

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

Von Hermann Sirp (Münster i. W.).

C. Choral-Rezitative¹⁾.

Bei Bewertung des Chorals innerhalb der Rezitative stehen Bach dieselben Möglichkeiten zur Verfügung, die er in den Arien ausnützt. Wenigstens im Prinzip.

Modifikationen sind durch die Eigenart des Rezitativs bedingt²⁾. Eine Einteilung in thematische, motivische und unthematische Rezitative ist nur bei begleiteten Rezitativen möglich. Die Eigenart der rezitierenden Stimme besteht ja gerade darin, daß sie frei deklamiert und nicht durch Themen oder Motive gegliedert ist. So könnte diese Gliederung nur für die Begleitstimmen von Belang sein. Aber auch dort sind thematische Beziehungen zur Chormelodie selten. In den paraphrasierenden Rezitativen jedoch können wir wieder von eingefügten Teilen einer Choralbearbeitung sprechen, die dann natürlich thematisch, motivisch oder unthematisch sind.

Wir erhalten folgende Unterabschnitte: I. C. f.=Rezitative, II. Paraphrasierende Rezitative, III. Rezitative über Choraltexte, IV. Choralanspielungen in freien Rezitativen.

In dem Kapitel „Choral-Arien“ fehlte ein Abschnitt über Choralanspielungen in freien Arien. Alle Choralanspielungen standen in paraphrasierenden oder Arien über Choraltext.

I. Cantus-firmus=Rezitative:

Analog der Bezeichnung bei den Arien verstehen wir unter C. f.=Rezitativen solche Rezitative, die in einer besonderen Stimme einen C. f. durchführen. Nur fünf solche Fälle finden sich in Bachs Kantaten. Die Chormelodie erklingt gleichzeitig mit dem Rezitativ, und zwar instrumental. Wenn nicht ausdrücklich anders vermerkt ist, sind die besprochenen Fälle unthematisch.

¹⁾ Die vorausgehenden Abschnitte siehe im Bachjahrbuch 1931, S. 1 ff.

²⁾ Allgemeines über Deklamation und das musikalische Prinzip in den Rezitativen siehe Spitta, Bd. I, S. 502.

Als einfachstes Beispiel zeigt die Kantate 38 „Aus tiefer Not“ die Verbindung von Rezitativ und C. f. in dem Satz „Ach, daß mein Glaube noch so schwach“ (Bd. 7, S. 295). Die sieben Zeilen der Melodie bilden die Continuo-Stimme, über der sich die Deklamation des freien Textes erhebt. Dieser Fall ist einzig dastehend. In allen übrigen Sätzen erscheint der C. f. über der Rezitativstimme. Maßgebend für die Form ist hier der Choral, nicht der Rezitativtext. Auch in harmonischer Beziehung ist der Satz interessant.

Sehr häufig muß ja in der Bachschen Kantate das Rezitativ tonartlich vermitteln zwischen Arien und Chorsätzen. Im Verhältnis zu den fest umrissenen anderen Formen der Kantate sind die Rezitative in harmonischer Beziehung flüssiger und weisen stärkere Modulation auf. Eine Choralverwendung gestaltet sich nicht nur aus formalen Gründen schwierig, sondern auch deshalb, weil der Choral mit fester Tonalität sich dem modulierenden Rezitativ anpassen muß.

Er wird eingerahmt durch eine Arie in a-moll und ein Terzett in d-moll. Das Rezitativ muß also von a-moll nach d-moll modulieren. Der Choral im Continuo ist phrygisch. Da hilft sich Bach auf verblüffend einfache Weise. Er faßt die ersten beiden Zeilen als (phrygisch) a-moll auf und bringt ihre Wiederholung und die übrigen Zeilen in der Unterquinte d-moll. Die Änderungen des c in cis (Takt 2) und des f in fis (Takt 6) sind aus deklamatorischen Gründen zu erklären. Bach will in beiden Fällen die verminderte Septime erhalten.

Ein ähnliches Bild bietet das Rezitativ „Mein treuer Heiland“ für Alt, Continuo und Oboe aus Kantate 5 „Wo soll ich fliehen hin“ (Bd. 1, S. 142). In gleichmäßigen Werten erklingt die Chormelodie des Anfangschores über der Singstimme.

In der Kantate 70 „Wachet, betet, seid bereit“ wird das Rezitativ „Ach, soll nicht dieser große Tag“ (Bd. 16, S. 360) von drei Klanggruppen ausgeführt:

1. Die Gesangstimme (Baß und Continuo) deklamiert den Text,
2. das Streichorchester hat wesentlich die Aufgabe, den Sinngehalt malerisch darzustellen,
3. die Trompete trägt isorhythmisch, in gleichmäßigen Vierteln, die Chormelodie „Es ist gewißlich an der Zeit“ vor, die den schaurigen Charakter des Satzes durch ihre von Bach übermäßig gestalteten Quartetten noch verstärkt.

Von den sieben Zeilen des Liedes fehlen die dritte und vierte, die eine Wiederholung der ersten und zweiten Zeile sind, wahrscheinlich nur aus architektonischen Gründen, um die Melodie besser in den Satz einzupassen. Interessant sind auch hier wieder die harmonischen Verhältnisse.

Im Gegensatz zu den erwähnten bringen die Kantaten 23 und 122 den C. f. in mehrstimmigem Satz. In beiden Rezitativen bildet der dreistimmige Orchestersatz mit dem Basso continuo zusammen einen vierstimmigen Choral, der auch ohne die Deklamationsstimme vollständig ist und für sich erklingen könnte.

Am reinsten ist dieser Typ in Kantate 122 „Das neugeborne Kindelein“ ausgeprägt. Das Rezitativ „Die Engel“ (Bd. 26, S. 33) hebt den Choral (in gleichmäßigen Viertelnoten der drei Flöten) gegenüber der Deklamation (Achtel und Sechzehntel) deutlich ab.

In dem Rezitativ „Ach gehe nicht vorüber“ der Kantate 23 „Du wahrer Gott und Davids Sohn“ (Bd. 51, S. 104) bilden Streicher, zwei Oboen und Continuo einen schlichten, vierstimmigen Choralsatz über „Christe, du Lamm Gottes“.

II. Paraphrasierende Rezitative:

Für die paraphrasierenden Rezitative gilt dasselbe, was schon in der Einleitung zu den paraphrasierenden Arien bemerkt wurde. Auch in den paraphrasierenden Rezitativen bringt Bach gewöhnlich zu originalen Liedworten die Choralmelodie, ohne sich streng daran zu halten.

So paraphrasiert z. B. das Tenorrezitativ „Ach, ich bin ein Kind der Sünden“ in Kantate 78 „Jesu, der du meine Seele“ (Bd. 18, S. 274), die 3., 4. und 5. Strophe des Chorals. Der 3. Strophe sind die Worte: „Ach, ich bin ein Kind der Sünden, ach, ich irre weit und breit“, der 4.: „Aber Fleisch und Blut zu zwingen und das Gute zu vollbringen“, der 5.: „Rechne nicht die Missetat, die dich, Herr, erzürnet hat“ unverändert entnommen¹⁾. Trotzdem erscheint die Choralmelodie nur zu den Worten aus der 5. Strophe. Zu den Worten: „Was Gott tut, das ist wohlgetan“ in dem Rezitativ „Wo die Genügsamkeit regiert“ der Kantate 144 „Nimm, was dein ist, und gehe hin“ (Bd. 30, S. 88) findet sich eine freie ariose Bildung. In dem Satz „Mein Gott, verwirf mich nicht“ der Kantate 33 „Allein zu dir, Herr Jesu Christ“

¹⁾ Rudolf Wustmann „J. S. Bachs Kantatentexte“, Leipzig 1913, erkennt diese Texte nicht als Choralzeilen.

(Bd. 7, S. 106) werden die Anfangsworte der 3. Strophe „Gib mir nur aus Barmherzigkeit den wahren Christenglauben“¹⁾ in der üblichen rezitativen Art deklamiert.

Oder aber es taucht in einer Paraphrase ohne originale Textworte eine Melodiezeile auf, wie in dem Rezitativ „Er sehnet sich nach unserm Schreien“ der Kantate 115 „Mache dich, mein Geist, bereit“ (Bd. 24, S. 131) und anderen.

Die Choralbearbeitungen und Arien waren durchweg solistisch besetzt. Die Choralrezitative weichen von diesem Grundsatz ab. In ihnen kann auch der Chor die Choralpartien übernehmen.

Wie in den Choralbearbeitungen selbst ordnen wir die paraphrasierenden Choralrezitative, je nachdem das Verhältnis der Stimmen zum Choral thematisch, motivisch oder unthematisch ist.

Die thematischen Sätze entnehmen das Thema wiederum entweder einer Melodiezeile und behalten es durch alle Zeilen hindurch bei, oder sie entwickeln aus jeder einzelnen benutzten Choralzeile die Thematik.

Für den ersten Fall sind sechs Sätze zu nennen.

In dem Rezitativ für Sopran „Der Glanz der höchsten Herrlichkeit“ aus Kantate 91 „Gelobet seist du, Jesu Christ“ (Bd. 22, S. 21) werden entsprechend dem Text alle Melodiezeilen mit Ausnahme der letzten original benutzt. Das „Kyrieleis“ fehlt. Es hätte nach der Aufforderung „O Menschen, schauet an“ als Anrufung Christi keinen Sinn mehr gehabt. Die erste Melodiezeile (in Achtelnoten) ist als Ostinatomotiv für alle Zeilen gewählt.

Der Satz „Es kann mir fehlen nimmermehr“ aus Kantate 92 „Ich hab in Gottes Herz und Sinn“ (Melodie „Was mein Gott will“) bietet ein ähnliches Bild (Bd. 22, S. 47). Die Anfangsnote der ersten Melodiezeile geben das Material für den Continuo her. Die Singstimme (Baß) trägt den Choral in Vierteln vor, der Continuo übernimmt die ersten sechs Noten und führt sie ostinat durch.

Auch der Satz „Wenn einstens die Posaunen schallen“ aus Kantate 127 „Herr Jesu Christ, wahr'r Mensch und Gott“ (Bd. 26, S. 153) ist Choralparaphrase²⁾. Textlich sind der erste, dritte und vierte Vers der sechsten Strophe wortgetreu, musikalisch

1) Bei Wustmann nicht vermerkt.

2) Bei Wustmann sind die originalen Zeilen nicht als solche bezeichnet.

wird zu allen drei Versen die erste Melodiezeile benutzt. Wahrscheinlich wegen der musikalischen Wiederholungen¹⁾ bezeichnet Bach den Satz als „Rezitativ und Arie“. Als Arie sind eben die zwischen die rezitativen Abschnitte eingeschobenen Choralbearbeitungsteile zu verstehen. Sie sind thematisch. Der Continuo bringt (mit Änderungen) dieselbe erste Zeile.

Eine etwas abweichende Technik zeigt der Satz „Gedenke doch“ für Tenor aus Kantate 116 „Du Friedefürst, Herr Jesu Christ“ (Bd. 24, S. 150) insofern, als die Singstimme frei declamiert wird. Es sind also nicht Choralbearbeitungsteile eingeschoben. Die dritte Strophe des Liedes ist paraphrasiert, originale Worte sind aber nicht übernommen. Dementsprechend tauchen in der Singstimme keine Melodieteile auf. Bach läßt im Continuo die Beziehung zum Choral dadurch deutlich werden, daß er die erste Melodiezeile zweimal (Takt 1 Tonika, Takt 4 Unterdominante) in Achteln den rezitativischen Abschnitten vorausschickt. So ist das Rezitativ auch musikalisch fest in den Zusammenhang der Choralkantate eingefügt und als thematisch zu bezeichnen.

In dem Rezitativ „Wie schwerlich läßt sich Fleisch und Blut“ aus Kantate 3 „Ach Gott, wie manches Herzeleid“ (Bd. 1, S. 84) übernimmt der Chor die choralen Partien „in stilo semplice“. Die erste Melodiezeile, auf halbe Notenwerte reduziert, ist Continuo-motiv. Es wird in ostinater Manier, aber nicht streng, mit Abänderungen und Sequenzen durchgeführt. Jede Choralzeile des Chores und jeder Rezitativabschnitt werden durch die erste Melodiezeile eingerahmt. Die erste Zeile bildet den Kern, der die einzelnen Zeile zu einem zwingenden Ganzen zusammenfügt und eine übersichtliche Gliederung herbeiführt.

Auf die feinsinnige Art der Textanspielungen braucht kaum hingewiesen zu werden. Immer wieder drängt sich mit dem musikalischen Gedanken der 1. Choralzeile auch der textliche auf: „Wie schwerlich läßt sich Fleisch und Blut (zwingen zu dem ewigen Gut)“, z. B. bei der letzten Choralzeile im Chor „Zu dir, o Jesu, steht mein Sinn“ oder zwischen den Rezitativzeilen am Schluß.

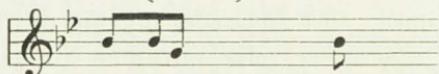
Im Anfangschor der Kantate 73 „Herr, wie du willst, so schick's mit mir“ (Bd. 18, S. 87) werden die zwischen die ein-

¹⁾ Siehe Spitta, Bd. II, S. 578.

zeln Choralszeilen eingefügten rezitativen Paraphrasen mit der Choralmelodie („Wo Gott, der Herr, nicht bei uns hält“) thematisch verbunden. Zu dem Orchester tritt hier die obligate Orgel. Das Orchestervorspiel Takt 1—10 wird in Takt 62—71 wiederholt. Abweichend von Takt 1—10 sind die Takte 63 und 65, in denen der Chor die ersten vier Noten des Chorals mitsingt (im Vorspiel nur von Orgel und Streichern gebracht). Die Entsprechung von Takt 72 und 73 ist im Vorspiel nicht vorhanden. Das Choralmotiv erscheint noch einmal im Chor. Im Grunde haben wir Dacapoform, in deren mittlerem Teil (Takt 11—61) der Choral steht. Rezitative sind zwischen Zeile 2 und 3, 4 und 5 und nach Zeile 7 eingefügt. Damit wollte Bach jedoch nicht abschließen. Der Chor mit dem dreimaligen „Herr, wie du willst“ bringt die Resignation des Satzes in knappster Formulierung noch einmal zum Ausdruck. Aus dem Choralanfang:



tritt zunächst das Motiv (Takt 2):



hervor. In der Figur der Oboen (Takt 1) ist dieser Terzschrift ebenfalls verwendet worden (transponiert):



Die Tatsache tritt deshalb zunächst nicht in Erscheinung, weil diese Sechzehntelfigur auf allen möglichen Tonstufen in Dur und Moll vorkommt. In freiester Weise wird mit diesem Material geschaltet. Als Zwischenspiel zwischen den nicht durch Rezitative getrennten Zeilen wird die Form des Oboenthemas benutzt, bei den andern Zeilen tritt noch die 1. Form (der Streicher und der Orgel) hinzu, vor der 3. Choralzeile erklingt sogar die ganze 1. Zeile in Achteln. Auch während der Rezitative setzt sich das Spiel zwischen Oboen und Streichern fort.

Zwei Sätze entnehmen das Thema für die Nebenstimmen aus der Choralzeile, die jeweils in der Hauptstimme erklingt.

Im Rezitativ „Was Menschen Kraft und Wiß anfäht“ aus der Kantate 178 „Wo Gott der Herr nicht bei uns hält“ (Bd. 35, S. 252) enthält der Alt die Choralmelodie in halben Noten.

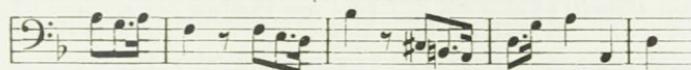
Zu jeder dieser Zeilen erscheint im Continuo als Kontrapunkt dieselbe Zeile in Achtelwerten, in ostinater Weise behandelt.

Dasselbe Bild zeigt Kantate 2 „Ach Gott, vom Himmel sieh' darein“ in dem Rezitativ „Sie lehren eitel falsche List“ (Bd. 1, S. 62). Während in Kantate 178 alle Zeilen des Chorals benutzt waren, sind hier jedoch nur die erste und fünfte Zeile aus der zweiten Strophe übernommen, die letztere nicht einmal wortgetreu. Beide Male hören wir die entsprechende Melodiezeile in der Singstimme (Tenor), bei der fünften Zeile der Silbenzahl wegen in den Anfangsnoten geändert, mit Engführung im Continuo.

Motivisch müssen wir das Rezitativ „Ach, Herr Gott“ der Kantate 101 „Nimm von uns, Herr, du treuer Gott“ (Bd. 23, S. 19) nennen. Aus der Melodie („Vater unser im Himmelreich“), die im Sopran liegt (koloriert):



entwickelt der Continuo ein ostinates Motiv:



und behält es alle Zeilen hindurch bei.

Ähnlich ist der Satz „Die Sünd hat uns verderbet sehr“ aus derselben Kantate (Bd. 23, S. 25) gehalten. Das Ostinativmotiv bleibt für alle Zeilen dasselbe. Die Herleitung aus der Choralmelodie (im Tenor):



ist nicht so deutlich erkennbar wie im ersten Rezitativ dieser Kantate, weil das Continuumotiv sich ebenfalls an die kolorierte Fassung anlehnt. Es lautet:



Die übrigen hierher gehörigen Beispiele übertragen die Choralmelodie dem Chor.

Da ist zunächst der Anfangschor der Kantate 27 „Wer weiß, wie nahe mir mein Ende“ (Bd. 5₁, S. 219) zu erwähnen. Der

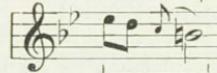
Satz hat Da-capo-Form, das Orchestervorspiel von Takt 1—12 wird am Schluß (Takt 74—86) wiederholt. Auf Takt 13—73 verteilen sich Rezitative und die Choralzeilen. Die erste und dritte Zeile des Chorals sind in *stilo semplice* behandelt. Am Schluß der zweiten (auf „Tod“) und vierten Zeile (auf „Lodesnot“) wird die Technik motettisch¹⁾. Der Sopran bringt eine lange Schlußdehnung, während in den Unterstimmen sich Textwiederholungen ergeben. Ähnlich ist die fünfte Zeile beschaffen. Der Schrei „Mein Gott, ich bitt' durch Christi Blut“ gibt Anregung dazu, den Tenor ein Viertel früher einsetzen zu lassen²⁾.

Drei Motive spielen in dem Satz eine Rolle, das Motiv der

Streicher: , die Oktavsprünge des Continuo:



und das Motiv der Oboen. Die ersteren beiden

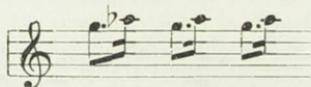
sind frei. Zu dem Oboenmotiv scheint Bach durch den charakteristischen Schritt:  am Schluß der zweiten Choral-

zeile (Takt 27) angeregt zu sein. Dieser Schritt findet sich außerdem Takt 28 und 30 im Bass, Takt 30 auch im Alt, dann bei Wiederholung der Melodiezeile.

Wie wir schon verschiedentlich erkannten, am deutlichsten in den Arien über Choraltexte, kann ein aus dem Choral abgeleitetes Motiv wieder die Quelle neuer Ableitungen werden. So auch hier. In mannigfachen Formen kehren Teile des Oboenmotivs:



wieder. Takt 7 und 8 werden aus dem ersten Teil gebildet:



¹⁾ „Motettisch“ hier nicht im Sinne einer bestimmten Technik, sondern zur Kennzeichnung des zugrundeliegenden Prinzips gebraucht. Siehe auch die Einleitung zu den C. f.-Chören, S. 70/71, und Friedrich Blume: „Das monodische Prinzip in der protestantischen Kirchenmusik“, Leipzig 1925, S. 26, 27 und 47.

²⁾ Man beachte die Quintenparallelen der Oboen, deren Echtheit trotz der Meinung des Herausgebers nicht zu bezweifeln ist.

ähnlich Takt 15 ff. Den zweiten Teil benutzt Takt 20 ff.:



Die Umkehrung davon wiederum bringt Takt 7 z. B. Das Orchester behält diese Themen auch während des Rezitatifs bei. So werden alle Teile dieses Satzes zu einer Einheit verschmolzen, deren Mittelpunkt der Choral ist.

Ein weiteres Beispiel ist der Einleitungssatz von Kantate 138 „Warum betrübst du dich, mein Herz“ (Bd. 28, S. 199). Von den fünf Choralzeilen sind die drei ersten über einem Lamentomotiv des Basses aufgebaut, die beiden letzten mehr motettisch gehalten. Der ersten, zweiten und dritten Zeile geht jedesmal eine ariose Melodie (textlich Paraphrase), vom Tenor vorgetragen, voraus. Zwischen Zeile 3 und 4 ist ein längeres Rezitativ für Alt eingeschoben. Ein gewisser Zusammenhang wird durch das Lamentomotiv hergestellt, das in Takt 4, 14 usw. (2. Oboe), 9, 19 und 28 (Baß) auftaucht. Auch im Continuo des Rezitatifs (Takt 38—41) erscheint ein chromatisch absteigender Gang. Das Prinzip der Motivbildung weicht von dem des letztbesprochenen Satzes nicht ab. Aus der ersten Choralzeile:



geht das Motiv der ariosen Teile (Singstimme und Orchester) hervor:



Die Weiterspinnung des Motivs ist wieder frei gehalten. Im Verlauf des Satzes muß es sich verschiedene Änderungen gefallen lassen. Neu ist, daß im Orchester (Oboe I) die Choralzeilen vollständig erklingen, bevor sie der Chor aufnimmt. Die rezitativen Teile haben zu der Chormelodie selbst keine Beziehung.

Auch Vers 2 derselben Kantate (Bd. 28, S. 205) ist zu nennen. Rezitative stehen vor der ersten und vierten und nach der fünften Zeile. Am Schluß werden Zeile 5 und 6 (etwas geändert) wiederholt. Im Orchester ist die Figur:



mit ihren Ableitungen von Wichtigkeit. Die Herkunft aus der ersten Choralzeile (siehe oben) wird hier deutlicher als bei dem Motiv der ersten Strophe.

Bis zu welchem Grade Choralbeziehungen möglich sind, zeigt der Anfangschor der Kantate 95 „Christus, der ist mein Leben“ (Bd. 22, S. 131), ein klares Beispiel für die erstaunliche Geistigkeit Bachs.

Der Satz nimmt schon dadurch eine Sonderstellung ein, daß er zwei Kirchenlieder behandelt. Den ersten Teil füllt der Choral „Christus, der ist mein Leben“ aus, den Mittelteil bildet eine Paraphrase (teils arios, teils rezitativisch ausgeführt), die zum dritten Teil überleitet, dem Choral „Mit Fried' und Freud' ich fahr' dahin“. Was die Chöre anbetrifft, sind beide schlicht harmonisch gesetzt (abgesehen von Dehnungen bei gefühlsbetonten Worten, wie z. B. „Sterben“ oder „sanft und stille“).

Den letzten Teil können wir kurz erledigen. Er steht mit dem Mittelteil in keiner musikalischen Beziehung, steht ganz für sich, ist eigentlich nur angehängt. Die Technik ist von der der beiden ersten Teile verschieden. Der Continuo bildet eine durchlaufende freie Achtelbewegung. Vor jedem Choreinsatz bringen Corno und 2 Oboen die Choralzeile in der Verkürzung und mit Imitationen. Über der Schlußdehnung der letzten Zeile „Der Tod ist mein Schlaf worden“ erklingt im Corno noch einmal die erste Zeile „Mit Fried' und Freud' ich fahr' dahin“ in der Verkürzung.

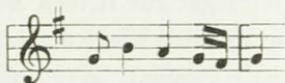
Die beiden ersten Abschnitte haben im Orchester eine selbständige Thematik. Wie immer bei Bach wird ihre Bedeutung in den ersten Takten nicht klar, besser gesagt, während des ganzen ersten Teils nicht. Die dem Choral am nächsten stehende Form haben wir nicht in Takt 1, sondern in Takt 2 (Violine I) und Takt 3 (Oboe d'amore) vor uns. Takt 1 verschiebt das zweite Motiv um eine Terz nach oben, macht das Bild damit schon verschwommen. Im weiteren Verlauf (als Kontrapunkte zum Choral und in den Zwischenspielen) findet eine rein musikalische Verarbeitung mit freiesten Abwandlungen statt, die nur zeitweise die ursprüngliche Fassung der Motive

durchblicken läßt. Während des ariosen „Mit Freuden, ja!“, ebenso im Rezitativ „Und hieß' es heute noch“ bietet sich dasselbe Bild. Doch bei den Worten „so bin ich willig und bereit“ kann kein Zweifel mehr sein, daß wirklich die Zeilen „Macht euch bereit zu der Hochzeit“ aus dem Liede „Wachet auf, ruft uns die Stimme“, also aus einem in diesem Satz fremden Choral, verarbeitet sind.

Takt 2
(Violine
1):



und (Oboe
d'amore)
Takt 3:



bringen die Choralzeilen:



in lombardischem Stil¹⁾. Der Gedankengang Bachs ist also folgender: „Macht euch bereit zu der Hochzeit mit Christus“, denn „Christus, der ist mein Leben, Sterben ist mein Gewinn“, und er zieht daraus die Schlußfolgerung: „Mit Fried' und Freud' ich fahr' dahin“. Wir haben demnach hier den einzigartigen Fall, daß diese Gedankenverbindung Bach dazu bewogen hat, zu einem Choralatz Kontrapunktmaterial aus einem anderen Choral zu nehmen. Eigenartig ist in dieser Kantate 95, daß vier verschiedene Sterbelieder darin zusammengestellt sind, am sonderbarsten ist jedoch der Anfangschor mit zwei Chorälen und Kontrapunktmaterial aus einem dritten.

Der größte Teil der paraphrasierenden Sätze ist, wie ja auch bei den Arien, unthematisch.

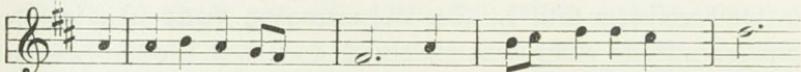
In mehrere dieser Rezitative ist nur eine Zeile des Chorales übernommen. So z. B. in das Altrezitativ „Ich bin vom Seufzen müde“ aus der Kantate 135 „Ach Herr, mich armen Sünder“ (Bd. 28, S. 132), dessen Anfangsworte aus der vierten Strophe stammen. Auch musikalisch ist die erste Zeile (Melodie: „Herzlich tut mich verlangen“) in freier Umbildung vorhanden.

¹⁾ Siehe darüber in Gerbers Tonkünstlerlexikon den Artikel Vivaldi: „Das Besondere dieses Geschmacks besteht einzig und allein in den verschobenen Akzenten, oder dem sogenannten Tempo rubato“ usw. Ebenso Bachausgabe Band 51, Vorwort, S. XIV zu Nr. 30 und Band 23, Vorwort S. XVII. Ferner Arnold Schering „Bach und das Symbol“, Bachjahrh. 1928, S. 127.

In dem Tenorrezitativ „Ein Adam mag sich voller Schrecken“ aus Kantate 133 „Ich freue mich in dir“ (Bd. 28, S. 72) sind die Worte „Kehrt selber bei uns ein“ und der Schluß „Wird er ein kleines Kind und heißt mein Jesulein“ dem Choral entnommen. Bei Albert Fischer¹⁾ heißen die entsprechenden Zeilen in der zweiten Strophe: „(Der allerhöchste Gott) spricht freundlich bei mir ein, wird gar ein kleines Kind und heißt mein Jesulein“. Zu den abgeänderten Worten „Kehrt selber bei uns ein“ erscheint die Melodiezeile original. Der Schluß dagegen ist freier gestaltet:

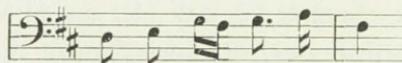


Im Schlußchoral heißt die Melodie:

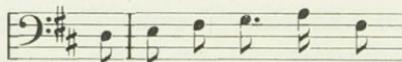


Auffallend ist wieder die Änderung der absteigenden Sekunde in aufsteigende Septime.

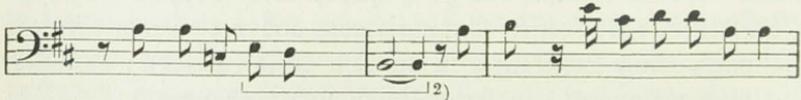
In dem Bassrezitativ „Wohl an, des Todes Furcht“ (Bd. 28, S. 79) derselben Kantate ist die Choralbeziehung noch schlechter erkennbar. Die Choralzeile „Wer Jesum recht erkennt“ (Strophe 3):



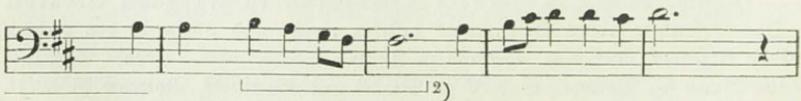
entspricht der auch im vorigen Rezitativ musikalisch unverändert übernommenen „Kehrt selber bei uns ein“ (transponiert):



Bei den Worten „Der stirbt nicht, wenn er stirbt, sobald er Jesum nennt“ sind musikalische Beziehungen fast nicht mehr festzustellen, obwohl textlich nicht im geringsten geändert worden ist.



ist freie Variante der oben erwähnten beiden letzten Melodiezeilen:



¹⁾ Fußnote 1 und 2 siehe S. 63.

§. 271) enthält nicht originale Worte. Es ist Paraphrase der vierten Strophe. Trotzdem ist in der letzten Zeile:

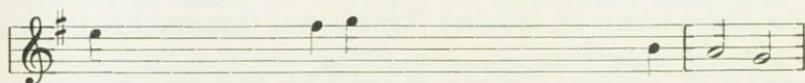


erkennbar, daß sie durch die Choralzeile (transponiert):



angeregt wurde.

Derselbe Fall liegt in dem Tenorrezitativ „Er sehnet sich nach unserm Schreien“ aus Kantate 115 „Mache dich, mein Geist, bereit“ (Bd. 24, S. 131) vor. Der Text ist Umdichtung von Strophe 8 und 9, ohne originale Worte zu übernehmen. Auch hier ist die Beziehung zur Chormelodie:



unter Melismen versteckt:



Ebenso ist ferner in dem Rezitativ „Mein Gott und Richter“ der Kantate 33 „Allein zu dir, Herr Jesu Christ“ das Schlußarioso (Bd. 7, S. 98):



durch die Chormelodie (transponiert):



beeinflusst, obwohl der Text die zweite Strophe des Liedes frei paraphrasiert, d. h. ohne wörtliche Zitate. Aus der Versetzung von Moll nach Dur und den Verzierungen die Chormelodie herauszuhören, wird wohl auch dem Publikum zu Wachs Zeit nicht möglich gewesen sein.

Wie in den bisher besprochenen unthematischen Rezitativsätzen eine einzelne Zeile in Abhängigkeit vom Choral getreten war, so sind in den folgenden mehrere, oft sogar alle Zeilen des Chorals benutzt. Nach (oder vor) den Originalzeilen hören wir eine Paraphrase, die musikalisch als Rezitativ behandelt ist.

Das Bassrezitativ „Jedoch sein heilsam Wort“ aus Kantate 113 „Herr Jesu Christ, du höchstes Gut“ (Bd. 24, S. 67) bringt nach je zwei Choralzeilen einige Takte Rezitativ. Die fünfte Zeile steht allein. Wenn wir von den eingeschobenen rezitativischen Paraphrasen absehen, haben wir eine vollständige Choralbearbeitung vor uns. Die Continuo Stimme verarbeitet ein selbständiges, nicht aus der Chormelodie abgeleitetes Motiv.

Das Rezitativ „O Wunder“ für Baß, Streicher und Continuo aus Kantate 125 „Mit Fried' und Freud' ich fahr' dahin“ (Bd. 26, S. 101) bringt insofern Neues, als durch ein freies Motiv in den Streichern eine straffe Einheitlichkeit der einzelnen Zeilen herbeigeführt wird¹⁾.

In dem Bassrezitativ „Was helfen uns die schweren Sorgen“ der Kantate 93 „Wer nur den lieben Gott läßt walten“ (Bd. 22, S. 83) sind die vierte und letzte Zeile nicht dem Wortlaut getreu übernommen. Trotzdem läßt Bach an die Melodie anklagen, die entsprechend dem Charakter der ganzen Kantate verschiedentlich etwas freier behandelt wird.

Durch ganz ungewöhnliche Freiheit jedoch überrascht das Tenorrezitativ „Denk nicht in deiner Drangsalshitz“ aus derselben Kantate (Bd. 22, S. 90). Die einzelnen Melodiezeilen stehen in verschiedenen Tonarten:

	1	in	es=moll
	2	„	f=moll
(Wiederholung	3	„	b=moll
von 1 und 2)	4	„	c=moll
	5	„	a=moll
	6	„	g=moll

Die Leichtigkeit, mit der dieser Satz dahinflattert, bringt die Unbekümmertheit und Sorglosigkeit im Vertrauen auf Gott, die den Inhalt des Liedes bildet, in genialer Weise zum Ausdruck.

¹⁾ Zu beachten sind die Quintenparallelen zu Anfang auf „Wunder“ und die starke Variierung im Choral auf „Sterben“.

Das Rezitativ „Die Welt bekümmert sich“ für Baß aus Kantate 94 „Was frag ich nach der Welt“ (Bd. 22, S. 115) bietet ein strengeres Bild. Die Melodie¹⁾ ist vollständig vorhanden, teilweise koloriert, ohne tonartliche Veränderungen.

Das Tenorrezitativ „Die Welt sucht Ehr' und Ruhm“ aus derselben Kantate (Bd. 22, S. 107) weicht insofern ab, als die kolorierten Choralzeilen in ein Ritornell für zwei Oboen und Continuo gebettet sind. Das Ritornell hat eine vom Choral unabhängige Motivik, es beginnt und beschließt den Satz, bildet gewissermaßen den Rahmen. Die Tonart wird beibehalten.

Die Kantate 83 „Erfreute Zeit im neuen Bunde“ enthält in dem „Intonazione e Recitativo“ überschriebenen Stück (Bd. 20, S. 64) eine Parallele hierzu. Statt eines Gemeindeliedes ist die Intonation „Herr, nun lässest du deinen Diener in Frieden fahren“ benützt. Entgegen dem sonstigen Gebrauch wird sie zum achten Psalmton gesungen²⁾. Das Initium ist fortgelassen. Dreimal hören wir dieselbe Melodie (mit anderem Text), aber auf verschiedenen Tonstufen. Sie beginnt zuerst auf b und endigt auf f, beim zweitenmal beginnt sie mit as und endigt auf es, beim drittenmal beginnt sie mit es und schließt dann in b ab, so daß die Grundtonart des Satzes wieder erreicht ist. Das Ritornell ist von der Intonation nicht thematisch abhängig, es beginnt und beschließt den Satz.

Auch der bekannte Choral „Er ist auf Erden kommen arm“ (Melodie „Gelobet seist du, Jesus Christ“) aus dem ersten Teil des Weihnachtsoratoriums (Bd. 5₂, S. 37) hat eine ähnliche Anlage. Die Rezitative treten hier ganz zurück hinter den Choral mit den Ritornellen. Von den 66 Takten des Stückes sind nur acht rezitativisch. Zu bemerken ist, daß Choralmelodie und Rezitativ zwei verschiedenen Stimmen zugeteilt sind, den Choral übernimmt der Sopran, das Rezitativ der Baß.

Ohne Ritornelle finden wir eine Verteilung auf zwei Stimmen auch in dem Satz „Der Menschen Gunst und Macht“ für Alt, Tenor und Continuo aus der Kantate 126 „Erhalt uns, Herr, bei deinem Wort“ (Bd. 26, S. 126). Jedoch übernehmen hier beide

1) Zahn Nr. 5206 b und c.

2) Nach Salomon Kümmerle „Encyclopädie der evang. Kirchenmusik“, 4 Bde., 1888—95, wird gewöhnlich der 3. oder 5. Psalmton dafür benützt.

Stimmen Choralzeilen, die erste und dritte singt der Tenor, die zweite und vierte der Alt. Ebenso wechseln auch die rezitativen Abschnitte. Während des Rezitativs wird jeweils die Singstimme nur vom Continuo begleitet, an den Choralstellen bildet dann die zweite Singstimme zu der Choralmelodie Kontrapunkte, so daß die Melodie besonders hervorgehoben wird. Sie ist ursprünglich dorisch. Bach setzt die erste und dritte Zeile (Tenor) in a-moll, die zweite und vierte (Alt) in die Oberdominante. So schließt der Satz in e-moll. (Der vorhergehende Satz steht ebenfalls in e-moll, der nachfolgende in C-dur.) Auch hier wird die vollständige Choralmelodie verwendet.

In den letzten sechs noch zu besprechenden Sätzen wird die Choralmelodie vom Chor in stilo semplice ausgeführt. Das Rezitativ „Herr Zebaoth“ für Tenor aus der unvollständigen Trauungskantate „Herr Gott, Beherrscher aller Dinge“ (Bd. 41, S. 167) ist nicht im strengen Sinne als paraphrasierend zu bezeichnen. Es enthält eine Bitte. Den Satz beschließen die Worte „Erhör’ uns, lieber Herre Gott“ aus der deutschen Litanei, die der Chor in vierstimmigem schlichtem Satz auf die dazugehörige Melodie¹⁾ vorträgt. Dieser Schluß steht vollkommen für sich, ist nicht eigentlich in das Rezitativ eingefügt, sondern darangehängt. Das Rezitativ selbst schließt mit der Kadenz in h-moll. Darauf setzt der Chor, von Streichern begleitet, ein und beschließt den Satz in cis-moll. Textlich liegt zwar keine Paraphrase vor, aber die musikalische Technik ist der in den paraphrasierenden Rezitativen sehr ähnlich.

Das Rezitativ „Doch weil der Feind bei Tag und Nacht“ aus Kantate 41 „Jesu, nun sei gepreiset“ (Bd. 10, S. 56) benutzt ebenfalls eine Zeile aus der deutschen Litanei, fügt sie aber nach Art der paraphrasierenden Sätze ein. Zu der rezitierenden Bassstimme treten bei den Worten „Den Satan unter unsre Füße treten“ drei weitere Stimmen hinzu, die Melodie übernimmt der Sopran.

In dem Rezitativ „Mein Gott, hier wird mein Herze sein“ der Kantate 18 „Gleich wie der Regen und Schnee“ (Bd. 2, S. 238) wechseln mehrere Zeilen²⁾ der Litanei mit rezitativischen Ab-

¹⁾ Siehe Jahn, Bd. 5, Nr. 8651.

²⁾ Die Worte „Und uns für des Türken und Pabst's grausamen Mord und Lästerungen“ usw. finden sich bei B a b st 1545 nicht. Siehe Jahn, Bd. 5, Nr. 8651. Sie stammen wohl von Neumeister.

schneiden. Den Gegensatz von Chor 1 und 2 (die Litanei ist responsorisch) gibt Bach getreulich wieder, indem er die Zeilen des ersten Chores vom Chorsopran (mit Continuo), die des zweiten Chores dagegen vierstimmig mit Orchester singen läßt. Der Orchesterpart hat im allgemeinen nur Füllaufgabe.

Der Satz „Herr Gott, dich loben wir“ der Kantate 190 „Singet dem Herrn ein neues Lied (Bd. 37, S. 244) verwendet die beiden ersten Zeilen des deutschen Teudeums¹⁾. Die Zwischenrezitative sind Paraphrasen.

In dem Rezitativ „Ei nun, mein Gott“ der Kantate 92 „Ich hab' in Gottes Herz und Sinn“ (Bd. 22, S. 61) faßt Bach aus inhaltlichen Gründen je zwei Choralzeilen (Melodie „Was mein Gott will“) zusammen. Sie bilden textlich einen Satz. Um sie auch musikalisch miteinander zu verhaften, greift Bach trotz des schlichten Satzes zur Imitation (Chorbass).

Der Dichtung kann man nicht nachrühmen, daß sie besonders gut gelungen sei. Denn die 3. und 4. Zeile „Nimm mich und mache es mit mir bis an mein letztes Ende“, deren Sinn im Liede durch die folgende Zeile ergänzt wird („wie du wohl weißt“ usw.), stehen durch die Einschlebung der Rezitativzeilen isoliert zwischen zwei Hauptsätzen. Einen Sinn kann man in der isolierten Zeile nur dann finden, wenn Choral- und Rezitativtext jedes für sich einen Sinnzusammenhang haben sollen. Daß dies jedoch nicht der Fall ist, beweisen die Rezitativtexte selbst, die an den Sinn der Choralzeilen anknüpfen und sie paraphrasieren. Dieses Herausfallen der Zeile aus dem Zusammenhang ist gewiß weniger dem Komponisten als dem Dichter zuzuschreiben. Aber es ist doch bezeichnend, daß Bach den Text überhaupt komponierte. Wenn ihm diese Dinge grundlegend wichtig gewesen wären, könnte man das wohl schwerlich erklären.

Als letztes paraphrasierendes Rezitativ bleibt noch der Satz „Aufsperren sie den Rachen weit“ aus Kantate 178 „Wo Gott, der Herr, nicht bei uns hält“ (Bd. 35, S. 262). Rezitativ und Choralzeilen bauen sich über dem gleichen quasi-ostinaten Dreiklangsmotiv des Continuo auf und werden so musikalisch zu strenger Einheit verbunden.

Interessant ist, wie zwischen Zeile 3 und 4 die Antithese dadurch recht kraß zum Ausdruck gebracht wird, daß Bach (besser: sein Dichter) von der Einfügung eines längeren Rezitativs an dieser Stelle absieht und nur das Wort „jedoch“ dazwischen stellt.

¹⁾ Zahn, Bd. 5, Nr. 8652.

III. Rezitative über Choraltexte:

Fast alle über originale Liedtexte komponierten Rezitative sind ohne jede musikalische Beziehung zum Choral.

Es sind aus Kantate 97 „In allen meinen Taten“ Vers 3 und 5 (Bd. 22, S. 212 und 217), aus Kantate 107 „Was willst du dich betrüben“ Vers 2 (Bd. 23, S. 187), aus Kantate 112 „Der Herr ist mein getreuer Hirt“ Vers 3 (Bd. 24, S. 40) und aus Kantate 117 „Sei Lob und Ehr' dem höchsten Gut“ Vers 2 und 8 (Bd. 24, S. 168 und 182).

Einzig der fünfte Vers (Bd. 24, S. 173) aus der letztgenannten Kantate spielt an den Choral an. Dieses Beispiel findet sich in dem Abschnitt „Choralkantaten“ (S. 112).

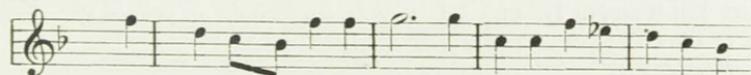
IV. Choralanspielungen in freien Rezitativen:

In freien, d. h. in solchen Rezitativen, deren Text ohne Choralbeziehung ist, und die auch nicht einen C. f. durchführen, sind Anspielungen an eine Chormelodie naturgemäß ganz selten. Solche Rezitative stehen nicht wie die meisten anderen besprochenen Sätze in Choralkantaten.

Das erste von den drei Beispielen liefert Kantate 52 „Falsche Welt, dir traue ich nicht“ (Bd. 12₂, S. 43). Der Text heißt dort: „Gott ist getreu, er wird, er kann mich nicht verlassen“. Musikalisch finden wir:



Das ist aber eine Kontraktion der Melodie „Was frag' ich nach der Welt“:

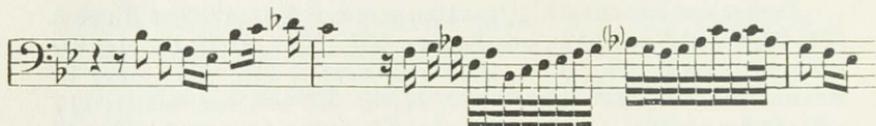


wie sie Bach z. B. in Kantate 94 (Bd. 22, S. 127) anwendet¹⁾.

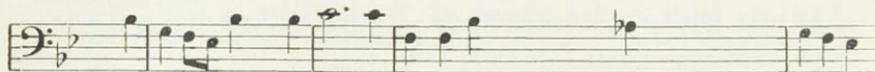
Auf diese Melodie wurde auch das Lied „Gott ist und bleibt getreu, sein Herze bricht vor Lieben“ gesungen. Bei der Komposition der Worte „Gott ist getreu“ kam Bach der ähnliche Liedanfang „Gott ist und bleibt getreu“ ins Gedächtnis und damit auch die dazu gebräuchliche Melodie. Eine beabsichtigte Sinnverbindung des Liedes „Was frag' ich nach der Welt“ mit dem Kantatenanfang „Falsche Welt, dir traue ich nicht“ läßt sich hier wohl nicht annehmen.

¹⁾ Zahn, Nr. 5206b und c.

Ein ähnlicher Fall liegt in dem Rezitativ „Mein Jesu, ziehe mich“ aus Kantate 22 „Jesus nahm zu sich die Zwölfe“ (Bd. 5₁, S. 82) vor. Es beginnt in der Deklamationsstimme (Baß):



Das ist wiederum die Anfangszeile der Melodie „Was frag' ich nach der Welt“¹⁾:



Ich habe verschiedene Liedtexte, die auf diese Melodie gesungen werden, darauffhin nachgeprüft, ob nicht eine Strophe mit dem Anfang „Mein Jesu, ziehe mich“ sich finden ließe. Jedoch ohne Erfolg. In der 6. Strophe des Liedes „O Jesu, süßes Licht“ von Joachim Lange heißt die erste Zeile „Mein Jesus, schmücke mich“. Und es wäre immerhin nicht ausgeschlossen, daß der ähnlich lautende Anfang des Rezitativs die Reminiszenz auslöste. Nicht minder wahrscheinlich ist es, daß die Worte unverändert aus einem zu Bachs Zeit gebräuchlichen Liede stammen, und daß Bach deshalb die Melodie anklängen läßt.

D. Choral-Chöre.

Bei den Choralchören unterscheiden wir: I. Cantus-firmus-Chöre, II. Paraphrasierende Chöre, III. Freie Chöre mit Choralanklängen.

Spitta bezeichnet als Choralchöre die Sätze, die hier unter den C.-f.-Chören zusammengefaßt sind. Die Abweichung fällt kaum ins Gewicht, weil unter den Gruppen II. und III. nur je ein Beispiel zu nennen ist. Freie Chöre über Choraltext finden sich nicht.

I. Cantus-firmus-Chöre:

Dieses Kapitel entspricht dem Abschnitt über die solistischen Choralbearbeitungen (Choraltext) und die C. f.-Arien (freier Text oder freier und Choraltext). Je nach dem Verhältnis der Thematik (im Orchester- oder Chorpart) zum C. f. ergibt sich die Gliederung der Choralchöre in thematische, motivische und unthematische.

In der Behandlung des Chores lassen sich dann wieder zwei Hauptgruppen unterscheiden: 1. Der Choral wird in stilo semplace, 2. in

¹⁾ Zahn, Nr. 5206 b und c.

motettenhaftem Stil vorgetragen. Für unsere Untersuchung ist diese Unterscheidung zwar nicht wesentlich. Aber es muß auf diesen Punkt hingewiesen werden, damit die großen Unterschiede, die zwischen den aufgeführten Sätzen trotz der Einordnung in eine Gruppe bestehen, nicht übersehen werden.

Der Choral in *stilo semplice* kommt ferner in mehreren Formen vor:

1. Die Instrumente gehen *colla parte* (die am meisten gebräuchliche Form des Schlußchorals), der Choral wird nicht durch Zwischenspiele unterbrochen.
2. Es sind zwischen den einzelnen Zeilen Zwischenspiele eingefügt, obligate Instrumente führen Figurationen aus (in den Jugendwerken oft als Schlußchoral anzutreffen).
3. Der Choral ist in ein selbständiges orchestrales Stück eingebaut (Choralfantasie).

Ebensoviele Möglichkeiten sind gegeben, wenn der Chorsatz motettenhaft gehalten ist, ja noch mehr, da der Begriff „motettischer Satz“ hier nur ein gegensätzlicher Begriff zu den *Semplice*-Chorälen sein soll, also ein Prinzip andeutet, das in sich eine ganze Reihe von Techniken begreift¹⁾. Der Satz in *stilo semplice*, wie Bach ihn bezeichnet, ist der schlichte Chorsatz auf überwiegend harmonischer Grundlage, während der motettische Satz mehr Wert auf selbständige Stimmführung legt. Das drückt sich auch schon darin aus, daß die *Semplice*-Sätze die Melodie in der Oberstimme nicht durch breite Notenwerte hervorheben, während die motettischen Sätze einen *Cantus firmus* haben, der von dem Gewoge der in kleinen Werten sich bewegenden Nebenstimmen durch seine Rhythmik klar abgehoben wird. Daß zwischen den aufgezählten Gruppen die Übergänge flüssig sind, braucht kaum erwähnt zu werden.

Innerhalb der *Semplice*-Choräle kommen für unsere Untersuchung nur die Choralfantasien in Betracht.

Bei *Semplice*-Sätzen, die von den Instrumenten *colla parte* begleitet sind, oder deren obligate Instrumente nur figurative, harmonische oder klangliche Bedeutung haben, fallen naturgemäß Beziehungen zum C. f. innerhalb desselben Satzes fort. Es bestände nur die Möglichkeit, in einem anderen Satz an den Choral anzuknüpfen. Die Untersuchung solcher Fälle gehört jedoch in Teil II.

Die thematischen C. f.-Chöre haben ohne Ausnahme Kirchenliedverse als Text. Der Chor übernimmt mit dem Liedtext auch die Liedmelodie.

In sieben Sätzen wird das „Thema“ einer Melodiezeile entnommen.

Bei den solistischen Choralbearbeitungen wurde es in solchem Falle durch alle Zeilen hindurch beibehalten. Das ist hier häufig nicht der Fall. Verschiedentlich tritt die Beziehung zu einer Choralzeile nur noch in der Orchesterleitung zutage, während der Satz im übrigen freier gehalten ist. Diese Tatsache ist aus der Entwicklung Bachs zur Choralfantasie hin zu verstehen,

¹⁾ Siehe S. 58, Anm. 1.

die den C. f. in ein selbständiges Orchesterstück bettet. Die Choralkantaten, und um solche handelt es sich hier zumeist, gehören der späteren Zeit an, in der sich bei Bach diese Art der Choralbehandlung vorwiegend findet. In ihnen erhalten gerade die Anfangschöre immer größere Bedeutung. Es ist insofern nicht verwunderlich, daß die neue Technik sich in ihnen besonders stark bemerkbar macht, zumal sie sich ihrer größeren Stimmenzahl wegen hervorragend dazu eignen, mehrere selbständige Gebilde (Choralchor und freies Orchesterstück) in einem Satz zu vereinigen¹⁾.

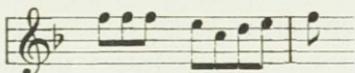
In stärkstem Maße erhält der Anfangschor von Kantate 123 „Liebster Immanuel, Herzog der Frommen“ (Bd. 26, S. 43) sein Gepräge durch die erste Zeile der Melodie. In allen Stimmen des Orchesters klingt das Motiv „Liebster Immanuel, Herzog der Frommen“ bis zum Schluß des Satzes durch, sicherlich in poetischer Absicht, um die Anrufung recht dringlich zu machen. Der Chorsatz ist im Grunde homophon, also semplice, wird jedoch an besonders hervorzuhebenden Stellen motettisch („Kommt nur bald“).

Der Anfangschor von Kantate 127 „Herr Jesu Christ, wahr'r Mensch und Gott“ (Bd. 26, S. 135) ist dadurch besonders auffallend, daß er außer dem der Kantate zugrundeliegenden Lied ein zweites verarbeitet. Die Melodie von „Christe, du Lamm Gottes“ hebt sich in ihren breiten Notenwerten (Halbe) gegenüber den Achteln und Sechzehnteln des übrigen Orchesters klar ab. Die einzelnen Zeilen sind folgendermaßen angeordnet:

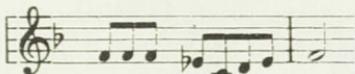
1. Zeile (Tonika)	Takt 1—5 (Streicher).
1. „ (Oberdominante)	„ 9—12 (Oboen).
2. „ („)	„ 38—41 (Flöten).
2. „ (Tonika)	„ 46—49 (Streicher).
3. „ („)	„ 71—74 („).

Thematisch wird nur auf die Melodie „Herr Jesu Christ, wahr'r Mensch und Gott“ Bezug genommen. Die erste Zeile dieses Liedes durchdringt sowohl die Chor- als auch die Instrumentalstimmen. Das Thema muß sich kleine Abweichungen gefallen lassen, ist aber immer leicht als solches erkennbar. Es lautet z. B. in den Flöten Takt 3 (Oktave höher):

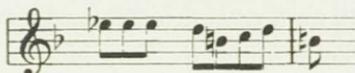
¹⁾ Die Entwicklung der Kantatenform bei Bach behandelt ausführlich Spitta.



in den Violinen I, Takt 6:



in den Flöten, Takt 7 (Oktave höher):



In den übrigen hier zu nennenden Sätzen spielt die erste Zeile bei weitem nicht eine solch hervorragende Rolle.

Der Anfangschor aus der Kantate 112 „Der Herr ist mein getreuer Hirt“ mit der Melodie: „Allein Gott in der Höh' sei Ehr“ (Bd. 24, S. 31) bringt in der Orchestereinleitung die erste Zeile zwar verschiedentlich (z. B. Takt 1, Corno I, Takt 3 und 5 im Continuo), aber für die Orchesterzwischenspiele hat sie keinerlei Bedeutung mehr. Der Chorsatz ist in der Art des Pachelbelschen Choralvorspiels gehalten. Die Nebenstimmen nehmen die jeweilige Melodiezeile voraus (ausgenommen Zeile 2 und 4). Der C. f. des Chorsoprans wird durch Begleitung des Corno I klar herausgehoben. Zu beachten ist, daß auch in diesem Satz zu Anfang (Takt 1, Corno I, Taille, Takt 2) der Zusammenhang mit der Melodie wieder durch Veränderungen etwas verwischt ist.

In dem Anfangschor der Kantate 62 „Nun Komm', der Heiden Heiland“ ist der Choral in ein Orchestergewebe mit selbständiger Motivik eingefügt. Den symmetrischen Bau der Melodie (Vierzeiler, Zeile 1 = Zeile 4) hebt Bach noch besonders hervor. Die Nebenstimmen des Chores bereiten nur die erste und vierte Zeile des C. f. thematisch vor. Zu Zeile 2 und 3 dagegen verwendet Bach freies Material. Ferner erklingt im Orchester wiederum nur die erste und vierte Zeile der Melodie:

In der Orchestereinleitung:

Zeile 1 zweimal in der Tonika
(Continuo und Oboen),

im Zwischenspiel zwischen
Zeile 1 und 2:

Zeile 1 einmal in der Domi-
nante (Oboen),

im Zwischenspiel zwischen
Zeile 3 und 4:

Zeile 4 zweimal, in der Tonika
(Continuo) und Dominante
(Oboen).

Auch in dem Anfangschor der Kantate 3 „Ach Gott, wie man-ches Herzeleid“ (Bd. 1, S. 75) bestimmt ein freies Motiv (Oboe d'amore II, Takt 1) im wesentlichen den Charakter des Stückes. Der C. f. im Chorbaß wird von allen Stimmen (Orchester und Chor) mit diesem freien Motiv umspielt. Daß die Melodie der Streicher (Takt 1 und 3, Violine I) aus der zweiten Choralzeile stammt, kommt dem Hörer bei der Eindringlichkeit des freien Motivs kaum zum Bewußtsein.

Zu nennen ist hier auch der Schlußchoral „Weil du vom Tod erstanden bist“ (Melodie: „Wenn mein Stündlein vorhanden ist“) aus der Kantate 15 „Denn du wirfst meine Seele nicht in der Hölle lassen“ (Bd. 2, S. 169). Der Chorsatz ist semplice gehalten (abgesehen von der frei behandelten Wiederholung der Schlußzeile). Die Zwischenspiele werden durch ein Dreiklangmotiv des Clarinchores bestritten, das mit der Chormelodie nicht in Zusammenhang steht¹⁾. Auch in diesem Satz klingt die Melodie nur in der Einleitung durch (Streicher, Takt 1 und 2). Die erste und zweite Violine bringen die vier ersten Noten der Melodie, um dann frei weiterzukontrapunktieren.

In dem eigenartigen Anfangschor der Kantate 61 „Nun komm, der Heiden Heiland“ (Bd. 16, S. 3) ist nur in den vier ersten Takten der französischen Ouvertüre auf den Choral Bezug genommen, und zwar enthält der Continuo die erste Melodiezeile. Im Mittelteil (Gai), der die dritte Zeile behandelt, gehen die Instrumente colla parte.

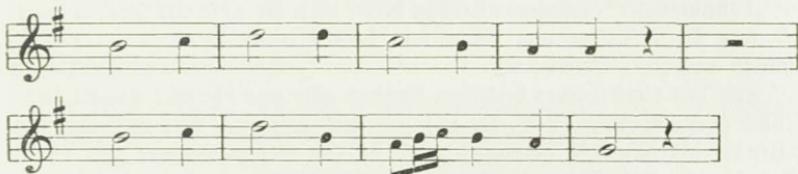
Eine ganz besondere Technik zeigt der Choral in semplice stilo mit Orchesterzweischenspielen „Wohl mir, daß ich Jesum habe“ (Melodie: „Werde munter, mein Gemüte“) aus der Kantate 147 „Herz und Mund und Tat und Leben“ (Bd. 30, S. 213). Die ersten beiden Zeilen der Chormelodie werden von der ersten Violine aufgenommen, aber in stark kolorierter, besser gesagt:

¹⁾ Über die Bedeutung dieses Dreiklangmotivs siehe S. 99.

variiertes Fassung, so daß dem Hörer kaum noch bewußt wird, daß das Gerüst der Melodie irgendwie in der Triolenbewegung enthalten ist. In Takt 1—8 des Satzes hören wir (Violine I):



eine Variante des Chorals (Takt 9—17):



Zwei hierher gehörige Sätze sind wegen ihres Zusammenhanges mit Rezitativen schon in dem Abschnitt über „Paraphrasierende Rezitative“ (siehe S. 55 ff.) behandelt worden: Das Rezitativ „Wie schwerlich läßt sich Fleisch und Blut“ aus Kantate 3 „Ach Gott, wie manches Herzeleid“ (Bd. 1, S. 84) und der Anfangschor von Kantate 73 „Herr, wie du willst, so schicks mit mir“ (Melodie: „Wo Gott, der Herr, nicht bei uns hält“, Bd. 18, S. 87).

In weiteren acht Sätzen bleibt die Choralbeziehung nicht auf die erste Liedzeile beschränkt. Jede C. f.-Zeile wird von den übrigen Stimmen aufgenommen. In den folgenden fünf dieser Chöre gehen die Instrumente *colla parte* mit dem Chor. Ein näheres Eingehen erübrigt sich deshalb.

Es sind der Choralsatz „Nun lob', mein Seel', den Herren“ aus Kantate 28 „Gottlob, nun geht das Jahr zu Ende“ (Bd. 5, S. 258), die Anfangschöre der Kantate 38 „Aus tiefer Not“ (Bd. 7, S. 285) und Kantate 121 „Christum wir sollen loben schon“ (Bd. 26, S. 3), ferner der Choral „Jesu, deine Passion“ (Melodie: „Jesu Leiden, Pein und Tod“) aus Kantate 182 „Himmelskönig, sei willkommen“ (Bd. 37, S. 43) und der Anfangschor aus Kantate 2 „Ach Gott, vom Himmel sieh' darein“. In letzteren ist allerdings die Continuosstimme selbständiger, nimmt aber nur in der 1. Zeile Bezug auf den Choral, ist meist Stützbaß.

In dem Anfangschor der Kantate 80 „Ein feste Burg“ (Bd. 18, S. 319) herrscht dasselbe Prinzip, jedoch kompliziert durch besondere kanonische Einsätze der Oboen und des Orgelbasses. Auch hier gehen die Streicher *colla parte* mit dem Chor, der über jede Choralzeile eine kurze Fugenerposition bringt. Die Melodiezeilen erscheinen im Chor und den Streichern mit leichten Umformungen, um sie für die Fugierung geeigneter zu gestalten und ihre Monumentalität teils hervorzuheben, teils abzuschwächen.

Bei den Trompetenstimmen fällt auf, daß sie die kanonischen Choral-einsätze *colla parte* mit den Oboen ausführen, im übrigen aber als einzige dieses Satzes eine freie Dreiklangsmotivik benutzen, die ohne jede Beziehung zum C. f. ist. Diese Tatsache stützt die Ansicht Richters¹⁾, der vermutet hat, daß sie später, wahrscheinlich von Friedemann Bach, hinzugefügt seien. Originale Handschriften sind für diese Kantate nicht erhalten, und die „vollständigste“ Instrumentierung bietet eben die Abschrift Friedemanns, die nur diesen Chor, und zwar mit dem lateinischen Texte „Gaudete omnes populi“, überliefert.

Für den vierten Vers derselben Kantate war eine ähnliche Ansicht schon früher (Bachjahrbuch 1931, S. 14) geäußert worden. Wie aus dem Revisionsbericht Rufts²⁾ hervorgeht, ist in der Gesamtausgabe für diesen Satz die Handschrift aus Kirnbergers Nachlasse, die den „originellen, charakteristischen Tonfall in all' seiner Pracht und Großartigkeit wiederherstellt“³⁾, maßgebend gewesen. Auch hier ist ein lateinischer Text untergelegt, wodurch die Annahme einer Bearbeitung große Wahrscheinlichkeit gewinnt.

In beiden Sätzen sind Trompeten und Pauken als fremde Zusätze anzusehen.

In dem Anfangschor von Kantate 14 „Wär' Gott nicht mit uns diese Zeit“ (Bd. 2, S. 101) gehen die Streicher wiederum *colla parte* mit dem Chorsatz. Hinzu kommen jedoch zwei selbständige Stimmen für die Oboen, die den C. f. besonders durchführen. Wir haben eine Übertragung des Pachelbelschen Orgelchorals vor uns. Chor (und Streicher) fugieren die einzelnen Choralzeilen, die darauf abschließend in den Oboen erklingen. Beachtenswert ist, daß die Melodie auch in der Umkehrung erscheint. So z. B. in Tenor und Baß (Takt 1 und 2).

Als letzter sei der Choral „Es woll' uns Gott genädig sein“ aus

1) B. Fr. Richter „Über die Schicksale der der Thomasschule zu Leipzig angehörenden Kantaten Joh. Seb. Bachs“ im Bach-Jahrbuch 1906, S. 61.

2) Gesamtausgabe, Bd. 18, S. XXII.

3) Ebenda.

Kantate 76 „Die Himmel erzählen die Ehre Gottes“ (Bd. 18, S. 218) genannt, obwohl hier eigentlich nicht von thematischer Choralbeziehung gesprochen werden kann. Über einem quasi-ostinaten Motiv erklingen die Choralzeilen *semplice* in vierstimmigem Chor. Die Melodie (im Sopran) wird von der Tromba mitgespielt, die in den Zwischenspielen schon jede Zeile vorwegnimmt. Wir haben es also mit einem klanglichen Alternieren zu tun: Einmal hören wir die einzelnen Zeilen instrumental (Tromba, begleitet von Streichern), das zweite Mal vokal (mit Begleitung des Orchesters).

Als Mischformen zwischen den beiden Gruppen sind zwei Chorsätze zu bezeichnen.

Der Anfangschor der Kantate 135 „Ach Herr, mich armen Sünder“ (Bd. 28, S. 121) bringt den C. f. „Herzlich tut mich verlangen“ im Chorfaß. Sopran, Alt und Tenor bereiten jeweils die Zeilen vor, und zwar

in Zeile 1, 2, 3, 4 (3 und 4 Wiederholung von 1 und 2), 7 und 8 mit Material der ersten Zeile (siehe das folgende Beispiel),

in Zeile 5 mit Material aus der fünften Zeile.

Zeile 6 ist homophon gehalten. Außerdem erscheint der C. f. noch in den Zwischenspielen vollständig (Streicher, Takt 1, 21, 32, 53, 64, 68, 85, 99, 103, 123), und zwar in Tonika, Dominante, Wechseldominante oder Dominante der Wechseldominante, Zeile 1, 2, 3, 5 je zweimal, Zeile 4 und 6 einmal. Als thematisches Material sind die fünf Anfangsnoten der ersten Melodiezeile für alle Stimmen des Orchesters von Wichtigkeit:



(Oboen Takt 1–2, Violine I, Takt 5 usw.), die mit leichten Abänderungen beibehalten werden. Dieser Chor ist insofern eine Mischform, als das thematische Material des Orchesters einer Zeile (der ersten), entnommen ist, das der Chorstimmen der ersten und fünften entstammt. Während der Chorpartien gehen die Instrumente *colla parte* mit den Singstimmen.

Eine wiederum andere Bildung zeigt der Choral „Glorie, Lob, Ehr' und Herrlichkeit“ (Melodie: „In dich hab' ich gehoffet, Herr“) aus Kantate 106 „Gottes Zeit“ (Bd. 23, S. 173). Der Satz zer-



entnehmen die Oboen die Anregung zu ihrem Motiv (Takt 1):



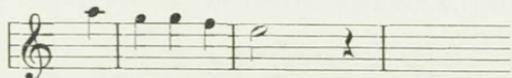
Die Streicher beteiligen sich nicht daran. Die 1. Violine konzertiert figurativ, während 2. Violine und Bratsche harmonische Fülle geben. Der Chorsatz ist schlicht harmonisch.

In dem Chorsatz „Was Gott tut, das ist wohlgetan“ aus Kantate 75 „Die Elenden sollen essen“ (Bd. 18, S. 171) ist die Entnahme der vier ersten Noten aus der ersten Zeile ohne weiteres deutlich (Oboe I, Violine I und Continuo). Die Anfangsquarte tritt auch innerhalb der Figuration häufig hervor. Der Chorsatz ist wiederum schlicht.

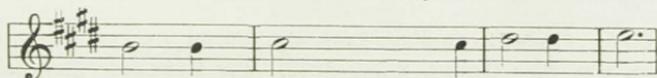
In dem Choral „Alleluja, alleluja, gelobet sei Gott“ (Melodie: „Wir Christenleut“) aus Kantate 142 „Uns ist ein Kind geboren“ (Bd. 30, S. 40) konzertieren über dem Semplice-Chor die Violinen figurativ. Am Anfang der Phrase stehen folgende Noten: (Takt 1):



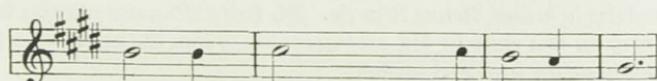
die mit der dritten (oder fünften) Zeile der Melodie („Gelobet sei Gott“) übereinstimmen (transponiert):



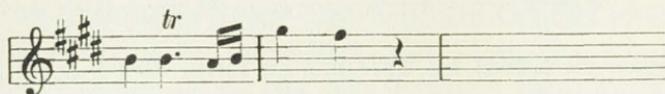
Der Anfangschor der Kantate 124 „Meinen Jesum lass' ich nicht“ (Bd. 26, S. 63) bildet das Motiv des Orchesterpartes so, daß man nicht erkennen kann, ob es in Anlehnung an die erste oder dritte Zeile entstand. Die erste Melodiezeile lautet:



die dritte:



das Motiv des Orchesters (Takt 1):



In der verlängerten Fassung (Takt 5) scheint es der dritten Zeile näherzustehen:



Der Chorsatz neigt zur thüringischen Motette¹⁾.

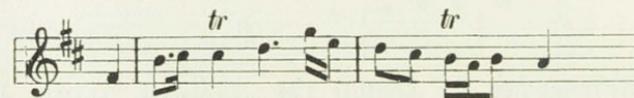
Ähnlich ist die Technik im Einleitungsschor von Kantate 8 „Liebster Gott, wann werd' ich sterben?“ (Bd. 1, S. 213). Die Melodie ist verziert und bringt am Schluß der ersten Zeile auf „sterben“ einen chromatischen Gang (Takt 14–16):



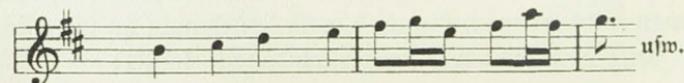
In dem Motiv der Oboen wird er wieder benutzt, während der erste Teil frei ist. Takt 16 (entsprechend auch Takt 3 usw.) lautet:



Noch undeutlicher ist die Beziehung des Motivs der Flöten und Oboen im Anfangsschor der Kantate 107 „Was willst du dich betrüben“ (Bd. 23, S. 181). Die charakteristische Quarte, das erste Intervall, suchen wir vergeblich. Aus der Melodie („Von Gott will ich nicht lassen“), die hier verziert ist (Takt 13):



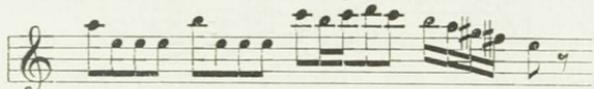
sind Takt 1:



¹⁾ Siehe „Denkmäler deutscher Tonkunst“, Bd. 49/50: Thüringer Motetten, herausgeg. von Max Seiffert, Leipzig 1915. Die Thüringer Motettenmeister fügen oft in einen homophonen freien Motettensatz (drei- oder vierstimmig) eine Choralmelodie in breiten Notenwerten ein. Die freien Stimmen erlangen keinerlei Selbstständigkeit, wie etwa in den unthematischen Sätzen Bachs, die von Spitta als Choralfantasien bezeichnet werden.

nur die aufsteigenden Viertelnoten entnommen, an die sich eine freie Weiter spinning anschließt.

Der Chorsatz im Anfangschor der Kantate 26 „Ach wie flüchtig, ach wie nichtig“ (Bd. 51, S. 191) steht ebenfalls der Thüringer Motettentechnik nahe. Von einer Beziehung des Orchester-satzes zur Liedmelodie kann man kaum noch sprechen. Der instrumentale Teil zieht seine Anregungen aus dem Text („flüchtig“, „nichtig“ usw.). So ist die Flötenfigur in Takt 3:



wohl nur als unbewußte Reminiszenz an die drei Anfangsnote der ersten Melodiezeile:

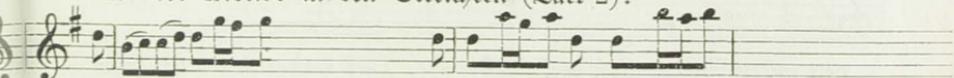


aufzufassen. Außerdem kehrt diese Figur nur zweimal wieder, kann also nicht als Motiv bezeichnet werden. Die Nebenstimmen des Chores betonen den Zusammenhang mit der Melodie stärker. Sie greifen häufiger auf die Anfangszeile, verschiedentlich nach Dur versetzt, zurück. Beachtenswert sind die Unisoni in Alt, Tenor und Baß (Takt 18, 22 usw.).

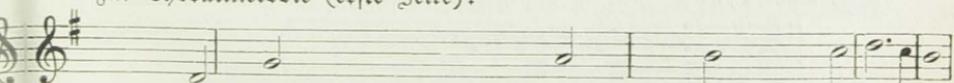
Die Anfangschöre der Kantaten 99 und 100 „Was Gott tut, das ist wohlgetan“ (Bd. 22, S. 253 und 279) können zusammen behandelt werden. Sie sind wiederum nach Thüringer Motettenart homophon. Der Satz kommt der Choralphantasie sehr nahe, der Zusammenhang mit der Melodie ist nur locker. Die Beziehung des Flötenmotivs (Takt 18–20):



und des Motivs in den Streichern (Takt 2):



zur Chormelodie (erste Zeile):



ist bei unbefangenen Hören nicht wahrzunehmen.

Von größerer Bedeutung ist in dem Anfangschor der Kantate 94 „Was frag' ich nach der Welt“ (Bd. 22, S. 97) die vierte (oder fünfte) Zeile der Melodie¹⁾:



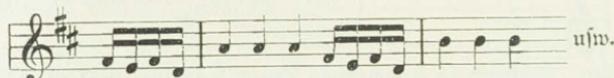
(transponiert).

Takt 2 und 3 hören wir in der 1. Violine folgendes Motiv:



das im Verlaufe des Satzes immer erkennbar bleibt.

In dem Anfangschor der Kantate 133 „Ich freue mich in dir“ (Bd. 28, S. 53) fällt das Violinmotiv (Takt 1):

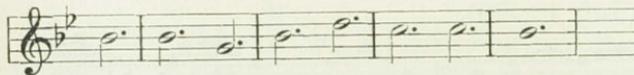


durch die Viertel sofort ins Auge. Es ist offensichtlich durch die erste Melodiezeile:

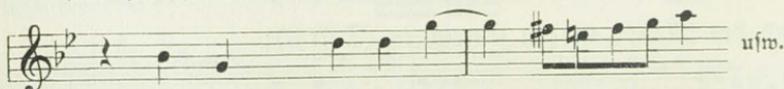


angeregt worden. Der Chorsatz ist im allgemeinen schlicht, einige Zeilen haben motettischen Einschlag.

In dem Anfangschor der Kantate 114 „Ach, lieben Christen, seid getrost“ (Bd. 24, S. 83) ist eine motivische Beziehung kaum zu erkennen. Trotzdem sei der Satz hier genannt. Die Melodie „Wo Gott, der Herr, nicht bei uns hält“ beginnt:



Durch diese erste Zeile mag vielleicht das Oboenmotiv (Takt 1):

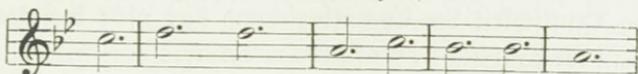


in den ersten Intervallen beeinflusst sein. Das Hauptmotiv (2. Violine, Takt 1):



1) Zahn, Nr. 5206b und c.

dagegen weist in dieser Fassung Ähnlichkeit mit der fünften Zeile („Die Straf' wir wohl verdienet han“):

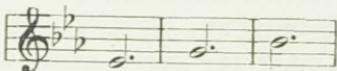


auf. Aber es ist im Verlauf des Satzes immer abgeändert, der charakteristische Quartsprung ist nicht beibehalten. So erhält der Hörer auch nicht den Eindruck, daß diese Motivik mit dem Choral zusammenhängen könne.

Mit mehr Berechtigung kann man den Anfangschor von Kantate 140 „Wachet auf, ruft uns die Stimme“ (Bd. 28, S. 251) als motivisch bezeichnen. Aber auch er steht der Choralfantasie schon sehr nahe, wird von Spitta ja als Beispiel dafür angeführt. Die motivische Beziehung kommt hier ebenfalls vieler Veränderungen wegen nicht so zum Bewußtsein. Nach der feierlichen Einleitung von Takt 1–4 tritt uns in der Violine I das Motiv:



zum ersten Male entgegen. Die erste Zeile der Chormelodie beginnt:

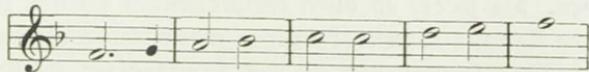


Weniger umgeformt erscheint im selben Takt das Continuumotiv (transponiert):



Beide gehen offensichtlich auf den C. f. zurück. Der Chorsatz ist motettisch.

Die der Kantate 20 „O Ewigkeit, du Donnerwort“ (Bd. 2, S. 293) zugrundeliegende Melodie:

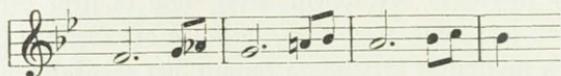


ähnelt in ihren Anfangsintervallen der letztbesprochenen. Dementsprechend ist auch das Orchestermotiv (Takt 1):



ähnlich. Es wird, wie immer bei Bach, rein musikalisch verwertet und ist natürlich Veränderungen unterworfen. Dadurch wird jedoch die Deutlichkeit der Choralbeziehung hier nicht beeinträchtigt. Formal ist der Satz eine französische Ouvertüre. Im ersten und dritten Teil herrscht die gleiche Motivik, im Mittelteil dagegen freies Material. Der motettische Chorsatz ist auf alle drei Abschnitte aufgeteilt.

Die einsäßige Kantate 118 „O Jesu Christ, mein's Lebens Licht“ (Bd. 24, S. 185), wohl eine Begräbnismotette, baut sich über der Melodie „Ach Gott, wie manches Herzeleid“ auf. Statt der ersten Melodiezeile erscheint in den Orchesterstimmen ein aus der zweiten (Text: Mein Hort, mein Trost) gewonnenes Motiv:



(zuerst im Cornett, Takt 1). Die Choralzeile (hier transponiert) heißt:



Das Orchester behält dies Motiv in allen Zwischenspielen bei (teilweise wenig abgeändert), während die Nebenstimmen des Chores imitatorisch jede Choralzeile einführen.

Der Anfangschor von Kantate 111 „Was mein Gott will, das g'scheh' allzeit“ (Bd. 24, S. 3) ist nur mit Bedenken hier einzuordnen. In Takt 3–6 der Oboen:



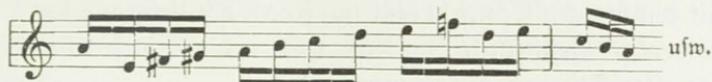
glaubt man zunächst die zweite Melodiezeile:



zu erkennen. Da jedoch an allen entsprechenden Stellen eine stark abweichende Fassung auftritt, kann von motivischer Beziehung keine Rede sein. Der Orchestersatz ist aus selbständigen Motiven entstanden, wir haben also eine Choralfantasie vor uns. Der C. f. im Sopran wird von den übrigen Chorstimmen zeilenweise imitiert.

Auch der Anfangschor von Kantate 33 „Allein zu dir, Herr Jesu Christ“ (Bd. 7, S. 83) benutzt freies Material. Er sei nur

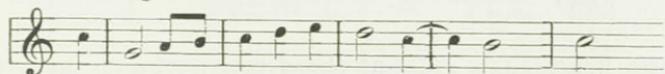
wegen eines schwachen Anklanges genannt, der durchaus nicht von der Choralmelodie her erklärt werden muß. Die Passage:



die den Satz eröffnet, kehrt in dieser Fassung, nach Dur versetzt:

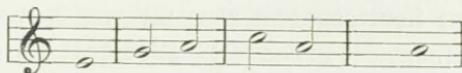


nur einmal wieder, vor der letzten Chorzeile. Dabei erinnern wir uns des Choralanfangs:



In allen anderen Fällen fehlt die charakteristische Anfangsquarte, so daß auch dieser Satz als unthematish in unserem, Choralfantasie in Spittas Sinne, zu bezeichnen ist.

Ebenso erlangt in dem Anfangschor der Kantate 16 „Herr Gott, dich loben wir“ (Bd. 2, S. 175) das aus der ersten Zeile:

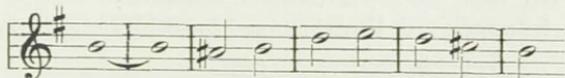


abgeleitete Motiv (Continuo, Takt 1):



keine große Bedeutung. Während der Continuo von ihm beherrscht wird, tritt es in den anderen Stimmen wenig hervor.

Von den bisher genannten weicht der Anfangschor der Kantate 4 „Christ lag in Todesbanden“ (Bd. 1, S. 98) dadurch ab, daß die Orchestereinführung als selbständige Sinfonie allein steht. Wie auch in anderen Sätzen dieser Kantate wird der erste Halbtakt der ersten Melodiezeile:

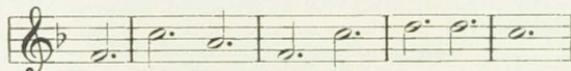


Anregung zur Bildung der Orchestermotivik. Die Sechzehntel des Motivs:

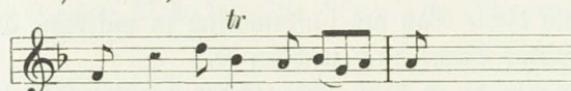


(1. Violine, Takt 3) werden umgekehrt, der Halbton wird Ganzton, besonders schwankend ist das letzte Intervall. Durch Vergleich mit den übrigen Sätzen¹⁾ läßt sich jedoch der Ursprung der Motivik einwandfrei feststellen. Im Chor werden die C. f.-Zeilen wiederum von allen Stimmen aufgenommen²⁾.

Obwohl in dem Anfangschor der Kantate 1 „Wie schön leuchtet der Morgenstern“ (Bd. 1, S. 1) auch nur das Anfangsintervall das Motiv anregt, ist der Zusammenhang deutlicher zu sehen. Der zur ersten Melodiezeile:

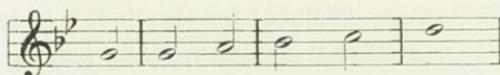


gebildete Kontrapunkt erscheint etwas verändert auch im Orchester (z. B. Violine, Takt 1):

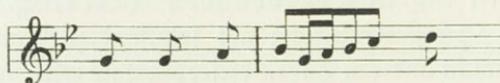


so daß die Bedeutung der Orchestereinleitung beim Erklingen des C. f. mit seinen Kontrapunkten ohne weiteres klar wird.

In dem Anfangschor zu Kantate 5 „Wo soll ich fliehen hin“ (Bd. 1, S. 127) haben wir ein Gegenstück dazu vor uns, das an Deutlichkeit nichts zu wünschen übrig läßt. Wie in der eben besprochenen Kantate 1 wird zu der ersten Zeile der Melodie „Auf meinen lieben Gott“:



ein Kontrapunkt:



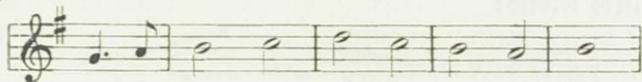
gebildet, den auch der Orchesterpart übernimmt und in mannigfachen Versetzungen und Umkehrungen durchführt, z. B. bei Zeile 3:



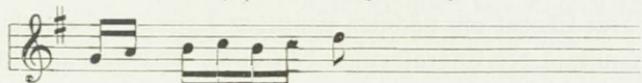
1) Siehe S. 96/97, ferner im Bach-Jahrb. 1931, S. 18—21.

2) Ausführlicher geschildert in Kreisshmar „Führer“, II. Abt., Bd. 1 „Kirchliche Werke“, 5. Aufl., Leipzig 1921, S. 565 ff.

Ein ähnliches Bild zeigt der Anfangschor von Kantate 128 „Auf Christi Himmelfahrt allein“ (Bd. 26, S. 163). Hier stimmt der Kontrapunkt der ersten Melodiezeile nicht wörtlich mit dem Orchestermotiv überein. Die Melodie „Allein Gott in der Höh' sei Ehr'“:



erkennen wir in dem Orchestermotiv (Takt 1):



wieder. Es wird im Verlaufe des Satzes kaum verändert.

Im Eingangsschor der Kantate 126 „Erhalt uns, Herr, bei deinem Wort“ (Bd. 26, S. 113) ist der zweite Teil des Motivs (1. Oboe, Takt 1):

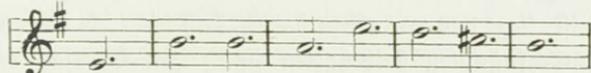


der im Continuo allein auftritt, als Ableitung aus der ersten Melodiezeile:



ohne Schwierigkeit kenntlich.

Der Anfangschor von Kantate 125 „Mit Fried' und Freud' ich fahr' dahin“ (Bd. 26, S. 85) benutzt ein Motiv, das nur durch ein Intervall, die Anfangsquinte der ersten Melodiezeile, angeregt worden ist. Die Zeile des Chorals:



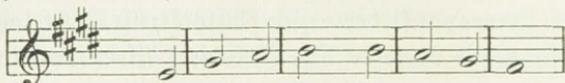
wird von den Nebenstimmen mit dem Motiv:



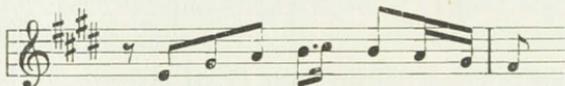
Kontrapunktiert, dessen Bedeutung in der Orchestereinleitung (Flöte und Streicher, Takt 1 usw.) unklar geblieben war.

In dem Anfangschor von Kantate 139 „Wohl dem, der sich auf seinen Gott“ (Bd. 28, S. 225) bringt die 1. Violine in Takt 1

das aus der ersten Zeile des Chorals (Melodie: „Mach's mit mir, Gott, nach deiner Güt“):

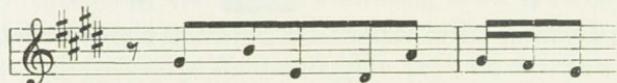


abgeleitete Motiv:



in der dem Choral am nächsten stehenden Fassung. Weiterhin wird die Erkenntnis der Choralbezogenheit durch Abänderung des ersten Intervalles in Sekunde oder Quarte oder durch Kürzung (es bleiben häufig nur die ersten drei Noten des Motivs übrig) etwas beeinträchtigt. Erst beim Einsatz des C. f. mit demselben Motiv als Kontrapunkt werden dem Hörer die Zusammenhänge klar.

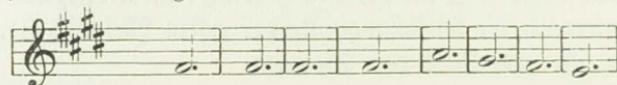
Wenn in dem Anfangschor von Kantate 9 „Es ist das Heil uns kommen her“ (Bd. 1, S. 245) das Orchestermotiv (Oboe, Takt 1):



(oder in anderer Fassung Takt 3):

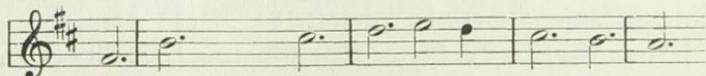


kaum noch als Ableitung aus der ersten Melodiezeile (transponiert):

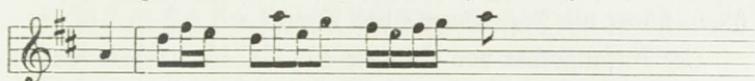


kenntlich ist, liegt das vor allem daran, daß nicht die Anfangs-, sondern die Schlußnoten beibehalten sind. Im Chorsatz wird diese Motivik nicht verwendet.

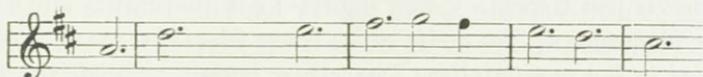
Als letzter Satz ist hier der Choral „Wann soll es doch geschehen“ aus Kantate 11 „Lobet Gott in seinen Reichen“ (Bd. 2, S. 40) zu nennen. Die Melodie: „Von Gott will ich nicht lassen“ bildet den C. f. im Sopran und wird durch die Oboen verstärkt. Auffallend ist, daß bei diesem Satz aus der Mollzeile:



ein Durmotiv gewonnen wird (Tromba I, Takt 1):



Vielleicht wird diese Tatsache deutlicher, wenn wir die nach Dur versetzte Choralzeile:



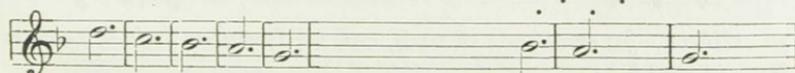
daneben stellen. Auch in den Nebenstimmen des Chores spielt die Anfangsquarte (bei den Einsätzen) eine erhebliche Rolle.

Drei für Bachs motivische Arbeit sehr wichtige Chöre über Choraltext sind schon in dem Abschnitt über „Paraphrasierende Rezitative“¹⁾ analysiert worden. Es sind die Anfangschöre von Kantate 27 „Wer weiß, wie nahe mir mein Ende“ (Bd. 5₁, S. 219), von Kantate 95 „Christus, der ist mein Leben“ (Bd. 22, S. 131) und von Kantate 138 „Warum betrübst du dich, mein Herz“ (Bd. 28, S. 199).

Unter den C. f.-Chören finden sich vier Sätze mit freiem Text. Zunächst ist der Chor „Sei nun wieder zufrieden“ aus Kantate 21 „Ich hatte viel Bekümmernis“ (Bd. 5₁, S. 36) zu betrachten. Der Chorsatz zeigt die Thüringer Motettenpraxis²⁾ in reiner Form. Es werden zwei Texte behandelt, ein freier und ein Choralextext. Dementsprechend ist auch die musikalische Anlage. Der freie Text erhält freie Motivik und bildet in drei Stimmen ein selbständiges Stück, in das der C. f. hineingelegt wird. Als Choralextext sind aus dem Liede „Wer nur den lieben Gott läßt walten“ die Strophen „Was helfen uns die schweren Sorgen“ und „Denk' nicht in deiner Drangsalshitze“ gewählt. Das Orchester verändert das Bild nicht, es geht fast immer colla parte mit den Singstimmen. Der Sopran beginnt in Takt 1 mit folgender Phrase:



deren Ähnlichkeit mit der fünften Choralzeile:



sich nicht verkennen läßt, trotz der freien Einschübelungen.

¹⁾ S. 53 ff.

²⁾ Siehe S. 80, Anm. 1.

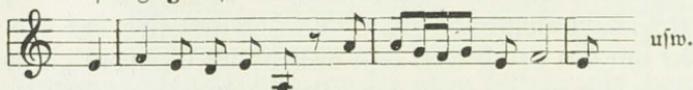
In den drei übrigen motivischen C. f.-Chören mit freiem Text übernehmen die Instrumente den Choral.

Der Anfangschor von Kantate 25 „Es ist nichts Gesundes an meinem Leibe“ (Bd. 5₁, S. 155) ist wiederum ein überzeugendes Beispiel dafür, daß motivische Beziehungen bei Bach sehr verwickelt sein können. Schon Spitta¹⁾ hat ausführlich auf diesen Chor hingewiesen. Ich greife einige seiner Worte heraus: Der Chor ist eine in sich abgeschlossene Doppelfuge trüben, zerknirschten Ausdrucks. Er hat außerdem komplizierte poetische Beziehungen. Von Takt 15 ab klingt in gemessenen Intervallen, von Flöten, Zink und 3 Posaunen geblasen, der vierstimmige Choral „Ach Herr, mich armen Sünder“ (Melodie: „Herzlich tut mich verlangen“) in die durch Streichinstrumente teilweise mit besonderen Tonreihen begleitete Fuge hinein. Vor den beiden Stollen des Aufgesanges erscheint er jedesmal im Instrumentalbauß in der Verlängerung. Die beiden Fugenthemen sind aus zwei Zeilen des Chorals gebildet, das erstere aus der letzten, das zweite aus der ersten.

Soweit Spittas Schilderung. Die letzte Choralzeile lautet:



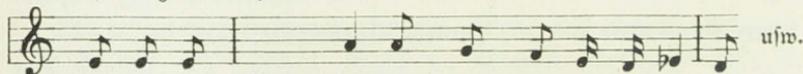
Das erste Fugenthema:



ist jedoch meiner Ansicht nach besser als Ableitung aus der ersten Choralzeile:



wie auch das zweite Thema:



zu erklären. Zu erwähnen ist noch, daß die scheinbar freie Streicherfigur (Takt 1 ff.):



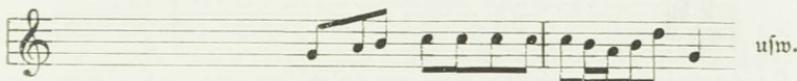
¹⁾ Bd. II, S. 296/297.

in den ersten drei Noten wiederum aus dem ersten Jugenthema gebildet ist, so daß sich der Satz tatsächlich als aus einem Guß darstellt.

Einfacher liegen die Beziehungen im Anfangschor der Kantate 77 „Du sollst Gott, deinen Herrn, lieben“ (Bd. 18, S. 235). Aus der Melodie: „Dies sind die heil'gen zehn Gebot“ (im Continuo in halben, von der Tromba da tirarsi in Viertelnoten vorgetragen) wird die erste Zeile:

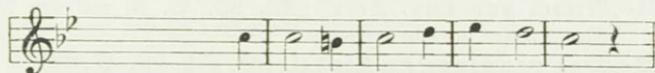


zur Bildung der Motive im Chor und in den Streicherstimmen (Violine II, Takt 1):



benutzt.

In dem Anfangschor der Kantate 48 „Ich elender Mensch, wer wird mich erlösen“ (Bd. 10, S. 277) erklingt über dem freien Chor in der Tromba und den Oboen die Melodie „Herr Jesu Christ, du höchstes Gut“ (gemeint ist hier die erste Strophe von „Herr Jesu Christ, ich schrei zu dir“, wie daraus hervorgeht, daß am Schluß der Kantate die zwölfte Strophe in stilo semplice steht) kanonisch. An die erste Melodiezeile (Takt 14):



erinnern im Motiv des Chores (Takt 13):



und des Orchesters (Takt 1 ff.):



die Schlußnoten. Dadurch kommt der Zusammenhang mit der Chormelodie nur schwach zum Bewußtsein.

Unter den unthematischen Choralhören lassen sich drei Gruppen bilden:

1. Choräle in stilo semplice mit Zwischenspielen des Orchesters,
2. Chöre, in denen die Motivik in Orchester und Chor voneinander abweicht,
3. Chöre, in denen die Motivik in Orchester und Chor einheitlich ist.

Die Choräle in stilo semplice mit unthematischen Orchesterzwischenspielen seien übergangen. Sie sind für die Untersuchung ohne Bedeutung. Es sei nur der 5. Vers der Kantate 129 „Gelobet sei der Herr, mein Gott“ (Bd. 26, S. 224) genannt, um auf den Anklang der 1. Trompete (Takt 3 und 4):



an die 3. Zeile der Melodie („O Gott, du frommer Gott“):



hinzuweisen. Von motivischer Bedeutung dieser Phrase kann keine Rede sein.

Die größte dieser drei Gruppen bilden die Chöre, deren Motivik in Chor und Orchester voneinander abweicht. Es sind die Anfangshöre von folgenden Kantaten:

- 7 „Christ, unser Herr, zum Jordan kam“ (Bd. 1, S. 179),
- 10 „Meine Seel' erhebt den Herren“ (Bd. 1, S. 277) mit der Melodie des Magnificats.
- 41 „Jesu, nun sei gepreiset“ (Bd. 10, S. 3),
- 91 „Gelobet seist du, Jesu Christ“ (Bd. 22, S. 3),
- 93 „Wer nur den lieben Gott läßt walten“ (Bd. 22, S. 71),
- 98 „Was Gott tut, das ist wohlgetan“ (Bd. 22, S. 233),
- 101 „Nimm von uns, Herr“ (Bd. 23, S. 3) mit der Melodie „Vater unser im Himmelreich“,
- 122 „Das neugebor'ne Kindelein“ (Bd. 26, S. 23),
- 129 „Gelobet sei der Herr, mein Gott“ (Bd. 26, S. 187) mit der Melodie „O Gott, du frommer Gott“,
- 130 „Herr Gott, dich loben alle wir“ (Bd. 26, S. 233),
- 177 „Ich ruf' zu dir, Herr Jesu Christ“ (Bd. 35, S. 201),
- 178 „Wo Gott, der Herr, nicht bei uns hält“ (Bd. 35, S. 237),
- 180 „Schmücke dich, o liebe Seele“ (Bd. 35, S. 295),

erner Choralsätze wie:

„Christe, du Lamm Gottes“ aus Kantate 23 „Du wahrer Gott und Davids Sohn“ (Bd. 51, S. 117),

„Wer hofft in Gott und dem vertraut“ (Melodie: „Durch Adams Fall“) aus Kantate 109 „Ich glaube, lieber Herr“ (Bd. 23, S. 255),

„Gedenk, Herr Jesu, an dein Amt“ (Melodie: „Du Friedefürst, Herr Jesu Christ“) aus Kantate 143 „Lobe den Herrn, meine Seele“

(Bd. 30, S. 66), der außer dem Choralktext in der C. f.-Stimme die Nebestimmen mit dem Worte „Halleluja“ tertiert,

„Ob sich's anließ', als wollt' er nicht“ (Melodie: „Es ist das Heil uns kommen her“) aus Kantate 186 „Arg're dich, o Seele, nicht“ (Bd. 37, S. 136) oder der 3. Vers der unvollständigen Kantate 192 „Nun danket alle Gott“ (Bd. 41, S. 88).

In den folgenden Sätzen wird im Orchester dieselbe Motivik benutzt, deren sich die Chorstimmen als Kontrapunkte für den C. f. bedienen, wie schon bemerkt, hier ohne Beziehung zur Choralmelodie. Es sind die Anfangschoräle folgender Kantaten:

92 „Ich hab' in Gottes Herz und Sinn“ mit der Melodie „Was mein Gott will“ (Bd. 22, S. 35),

96 „Herr Christ, der ein'ge Gottessohn“ (Bd. 22, S. 157),

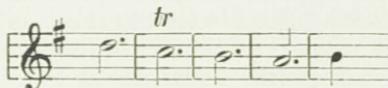
97 „In allen meinen Taten“ mit der Melodie „Nun ruhen alle Wälder“ (Bd. 22, S. 187),

115 „Mache dich, mein Geist, bereit“ mit der Melodie „Straf mich nicht in deinem Zorn“ (Bd. 24, S. 111),

116 „Du Friedefürst, Herr Jesu Christ“ (Bd. 24, S. 135) und

137 „Lobe den Herren, den mächtigen König“ (Bd. 28, S. 167).

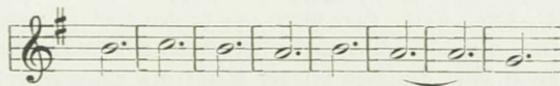
Auch der 1. Vers der Kantate 192 „Nun danket alle Gott“ (Bd. 41, S. 67) ist hier zu erwähnen. Beachtenswert ist in Takt 1—5 (Oboe 1) folgende Zeile:



die vollständig zur 2. und 4. Zeile als C. f.-Verstärkung erscheint:



obwohl sie von der C. f.-Fassung abweicht:



Durch die Änderung des Anfangsintervalls und die Kürzung ist der (thematische) Zusammenhang nicht mehr kenntlich.

Im Anfangschor von Kantate 78 „Jesu, der du meine Seele“ (Bd. 18, S. 257) ist ein Lamentomotiv den Chor- und Orchesterstimmen gemeinsam.

Der Schlußchoral von Kantate 61 „Nun komm, der Heiden Heiland“ (Bd. 16, S. 17) ist insofern bemerkenswert, als nur ein Teil der Choralstrophe und -melodie („Wie schön leuchtet der Morgenstern“) benutzt sind. Die Violinen imitieren mit einem Einsatz die Singstimmen, konzertieren im übrigen mit freien Figuren.

II. Paraphrasierende Chöre.

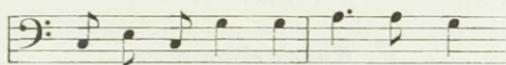
Innerhalb der paraphrasierenden Rezitative waren einige Choralchöre besprochen, in die als Paraphrasen Rezitative eingefügt waren.

Der einzige hier zu erwähnende Satz ist nun nicht ein freier Text, der einen Choral paraphrasiert, wie man analog den Rezitativen annehmen müßte. Der Anfangschor der (unvollständigen) Kantate 190 „Singet dem Herrn ein neues Lied“ (Bd. 37, S. 229) ist vielmehr so angelegt, daß der Gedankengang des freien Textes sich verdichtet in wörtliche Zitate (textlich und damit auch musikalisch) aus dem deutschen Ledeum. Es sei erlaubt, diesen Chor als paraphrasierend zu bezeichnen, da ja die musikalische Technik der der paraphrasierenden Rezitative und Arien ähnlich ist, wenn auch, streng genommen, keine Paraphrase vorliegt. Auffallend ist die Behandlung des Chorals, der im Gegensatz zu den freien Partien des Satzes von den vier Chorstimmen unisono vorgetragen wird.

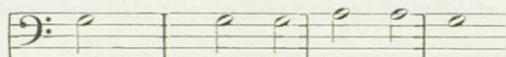
III. Freie Chöre mit Choralanklängen.

In dem Anfangschor der Kantate 29 „Wir danken dir, Gott, wir danken dir“ (Bd. 5₁, S. 288) verwendet Bach einen altkirchlichen Gang als Fugenthema. Dasselbe findet sich bei Bach und zeitgenössischen Meistern verschiedentlich¹⁾, wie Chrysander²⁾ nachweist. Es ist die Umbildung eines Melismas aus dem alten Kirchengesange, das zu dem „Amen“ am Schluß der Gebete gebräuchlich war. Die Fassung in der Bachschen Kantate 29 sei wiedergegeben:





stimmt beinahe wörtlich mit der 1. Melodiezeile



überein.

Zweifelhaft ist die Bedeutung eines Motivs im Anfangschor der Kantate 37 „Wer da glaubet und getauft wird“ (Bd. 7, S. 261). Das Motiv (Takt 2, Violine I):



tritt im Verlaufe des Satzes, sowohl im Chor als auch im Orchester, häufig auf. Seine Ähnlichkeit mit der 1. Zeile der Melodie „Dies sind die heil'gen zehn Gebot“:



ist unverkennbar. Es fehlen die beiden Anfangsnoten (textlich also die Worte „Dies sind“), wobei zu berücksichtigen ist, daß die Tonhöhe bei den ersten sechs Noten dieselbe bleibt. Fraglich ist, ob Bach zum Text „Wer da glaubet und getauft wird“ wirklich mit diesem musikalischen Thema auf „die heil'gen zehn Gebot“ hinweisen wollte. Nach den behandelten ähnlichen Fällen zu schließen, glaube ich an eine bewußte Anspielung Bachs, die in seiner Zeit wohl auch verstanden wurde. Mich bestärkt darin die Art, wie Bach dies Motiv in den Chorstimmen erst nach und nach benutzt, und zwar zu demselben Text, dem anfangs ein anderes Motiv zugeteilt war.

Dagegen ist die Herkunft der Thematik des Einleitungschores von Kantate 131, „Aus der Tiefe rufe ich, Herr, zu dir“ (Bd. 28, S. 2 ff.) trotz der Einschlebung der Oboenfigur nicht zu verkennen. In den ersten Takt der Violinstimme (S. 2, Takt 1 ff.):



sind die charakteristischen Tonschritte der ersten Choralzeile:



beibehalten.

E. Choral-Sinfonien.

Bach verbindet die instrumentale Einleitung der Kantaten regelmäßig mit dem ersten Satz, in der Spätzeit also meist mit den großen Choralchören.

Abgeschlossene Instrumentalsätze als Einleitung zu den Kantaten kommen verhältnismäßig selten vor, nämlich in 20 Kantaten¹⁾, je nach der Satztechnik Sonata (harmonisch=massig, weniger auf Durchführung eines bestimmten Themas bedacht) oder Sinfonia (polyphoner gearbeitet, das Hauptgewicht liegt in der Stimmführung) genannt²⁾.

Unter diesen wiederum finden sich nur zwei Choralsinfonien, entsprechend den übrigen Definitionen Sinfonien, die zum Choral in Beziehung stehen.

Als C. f.-Sinfonie ist die Einleitung zum zweiten Teil der Kantate 75 „Die Elenden sollen essen“ (Bd. 18, S. 175) zu bezeichnen. Über einem Gewebe der Streicher mit selbständigem Motiv erklingen in der Tromba die Zeilen der Melodie „Was Gott tut, das ist wohlgetan“.

In Spitta's Sinne ist der Satz eine Übertragung der Choralphantasie auf orchestrales Gebiet. Auf die Technik braucht nicht näher eingegangen zu werden, da sie ja von der bei den unthematischen C. f.-Chören besprochenen nicht abweicht.

Die Einleitungssinfonie zu Kantate 4 „Christ lag in Todesbanden“ (Bd. 1, S. 97) zeigt, wie die ganze Kantate, einen besonderen Charakter.

Spitta³⁾ weist auf Buxtehude als Vorbild dieses Stiles (vereinzelte Akkorde, stockende Harmonien) hin. Sonderbarerweise übersieht er den Zusammenhang mit dem der Kantate zugrunde liegenden Choral und bemerkt, sie sei wohl schwerlich als Einleitung zu dieser Kantate komponiert, sondern einem unbekanntem Jugendwerke entnommen⁴⁾.

1) Es sind dies die folgenden: 4, 12, 21, 29, 31, 35, 42, 49, 52, 75, 76, 106, 131, 142, 146, 150, 152, 156, 174, 182.

2) Siehe Spitta, Bd. I, S. 292.

3) Bd. I, S. 295.

4) Pirro „Bach, sein Leben und seine Werke“ (deutsch von Bernhard Engelfe, Stuttgart-Berlin 1924) erläutert diese Zusammenhänge ausführlich durch Notenbeispiele.

Nachdem wir bei Besprechung der einzelnen Sätze dieser Kantate die große Bedeutung des Halbtonschrittes zu Beginn der Melodie erkannt haben, kann kein Zweifel sein, daß diese Sinfonie nur in Anlehnung an den Choral komponiert worden ist. Denn in Takt 1 und 2 (e—dis—e des Basses und g—fis der 1. Violine), Takt 3 und 4 (h—ais) erinnern wir uns an Vers 2, der ebenfalls vor Einsetzen der ganzen ersten Melodiezeile diesen Halbtonschritt mehrfach allein herausgreift. Zu allem Überfluß aber hören wir in Takt 5—7 die erste Zeile (verzerrt) vollständig:



Aber auch der zweite Teil der Sinfonie greift auf die Choralmelodie zurück. Darüber können Einschreibungen, Quint- und Oktavversetzung in den Schlußtakt nicht hinwegtäuschen. In den Takten 8—10:



wird die sechste Zeile:



deren zweite Hälfte mit der Schlußzeile übereinstimmt, nur angedeutet. Sie tritt jedoch in Takt 11 ff.:



voll in die Erscheinung. Die Quintverschiebung wurde erforderlich, um die Grundtonart beibehalten zu können.

Einleitung und Vers 2 weichen also im Stil durchaus nicht voneinander ab.

Der Choral im Zusammenhang der ganzen Kantate.

Die Möglichkeit, Choralbeziehungen zwischen den einzelnen Kantatensätzen herzustellen, ist je nach ihrem Typus naturgemäß verschieden.

Kantaten ohne jeden Choral oder solche, die das Kirchenlied nur als Schlußchoral in *stilo semplice* verwenden, seien in folgendem „freie Kantaten“ genannt. Davon sind zu unterscheiden die „Choralkantaten“, Kantaten, denen ein Choral zugrunde gelegt ist. Je nach ihrem Aufbau haben wir madrigalische (Anfangschor, Mittel- und Schlußsatz, häufig auch nur Anfang und Schluß der Kantate, sind in Dichtung und Musik ein Choral, die übrigen Sätze haben madrigalische Dichtung), paraphrasierende (in enger Anlehnung an den Choralextext wird eine neue Dichtung geschaffen, die Musik greift dementsprechend nur bei textlichen Reminiscenzen auf die Choralmelodie zurück), strenge (der gesamte Text ist originales Kirchenlied, die Musik ist teils frei, teils Choralmelodie) oder Choralkantaten *per omnes versus* (die gesamte Kantate ist in Text und Melodie ein Kirchenlied).

A. Verknüpfung von Kantatensätzen mit freier Motivik.

Es ist bekannt, daß in einer Reihe der freien Kantaten Bachs die formale Geschlossenheit in hohem Maße mitbedingt ist durch das Bestehen einer Beziehung zwischen nicht aufeinander folgenden Sätzen, durch eine Art Rahmenbildung.

In Kantate 30 „Freue dich, erlöste Schar“ (Bd. 5₁, S. 323) greift Bach zum Schluß (S. 378) auf den Anfangschor zurück.

In Kantate 142 „Uns ist ein Kind geboren“ (Bd. 30) haben wir das gleiche Verfahren, die 2. Arie (S. 36) wird auf einen ähnlichen Text nach dem Rezitativ wiederholt (S. 38).

In anderen Kantaten werden Teile eines Satzes in einen anderen übernommen. So erscheint z. B. in der Kreuzstabkantate (Nr. 56, Bd. 12₂) der Schluß der 1. Arie (S. 96) wieder als Abschluß des letzten Rezitativs (S. 103).

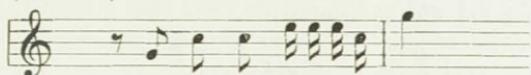
In der Kantate 158 „Der Friede sei mit dir“ (Bd. 32) greift das Schluß-Arioso (S. 153) auf die vorhergehende Arie (S. 151) textlich und musikalisch zurück, um jedoch später abzuweichen.

Daß Bach auch freie Sätze motivisch miteinander verknüpft, ohne daß ein Choral dabei eine Rolle spielt, mögen einige Beispiele beweisen, die auf Vollständigkeit keinen Anspruch machen.

Z. B. erscheinen in Kantate 160 „Ich weiß, daß mein Erlöser lebt“ (Bd. 32, S. 171) der Anfang von Satz 1:

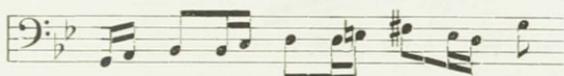
Satz 3:

und Satz 4 (Rezitativ):

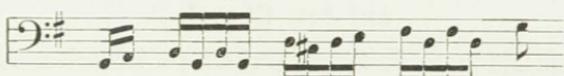


eng zusammengehörig.

In Kantate 10 „Meine Seele erhebt den Herren“ (Bd. 1, S. 277) sind der Anfangschor und die Sopranarie (S. 288) auf einem ähnlichen Continuumotiv aufgebaut. In Takt 1 des Chores heißt es (Moll):



in der Arie (Dur, transponiert):



In mehreren Kantaten wird eine zwar freie Motivik für verschiedene Kantatensätze benutzt. Aber diese Motivik steht zum Choral insofern in Beziehung, als in einem der Sätze diese Motivik als Ritornell- oder Kontrapunkt-Material der Choralmelodie gegenübergestellt ist.

Der Schlusschoral der Kantate 41 „Jesu, nun sei gepreiset“ (Bd. 10, S. 58) z. B. greift auf das Ritornellthema des Anfangschores (Bd. 10, S. 3) zurück.

Ebenso bekannt ist die Verknüpfung des Choral „Nun danket alle Gott“ aus Kantate 79 „Gott, der Herr, ist Sonn' und Schild“ (Bd. 18, S. 308) mit dem Anfangschor (S. 289).

Im Choralsatz der Kantate 11 „Lobet Gott in seinen Reichen“ (Bd. 2, S. 40) wird der Hörer bei dem Motiv der Trompete:



an das ähnlich lautende in der Trompete des 1. Satzes (Takt 3):



gemahnt.

Für die Kantate 15 „Denn du wirst meine Seele nicht in der Hölle lassen“ (Bd. 2, S. 135) hat Hermann Albert¹⁾ nachgewiesen, daß durch das Dreiklangsthema mit stufenweisem Rückgang nach der Terz (Adagio-Einleitung!) die Verbindung der Einzelsätze hergestellt wird. Auch der Schlusschoral²⁾ wird durch dieses Motiv (Clarinchor) in den Zusammenhang des Ganzen gestellt.

¹⁾ „Wort und Ton in der Musik des 18. Jahrhunderts“, Archiv f. Musikw., Jahrg. 5, Bückeburg und Leipzig 1923, S. 48.

²⁾ Siehe S. 74.

In Kantate 138 „Warum betrübst du dich“ (Bd. 28, S. 199) ist die Motivik des Schlußchorals:



abgeleitet aus der des Anfangschores:



und damit aus dem Choral selbst.

B. Verknüpfung von Kantatensätzen durch Zurückgreifen auf den Choral.

Eine Anzahl von Kantaten (besonders Choralkantaten) wird durch die Chormelodie in solch starkem Maße beherrscht, daß die Motivik sogar scheinbar freier Sätze von ihr abhängig ist.

I. Freie Kantaten:

Die Kantate 161 „Komm, du süße Todesstunde“ (Bd. 33, S. 3) wird durch einen motivischen Choralsatz eröffnet. Daß die Chormelodie für die Motivbildung mehrerer Sätze der Kantate bestimmend gewesen ist, zeigen die Satzanfänge. Die erste Choralszeile lautet:



Daraus entstammt das Flötenmotiv in Satz 1 (siehe Choralarien):



Beeinflußt ist auch die nächste Arie (S. 10):



die die Quarte e—a zeigt, ferner der Chor (S. 18):



dessen Flötenfiguren außerdem stark an des Flötenmotiv des ersten Satzes anklingen.

In Kantate 131 „Aus der Tiefe rufe ich“ (Bd. 28, S. 2 ff.), deren Anfangschor motivisch an den Choral „Aus tiefer Not“ an-

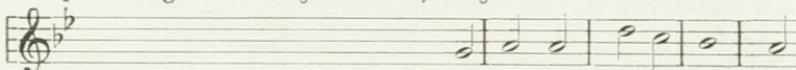
klingt (siehe S. 95), sind zwei weitere Sätze mit der Chormelodie „Herr Jesu Christ, du höchstes Gut“ verbunden (siehe Bach-Jahrbuch 1931, S. 34). Bei näherer Betrachtung zeigt sich, daß auch in den übrigen Sätzen das Motivmaterial im wesentlichen durch diese letztere Melodie bedingt ist. Der zweite Teil des ersten Chores „Herr, höre meine Stimme“ wird durch das folgende Thema bestritten (S. 5):



dessen Mollfassung (S. 7):



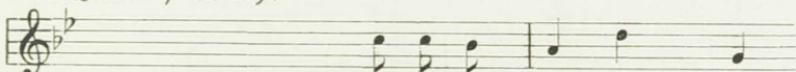
die Herleitung aus der zweiten Choralzeile:



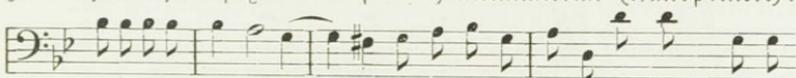
deutlich werden läßt. Die abgewandelte Form („Laß deine Ohren merken“):



ist wiederum verwandt mit dem Material der Fuge¹⁾ („Und er wird Israel“, S. 25):



(transponiert). Eine Verbindung endlich aus dem Kontrapunkt zum ersten Choralatz mit diesem Themenmaterial (transponiert):



liefert die Bausteine für den mittleren Chor „Meine Seele harret und ich hoffe“ (S. 15).

Die Kantate 23 „Du wahrer Gott und Davids Sohn“ enthält im zweiten Satz, einem Rezitativ, (Bd. 5₁, S. 104) und im Choral (S. 117) die Melodie „Christe, du Lamm Gottes“:

¹⁾ Max Schneider (Bach-Jahrbuch 1907, S. 180) vertrat die Ansicht, dieser Satz sei eine erweiterte Umarbeitung der Orgelfuge in G-moll (Bd. 38, S. 217), die Spitta (Bd. I, S. 451) für ein dürftiges Arrangement des Chorsatzes erklärt hatte. Der obige Nachweis der Einheitlichkeit des Themenmaterials in der Kantate spricht für die Ursprünglichkeit der Chorfüge.



Der erste Satz der Kantate (S. 95) verarbeitet das Motiv:



Die Tenorarie „Der Glaube ist das Pfand der Liebe“ aus Kantate 37 „Wer da glaubet und getauft wird“ (Bd. 7, S. 270) beginnt in der Singstimme mit der Phrase:



Die Chormelodie des folgenden Satzes lautet (transponiert):



Trotz starker Umspielungen und der Oktavversetzung des Schlusses ist das Gerüst noch erkennbar.

Das Anfangsduett der Kantate 59 „Wer mich liebet, der wird mein Wort halten“ (Bd. 12₂, S. 153):



übernimmt von der Chormelodie (S. 165):



(transponiert) nur das Anfangsintervall, während die nächste Arie (S. 166, Singstimme) folgendes Motiv:



behandelt.

In Kantate 75 „Die Elenden sollen essen“ (Bd. 18, S. 149) spielt die Anfangsquarte der Chormelodie (S. 171) eine große Rolle, es beginnen mit ihr Satz 2 (Rezitativ), 5 (Moll), 6 (Rezitativ), 7 (Choral), 11 (Rezitativ), 12. Der achte Satz ist Choral-

sinfonie, bringt also die Melodie vollständig, deren erste Zeile in umschriebener Form im dritten Satz (Takt 1):



enthalten ist.

In Kantate 44 „Sie werden euch in den Bann tun“ (Bd. 10, S. 129) bildet die Arie „Es ist und bleibt“ (S. 144) aus dem Anfangsintervall des Schlußchorals (S. 150):



das Motiv:



Das Hauptmotiv des Anfangschores von Kantate 45 „Es ist dir gesagt, Mensch“ (Bd. 10, S. 153):



scheint mir auf den Schlußchoral (S. 186):



zurückzuweisen.

Eine größere Bedeutung, als man vermuten sollte, gewinnt der Choral für die Kantate 71 „Gott ist mein König“ (Bd. 18, S. 3 ff.). „Ein starkes formales Band, das das Ganze umschließt“, ist zunächst die Technik des *Destinatobasses*¹⁾. Nach Albert²⁾ ist ferner der zweite Teil motivisch ganz besonders einheitlich gehalten. Daß auch für diesen zweiten Teil, ja für alle Sätze der Kantate mit Ausnahme des dritten, in seinem motivischen Material die beiden Choralzeilen des zweiten Satzes³⁾ „Ich bin nun achtzig Jahr“ die Keimzelle sind, wird dabei übersehen.

¹⁾ Albert „Wort und Ton“, S. 51.

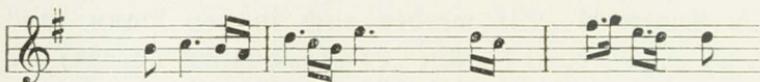
²⁾ Ebenda, S. 52.

³⁾ Siehe Bach-Jahrbuch 1931, S. 26/27.

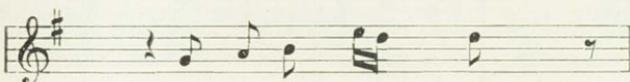
Aus der ersten Choralzeile:



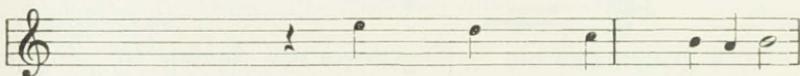
sind abgeleitet die Motive im Mittelteil des Anfangschores (S. 6, Takt 4, transponiert):



im zweiten Satze (Aria, S. 12, Takt 7):



im vierten Satze (Arioso, S. 19, Takt 1, transponiert):



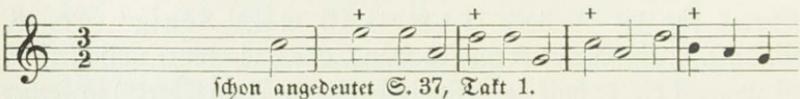
im sechsten Satze (Chor, S. 24, Takt 1, versetzt nach Moll):



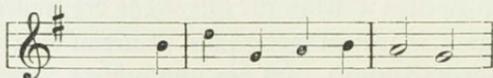
im siebenten Satze (Coro-Arioso, S. 36, Takt 4):



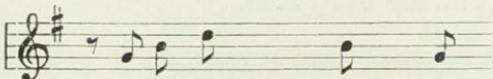
in der Fuge desselben Satzes (S. 44, Takt 1ff.):



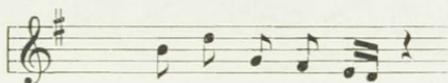
Aus der zweiten Choralzeile:



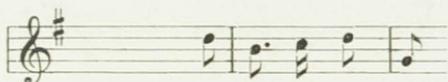
stammen im Anfangschor das eine Quinte umspannende Dreiklangsmotiv (S. 3, Takt 3, transponiert):



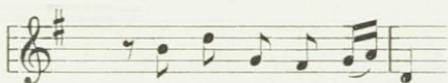
im zweiten Satz (Aria, S. 13, Takt 27):



im fünften Satz (Aria, S. 22, Takt 1, transponiert):



im siebenten Satz (Coro-Arioso, S. 36, Takt 2, transponiert):



Im einzelnen ließe sich die Abwandlung der Motive noch weiter verfolgen.

II. Choralkantaten:

Da die Grundlage der Choralkantaten das Kirchenlied ist, bieten gerade sie dem Komponisten die beste Möglichkeit, sich vom Choral anregen zu lassen.

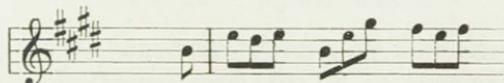
Unter den madrigalischen Choralkantaten ist zunächst ein Fall zu erwähnen, der unter den Choralrezitativen schon behandelt ist, das Rezitativ „Gedenke doch“ aus Kantate 116 „Du Friede- fürst, Herr Jesu Christ“ (Bd. 24, S. 150), in dem der Continuo zweimal die erste Choralzeile vorträgt.

In allen anderen Fällen sind die Zusammenhänge motivisch.

Zweifelhaft ist die Beziehung in Kantate 8 „Liebster Gott, wann werd' ich sterben“. Die Choralmelodie (S. 215):



hat möglicherweise das Motiv:

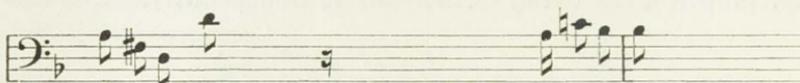


(transponiert) der Pastorale (S. 230) beeinflusst.

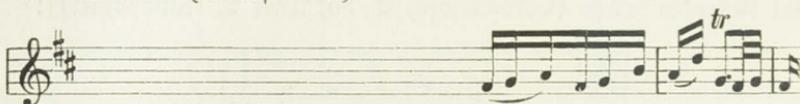
Undeutlich ist der Zusammenhang auch in Kantate 1 „Wie schön leuchtet der Morgenstern“ (Bd. 1, S. 1) durch Fortfall der ersten Melodienote. Die Motive der Sopranarie (S. 36):



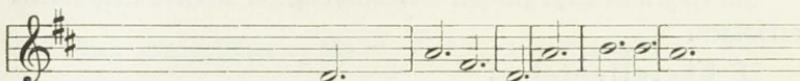
(transponiert), des Bassrezitativs (S. 40):



der Tenorarie (transponiert):

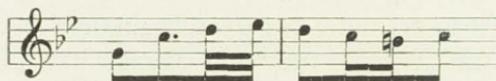


lassen trotzdem die Choralmelodie:

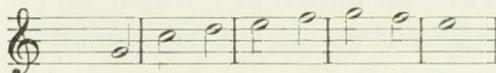


als gemeinsame Grundlage zweifelsfrei erkennen.

Das Motiv der Sopranarie „Hört, ihr Augen, auf zu weinen“ in Kantate 98 „Was Gott tut, das ist wohlgetan“ (Bd. 22, S. 242):

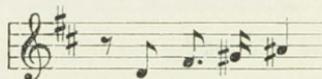


kann aus der Choralmelodie:



unter Mollversetzung abgeleitet sein.

Das Rezitativ „D schwerer Gang“ aus Kantate 60 „D Ewigkeit, du Donnerwort“ (Bd. 12₂, S. 180) beginnt mit der Phrase:

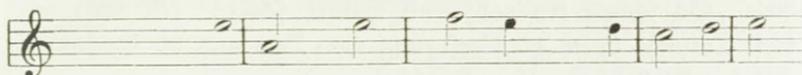


die bezeichnenderweise die „Furcht“ vorträgt. Damit ist ohne weiteres die Erinnerung an die erste Choralzeile (siehe Bach-Jahrbuch 1931, S. 32, Beispiel 1) gegeben. Zu beachten ist der Ganztonschritt, der auf den Schlußchoral „Es ist genug“ (S. 190) hinweist.

Das Motiv der Arie „Ich höre mitten in dem Leiden“ der Kantate 38 „Aus tiefer Not“ (Bd. 7, S. 291):



ist aus den fünf Anfangsnoten der Chormelodie:



gebildet.

Trotz rhythmischer Veränderung und Verschiebung um eine Terz wird noch ein Zusammenhang zwischen dem Arienthema (Bd. 10, S. 48, Oboe I und II):



und der Chormelodie (S. 6):

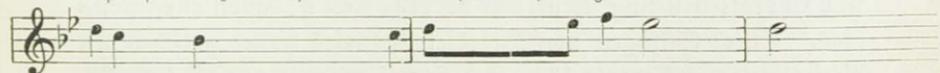


(transponiert) aus Kantate 41 „Jesu, nun sei gepreiset“ empfunden.

In Kantate 180 „Schmücke dich, o liebe Seele“ (Bd. 35, S. 295 ff.) enthalten der erste, dritte und siebente (letzte) Satz die vollständige Chormelodie, der sechste (Rezitativ) eine stark melismierte Zeile daraus. Im vierten Satz, dem Rezitativ „Mein Herz fühlt sich in Furcht und Freude“ erinnern Floskeln der Flötenbegleitung (z. B. die drei Anfangsnoten in Takt 1) an den Choral. Auch der zweite und fünfte Satz weisen versteckt Beziehungen zur Chormelodie auf. Das Gesangsthema der Arie „Ermuntre dich“ (S. 306, transponiert):



läßt seine Herkunft aus der ersten Choralzeile:



nicht so klar erkennen wie das Thema der Arie „Lebens Sonne“ (S. 315):



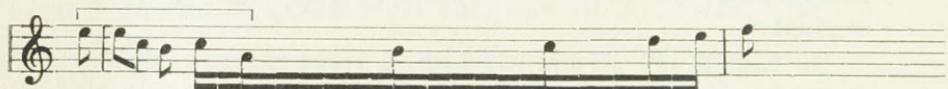
Auch die Sätze der Kantate 26 „Ach, wie flüchtig, ach, wie nichtig“ (Bd. 51, S. 191 ff.) sind motivisch an die erste Choralzeile gebunden, nur die beiden Rezitative sind frei. In der Arie „So schnell ein rauschend Wasser schießt“ (S. 200) wird diese Tatsache durch die Versetzung nach Dur und die Verbindung mit der Wellenfigur (transponiert):



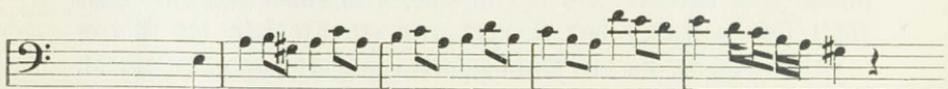
verschleiert. Auch im Mittelteil dieses Satzes „Die Zeit vergeht“ (Moll, S. 205) spielt die Anfangsquinte des Chorals:



eine Rolle:



Das Thema der Baſarie „An irdische Schätze das Herze zu hängen“ (S. 208, Dboe I, Takt 1 ff.) lautet (transponiert):



Für die paraphrasierenden Choral-Kantaten kann zum Teil auf die früheren Beispiele verwiesen werden.

Die Zusammenhänge der Kantate 93 „Wer nur den lieben Gott läßt walten“ (Bd. 22, S. 71) liegen klar zutage. In alle Sätze der Kantate 101 „Nimm von uns, Herr“ (Bd. 23, S. 3) sind Choralzeilen eingestreut, nur die erste Arie ist davon ausgenommen. Durch Einfügen von Melodieteilen wird ferner zwischen den Rezitativen der Kantate 133 „Ich freue mich in dir“ (Bd. 28, S. 72 und 79) und dem Anfangschor ein Zusammenhang hergestellt. In Kantate 135 „Ach Herr, mich armen Sünder“ (Bd. 28, S. 121) sind das erste Rezitativ und die letzte Arie frei, die übrigen Sätze enthalten eingestreute Melodieteile.

Deutlichkeit. Der vierte Vers (Bd. 22, S. 314) bringt die erste Zeile, wie wir sahen, in verzierter Form als Thema. Der dritte Vers (S. 310) versetzt dieselbe Zeile, ebenfalls verziert, nach Moll. Im zweiten Vers (S. 307) erinnert nur die Anfangsquarte daran, daß die Choralmelodie Anregung zur Themenbildung gegeben hat. Würde man diesen zweiten Vers allein betrachten, käme man nicht auf den Gedanken, darin einen Einfluß des Chorals zu sehen. Vollständig frei ist dagegen Vers 5. Die Melodie:



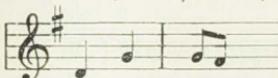
wird Anlaß zu den verschiedenartigsten Bildungen¹⁾, Vers 4:



Vers 3 (transponiert):



Vers 2 (transponiert):



In Kantate 107 „Was willst du dich betrüben“ (Bd. 23, S. 181) steht die vollständige Melodie („Von Gott will ich nicht lassen“) wiederum zu Anfang und Schluß. Vers 2 (Rezitativ) und 4 sind von der Choralmelodie unabhängig, wenn man nicht die Thematik von Vers 4 als Gegensatzbildung auffassen will (Vers 3: Dreiklangsmotiv in Dur, Vers 4 in Moll).

Das Thema von Vers 5 lautet:



¹⁾ Zu Vers 4 siehe Bach-Jahrbuch 1931, S. 43 und Hugo Goldschmidt (a. a. O. S. 398): „Ich glaube nicht, daß Bach hier auf das Erkennen des ersten Motivs gerechnet hat. Es ist in der Umbildung rhythmisch zu stark abgeändert, um ohne weiteres erkannt zu werden. Ueberdies hat es die eigentliche Gefühlsqualität der ersten Anführung (Vers 1) durch die synkopische Umbiegung eingebüßt. Man kann hier kaum mehr annehmen als eine leichte Inspiration der Themenbildung durch den Choral, die aber nicht bemerkt zu werden braucht.“ Siehe auch Bach-Jahrbuch 1931, S. 19.

abgeleitet aus der ersten Melodiezeile:



Vers 3 (Dur) benutzt die Anfangsintervalle (transponiert):



Vers 6 kehrt die Quarte um:



Beachtenswert ist in Vers 5, mit welcher Freiheit das Ritornellthema behandelt ist. Man vergleiche die Takte 5 und 6 der Singstimme mit Takt 1 der 1. Oboe, sie geben den Beweis dafür, daß die Ableitungen richtig sind. Durch kleine Änderungen werden auch hier selbständige Motive geschaffen. In dem Motiv der Singstimme ist die Abhängigkeit vom Choral noch deutlich zu erkennen. Das wieder aus der Singstimme abgeleitete Oboenmotiv macht einen ganz selbständigen Eindruck.

Das Prinzip wird hier deutlich: Aus dem Choral werden Motive hergeleitet, die wiederum Quellen neuer Ableitungen sind.

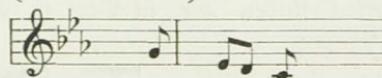
Die Kantate 177 „Ich ruf' zu dir, Herr Jesu Christ“ (Bd. 35, S. 201) verfährt ähnlich. Etwas unklarer ist das Bild dadurch, daß die Melodie in Vers 1 und in Vers 5 mit Vorhalt auftritt. So sind auch im zweiten Vers zwei Fassungen. Das Continuumotiv (Takt 1):



steht dem fünften Verse nahe (transponiert):



Die Singstimme (Takt 4 und 5):



hält sich an Vers 1 und bringt die Anfangsterz ohne Vorhalt. Vers 3

und 4 stehen in Dur. Vers 3 bringt wieder den Vorhalt, Vers 4 den Terzsprung.

Der vierte Vers der Kantate 112 „Der Herr ist mein getreuer Hirt“ (Bd. 24, S. 42) formt die Anfangsintervalle der Melodie (transponiert):



zu einem selbständigen Motiv um (Takt 1):



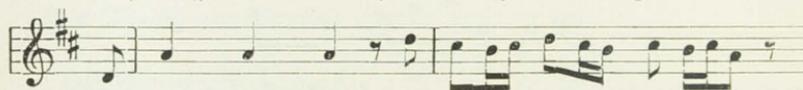
Das Rezitativ Vers 3 ist frei. In Vers 2 (S. 37) haben wir wieder eine Versetzung nach Moll, diesmal gleichzeitig mit Umkehrung. Aus dem Melodieanfang (transponiert):



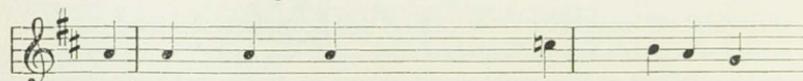
wird:



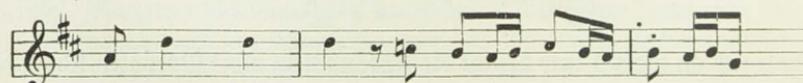
Die einzelnen Sätze der Kantate 117 „Sei Lob und Ehr' dem höchsten Gut“ (Bd. 24, S. 161) sind durch ein eigenes Verfahren miteinander verbunden. Vers 1, 4 und 9 bringen die ganze Melodie. Vers 2, 3 und 8 sind ohne jede Anspielung. Im Rezitativ Vers 5 taucht zu den Worten „Gebt unserm Gott die Ehre“ (Takt 9) eine Phrase auf, die an die erste Choralzeile anklingt:



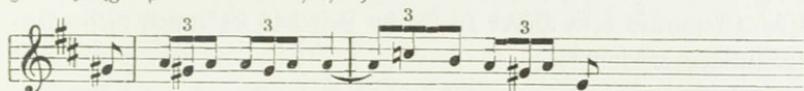
Die Chormelodie beginnt:



Zu denselben Worten finden wir in Vers 6 (S. 177, Takt 1, transponiert):



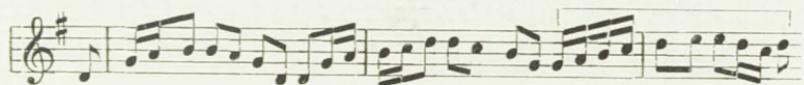
In Vers 7 (S. 180, Takt 11 und 12) sind die Viertelnoten verziert¹⁾ (große Sekunde höher):



In Vers 4 der Kantate 129 „Gelobet sei der Herr, mein Gott“ (Bd. 26, S. 187) unterliegt der Zusammenhang mit der Choralmelodie keinem Zweifel. Im dritten Vers ist dieses Thema nach Moll versetzt und beweist seine Beziehung zur ersten Zeile des Chorals durch die ausgefüllte Serte. Im fünften Vers, einem Choral in *semplice stilo* mit Zwischenspielen des Orchesters wird das Orchestermaterial nicht direkt aus der Choralmelodie gewonnen, sondern, wie in Vers 3, aus dem abgeleiteten Thema des vierten Verses:



so daß die neue Ableitung (S. 224, Takt 1, transponiert):



zunächst nicht mehr eine Beziehung zur Liedmelodie vermuten läßt. Der Choral lautet (transponiert):



Vers 3 (Takt 1, transponiert):



Vers 2 (Takt 1 ff.) entwickelt aus der zweiten Zeile das Motiv (transp.):



Auch in Kantate 97 „In allen meinen Taten“ (Melodie: „Nun ruhen alle Wälder“) blicken verschiedentlich Melodieteile

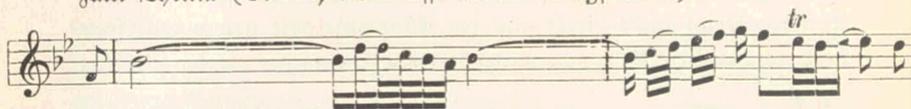
¹⁾ Zu beachten ist ferner, wie im 1. Beispiel die 2. Hälfte um eine Sekunde, im 3. Beispiel die 1. Hälfte um eine Quarte nach oben verschoben wird, so daß beide Beispiele eigentlich nichts als die Choralmelodie darstellen.

durch, obwohl sie ihrer Verzierungen wegen nicht ohne weiteres ins Auge fallen. Dabei muß betont werden, daß die erheblich größere Choralkennntnis dem Hörer zu Bachs Zeit das Erkennen dieser Anspielungen erleichterte.

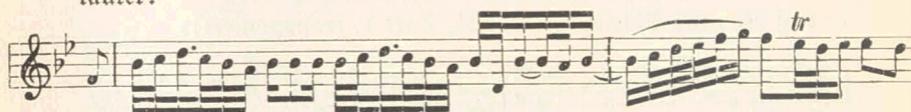
Die Rezitative Vers 3 und 5 und die Arien Vers 7 und 8 sind frei. Die vollständige Melodie wird von Vers 1 und 9 gebracht. Es bleiben Vers 2, 4 und 6 übrig. Vers 4 macht die erste Zeile:



zum Thema (S. 214, Takt 1 ff. in der Singstimme):



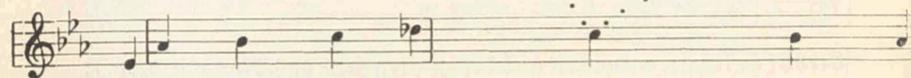
Daselbe wird instrumental noch stärker koloriert. Takt 1 (Violine) lautet:



In Vers 2 erinnert nur die Anfangsterz an die Choralmelodie. Der sechste Vers¹⁾ bringt zu den Worten „So tröstet mich sein Wort“ (S. 220, Takt 4) die Schlußzeile der Melodie, unter Koloraturen verborgen:



Unverzert heißt sie (transponiert):



Über die Kantaten per omnes versus in diesem Zusammenhange zu sprechen, erübrigt sich. Dadurch, daß textlich und musikalisch das gesamte Kirchenlied verarbeitet wird, ist der denkbar engste Zusammenhang zwischen den Einzelsätzen hergestellt.

¹⁾ Das Thema ist frei. Es sei jedoch hingewiesen auf seine Verwandtschaft mit der 1. Zeile von „Sib dich zufrieden und sei stille“ aus dem Schemellischen Gesangbuch (Bd. 29, S. 288) und (besonders im 2. Teile) auch mit dem 1. Satz der Flötensonate in h-moll (Bd. 9, S. 3).

Anhang.

Alphabetisches Verzeichnis der behandelten Kantaten.

Die Nummern beziehen sich auf die Gesamtausgabe von Bachs Werken durch die Bach-Gesellschaft.

Die Seiten 1—50 siehe im Bach-Jahrbuch 1931, 51—114 im Bach-Jahrbuch 1932.

2	Ach Gott, vom Himmel.	38, 57, 75
3	Ach Gott, wie manches Herzeleid	55, 74, 75
58	Ach Gott, wie manches Herzeleid	28, 31, 34
135	Ach Herr, mich armen Sünder	38, 61, 77, 108
114	Ach lieben Christen, sei dgetroßt	22, 82
26	Ach wie flüchtig, ach wie nichtig	81, 108
106	Actus tragicus siehe „Gottes Zeit“	
186	Ärgre dich, o Seele, nicht	93
33	Allein zu dir, Herr Jesu Christ	53, 64, 84
42	Am Abend aber desselbigen Sabbathß	42, 44
128	Auf Christi Himmelfahrt	87
131	Aus der Tiefe rufe ich	34, 95, 100
38	Aus tiefer Not	52, 75, 106
185	Barmherziges Herze der ewigen Liebe	30
6	Bleib bei uns	16
4	Christ lag in Todesbanden	14, 18, 19, 20, 42, 85, 96
121	Christum wir sollen loben schon	75
7	Christ, unser Herr	92
95	Christus, der ist mein Leben	25, 60, 89
122	Das neugeborne Kindelein	31, 53, 92
15	Denn du wirfst meine Seele	74, 99
158	Der Friede sei mit dir	34, 98
112	Der Herr ist mein getreuer Hirt	44, 69, 73, 112
31	Der Himmel lacht	30
75	Die Elenden sollen essen	79, 96, 102
76	Die Himmel erzählen	77
116	Du Friedefürst, Herr Jesu Christ	55, 93, 105
77	Du sollst Gott, deinen Herrn	91
23	Du wahrer Gott und Davids Sohn	53, 92, 101

80	Ein' feste Burg ist unser Gott	14, 32, 76
83	Erfreute Zeit im neuen Bunde	66
126	Erhalt uns' Herr, bei deinem Wort	66, 87
172	Ershallet, ihr Lieder	30
19	Es erhob sich ein Streit	34
9	Es ist das Heil uns kommen her	88
45	Es ist dir gesagt, Mensch	103
25	Es ist nichts Gesundes	90
52	Falsche Welt, dir trau' ich nicht.	69
30	Freue dich, erlöste Schar	98
129	Gelobet sei der Herr	43, 44, 92, 113
91	Gelobet seist du, Jesus Christ	54, 92
18	Gleich wie der Regen und Schnee	67
79	Gott der Herr ist Sonn und Schild	99
106	Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit	4, 11, 34, 35, 77
71	Gott ist mein König	26, 103
28	Gottlob, nun geht das Jahr zu Ende	75
96	Herr Christ, der ein'ge Gottessohn	93
—	Herr Gott, Beherrscher aller Dinge	67
130	Herr Gott, dich loben alle wir	36, 92
16	Herr Gott, dich loben wir.	85
113	Herr Jesu Christ, du höchstes Gut 3, 13, 14, 36, 37, 38, 65, 78, 109	
127	Herr Jesu Christ, wahr'r Mensch und Gott	54, 72
73	Herr, wie du willst.	55, 75
147	Herz und Mund und Tat und Leben.	74
182	Himmelskönig, sei willkommen	75
(194)	Höchsterwünschtes Freudenfest	49
85	Ich bin ein guter Hirt	14
48	Ich elender Mensch	91
133	Ich freue mich in dir	62, 82, 108
49	Ich geh' und suche mit Verlangen.	27
109	Ich glaube, lieber Herr	92
92	Ich hab' in Gottes Herz und Sinn	25, 54, 68, 93
21	Ich hatte viel Bekümmernis	89
177	Ich ruf' zu dir, Herr Jesu Christ	44, 92, 111
156	Ich steh' mit einem Fuß im Grabe	34
160	Ich weiß, daß mein Erlöser lebt	98
56	Ich will den Kreuzstab gerne tragen	98
97	In allen meinen Taten	42, 44, 69, 93, 113
51	Jauchzet Gott in allen Landen	24

- 78 Jesu, der du meine Seele 53, 63, 93
 22 Jesus nahm zu sich die Zwölfe 70
 41 Jesu, nun sei gepreiset 67, 92, 99, 107
- 161 Komm, du süße Todesstunde 29, 100
- 8 Liebster Gott, wann werd' ich sterben 80, 105
 123 Liebster Immanuel, Herzog der Frommen 72
 137 Lobe den Herren, den mächtigen König 11, 25, 43, 14, 93
 143 Lobe den Herrn, meine Seele 24, 34, 92
 11 Lobet Gott in seinen Reichthum 88, 99
 190 Lobe, Zion, deinen Gott, siehe „Singet dem
 Herrn“
- 115 Mache dich, mein Geist, bereit 36, 54, 64, 93
 124 Meinen Jesum laß' ich nicht 79
 10 Meine Seel' erhebt den Herren 33, 50, 92, 99
 13 Meine Seufzer, meine Tränen 22
 — Mein Herze schwimmt im Blut 16
 125 Mit Fried' und Freud' ich fahr' dahin 65, 87
- 101 Nimm von uns, Herr 41, 57, 92, 108
 144 Nimm, was dein ist 53
 (192) Nun danket alle Gott 44, 93
 61 Nun komm, der Heiden Heiland 74, 93
 62 Nun komm, der Heiden Heiland 73
 163 Nur jedem das Seine 34
- O ewiges Feuer, o Ursprung der Liebe 14, 39
 20 O Ewigkeit, du Donnerwort 83
 60 O Ewigkeit, du Donnerwort 32, 106
 118 O Jesu Christ, mein's Lebens Licht 84
- 119 Preise, Jerusalem, den Herrn 94
- 180 Schmücke dich, o liebe Seele 11, 23, 63, 92, 107
 36 Schwingt freudig euch empor 13, 25
 159 Sehet, wir gehn hinauf 33
 117 Sei Lob und Ehr' dem höchsten Gut 43, 44, 69, 78, 112
 88 Siehe, ich will viel Fischer 49
 44 Sie werden euch in den Bann tun 12, 103
 190 Singet dem Herrn ein neues Lied 14, 68, 94
- 142 Uns ist ein Kind geboren 79, 98

140	Wachet auf, ruft uns die Stimme	24, 83
70	Wachet, betet, seid bereit	48, 52
14	Wär' Gott nicht mit uns	76
86	Wahrlich, ich sage euch	24
138	Warum betrübst du dich	59, 89, 100
94	Was frag' ich nach der Welt	66, 82, 109
98	Was Gott tut, das ist wohlgetan	40, 92, 106
99	Was Gott tut, das ist wohlgetan	63, 81
100	Was Gott tut, das ist wohlgetan	42, 43, 44, 81, 109
111	Was mein Gott will	84
107	Was willst du dich betrüben	43, 44, 69, 80, 110
—	Weihnachtsoratorium	66
12	Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen	33
37	Wer da glaubet und getauft wird	17, 95, 102
59	Wer mich liebet, der wird mein Wort	102
93	Wer nur den lieben Gott läßt walten 11, 17, 37, 39, 42, 65, 92, 108	
27	Wer weiß, wie nahe mir mein Ende	57, 89
1	Wie schön leuchtet der Morgenstern	86, 105
29	Wir danken dir, Gott	94
166	Wo gehest du hin	24
178	Wo Gott der Herr nicht bei uns hält	21, 36, 56, 68, 92
139	Wohl dem, der sich auf seinen Gott	87
5	Wo soll ich fliehen hin	52, 86

Dissertation der Philosophischen und Naturwissenschaftlichen Fakultät der
Universität Münster i. W.