

Der kleingliedrige Satz erfährt eine ritornellartige Abrundung durch die nahezu identische Vertonung der Zeilen 6 und 13, die einzigen, die sich innerhalb der 14 Zeilen auf Christus beziehen und ihn dabei als Sieger feiern. Nahezu die Hälfte, nämlich 41 von insgesamt 84 Takten, ist diesen ausgezeichneten Baß-Arioso gewidmet. Eine kurze Skizze möge die Form verdeutlichen:

		Zeile:	Takt:
BWV 15/6a <sup>88</sup> A.	1. Alt-Arioso („rasen“)	1–4	1–20
	2. Alt/Tenor-Rezitativ	5	21–23
	3. Baß-Arioso („Lorbeer“)	6	24–41
A'.	1. Alt-Arioso („eilt“)	7	42–45
	2. Alt/Tenor-Rezitativ	8–12	46–57
	3. Baß-Arioso („prächtig“)	13	58–80
B.	1. Alt/Tenor-Rezitativ	14	81–84

Tatsächlich jedoch führt der Versuch, eine Form zu finden, in die Irre, wenn wir das Werk JLB zuschreiben wollen. Denn dort treffen wir auf eine unübersichtbare Zahl verschiedenartiger Beispiele in seinen kleingliedrigen Sätzen. So ist z. B. die Folge der Singstimmen und Taktarten in JLB 17/1: Tenor  $\frac{3}{4}$ ; Sopran, Alt und Chor  $\frac{4}{4}$ ; Sopran und Alt  $\frac{3}{4}$ ; Sopran, Alt und Tenor  $\frac{4}{4}$ ; Baß und Chor  $\frac{4}{4}$ . JLB 8/1 zeigt, obgleich nur 48 Takte lang, die Form A B C A' B'. Das Rezitativ JLB 15/2 hat eine rondoartige Form A A' B A' C und JLB 17/2 läßt sich darstellen als A B A B' C, also nicht unähnlich dem oben für BWV 15/6a gegebenen Schema.

Somit wird deutlich, daß die Form von BWV 15/6a den Sätzen aus JLBs Kantaten keinesfalls so unähnlich ist, wie man zunächst vielleicht vermutet.

Letztlich ist das Hauptproblem nicht eine Frage der Form, sondern der Struktur. Läßt sich eine so überwiegend ariose Schreibweise unter dem Sammelbegriff des Rezitativs unterbringen? Wer möchte Beispiel 23 – man beachte die Imitation zwischen Continuo und Singstimme – für Eröffnungstakte eines Rezitativs (JLB 17/2<sup>89</sup>) halten? Und trotzdem findet sich

<sup>88</sup> Nach BWV: Satz 6b.

<sup>89</sup> Ein ähnlicher Sachverhalt auch in JLB 15/2.

diese Benennung in den Stimmen und, wie sich zeigt, wird der Stil nach ein oder zwei arienähnlichen Phrasen auch tatsächlich in den nächsten paar Takten rezitativisch. In solchen Stücken enthüllt sich die Proteusnatur JLBs am deutlichsten: Er wechselt die Stilarten wie ein Chamäleon die Farben. Schon Spitta hat das bemerkt und sagt: „Die wirklichen Recitative heben sich noch nicht genug durch leichte und freie Declamation als selbständige Form heraus. Die Arien haben . . . kleine Dimensionen. Zuweilen ist die Gestaltung unsicher: eine Alt-Arie . . . verläuft . . . ohne erkennbaren Grund ins reine Recitativ“ (I, 568). Aber die „Arie“, die er erwähnt (aus JLB 5), ist in Wahrheit ein Teil des 6. Satzes und als solcher nicht mehr als ein ausgedehntes Arioso mitten in einem im Grunde rezitativischen Satz. Hier wiederholt sich deutlich, wenn auch in einfacherer Form, was in BWV 15/6a geschieht. Über diesen letztgenannten Satz schreibt Spitta, natürlich in der Meinung, ein Werk JSBs vor sich zu haben: „so macht das Gesammte doch einen recht zerfahrenen Eindruck“ (I/229). Ein anderer Verfasser, der diese Schwäche in JLBs Musik bemerkt hat, ist Geiringer. Er schreibt: „Gelegentlich wirkt sich das Streben des Komponisten nach dramatischer Abwechslung ungünstig aus und erweckt den Eindruck einer gewissen Unrast“<sup>90</sup>.

Es mag den Anschein haben, als sei BWV 15/6a ein besonders krasses Beispiel für diesen Kompositionstyp in JLBs Kantaten. Trotz des überwiegend ariosen Charakters sind jedoch Ähnlichkeiten zwischen BWV 15/2 und dem allgemeinen Rezitativstil JLBs erkennbar, wie Beispiel 24 zeigt.

Nun zu dem viel diskutierten zweiten Sopran/Alt-Duett! Auf die Härte, die dadurch entsteht, daß eine Stimme *a'* berührt, während zwei weitere *b'* und *g'* aushalten (Beisp. 13) war schon hingewiesen worden. Aber eine ähnliche Situation treffen wir in der Fuge aus JLB 7/7 an, wo die erste Violine *a'* berührt, während die beiden Hörner *b'* und *g'* spielen (Beisp. 7). Hier wird das Bild noch weiter kompliziert durch das *a'* des Sopran und das *f'* des Alt. Das so entstehende Durcheinander entspricht dem in Beispiel 14 aus BWV 15/7<sup>91</sup> mitgeteilten, wo der *d*-Moll-Akkord durch die Noten *c* und *g'* getrübt wird. Hinzuzufügen wäre noch, daß der Gedanke, ein Dreiklangsmotiv mit einem chromatischen zu kombinieren, JLB schon einmal gekommen war, als er die letzte Kantate vor Beginn der Fastenzeit komponierte, JLB 5 (Beisp. 25). In der Osterkantate wird die Antithese zwischen beiden Motiven beträchtlich verschärft, und jedes Motiv erhält einen eigenen individuellen Charakter.

Satz 7 beginnt bei JLB in der Regel mit einem vollen Chor. Hierin liegt allerdings ein erheblicher Unterschied zu BWV 15/7<sup>91</sup>, das mit einem Tenor- und Baß-Solo beginnt und die Stimmenzahl allmählich steigert. Eine Anzahl JLB-Kantaten zeigt diese Anlage freilich auch. JLB 1/7 beginnt mit einem Tenorsolo (Beisp. 17) vor dem Chor. JLB 15/7 und 16/7 beginnen

<sup>90</sup> A. a. O., S. 126.

<sup>91</sup> Nach Schmieder: BWV 15/9a.

mit einem Duett für Sopran und Alt ohne Orchester. JLB 8/7 eröffnet den Satz mit einem Dialog zwischen Sopran und den übrigen drei Stimmen. JLB 13/7 führt vor dem Einsatz des vollen Chores ein Trio für Alt, Tenor und Baß ein. Daraus geht hervor, daß die Form von BWV 15/7 grundsätzlich nicht ohne Entsprechung in der JLB-Sammlung ist.

Die erste Partie für Chor und Instrumente in BWV 15/7 zu den Worten „so decke die Schulden dein Grabmal und Stein“ ist aus einem früheren Abschnitt desselben Satzes entwickelt, der Sopran/Alt-Partie, „die sich noch in Geistern und Herzen befind“. Etwas ähnliches findet sich in JLB 1/7, wo das Tenor-Solo (Beisp. 17) zweifellos das choralähnliche Chorthema (Beisp. 18) in leicht ausgezierter Form vorausnimmt.

Auf die Ähnlichkeit des Choralsatzes BWV 15/8<sup>92</sup> mit den Chorälen JLBs ist bereits hingewiesen worden.

Ein detaillierter Vergleich der Kantate BWV 15 mit den siebzehn Kantaten JLBs läßt somit keinen Hinderungsgrund für ihre Einbeziehung in die Sammlung erkennen. Andererseits bringt er eine Unzahl stilistischer Parallelen ans Licht. Wenn die Beweisführung nicht in jeder Beziehung restlos überzeugend gewesen sein sollte, so ist mindestens zu hoffen, daß die Zweifler hierdurch angeregt werden, die JLB-Kantaten selbst nach weiteren Anhaltspunkten zu durchforschen (unter Berücksichtigung der Ausführungen in Emanuels Brief).

Sobald BWV 15 seinen Platz in der JLB-Sammlung gefunden hat, tauchen zwei weitere Fragen auf, denen nachzugehen wäre. Erstens gewinnen die Mühlhausener Kantaten als erste erhaltene Zeugen des J. S. Bachschen Kantatenschaffens erhöhte Bedeutung, wobei insbesondere BWV 131 als Bachs erste Kantate anzusprechen wäre. Zweitens wäre die nunmehr vollständige JLB-Sammlung auf ihre Bedeutung für das Werk des reifen Bach hin zu untersuchen. Dieses letzte soll den Hauptinhalt des für eine spätere Veröffentlichung vorgesehenen zweiten Teils dieser Studie bilden.

<sup>92</sup> Nach Schmieder: BWV 15/9 b.

### *Notenanhang*

s. folgende Seiten

Beisp. 1:

JLB 11/4

Viol. I  
Viol. II  
Va.  
Cont.

Beisp. 2:

JLB 5/1 Beginn, Mitte und Schluß.    JLB 5/7 Beginn und Schluß.

Viol. I  
Viol. II  
Va.  
Cont.

5/1 Mitte  
5/7 Schluß

Beisp. 3:

JLB 2/8

Viol. I  
Viol. II  
Va.  
Sopr.  
Alt.  
Ten.  
Baß  
Cont.

etc.

Beisp. 4:

JLB 15/7

Ob. I, Viol. I  
Ob. II, Viol. II, Sopr.  
Va., Alt.  
Ten.  
Cont., Baß

\* Viol. I

Beisp. 5:

JLB 7/7.

Viol. I  
Horn I  
Horn II  
Viol. II, Sopr.  
Va., Alt.  
Ten.  
Cont., Baß



Beisp. 11:

BWV 15/4

Beisp. 12:

BWV 15/7

Beisp. 13:

BWV 15/7

Beisp. 14:

BWV 15/9

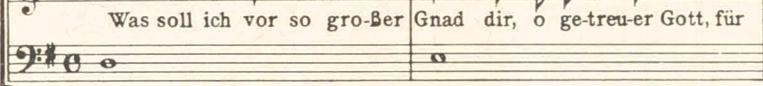
Beisp. 15:

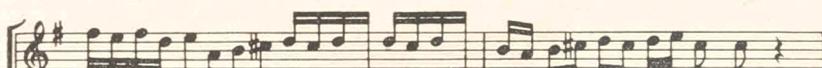
BWV 15/9

Beisp. 16:

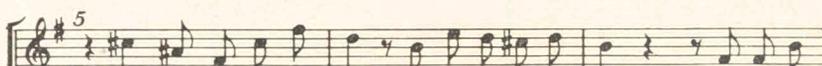
JLB 4/6

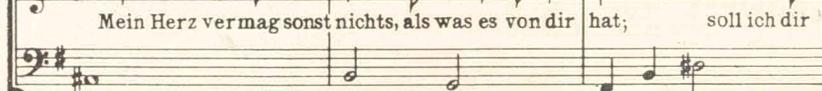
Sopr.  Was soll ich vor so gro-ßer Gnad dir, o ge-treu-er Gott, für

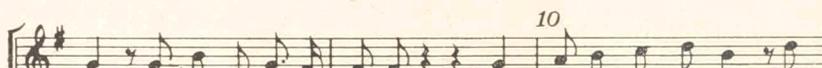
Cont. 

 Freu- den-lie - der sin-gen?



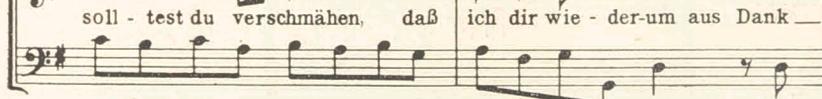
 5 Mein Herz vermag sonst nichts, als was es von dir hat; soll ich dir

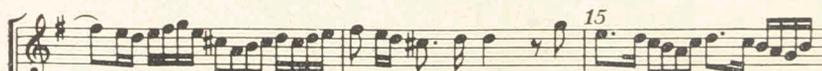


 Lieb aus reinem Herzen bringen? Du bist ja selbst die Lieb, wie

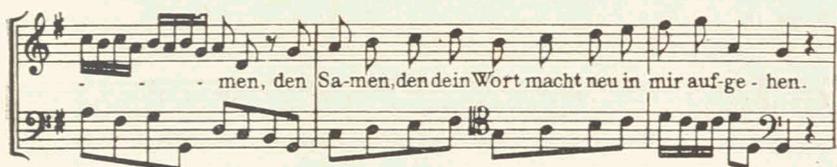


 soll - test du verschmähen, daß ich dir wie - der-um aus Dank



 zum Op-fer gib den Sa -





- men, den Sa-men, den dein Wort macht neu in mir auf-ge - hen.

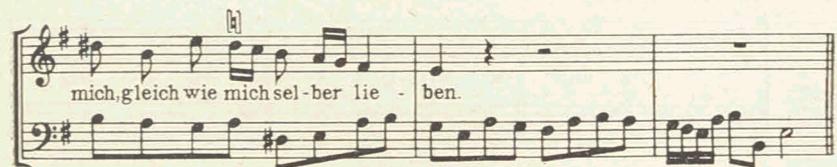
20

Ich ha-be dir mein Herz zu ei-gen zu - ge-dacht; mein Wol-len und Be-

gier bleibt dir hin-fort ver - schrieben, so daß die er - ste

25

Prob der Bessrung wird gemacht, will ich den Nächstengleich so wie mich, so wie



mich, gleich wie mich sel-ber lie - ben.

Beisp. 17:

JLB 1/7

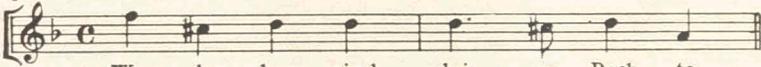


Ten. Wun - der - bar - sind dei - ne - Rech - te

Cont.

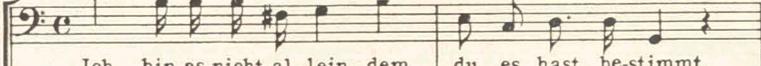
Beisp. 18:

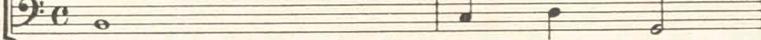
JLB 1/7

Sopr.  Wun - der bar sind dei - ne Rech - te

Beisp. 19:

JLB 9/6

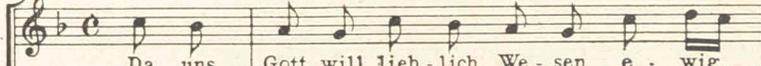
Baß  Ich bin es nicht al - lein, dem du es hast be - stimmt.

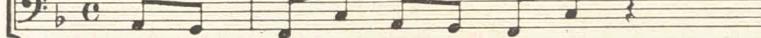
Cont. 

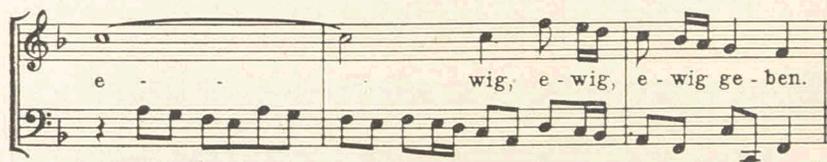
 Sieh, wie der Sa - tan noch viel blin - de See - len lei - tet.

Beisp. 20:

JLB 1/6

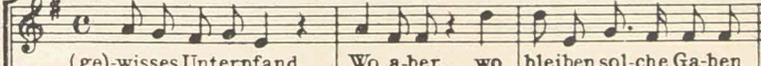
Ten.  Da uns Gott will lieb - lich We - sen e - wig,

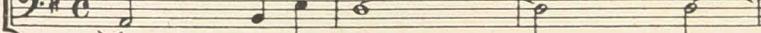
Cont. 

 e - wig, e - wig, e - wig ge - ben.

Beisp. 21:

JLB 4/2

Ten.  (ge)-wisses Unterpfang. Wo a - ber, wo bleiben sol - che Ga - ben

Cont. 

Beisp. 22

JLB 1/2

Sopr. bin-det kei-ne Zeit. Eh als der Ber-ge Grund noch war ge-  
 le-get und sich nach deinem Wort die Welt be-we-get, bis du von E-wig-  
 keit, von E-wig-keit ein Gott zu E-wig-keit. Wie soll denn ohne dich

Beisp. 23:

JLB 17/2

Sopr. St.: „Rec.“  
 Cont. St.: „Recit.“

Ist's nicht ge-nug, ist's nicht ge-nug, nicht ge-  
 nug, daß Gott uns Gu-tes zeigt, und daß die Hilf geschieht etc.

Beisp. 24:

## BWV 15/6

Alt  
Ten.  
Cont.

Du gif-ti-ge Nat-ter

Und wür-ge um dich,

Detailed description: This musical score is for BWV 15/6. It features three vocal parts: Alto (Alt), Tenor (Ten.), and Contralto (Cont.). The Alto part begins with a whole rest followed by a half note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The Tenor part starts with a quarter note G3, followed by a quarter note F3, a quarter note E3, and a quarter note D3. The Contralto part begins with a quarter note G2, followed by a quarter note F2, a quarter note E2, and a quarter note D2. The lyrics are: 'Du gif-ti-ge Nat-ter' for the Alto, 'Und wür-ge um dich,' for the Tenor, and no lyrics for the Contralto.

Beisp. 25:

## JLB 5/5

Sopr.  
Viol. I  
Viol. II  
Viola

Fließt ihr Lieb und Trau-er Trä-nen

Detailed description: This musical score is for JLB 5/5. It features a Soprano (Sopr.) part and three string parts: Violin I (Viol. I), Violin II (Viol. II), and Viola. The Soprano part begins with a quarter note G4, followed by a quarter note A4, a quarter note B4, a quarter note C5, a quarter note B4, a quarter note A4, and a quarter note G4. The lyrics are: 'Fließt ihr Lieb und Trau-er Trä-nen'. The string parts consist of chords: Violin I and II play a G4 chord, and the Viola plays a G2 chord.