

## Der Kantaten-Textdruck von David Elias Heidenreich, Halle 1665, in den Vertonungen David Pohles, Sebastian Knüpfers, Johann Schelles und anderer

Zur Frühgeschichte der Concerto-Aria-Kantate<sup>1</sup>  
von Gottfried Gille, Bad Langensalza

Zur Entstehung neuer Kantatenformen kann die Textgrundlage entscheidend beitragen. Die Komponisten sind zumeist auf die Impulse der Textdichter angewiesen. In der Halleschen Residenz entstand eine fruchtbare Zusammenarbeit zwischen dem Schützschüler David Pohle und dem Hofdichter David Elias Heidenreich<sup>2</sup>. David Pohle war 1660 Kapellmeister Herzog Augusts geworden. Unter seiner Leitung nahm das dortige Musikleben einen beachtlichen Aufschwung. Die Sekundogeniturhöfe, und besonders Halle als deren bedeutendster, übernahmen die Führung auf dem Gebiet der frühen protestantischen Kirchenkantate, nachdem vorher viele Anregungen durch Schütz und später durch die Italiener von Dresden ausgegangen waren.

Diese Entwicklung kann besonders gut anhand der Entstehung der Concerto-Aria-Kantate<sup>3</sup> dargestellt werden. Im Jahre 1665 erschien in Halle der Textdruck Heidenreichs *Geistliche Oden / auf die fürnehmsten Feste / und alle Sonntage des gan/tzen Jahres*<sup>4</sup>. Im Vorwort an den Leser schreibt der Dichter von den Anregungen, die von David Pohle ausgegangen waren.

„Ich würde auch bey solcher meiner Armuth mich nicht einmal unterwunden haben / dergleichen vorzunehmen / wenn der Hoch-Fürstl. Sächß. Magdeburg. Capell-Meister / Herr David Pohle / mein fürnehmer Freund / mich nicht darzu anfrischet. Also habe ichs dann zuförderst Gott zu Ehren und wolgedachten Herrn Capell-Meisters löblichem Aufmuntern zur Folge angefangen und innerhalb Jahres-Frist nach und nach geendet. Dieser berühmte Musicus aber hat seine Kunst und Lieblichkeit an selbe gewendet und in eben solcher Frist nach und nach auf alle Texte und Oden Concerten und Arien gemachet und dieselben jedes Fest- oder Sontags in der Fürstl. Capelle musiciret / dergestalt daß ein jedes Stück mit so viel Vocal-Stimmen / als Gesetze in der Ode sind / mit zugeordneten Instrumenten gesetzt worden. Die Sprüche sind Concerten und gehen allemal die Ode vorher / beschließen auch hernachmals wieder: Die Oden werden also gesungen / daß jede Stimme ein eigen Gesetz hat.“

Die Kantaten müßten demzufolge im Laufe des Kirchenjahres 1663/64, möglicherweise ein oder zwei Jahre früher, also nicht lange nach der Berufung Pohles zum Kapellmeister, entstanden sein. Die Widmung an Herzog August ist auf den 1. Januar 1665 datiert. Damit ist Pohle – nach dem jetzigen Stand der Forschung – der erste, der diese Gattung der frühen Kirchenkantate pflegte. Die Verbindung von Bibelprosa und Lieddichtung innerhalb eines

<sup>1</sup> Der Aufsatz bietet einen Abschnitt aus der Dissertation des Verfassers *Der Schützschüler David Pohle (1624–1695) – seine Bedeutung für die deutsche Musikgeschichte des 17. Jahrhunderts*, Halle/Saale 1973, maschr.

<sup>2</sup> Man wird an die Zusammenarbeit Neumeisters mit Joh. Ph. Krieger und anderen Komponisten erinnert. Dies zeigt, wie neue, zeitgemäße Texte die musikalische Entwicklung voranbringen konnten. Die Dichter sind dabei auch auf die Anregungen der Musiker angewiesen.

<sup>3</sup> Der Terminus stammt von Friedhelm Krummacher. Vgl. *Die Überlieferung der Choralbearbeitungen in der frühen evangelischen Kantate*, Berlin 1965, S. 25ff.

<sup>4</sup> Ein erster Hinweis auf diesen Textdruck und Pohles Wirken in Halle überhaupt findet sich bei Walter Serauky, *Musikgeschichte der Stadt Halle*, 2. Bd., 1. Halbbd., Halle und Berlin 1939, S. 285.

musikalischen Stückes spielte in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts ganz allgemein eine wichtige Rolle – man denke an Andreas Hammerschmidts und Wolfgang Carl Briegels Kirchenstücke. Erst Pohle hat jedoch einen Typ ausgebildet, der allgemein verwendbar war.

Welche musikalischen und theologischen Anschauungen spiegeln sich in dieser neuen Form Heidenreichs und Pohles wider? Martin Geck<sup>5</sup> sieht in der Kopplung des herkömmlichen, groß besetzten Konzertes mit der solistischen Aria das Ergebnis eines Kompromisses zwischen unaufgebarerer Tradition und gefälliger Moderne. Concerto und Aria bilden Kontraste, wie es sie nie zuvor in einer Gattung der Kirchenmusik gab. Die Folge: Konzertsatz – Aria – Wiederholung des Konzertsatzes zeigt andererseits in ihrer Bogenform eine beachtliche Geschlossenheit. Die mit großzügigen Mitteln (Wechsel von Solo und Tutti, vokalen und instrumentalen Abschnitten in wirkungsvoller Architektur) und einer gewissen Dramatik ausgestatteten Rahmensätze schließen die lediglich vom Basso continuo begleiteten, meist lyrisch gehaltenen Aria-Strophen ein. Ein kurzes Bibelwort wird in der Ode mit Worten der Zeit weitergeführt und gleichzeitig ein Kontrast von freier und gebundener Sprache erreicht. So kam die Folge: Lesung – Auslegung dem Bedürfnis der Zeit entgegen. Der kurze Spruch wird mit Hilfe der Ode aktualisiert. Das Bibelwort behält aber im Concerto-Satz durch dessen Wichtigkeit und Wiederkehr am Schluß (trotz der Knappheit der Aussage) seine Vorrangstellung. Dies spricht Heidenreich in seinem Vorwort aus, wenn er sagt, daß es ihm – wie es eine Aufgabe der Dichtkunst überhaupt sei – darum zu tun wäre, „die unbewegliche Wahrheit des göttlichen Wortes [mit eigenen Worten] nach zu sprechen“. Die Aufgabe der Dichtkunst sei weiterhin Auslegung („geistliche Andachten“) in schlichter Sprache ohne Zutun eigener Gedanken („keine über-menschliche Erfindungen, keine unvergleichliche Rede, keine prächtigen Beschreibungen und keine durchaus-wol-geschickten Worte . . . als durchgehends eine geziemende Einfalt und Niedrigkeit“).

In der Literatur über die Kompositionen jener Zeit ist von pietistischen Ideen die Rede, die schnell und fruchtbar auf neuartige Kompositionsversuche gewirkt hätten<sup>6</sup>. Solche Gedanken konnten jedoch die Kompositionen erst dann stärker prägen, als Strophendichtungen verwendet wurden, in denen die Auslegung zugunsten einer lyrischen Betrachtung zurücktrat, das exegetische durch das meditative Element abgelöst wurde. Die Heidenreich-Oden bieten aber noch keineswegs pietistisches, sondern eindeutig orthodoxes Gedankengut. Daneben kommen auch mystische Elemente nach Art der „Jesus-Frömmigkeit“ hinzu, die aber in die Orthodoxie integriert bleiben<sup>7</sup>. Es war offenbar nicht die Absicht Heidenreichs, seine Dichtungen im Sinne einer bestimmten theologischen Strömung auszurichten, vielmehr hat er verfügbares Gedankengut seiner Zeit in eine saubere dichterische Form gebracht. Ihm kam es ja gleichzeitig auf eine vielseitige Verwendbarkeit seiner Texte an. (Vorwort: „Welches Werck / weil es nicht allein in der Kirchen / sondern wegen Generalität der meisten Texte und Oden auch für Fürstl. Taffeln und bey andern ehrlichen Gesellschaften gebraucht werden kan / . . .“)

<sup>5</sup> Martin Geck, *Die Vokalmusik Dietrich Buxtehudes und der frühe Pietismus*, Kassel 1965, S. 142.

<sup>6</sup> Vgl. dazu Geck, a. a. O., S. 119ff.; Annemarie Nausch, *Augustin Pfleger. Leben und Werke*, Kassel 1954; Hans Schilling, *Tobias Eniccellius – Friedrich Meister – Nicolaus Hanff*, Diss. Kiel 1934.

<sup>7</sup> Siehe besonders Christian Bunners, *Kirchenmusik und Seelenmusik – Studien zur Frömmigkeit und Musik im Luthertum des 17. Jahrhunderts*, Berlin 1966.

Pohle und Heidenreich haben mit der Concerto-Aria-Kantate eine Gattung in die kirchenmusikalische Praxis eingebracht, die einfach, aber auch offen genug war, um den Komponisten bis zum Anfang des 18. Jahrhunderts als brauchbares Formschema und Kantatenprinzip dienen zu können. Bemerkenswert ist die Tatsache, daß die Concerto-Aria-Kantate wohl eine der ersten typisch deutschen Formschöpfungen in der protestantischen Kirchenmusik war, die nicht aus Italien übernommen wurde, obwohl die Einzelformen ständig weitere Anregungen von dort empfangen.

Eine ähnliche Verknüpfung von Spruchtext und Dichtung verwendet Wolfgang Carl Briegel ein Jahr später in seinem *Evangelischen Blumengarten* (Gotha 1666 und 1668). Allerdings bildet die Motette, meist über einen ausgedehnteren Evangelientext, den gewichtigen Anfangssatz; sie wird nicht wiederholt. Eine sehr einfache, syllabisch deklamierende Aria, die mit Pohles Kompositionen nicht zu vergleichen ist, dient als kurzer (auch entbehrlicher) Abschluß. Diese Form konnte in der Einfachheit ihrer Gestaltung und den unverbunden nebeneinander stehenden Einzelsätzen nicht weiterwirken. Die Aria weist aber in ihrer Funktion auf den Schlußchoral der Kantate des 18. Jahrhunderts voraus. Ähnliche Formen erscheinen später bei Briegel in *Rehefelds Evangelischem Palmenzweig* (1684) und anderen Sammlungen, aber immer ohne Wiederholung des Eingangssatzes. – Andreas Hammerschmidt hatte sich bereits 1655/56 in seinen *Musicalischen Gesprächen über die Evangelia* um Einschübe liedhafter Partien bemüht. Sie sind als erste Versuche zur Schaffung von Kantatenformen zu werten.

Die Heidenreichschen Texte wurden von den Komponisten, zunächst im Raum um Halle, bald aufgegriffen. So haben die Thomaskantoren Sebastian Knüpfer und Johann Schelle mehrere, noch erhaltene Werke, möglicherweise den gesamten Jahrgang vertont. Auch von Clemens Thieme, dem Zeitzer Kapellmeister, und von Johann Beer blieb je eine Kantate erhalten (vgl. die Aufstellung im Anhang). Eine weitere mit „B. P.“ gezeichnete Partitur aus der Sammlung Grimma „*Die Herrlichkeit des Herrn*“<sup>8</sup> könnte von Basilius Petritz, dem Nachfolger Johann Schelles im Eilenburger Kantorat und späteren Kreuzkantor, stammen<sup>9</sup>.

Von Pohle ist nur eine Kantate über einen Heidenreich-Text erhalten geblieben: das Osterstück „*Siehe, es hat überwunden der Löwe*“<sup>10</sup>. Zwei Werke mit gleichem Text von Johann Schelle und Johann Beer können uns Bezugspunkte für die Beurteilung der Kantate David Pohles geben. – Die Sonata führt in den sieghaften Gesamtausdruck der Komposition ein. Pohle (wie auch Johann Beer) erweitert den Concerto-Text durch ein Alleluja. Es dient der Gliederung und Streckung des Satzes, nicht zuletzt auch der Verdeutlichung des Affektes. Die Form des Eingangssatzes wird bei Pohle wesentlich von der Gliederung des Textes bestimmt:

- A Siehe / es hat überwunden der Löwe /
- B der da ist vom Geschlechte Juda / die Wurzel David /
- C Alleluja

<sup>8</sup> Sign. Mus. 1868/E/500.

<sup>9</sup> Es wäre auch möglich, daß die Initialen B. P. verschrieben sind und eigentlich D. P. heißen und also David Pohle meinen. In der Dissertation des Verfassers wurde aber auf S. 113 nachgewiesen, daß die Komposition aus stilistischen Gründen nicht von Pohle stammen kann, sondern in die Nähe Schelles weist.

Mit „W“ ist die Kantate „*Ich habe dich zum Liecht der Heyden gemacht*“ (Sammlung Grimma, Sächsische Landesbibliothek Dresden, Mus. 2/E/567) gekennzeichnet. Dieses Stück benutzt ebenfalls einen Heidenreich-Text. Krummacher hat in seinem Aufsatz „*Zur Sammlung Jacobi der ehemaligen Fürstenschule Grimma*“ (Mf XVI, 1963, S. 324 ff.) eine mit „W“ gekennzeichnete Partitur besprochen und als ein Werk von Zachow identifiziert. Es liegt nahe, daß „*Ich habe dich zum Liecht*“ ebenfalls von Zachow stammt. Die Autorenangaben „W“ lassen zumindest auf den gleichen Komponisten schließen.

<sup>10</sup> Besetzung: Sopran I, II, Alt, Tenor, Baß; Clarino I, II, Violine I, II, Viola I, II (se piace), Viola da gamba, Fagott; Berlin, Staatsbibliothek, Preußischer Kulturbesitz, Mus. ms. 30260, 4.

Diese Gliederung wird mit Hilfe der Motivik noch stärker herausgearbeitet. Pohle differenziert deutlich: Die einzelnen Motive sind in ihrem Gehalt und Charakter voneinander abgehoben, ohne daß der gemeinsame Affekt verlorengeht (Beispiel 1, S. 88). Das „Siehe“ (a) steigt in Achtel- und Sechzehntelbewegung eine Quinte aufwärts. „Es hat überwunden“ (b) ist von intensiver Deklamation bestimmt und wird durch die prägnante „Löwen“-Figur abgeschlossen. Die folgenden Textglieder sind mit gegensätzlichen Motiven verbunden: „Der da ist vom Geschlechte Juda“ (c), wieder deklamierend und verwandt mit (b), aber auch melodisch ausgedrückt; „die Wurzel David“ (d) in einem weichen Bogen mit hervortretender harmonischer Komponente. Ihr Gegensatz verdeutlicht sich im gleichzeitigen Erklingen. Das Alleluja-Motiv faßt im Presto die Ausdeutungen der einzelnen Worte wieder zu einem einheitlichen Zielpunkt, dem Affekt der Freude, zusammen, verstärkt durch den Wechsel in den  $\frac{3}{2}$ -Takt. Aus den einzelnen Motiven wird durch Imitation und konzertierende Verarbeitung die Form

	A	A'	B	C	C'	
Takte	11	11	11	21	24	
Modulation	C	G	G	C	C	C

aufgebaut. Jeder Abschnitt beginnt zunächst mit dem Solo der Vokalstimmen und steigert sich durch Verdichtung der Besetzung zum Tutti. Bewußt weitet Pohle den Abschnitt A durch A' sowie C durch C' auf die doppelte Länge aus, um die Worte und Motive, die für die Affektdarstellung am besten auswertbar sind, in den Vordergrund zu rücken.

Im Gegensatz zur Kurzgliedrigkeit der Motivik des Eingangssatzes erinnern die spannungsvollen kantablen Melodiebögen der Aria an italienische Vorbilder (Beispiel 6). Noch mehr als im Concerto wird in diesem Satz deutlich, daß Pohle den gemeinsamen Gehalt der fünf Strophen in einheitlicher Weise zum Ausdruck bringen will, wobei er die Einzelheiten liebevoll nachgestaltet. Die Ausdeutung geschieht nicht so sehr durch die Gestalt der Motive, sondern in der Hauptsache durch die Richtung ihres Verlaufes und ihre rhythmische Charakteristik. – Die musikalische Form spiegelt zunächst die Asymmetrie des Textes wider, die an den unregelmäßigen melodischen und harmonischen Einschnitten zu erkennen ist. Die Kadenzen besitzen aber gemäß der Melodieführung unterschiedliche Schlußkraft: In den Takten 12 und 24 enden alle Stimmen im Grundton des jeweiligen Akkordes, so daß eine symmetrische musikalische Form entsteht. Der letzte Abschnitt (Textzeile 6) wirkt textlich wie musikalisch als Resümee der jeweiligen Strophe und wurde als „Coda“ bezeichnet. Würde man diesen mit dem Ritornell zusammenfassen, entstünden drei Abschnitte zu je zwölf Takten.

Der Text der ersten Strophe lautet:

Mein Jesus lebt! Der Herr ist auferstanden  
trotz aller Todesbanden.  
Der Löw aus Juda siegt!  
Der Held hat überwunden.  
Was uns der Feind für Leid hat zugefügt,  
ist alles nun verschwunden.

	A			B			Coda	Ritornell
Zeilen	1		2	3	4	5	6	
Takte	8		4	3	4	5	4	8
	12			12			12	
Modulation	C	G	e	D	G	a	C	

Pohle hat ein künstlerisch reifes Werk geschaffen. Die beiden Sätze stehen differenziert vor uns: das Concerto mit seiner von Figuren bestimmten Struktur und die Aria mit ihrer nach eigenem Ausdruckswert strebenden Melodik. Der Komponist versucht dennoch, den freudigen, sieghaften Affekt im gesamten Stück wirksam werden zu lassen, zunächst sehr vordergründig mit Hilfe der festlichen Besetzung und der strahlenden Tonart C-dur. Sonata und Alleluja als „textfreie“ Abschnitte schließen die prägnanten Figuren des Concerto ein und lassen so den Affekt, der in der Aria stärker zum Tragen kommt, zum Gesamteindruck werden. Auch hinsichtlich der Motivik bemüht sich Pohle, Concerto und Aria zu verbinden: aufsteigende Linien und Motive überwiegen.

Johann Beer, der bedeutende Altist der Halleschen Hofkapelle, hat sich ebenfalls um die Vertonung des Textes bemüht. Er gehört einer späteren Generation an (er ist 1655 geboren). Den Text und die Komposition des Kapellmeisters wird er erst nach seiner Ankunft in Halle (1676), also relativ spät, kennengelernt haben. Besonders die Grundkonzeption der Motive ist durch Pohle angeregt, auch wenn sie die Prägnanz und Bildlichkeit des Vorbildes nicht erreichen (Beispiel 2). Beer, der nicht so unmittelbar mit Schütz in Berührung kam wie Pohle, ging unter veränderten Voraussetzungen an die Vertonung heran. An der Gestalt seines Concerto wird erkennbar, daß es ihm nicht vorrangig darauf ankam, den Sinngehalt einzelner Wortgruppen zu erfassen; vielmehr wollte er den Text insgesamt zum Klingen bringen, wobei der Gesamteindruck der Freude und des Sieges unüberhörbar ist. Ein Streben nach Entwicklung und Steigerung, das bei Pohle die Architektur dynamisierte, ist hier nicht festzustellen. Die Motive sind starr gehandhabt, und die Instrumente werden fast ausschließlich zur Verstärkung der Vokalstimmen herangezogen. Alle Abschnitte enden in der Grundtonart. Das Concerto wird eingerahmt von zwei unterschiedlichen Alleluja-Abschnitten im  $\frac{1}{4}$ - bzw.  $\frac{1}{2}$ -Takt.

Die Aria gestaltet Beer liebevoller aus als das Concerto. Über gleichem Baß bildet jede Strophe ihre eigene Melodie. Es lassen sich ähnliche Intentionen der Textvertonung wie bei Pohle erkennen; jedoch zeigt die einfachere Linienführung, daß Beer nicht im einzelnen auf den Gehalt der einzelnen Worte eingehen wollte; er rückt damit näher an die Strophen-Aria heran (Beispiel 4). Der Textgrundriß wurde weitgehend beachtet; wo es der Sinn verlangt, sind auch einmal zwei Zeilen überbrückt. Meist deklamiert Beer syllabisch, nur die Verben in der zweiten und in der Schlußzeile erhalten längere Koloraturen. Die Harmonik besitzt keine wichtige Funktion. Insgesamt lassen sich Pohles Vorbild wie auch die andersartigen Ziele der jüngeren Komponistengeneration erkennen.

Pohle musizierte mit Berufsmusikern einer Hofkapelle und hatte mit anspruchsvollen Hörern zu rechnen. Johann Schelle dagegen komponierte seine Kantaten für den Schülerchor einer Stadt. Deshalb durften die Schwierigkeiten für die Ausführenden nicht zu groß sein. Die Besetzung entspricht etwa der Pohles. Schelle gliedert den Text in der Mitte:

- a Siehe, es hat überwunden der Löwe /
- b der da ist vom Geschlechte Juda, die Wurzel David,

differenziert die Motive nicht so sehr wie Pohle und geht bei ihrer Erfindung von der Deklamation der Worte aus: a zeigt typische Trompetenmelodik mit aufsteigender Tendenz; b wirkt mit kleineren Intervallen weicher (Beispiel 3). Wie bei Pohle sind die Motive im wesentlichen statisch mit dem jeweiligen Wort verbunden. Die Instrumente bringen eine kurze Einleitung, die unmittelbar in das Concerto einmündet und die Motivik der Singstimmen vorwegnimmt. In einem kürzeren Abschnitt tragen die Vokalstimmen die Motive vor, unterbrochen von Einwüfen der Instrumente. Bald ist der erste Tuttiabschnitt erreicht. Jetzt erscheinen Singstimmen und Instrumente bis zum Schluß nur noch in geschlossenem Verband. Die Stimmen sind nun im einzelnen wenig ausgearbeitet; Schelle kommt es mehr auf die prächtige Gesamtwirkung an.

Wie bei Pohle liegt den fünf Aria-Strophen (Beispiel 5) der gleiche Baß zugrunde – mit wiederkehrenden Ritornellen. Vier Strophen werden solistisch vorgetragen, die letzte im vierstimmigen Satz. Schelle strebt von vornherein den sieghaften Affekt an, ohne auf textliche Einzelheiten der verschiedenen Strophen zu achten. Alle Solonummern weisen eine ähnliche Melodik auf, so daß man fast von einer Strophen-Aria sprechen kann. Nur selten sind Einzelmotive dem entsprechenden Wort gemäß leicht abgewandelt, wobei die Grundgestalt unangetastet bleibt. Außerdem baut Schelle die Melodien so, daß sie mit leichten Abänderungen für die abschließende vierstimmige Strophe wieder verwendbar sind. Er gliedert die Aria in zwei Teile, die durch ein zweitaktiges Zwischenspiel der Streicher getrennt sind. Im ersten Teil herrscht die österliche Siegesfanfaren-Melodik (Dreiklänge) vor; der zweite Teil erinnert anfänglich in kantabler, fast wehmütiger Weise an die Leiden vor dem Sieg, deutlich charakterisiert durch eine Modulation von C-dur nach e-moll, und kehrt schließlich zu freudigem Ausdruck zurück.

Schelle zeichnet hier wie in den übrigen erhaltenen Concerto-Aria-Kantaten in mehr holzschnittartiger Manier, die auf unmittelbare Wirkung abzielt, die großen Linien des Textgehaltes aus, erreicht aber nicht die Expressivität Pohles. Concerto und Aria stehen mit ihren charakteristischen Merkmalen unvermittelt nebeneinander. Beim Vergleich der drei Kompositionen zeigt Pohle das stärkste Engagement dem Text gegenüber. Daneben kann Schelles Werk durchaus bestehen.

Zwei weitere Concerto-Aria-Kantaten Pohles: „*Der Engel des Herrn*“ und „*Es wird ein Stern aus Jacob aufgehen*“<sup>11</sup> entwickeln den Stil des Stückes „*Siehe, es hat überwunden*“ weiter<sup>12</sup>. Beide Kantaten benutzen in den Concerti eine gesangliche und in weit gespannten Bögen verlaufende Thematik (Beispiel 7, 8). Die Aria-Strophen von „*Es wird ein Stern aus Jacob aufgehen*“, die für jede Stimme eine völlig selbständige Vertonung bilden, weisen eine für Pohle seltene Typisierung auf. Mit ihrer Motivik sind die Duette noch enger mit dem Grundmaterial des Concerto verbunden als die Solo-Strophen. Neu ist bei Pohle, daß die

<sup>11</sup> „*Der Engel des Herrn*“: Sopran, Alt, Tenor, Baß, Violine, Cornettino, Posaune, Fagott; Uppsala Universitets-Bibliotek Vok. mus. i hs. 82:37; Berlin, Staatsbibliothek, Preußischer Kulturbesitz, Mus.ms. 30260, 13 – „*Es wird ein Stern*“: Sopran, Alt, Tenor, Baß; Violine I, II, Fagott; Stiftung Preußischer Kulturbesitz, Berlin, Staatsbibliothek, Mus.ms. 30260, 1

<sup>12</sup> Mindestens für letzteres Werk kann gegenüber dem Heidenreich-Jahrgang eine spätere Entstehungszeit als sehr wahrscheinlich angenommen werden: Der anonyme Aria-Text erscheint 1672 in der *Geistlichen Singkunst* des Johann Olearius. Wenn der Text Pohle nicht schon vorher bekannt war, kann das Stück frühestens in diesem Jahr entstanden sein.



Baßlinie, die hauptsächlich in Achteln fortschreitet und den rhythmischen Fluß der Singstimme fortführt, wichtige melodische Funktionen erhält: sie imitiert die Singstimme an einigen Stellen vor. Im Gegensatz zu „*Siehe, es hat überwunden*“, bei dem zwischen Concerto und Aria ein Gleichgewicht herrschte, prägt hier die Aria, die schon mit ihren vier Solostrophen und zwei ausgedehnten Duetten einen breiten Raum einnimmt, den Gesamteindruck. Der Concerto-Text bildet nur Grundlage und Ausgangsbasis für den individuellen Aussagewillen der Aria.

Wir erwähnten bereits, daß die Thomaskantoren Sebastian Knüpfer und Schelle möglicherweise den gesamten Heidenreich-Jahrgang vertonten. Diese Stücke weisen einen festumrissenen Typ mit bestimmten Merkmalen auf: Das am Schluß noch einmal wiederholte Concerto bildet in seiner einfachen Struktur und Architektur den gewichtigen und wirkungsvollen Eingangssatz, während die Aria vom schlichten Lied (Melodik und Form betreffend) herkommt und einer Strophen-Vertonung angenähert ist. Schelle hat neben den großbesetzten Stücken noch einen weiteren Jahrgang mit dem gleichen Heidenreich-Text vertont, und zwar in der Form von Solokantaten für Baß und zwei Violinen mit Continuo (vgl. die Aufstellung der erhaltenen Kompositionen).

Christoph Bernhards Concerto-Aria-Kantaten in Band 6 der *Denkmäler Deutscher Tonkunst*: „*Ich sahe an alles Thun*“ (gedruckt 1669) und „*Herr, nun lässest du deinen Diener*“ weisen wie die oben besprochenen Kantaten Pohles eine kunstvolle kontrapunktische Struktur auf.

Johann Philipp Krieger pflegte die Gattung ebenfalls. Das Stück „*Singet dem Herrn ein neues Lied*“ (*Denkmäler Deutscher Tonkunst* Band 53/54) von 1687 zeigt uns Kriegers typischen Stil, der an italienischen Vorbildern geschult ist, aber deutsche Elemente als Grundlage seines Schaffens beibehält.

Zusammenfassend können wir feststellen: David Pohle kommt es in seinen Kantaten mehr auf Entwicklung als auf fest umrissene Formen an: Concerto und Aria bilden ein spannungsvolles dialektisches Verhältnis, in dem beide nicht beziehungslos nebeneinander stehen, sondern sich gegenseitig beeinflussen und in ihrer Gestalt anregen. Der Kontrast der Satztypen führt andererseits zu ihrer engeren Verquickung und gegenseitigen Bedingtheit: Das Concerto übernimmt von der Aria eine Melodik in längeren Phrasen wie auch eine stärkere affektive Bestimmtheit, während die Aria nicht bei einem Typ stehenbleibt, sondern von Stück zu Stück ihre Gestalt verändert, um dem jeweiligen Text zu entsprechen und zum Concerto einen wirkungsvollen Gegensatz zu bilden. Die sächsischen Hofmusiker Christoph Bernhard und Johann Philipp Krieger haben sich diesem Vorbild angeschlossen und es weiterentwickelt, während die Thomaskantoren Sebastian Knüpfer und Johann Schelle die andere Richtung repräsentieren, die sich mit Typisierung und schwächerem Ausdruck begnügt.

## Beispiel 1

<sup>a</sup>(T. 1-2) <sup>b</sup>(T. 6-8) <sup>c</sup>(T. 23-24)  
 A Sie - - - - he, <sup>S<sup>II</sup></sup>...es hat ü-ber-wun-den der Lö - - - - we, A, der da ist vom Ge-  
<sup>d</sup>(T. 24-25)  
 schlech-te Ju-da, <sup>S<sup>II</sup></sup>...die Wur-zel Da - - vid, <sup>A presto</sup> ...Al-le - - - lu-ja, al-le-lu-ja,

## Beispiel 2

Alleluja I  
<sup>S<sup>I</sup></sup> Al-le-lu-ja, al-le-lu-ja, al - - - le-lu-ja, <sup>a</sup> Sie-he, sie-he, sie-he, es hat ü-ber-wun-  
<sup>b</sup>  
 - - - - den der Lö - - - - we, <sup>S<sup>I</sup></sup>...der da ist vom Ge-schlech-te Ju-da,  
 Alleluja II  
<sup>S<sup>I</sup></sup> Al-le-lu-ja, al-le-lu-ja, al-le - - lu-ja,

## Beispiel 3

<sup>a</sup>  
 B Sie-he, es hat ü-ber-wun-den, es hat ü-ber-wun-den der Lö-we, der Lö-we,  
<sup>b</sup>  
 A der da ist vom Ge-schlech-te Ju-da, die Wur-zel Da - - - - vid,

## Beispiel 4

<sup>S<sup>I</sup></sup> Mein Je-sus lebt, der Herr ist auf-er-stan-den,

## Beispiel 5

<sup>S</sup> Mein Je-sus lebt - mein Je-sus lebt - , der Herr ist auf - - - er-stan-den,



Beispiel 6

1. Mein Je - - - sus lebt! Der Herr ist auf - - - er - stan -

2. Nun ist der Raub dem Räu - - - ber ab - - - ge - ja -

3. Nun sind zer - stört die Pfor - ten und die Schwel - - -

4. Gott sei ge - lobt! Wir sind al - so ge - ro -

5. Wir sind er - löst! der Höl - len Pest, mein Le - - -

den trotz al - ler To - - des - ban - - - den! Der Löw aus Ju - da siegt! Der Held hat

get, der Star - - - ke, der ver - za - get. Das Le - ben würgt den Tod. Der Sieghat

len der un - ge - heu - - - ren Höl - len. Es warf sie Sim - son ein. Sie ver - den

chen, weil Je - sus durch - ge - bro - chen. Er ward des To - des Gift. Fort schadet

ben will uns das Le - - - ben ge - ben. Tri - umph! mein Je - sus siegt! Der Held hat

Beispiel 7

S  
A  
T  
B

Der En-gel des Herrn la - - - gert, la-gert sich um die  
Der En-gel des Herrn la - - - gert sich um die her so Ihn fürch - - ten,  
Der En-gel des Herrn la - - - gert sich um die her so Ihn fürch - - ten,  
her so Ihn fürch - - ten,  
so Ihn fürch - ten, so Ihn fürch-ten, so Ihn fürch-ten,  
so Ihn fürch - ten,  
bc  
der En-gel des Herrn la-gert sich,

Beispiel 8

H.I.F.  
S  
A  
T  
B, bc

Es wird ein Stern aus Ja - - - cob, ein Stern auf - - ge-hen, es wird ein Stern...  
Es wird ein Stern aus Ja - - - cob auf-ge - hen  
Es wird ein Stern aus Ja - - - cob, es wird ein Stern aus ...  
Es wird ein Stern aus Ja - - cob, es wird ein ...

*Aufstellung der erhaltenen Kompositionen mit Heidenreich-Text*

(Diese Aufstellung erhebt keinen Anspruch auf Vollständigkeit, da der Kantatenbestand aus der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts nicht systematisch durchgesehen wurde.)

## Sebastian Knüpfer

Sammlung Bokemeyer (z. Zt. Berlin, Staatsbibliothek, Preußischer Kulturbesitz) „*Herr lehre uns bedencken*“ (Mus. ms. 11780, 12) 2 vl, 3 vla, fag; 2 S, A, 2 T, B

„*Dein Hertz hält dir für dein Wort*“ (11780, 15) 2 vl, trb, A, T

Bibliothek der Michaelskirche Erfurt (Deutsche Staatsbibliothek Berlin)

„*Der Gerechte wird grünen*“ (11782) 2 vl, Violetta, 2 Bracc., vlne, 2 Cornetti, 3 trb, 2 S, A, T, B

„*Der Herr schafft deinen Gränzen Friede*“ (11784) 2 vl, trb, A, T, B

„*Der Segen des Herrn machet reich*“ (11783) 2 vl, 3 vla, S, 2 A, T, B

Sammlung Grimma (Landesbibliothek Dresden)  
„*Herr lehre mich thun nach deinem Wolgefallen*“ (Mus. 1825/E/507) 2 vl, 3 vla, fag, S, A, 2 T, B, 5 Stimmen in ripieno

„*Ich habe dich zum Liecht der Heyden gemacht*“ (1825/E/509) 2 vl, 3 vla, fag, 2 Cornettini, S, A, 2 T, B, 5 Stimmen in ripieno

„*Ich wil singen von der Gnade des Herrn*“ (1825/E/?) 2 vl, 3 vla, fag, S, A, T, B, 4 Stimmen in ripieno (verschollen; aus Grimma ist lediglich die leere Mappe nach Dresden gelangt.)

„*Jauchzet dem Herrn alle Welt*“ (1825/E/510) 2 Clarini, 2 vl, 3 vla, fag, 2 Cornettini, Cornetto, 2 trb, 2 vierstimmige Chöre und vierstimmiger Ripienchor

## Johann Schelle

Sammlung Bokemeyer (siehe oben)

„*Die Liebe Gottes ist außgegossen*“ (19780, 4) 2 vl, 3 vla, fag, 2 S, A, 2 T, B

„*Der Segen des Herrn machet reich*“ (19780, 5) 2 vl, 2 vla, fag, 2 S, A, T, B

„*Herr, deine Augen sehen nach dem Glauben*“ (19781, 1) 2 vl, 2 Cornettini, 3 trb, 2 S, A, T, B

„*Ich hielte mich nicht dafür, daß ich etwa wüßte*“ (19781, 4) 2 vl, 2 vla, 2 S, A, T, B

„*Uns ist ein Kind geboren*“ (19781, 9) 2 Clarini, 2 vl, 2 trb, 2 S, A, T, B

Bibliothek der Michaeliskirche Erfurt (s. o.)

„*Was du thust, so bedencke das Ende*“ (19783) vl, 2 vla da gamba, fag, 3 S, B

Sammlung Grimma (s. o.)

„*Erkenne deine Missethat*“ (1857/E/509) 5 vla, vlne, 6 S

„*Gott sende dein Liecht und deine Wahrheit*“ (1857/E/508) 2 vl, 2 vla, fag, S, A, T, B, 4 Stimmen in ripieno

„*Herr, lehre uns bedencken*“ (1857/E/507) Violine, Violetta, Viola da gamba, 2 S, B

„*Machet die Thore weit*“ (1857/E/501) 2 vl, 2 vla, fag, 2 Clarini, timp, S, T, B, 4 Stimmen in ripieno

„*Siehe, es hat überwunden der Löwe*“ (1857/E/500) 4 tr, timp, 2 vl, 2 vla, fag, S, A, T, B, 4 Stimmen in ripieno

*Sechs Kantaten für B*, 2 vl (bc), hrsg. von Alfred Dürr, Kassel 1971 (Bärenreiter-Verlag):

„*Darzu ist erschienen der Sohn Gottes*“

„*Heiliger Vater, heilige uns in deiner Wahrheit*“

„*Herr Gott Zebaoth, du herrschest*“

„*Herr, ich habe lieb die Stätte deines Hauses*“

„*Ich will schauen dein Antlitz in Gerechtigkeit*“

„*Wer da gläubet und getauft wird*“

## Clemens Thieme

„*Befiehl dem Herrn deine Wege*“ (Berlin, Staatsbibliothek, Preußischer Kulturbesitz, Mus.ms. 30286) 2 vl, vla, A, T, B. In Inventaren sind weitere Titel von Thieme nachzuweisen, die möglicherweise Texte von Heidenreich verwendeten; siehe besonders Nachlaß Gottfried Kühnel im Inventar Leipzig (vgl. Arnold Schering, *Die alte Chorbibliothek der Thomasschule in Leipzig*, in: *AfMw* 1, 1918/19, S. 275 ff.).

## Johann Beer

Zuweisung eines anonymen Stückes der Grimmaer Sammlung durch W. Steude: „*Alleluja. Siehe, es hat überwunden*“ (Sächsische Landesbibliothek Dresden Mus. 2178/E/504) 2 tr, timp, 2 vl, 2 vla, fag, 2 S, A, T, B, 5 Stimmen in ripieno. Vgl. Inventar Rudolstadt II „601. „*Alleluja! Siehe es hat überwunden*“ à 14, 8 Strom., 5 Voci di Beer, benebst d. Part.“ (Bernhard Baselt, *Die Musikaliensammlung der Schwarzburg-Rudolstädtischen Hofkapelle unter Ph. H. Erlebach* (1657–1714), *Wissenschaftliche Zeitschrift der M.-Luther-Universität, Halle* 1963, Sonderband *Tradition und Aufgabe der Halleschen Musikwissenschaft*) – Vgl. auch Anmerkung 9.

## Aufstellung der Textanfänge des Heidenreich-Jahrganges

- David Elias Heidenreich: *Geistliche Oden auf die fürnehmsten Feste und alle Sonntage des ganzen Jahres*, Halle 1665 (Fundort: British Museum, London; Department Printed Books, Catalogue 3437. cc.42.)
- 1 „Alles / was ihr wollet / daß euch die Leute tun“  
Aufn. XIII. nach Trinitatis. (S. 71)  
Aria: „Nächst Gott dem HERRn ist nichts nicht mehr“ (5 Strophen)
  - 2 „Befiehl dem HERRn deine Wege und hoffe auf ihn“  
Aufn XII. nach Trinitatis. (S. 70)  
Aria: „Der alles wol gemacht“ (3 Strophen)
  - 3 „Darzu ist erschienen der Sohn Gottes“  
Aufn Sonntag Invocavit. (S. 28)  
Aria: „Des Verführers Trug und List“ (3 Strophen)
  - 4 „Dein Wort ist meines Fußes Leuchte“  
Aufn. IIX. nach Trinitatis. (S. 65)  
Aria: „GOTT / mein Trost und starcker Hort“ (5 Strophen)
  - 5 „Der Gerechte wird grünen“  
Aufs Fest Johannis des Täuffers. (S. 54)  
Aria: „Dies ist der Lohn der reinen Heiligkeit“ (5 Strophen)
  - 6 „Der HERR hat seinen Engeln befohlen“  
Aufs Michaelis=fest. (S. 77)  
Aria: „Gelobet sei Gott / Der seine Gemeinden“ (5 Strophen)
  - 7 „Der HERR ist gnädig und barmhertzig“  
Aufn XIX. nach Trinitat. (S. 82)  
Aria: „Nachdem der ersten Eltern Schande“ (5 Strophen)
  - 8 „Der HERR ist nahe allen / die Ihn anrufen“  
Aufn II. Sonntag nach dem Fest der Heil. drey Könige. (S. 15)  
Aria: „Es ist kein einger Stand“ (5 Strophen)
  - 9 „Der HERR schafft deinen Gräntzen Friede“  
Aufn VII. nach Trinitatis. (S. 63)  
Aria: „Weg Kümmernüß für Nahrung und für Speise!“ (3 Strophen)
  - 10 „Der Segen des HERRN machet reich ohne Müh“  
Aufn V. nach Trinitatis. (S. 61)  
Aria: „Wenn GOTT die Hand hat abgewant“ (5 Strophen)
  - 11 „Der Stein / den die Bauleute verworffen“  
Aufn Sonntag nach dem Christ=Tag. (S. 8)  
Aria: „Du Heyl der Welt / das Gott uns hat gegönnet“ (3 Strophen)
  - 12 „Des Menschen Sohn ist kommen zu suchen“  
Aufn III. nach Trinitatis. (S. 56)  
Aria: „Du süßser Trost voll Leben“ (3 Strophen)
  - 13 „Die den Herrn suchen / haben keinen Mangel“  
Aufn Sonntag Laetare. (S. 31)  
Aria: „Ich freue mich in dir“ (4 Strophen)
  - 14 „Die Gottseligkeit ist zu allen Dingen nütze“  
Aufn. Sonntag Septuages. (S. 23)  
Aria: „Ich folge dir mein GOTT“ (4 Strophen)
  - 15 „Die Herrlichkeit des HERRn soll offenbahret werden“  
Auff den 3. des Advents. (S. 3)  
Aria: „Die schwere Nacht“ (5 Strophen)
  - 16 „Die Liebe Gottes ist außgegossen in unser Hertz“  
Auf Pfingsten. (S. 48)  
Aria: „Du Göttliche Flamme“ (5 Strophen)
  - 17 „Die Zukunft des HERRn ist nahe“  
Auff den 2. des Advents. (S. 2)  
Aria: „Der Feigenbaum schlägt aus“ (4 Strophen)
  - 18 „Drey sind / die da zeugen im Himmel“  
Auf Trinitatis. (S. 50)  
Aria: „GOTT / dreyeinig / wunderbar“ (5 Strophen)
  - 19 „Erkenne deine Missethat“  
Aufn X. nach Trinitatis. (S. 67)  
Aria: „Die Zeit ist da / daß du dich solst bekehren“ (3 Strophen)
  - 20 „Gedencke HERR an deine Barmhertzigkeit“  
Aufn Sonntag Reminisc. (S. 29)  
Aria: „Wie stellstu dich so frembde gegen mich“ (4 Strophen)
  - 21 „Gehet herauß und schauet an / Ihr Töchter Zion“  
Aufn Sonntag Palmarum. (S. 35)  
Aria: „Jesu / meiner Seelen Theil“ (5 Strophen)
  - 22 „Gelobet sey der HERR / denn Er hat erhöret“  
Aufn Sonntag Exaudi. (S. 47)  
Aria: „Ich stack in Angst; Die Welt verfolgte mich“ (3 Strophen)
  - 23 „GOTT / dein Stuhl bleibet immer und ewig“  
Auff Mariae Verkündigung. (S. 32)  
Aria: „Mein Heyland / du kömst zwar auf Erden“ (5 Strophen)
  - 24 „GOTT / du krönest das Jahr mit deinem Gut“  
Aufs Neu=Jahr. (S. 9)

- Aria: „Wir danken dir / O Vater / für die Gaben“ (5 Strophen)
- 25 „Gott fähret auff mit Jauchzen“  
Auff Himmelfarth. (S. 45)  
Aria: „Ihr Himmel öffnet die Feste geschwinde“ (5 Strophen)
- 26 „Gott / sende dein Liecht und deine Warheit“  
Auffs Fest der H. 3. Könige. (S. 12)  
Aria: „Jacobs Stern / du Liecht der Heyden“ (4 Strophen)
- 27 „Gott wil / daß allen Menschen geholffen werde“  
Aufn. II. nach Trinitatis. (S. 53)  
Aria: „Auf Seele / hörstu nicht“ (4 Strophen)
- 28 „Haltet fest an der Demuth“  
Aufn XVII. nach Trinit. (S. 79)  
Aria: „Der eitle Wahn / den sich der Hochmuth macht“ (4 Strophen)
- 29 „Heilger Vater / heilige uns in deiner Warheit!“  
Aufn Sonntag Judica. (S. 34)  
Aria: „Die Welt verfolgt uns zwar“ (4 Strophen)
- 30 „Herr / deine Augen sehen nach dem Glauben“  
Auffn XXI. nach Trinitat. (S. 84)  
Aria: „Die fest Zuversicht“ (4 Strophen)
- 31 „Herr / gehe nicht ins Gericht mit deinem Knecht“  
Auffn XI. nach Trinitatis. (S. 68)  
Aria: „Vater / meine Sünden=Schuld“ (5 Strophen)
- 32 „HERR Gott Zebaoth / du herrschest über das ungestüme Meer“  
Aufn IV. Sonntag nach dem Fest der Heiligen 3. Könige. (S. 18)  
Aria: „O Gott / der du so mächtig bist“ (4 Strophen)
- 33 HERR / ich habe lieb die Stäte deines Hauses“  
Auffn I. Sonntag nach dem Feste der H. 3. Könige. (S. 13)  
Aria: „Jesu / du Weißheit der Weisen!“ (3 Strophen)
- 34 „Herr lehre mich thun nach deinem Wolgefallen“  
Aufn Sonntag Cantate. (S. 42)  
Aria: „Wie gefährlich ist der Weg“ (5 Strophen)
- 35 „Herr / lehre uns bedencken / daß wir sterben müssen“  
Auffn. XVI. nach Trinitat. (S. 75)  
Aria: „Unser Leben ist ein Schatten“ (4 Strophen)
- 36 „Ich freue mich im HERRn und meine Seele“  
Auffs Fest Mariae Heimsuchung. (S. 57)  
Aria: „Weg zeitliche Freude“ (5 Strophen)
- 37 „Ich habe dich zum Liecht der Heyden gemacht“  
Auf Mariae Liechtmesse. (S. 19)  
Aria: „Süßester Heyland / Fackel der Heyden“ (5 Strophen)
- 38 „Ich hielte mich nicht dafür / daß ich etwas wüste“  
Aufn Sonntag Quinquagesimae. (S. 26)  
Aria: „Ihr Weisen schweig / ihr werdet nur zu Thoren“ (5 Strophen)
- 39 „Ich will schauen dein Antlitz in Gerechtigkeit“  
Aufn VI. Sonntag nach dem Fest der Heil. 3. Könige. (S. 22)  
Aria: „Jesu / Gott und Mensch / mein Leben“ (3 Strophen)
- 40 „Ich wil singen von der Gnade des HERRn ewiglich“  
Aufn Sonntag Misericordias Domini. (S. 40)  
Aria: „Wie groß ist deine Güte / Mein Jesus“ (4 Strophen)
- 41 „Jauchzet dem HERRn alle Welt“  
Aufn Sonntag Jubilate. (S. 41)  
Aria: „Ein Mensch in diesem Leben“ (4 Strophen)
- 42 „Jederman sey unterthan der Obrigkeit“  
Auffn XXIII. nach Trinit. (S. 87)  
Aria: „Der heilige Stand der Obrigkeit“ (5 Strophen)
- 43 „Laßet uns freuen und frölich seyn“  
Aufn. XX. nach Trinitatis. (S. 83)  
Aria: „Die reiche Gnaden=Zeit“ (5 Strophen)
- 44 „Laßet uns Gott lieben / denn er hat uns erst geliebet“  
Aufn XVIII. nach Trinit. (S. 80)  
Aria: „Gott hat durch sein Erbarmen“ (4 Strophen)
- 45 „Machet die Thore weit und die Thüren in der Welt hoch“  
Auf den 1. des Advents. (S. 1)  
Aria: „Auff / mein Hertze / schicke dich“ (5 Strophen)
- 46 „Meine Augen sehen stets zu dem HERRN“  
Auf Sonntag Oculi. (S. 30)  
Aria: „Ich höre nicht“ (3 Strophen)
- 47 „Mein Hertz hält dir für dein Wort“  
Aufn Sonntag Rogate. (S. 44)  
Aria: „Du weißt / mein Gott / wo meine Noth“ (3 Strophen)

- 48 „Nun wir den sind gerecht worden durch den Glauben“  
Aufn Sonntag Quasimod. (S. 38)  
Aria: „Meine Seele / matt vor Furcht“ (4 Strophen)
- 49 „Ruffe Mich an in der Noth“  
Aufn III. Sonntag nach dem Fest der Heil. drey Könige. (S. 16)  
Aria: „Mein Gott / mein Trost / mein Hort“ (4 Strophen)
- 50 „Samlet Euch Schätze im Himmel“  
Aufn XV. nach Trinitatis. (S. 73)  
Aria: „Der Mammons=Dienst / das Seelen=Giff“ (5 Strophen)
- 51 „Schicket euch in die Zeit / denn es ist böse Zeit“  
Aufn XXV. nach Trinit. (S. 91)  
Aria: „Nun ist das Gute fort“ (5 Strophen)
- 52 „Seyd klug / wie die Schlangen“  
Aufn XXVII. nach Trinit. (S. 94)  
Aria: „Ihr Menschen=Kinder seydt bereit!“ (5 Strophen)
- 53 „Selig sind die Barmhertzigigen“  
Aufn IV. nach Trinitatis. (S. 59)  
Aria: „Die Ungedult / wenn wir beleidigt werden“ (4 Strophen)
- 54 „Seyd Thäter des Worts und nicht Hörer allein“  
Aufn Sonntag Sexagesimae. (S. 25)  
Aria: „Wer Gottes Wort nicht acht“ (4 Strophen)
- 55 „Siehe / der HERR HEr kömpt gewaltiglich“  
Auff den 4. des Advents. (S. 5)  
Aria: „Da Sünde / Teuffel / Welt und Todt“ (3 Strophen)
- 56 „Siehe / der HERR kömmt mit viel tausend Heiligen“  
Aufn XXVI. nach Trinit. (S. 92)  
Aria: „So bleibt es doch gewiß“ (5 Strophen)
- 57 „Siehe / es hat überwunden der Löwe“  
Auffs Oster=Fest. (S. 37)  
Aria: „Mein JESus lebt!“ (5 Strophen)
- 58 „So halten wir es nun / daß der Mensch gerecht werde“  
Aufn VI. nach Trinitatis. (S. 62)  
Aria: „Die Heucheley / die uns durch Ehrgeitz blendet“ (4 Strophen)
- 59 „Uns ist ein Kind gebohren / ein Sohn ist uns gegeben“  
Auff das Christ=Fest. (S. 6)  
Aria: „Willkommen mein Liecht!“ (5 Strophen)
- 60 „Wandelt wie die Kinder des Lichts“  
Aufn IX. nach Trinitatis. (S. 66)  
Aria: „Die Kinder dieser Welt“ (4 Strophen)
- 61 „Wasche mich HERR von meiner Missethat“  
Aufn. XIV. nach Trinitatis. (S. 72)  
Aria: „Mein Leib ist ungesund“ (4 Strophen)
- 62 „Was du thust / so bedencke das Ende“  
Aufn I. nach Trinitatis. (S. 52)  
Aria: „Die Unbedachtsamkeit / das tolle Leben“ (4 Strophen)
- 63 „Wer da gläubet und getaufft wird“  
Aufn Sonntag nach dem Neuen Jahr. (S. 10)  
Aria: „Heiliges Wasser / rothe Fluth“ (4 Strophen)
- 64 „Wir haben einen GOTT / der da hilfft“  
Aufn XXIV. nach Trinit. (S. 89)  
Aria: „Nun die finstre Todes=Nacht“ (5 Strophen)
- 65 „Wir sind wiedergebohren nicht aus vergänglichem“  
Aufn V. Sonntag nach dem Fest der Heil. 3. Könige. (S. 21)  
Aria: „Die Wunderkrafft im Wort“ (4 Strophen)
- 66 „Wo ist solch ein Gott / der die Sünde vergiebt“  
Aufn XXII. nach Trinit. (S. 86)  
Aria: „Die grosse Sünden=Schuld“ (4 Strophen)