

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

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

## II

### *Ihre Geschichte und ihr Einfluß auf J. S. Bachs eigene Werke (Fortsetzung von BJ 1961 und Schluß)*

Im folgenden soll nun der Frage nachgegangen werden, inwieweit sich auch ein musikalischer Einfluß Johann Ludwig Bachs auf seinen Vetter erkennen läßt.

Untersucht man, wie Johann Ludwig Bach die in Alexandrinern gehaltenen Rezitative vertonte, so fällt auf, wie die Zäsur ihn ständig dazu verleitet, die Alexandriner in eintönige, kurzatmige Trimeter aufzuspalten. In BWV 15/2 ist diese Gefahr durch die Unregelmäßigkeit der Zeilen vermieden. Aber die Versuchung dazu zeigt sich doch bei der Vertonung der Zeilen 5 („Wie könnt es anders sein? / ein Mensch, der kann zwar sterben“) und 10 („Wollt durch den letzten Feind / mir auch noch ähnlich sein“). Ein etwas bedenklicheres Beispiel bietet JLB 4/6 (VOK, Beisp. 16). Die Zeilen 3 („Mein Herz vermag sonst nichts, / als was es von dir hat“), 9 („Ich habe dir mein Herz / zu eigen zgedacht“) und 10 („Mein Wollen und Begier / bleibt dir hinfort verschrieben“) weisen auf die Zäsur nach dem 3. Versfuß<sup>1</sup> stets eine Viertelnote auf, gefolgt von einer Achtelpause. Die einzigen beiden Rezitative auf Alexandriner in JSBs Werk außerhalb unserer sieben Kantaten sind BWV 22/3 und 204/1. Im erstgenannten trifft man in den Zeilen 4 bis 10 (von „Es sehnt sich nach der Welt“ bis „und die verbotne Lust“) fast ohne Unterschied auf dasselbe Phänomen. BWV 204/1 umfaßt 12 Textzeilen, durchweg in Alexandrinern, deren 1., 3., 5., 6. und 7. genau dieselbe Aufspaltung zeigen. Nur die 2. und 12. Zeile verzichten ganz darauf. Wenden wir uns wieder jenen sieben Kantaten JSBs (BWV 43, 39, 88, 187, 45, 102, 17) zu, so finden wir einen ziemlich extremen Fall in BWV 39/6, wo die ersten 6 Zeilen in 12 Trimeter aufgespalten werden, jeder einen Takt lang. Etwas mehr Abwechslung bietet BWV 39/2, von dessen 7 Alexandrinern nur 3 isoliert stehende Zeilen (3, 5 und 8) auf solche Weise geteilt sind. Aber das Problem verfolgte Johann Sebastian durch diese sieben Kantaten hindurch; es findet sich fast in jedem Rezitativ, oftmals

<sup>1</sup> Vgl. Heinrich Viehoff, *Der Alexandriner mit besonderer Rücksicht auf seinen Gebrauch im Deutschen*, S. 3: „Wer aber Alexandriner, seien es französische oder deutsche, sich deklamatorisch vorträgt, der gewahrt deutlich, daß nach dem dritten Jambus eine rhythmische Pause von einem ganzen Fuße folgt, und eine zweite Pause am Schlusse der Zeile, so daß der gemessene Vortrag des Verses ganz die gleiche Zeit, wie der eines iambischen Achtfußlers, in Anspruch nimmt.“

reichlich. Aber offensichtlich zog er eine Wiederholung dieser Satzstruktur einer Änderung der Alexandriner in seiner Textvorlage vor<sup>2</sup>.

Aber erschöpft sich die Ähnlichkeit der Kantaten JLBs und JSBs nicht in diesen durch die Textvorlage bedingten Parallelen? Welche Beziehungen wären denkbar zwischen den Kompositionen eines Johann Sebastian Bach und den dürftigen Werken seines Veters? Denn es muß betont werden, daß Ludwig kein Komponist von großer Erfindungsgabe war. Seine Musik ist langweilig, ja sogar unzulänglich. Und doch hat Johann Sebastian gerade diese Musik Woche für Woche aufgeführt. Seine Vorliebe für sie erinnert an das, was T. L. Pitschel erzählt (mitgeteilt von Spitta II, 744) und was üblicherweise auf JSB bezogen wird:

„Sie wissen, der berühmte Mann, welcher in unserer Stadt [Leipzig] das größte Lob der Musik, und die Bewunderung der Kenner hat, kömmt, wie man saget, nicht eher in den Stand, durch die Vermischung seiner Töne andere in Entzückung zu setzen, als bis er etwas vom Blatte gespielt, und seine Einbildungskraft in Bewegung gesetzt hat . . . Der geschickte Mann, dessen ich Erwähnung gethan habe, hat ordentlich etwas schlechteres vom Blatte zu spielen, als seine eigenen Einfälle sind. Und dennoch sind diese seine besseren Einfälle Folgen jener schlechteren.“

Und Spitta selbst fügt hinzu:

„Mit dieser Eigenthümlichkeit ist es wohl in Verbindung zu bringen, daß Bach sich auch in der Composition gern durch Gelegenheiten künstlerische Motive zuführen ließ, wovon ja seine Gesangswerke so vielfältig Zeugniß ablegen.“

Ich wüßte nicht, daß Spitta jemals spezielle Beispiele für diese Erscheinung angeführt hätte, aber diese beiden Zitate machen uns doch vielleicht Mut, nachzuprüfen, ob JLBs Kantaten Sebastian in der von Pitschel erwähnten Weise angeregt haben könnten.

Der Wert einer solchen Untersuchung würde noch größer, wenn sich irgendeine Möglichkeit böte, die musikalische Einfallsgabe beider Männer auf verlässliche Weise miteinander zu vergleichen. Und tatsächlich gibt es fünf Texte, die von beiden Komponisten vertont worden sind. Beisp. 1 zeigt deutlich, daß Sebastian den Text jambisch auffaßte, während Ludwig in trochäischen Rhythmen dachte. In Beisp. 2 vertont Sebastian den Text als langen Auftakt zu dem Schlußwort „Hirt“, während Ludwig in Beisp. 3 in völlig abweichender Weise dem Anfangswort „ich“ Nachdruck verleiht. In Beisp. 4 zwingt Sebastian sogar den Trochäus „seine“ in einen Jambus. Beisp. 5 beginnt mit dem Wort „Sehet“, das JLB als einfachen Trochäus vertont. Sebastian dagegen überdeckt diese Wirkung, indem er das Wort auf unbetonter Zählzeit einsetzen läßt und es zur betonten hinüberhalten läßt (Beisp. 6 und 7). Auf diese Weise erhält es eine gewisse Ähnlichkeit mit einem Jambus mit weiblicher Endung. Etwas grundsätzlich Gleich-

<sup>2</sup> Die Tatsache, daß wir alle sieben Kantaten hindurch sowohl Rezitative in Alexandrinern als auch ihre eintönige Vertonung in Trimetern von 1 Takt Länge vorfinden, dürfte offensichtlich machen, daß sich für JSB das Dichten des Textes (einschließlich der Revision bereits vorliegender Textdichtungen) und dessen Vertonung weitgehend als unterschiedliche Funktionen darstellten, die er zu verschiedenen Zeiten und Gelegenheiten vornahm.

artiges kann man in seiner Vertonung der Worte „Denn“ und „hat“ in Beisp. 4 sehen. Die einfachste Vertonung des Wortes „sehst“ durch JSB findet sich in Beisp. 6, eine ausgedehntere in Beisp. 7. Einen noch extremeren Fall einer derartigen Einbettung eines gedehnten Trochäus in einem langen Auftakt findet man auf das Wort „Friede“ in Beisp. 8. Daß Ludwig keinerlei Neigung in dieser Richtung zeigte, wird in seiner Vertonung desselben Textes in Beisp. 9 deutlich genug.

Also scheint offensichtlich, daß Sebastian in seinen Vertonungen besonders zu Auftakten, jambischen Rhythmen und ausgedehnten Phrasen neigte, Ludwig dagegen zu Volttakten, Trochäen und kurzen Phrasen. Wenn Sebastian irgendeine musikalische Intention Ludwigs in sein Werk aufnahm, so dürfen wir demgemäß erwarten, daß er sie in der angedeuteten Weise modifizierte.

Natürlich gibt es nichts Bemerkenswertes in dem kunstlosen Stil JLBs, das in Sebastians Werk nicht seit Jahrzehnten vorhanden gewesen wäre, und dazu meist in höher entwickelter Form. Wichtig dagegen ist die Feststellung, wie ausgedehnt und in welcher Art und Weise solche Eigenheiten in den nach JLBs Vorbild geformten Kantaten verwendet wurden, denn gewiß hat er diese genau zu der Zeit komponiert, in die auch die Beschäftigung mit den Werken seines Veters fällt<sup>3</sup>.

Hier ist besonders eine bevorzugte Angewohnheit Ludwigs zu erwähnen, die fast in jeder Kantate JLBs verwendeten repetierenden Noten. Sie treten gewöhnlich in Begleitfiguren als Aufeinanderfolge von paarweise zusammengefaßten Trochäen auf<sup>4</sup>. Mit Interesse verfolgen wir daher das Auftreten derartiger häufig wiederholter Achtelnotenpaare auch in BWV 39/1, und zwar in 65 der ersten 84 Takte. Jedoch haben sie hier eine wunderbare Umformung erfahren: Die Achtelpaare sind nicht Trochäen, sondern Jamben, und allein hierdurch gewinnt der Satz bei aller Darstellung

<sup>3</sup> So zum Beispiel mag die Besetzung der sieben Kantaten ein Interesse Sebastians an ungewöhnlicher Instrumentation innerhalb der Werke Johann Ludwigs verraten. Zunächst kehren die drei Trompeten mit Pauken der ersten Kantate nach der Fastenzeit (BWV 15) in der ersten Kantate der Serie Sebastians (BWV 43) wieder. Die beiden Blockflöten, zwei Oboen und Streicher, die in JLB 10 am Ostermontag verwendet werden, finden sich gleicherweise in JSBs zweiter Kantate (BWV 39). Die beiden Hörner aus JLB 7 zum 6. Sonntag nach Trinitatis werden in BWV 88 zum 5. Sonntag nach Trinitatis, der dritten Kantate der sieben, vorausgenommen. Alle Chorsätze Sebastians verwenden im Orchester 2 Oboen, beide sind in BWV 43, 45 und 17 unisono geführt, in 39, 187 und 102 dagegen selbständig. Alle diejenigen Werke Johann Ludwigs, die dieselbe Besetzung verlangen, liegen mit einer Ausnahme (JLB 9) in den Monaten nach der Fastenzeit. — Was die Tonarten betrifft, stehen BWV 15 und BWV 43 in C-Dur, während g-Moll die bevorzugte Tonart beider Gruppen ist, sie verwenden 3 der 7 Kantaten Sebastians und 4 der 18 Kantaten Ludwigs (zu denen noch 3 in B-Dur hinzukommen).

<sup>4</sup> Vgl. BWV 15/8, Geiringer, S. 125, Beisp. 22 (Begleitung des Evangelisten), sowie VOK, Beisp. 3, 17 und 25.

der Betrübnis eine Frische und Lebendigkeit, die Johann Ludwig gänzlich fremd ist.

Daß Ludwig repetierende Noten auch in Fugenthemen verwendete, zeigen die Beisp. 10 und 11. Natürlich gibt es zahlreiche Chor fugen und Themen JSBs vom gleichen Typ (z. B. „Lasset uns den nicht zerteilen“, aus der Johannes-Passion), aber die Beisp. 12 und 13 zeigen eine noch engere Verwandtschaft, ja geradezu Übereinstimmung. Dieselbe Note ist es, die zu Beginn aller vier Beispiele wiederholt wird.

Ein anderes Beispiel dieser Art begegnet uns in der Arie BWV 43/9, wo der Alt zweimal wiederholte Noten auf die Worte „Ich stehe hier am Weg“ singt, während die Instrumente mit den letzten 4 Ritornelltakten begleiten<sup>5</sup>. Ein derartiges Auftreten ostentativ wiederholter Noten innerhalb eines nicht fugierten und nicht cantus-firmus-gebundenen Satzes ist nahezu singulär in JSBs Musik<sup>6</sup>. Aber Beisp. 14<sup>7</sup> zeigt den Teil eines in recht handgreiflicher Weise ähnlich angelegten Beispiels in Ludwigs Werk. Wie alle seine komplizierten Partien enthält es mehrere Quintenparallelen.

Die Beisp. 15–18 enthalten durchweg Motive, die dem vokalen Eröffnungsmotiv der erwähnten Arie Sebastians (Beisp. 19)<sup>8</sup> nahe stehen, wenn nicht gar mit ihm identisch sind. Nun ist aber BWV 43/9 in der Kantatenserie die einzige Arie mit zwei Obligatinstrumenten, die nicht fugiert ist (fugiert sind noch BWV 39/3 und 17/3). Die Oboen gehen meist in Terzen- und Sextenparallelen in tänzerischem Rhythmus. Daß diese Eigenheit für Ludwigs Werk charakteristisch ist, war bereits in VOK, S. 64 und Beisp. 8 und 9 vermerkt worden, und auf S. 77 war auf einige entsprechende Partien in BWV 15 hingewiesen worden.

Eine der seltenen Arien, in denen die Singstimme ohne ein eröffnendes Ritornell sofort einsetzt<sup>9</sup>, ist BWV 88/3. Der Grund dafür ist wahrschein-

<sup>5</sup> Ein weniger ausgeprägtes Beispiel derselben Erscheinung findet sich in Takt 21–24, wo die Singstimme mit dem von den Oboen vorgetragenen Ritornellbeginn kombiniert wird.

<sup>6</sup> Vgl. auch den Chor BWV 17/1, Takt 118–121, Alt (korrespondierend mit Takt 64–67, Sopran, bei abweichendem Text).

<sup>7</sup> Der ganze Abschnitt umfaßt 9 Takte (34 Zählzeiten). Der Sopran erreicht *d''* achtmal, *f''* zehnmal, *g''* achtmal, und der Tenor schließt auf einem achtmal wiederholten *d'*. An dieser Stelle oktavierem die Oboen, die bisher unisono mit dem Sopran geführt worden waren, den Tenor. Die übrigen Stimmen umspielen die wiederholten Noten den ganzen Abschnitt hindurch in der aus Beisp. 14 ersichtlichen Weise.

<sup>8</sup> Ein ähnliches Motiv eröffnet und beherrscht die Sopran-Arie BWV 28/1. Man beachte auch die ausgehaltenen, wiederholten Noten auf „Gedenke“, Takt 25–28 (vgl. Takt 35–39). BWV 28 entstand zum 30. 12. 1725, etwa fünf Wochen, bevor JSB erstmals eine Kantate Johann Ludwigs verwendete (JLB 9 zu Mariae Reinigung, 2. 2. 1726).

<sup>9</sup> Weitere sind BWV 7/6, 29/7, 51/5, 70/10, 72/3, 73/4, 79/5, 113/7 sowie etwa 6 kurze Arien in der Bauernkantate BWV 212. Lassen wir die Bauernkantate wegen ihres unkonventionellen Stils beiseite, so stellen wir fest, daß 29/7, 51/5, 72/3 und 73/4 textlich eng mit ihrem vorangehenden Satz verbunden sind (so auch 88/3). 70/10 geht auf eine nicht klar erkennbare Urform zurück.

lich, daß der Text auf eine am Ende des vorhergehenden Rezitativs gestellte Frage antwortet. Ähnlich endet auch das Rezitativ JLB 5/2 mit einer Frage, die in der folgenden Arie beantwortet wird, und auch sie beginnt ohne Ritornell. Andere Solosätze JLBs, die ohne Ritornell einsetzen, sind JLB 6/4 (vgl. Beisp. 9), 7/4, 1/7 (vgl. VOK, Beisp. 17), 8/7, 15/7 und 16/7.

Noch ungewöhnlicher ist in BWV 88/3 der Schluß. Mit dem Ende der Tenorpartie setzen die Streicher, die bisher geschwiegen hatten, ein und bilden einen überwiegend homophonen Begleitsatz zum Schlußritornell der Oboe d'amore. Nach Friedrich Smend war das Vorbild dafür das instrumentale Nachspiel der Arie „Mein gläubiges Herze“ (BWV 68/2)<sup>10</sup>, obwohl dieses ein höchst polyphoner Triosatz ist und stilistisch als Ritornell ganz aus dem Rahmen fällt. Und in der Tat bildet diese Arie in JSBs Werk bei all ihrer Gegensätzlichkeit immer noch die nächste Parallele, die ich kenne. Aber in Ludwigs Kantaten stößt man auf mindestens fünf noch nähere Parallelen: 9/1, wo die Streicher zu den Oboen treten, und 11/5, 12/5, 13/5 und 16/5, wo sie zum Continuo treten. Beisp. 20 zeigt das Ende von JLB 13/5 mit seiner Bevorzugung von Terzenparallelen, einer Eigenheit, auf die schon bei der Diskussion von BWV 43/9 hingewiesen worden war. Aber der Stil dieses Schlußritornells scheint dem von BWV 88/3 weit ähnlicher zu sein als der Schluß von „Mein gläubiges Herze“<sup>11</sup>. Betrachten wir nun BWV 187/3, einen weiteren Satz für Altstimme. Die dreitaktige Eröffnungssphrase (Beisp. 21) wird nach einer Pause piano wiederholt. Auch zu Beginn der Arie BWV 17/5 scheint derselbe Sachverhalt vorzuliegen. Eine ähnliche Situation in JLB 3/1 zeigt Beisp. 22. Beisp. 21 selbst dagegen vergleiche man mit Beisp. 3. Die Streicherpartien der Takte 5 und 9 des letztgenannten sind wesentlich identisch mit denen in Takt 1 des erstgenannten. Und der Baß der Takte 1–2 des Beisp. 3 ist mit dem des Beisp. 21 identisch. Man gewinnt den Eindruck, daß Bach den

<sup>10</sup> Smend II, S. 34. Da BWV 68 von Mariane von Ziegler gedichtet ist, verwendet Smend diese mutmaßliche Parallele als Argument dafür, daß auch der Text zu BWV 88 von dieser Dichterin stamme.

<sup>11</sup> Das berühmteste Thema dieses Typus ist vielleicht das Ritornell der *in unisono* geführten Streicher zum Choral „Zion hört die Wächter singen“, BWV 140/4, das offensichtlich 1731 entstanden ist. Ein Beispiel aus einer weltlichen Kantate jedoch findet sich in BWV 207/3, aufgeführt am 11. Dezember 1726, dem Jahr der JLB-Kantaten. Wiederaufgeführt wurde sie im August 1734 mit neuem Text, und zwei Monate später erklang BWV 215/3, ein weiteres Beispiel dieser Art. Neumann (Krit. Bericht NBA I/37, S. 73f.) ist offenbar vom Parodiecharakter der Arie überzeugt, also könnte ihr Urbild zeitlich der Periode näherkommen, in der JSB sich mit den Manierismen Johann Ludwigs beschäftigte (vgl. auch die repetierenden Noten in Takt 78f.). Eine polyphonere und geistreichere Entwicklung dieses Thementyps und noch dazu derselben Melodie wie in BWV 215/3 begegnet uns in BWV 206/7, einer Arie, die vielleicht zwei Jahre später aufgeführt wurde. Man beachte, wie die Themenwiederholung der Eröffnungstakte der Altstimme im Ritornell auf die beiden Oboi d'amore aufgeteilt ist.

Baß der Takte 1–2 mit dem Alt der Takte 5–6 vereinigen wollte, zweifellos die bedeutendsten musikalischen Einfälle in Beisp. 3. Aber Takt 6 JLBs mit Takt 2 zu kombinieren, wäre nicht möglich gewesen, und so änderte ihn Sebastian, begann mit einem Quartsextakkord, dessen Noten in den Oberstimmen aus dem vorigen Takt übergehalten waren. Die so entstehende Synkopierung wurde zum Keim der weiteren Entwicklung des Ritornells (vgl. Takt 7, 9 und 15).

Offensichtlich betrachtete JSB die Worte „Ich bin ein guter Hirt“ als 3 Jamben (trotz dem Tenorpart in Beisp. 3, Takt 3–5), denn er vertonte die Worte „Du, Herr, du krönst allein“ und „das Jahr mit deinem Gut“ auf derselben rhythmischen Grundlage. Zugegeben, der erste Singstimmeinsatz der Arie eignet sich, da er auftaktig ist, mehr für einen jambischen Text, aber der Satz in seiner Gesamtheit zeigt deutlich, daß Bach den Textrhythmus in beiderlei Gestalt gelten ließ (vgl. auch die Vertonung der Worte „Es träufet Fett und Segen auf deines Fußes Wegen“ in der auftaktigen Fassung der Takte 81–89 und der an Beisp. 21 angeglichenen Fassung Takt 102–107). Ludwig Bach hatte übrigens bereits einen ähnlichen Text in JLB 13/6 dem Alt zugewiesen (siehe BJ 1961, S. 19).

Eine der bemerkenswertesten Arien Johann Ludwigs ist JLB 16/3. Ungewöhnlich ist sie erstens wegen ihrer Länge (70 Takte, 4/4, adagio, einschließlich 25 Takte *Dacapo* mit geändertem Text), zweitens wegen ihrer instrumentalen Obligatstimme und endlich wegen der Verwendung einer Stimme „Violoncello et Bassono“, die (außer in den 19 Takten des Mittelteils) den Continuoart in aufgelösten Oktaven ausziert, etwa nach der Art des Beisp. 15, Takt 2–3. Wie in VOK, S. 64f., vermerkt wurde, fehlen instrumentale *Soli* in JLB-Kantaten fast völlig. Der einzige mir erinnerliche Ausnahmefall ist JLB 12/3, wo ein „Violino solo“ ausdrücklich genannt ist. Im hier behandelten Fall wird nicht deutlich, ob der Violinpart solistisch oder chorisch wiederzugeben ist. Das Eröffnungsthema (Beisp. 23, Takt 1–3) ist für Johann Ludwig ungewöhnlich breit angelegt. Es beginnt mit einer langgehaltenen Note, der ein Abstieg zum Leitton folgt, und *kadenziert* hauptsächlich von der 4. zur 3. Tonleiterstufe. Andere erwähnenswerte Einfälle sind der unregelmäßig aufgelöste neapolitanische Sextakkord in den Takten 6 und 18 sowie die Vorhalte in den Takten 14 und besonders 19–20. Zu all dem kommt noch die rollende Sechzehntelbewegung im Baß zu den gleichmäßigen Achteln des Continuo. Das alles mußte Sebastians Einbildungskraft anregen. Zweifellos zeigt die Arie BWV 102/3 manche Anklänge daran. Beisp. 25 bietet eine Analyse der vergleichbaren Partien in den Eröffnungsthemen. Die Abweichungen gehen vielfach darauf zurück, daß die Baßlinie G durch JSB von 1 auf 2 Takte ausgedehnt wird. Das führte zu einer Dehnung des Motivs B, und daher mußten wiederum andere Motive gleichfalls gedehnt werden, so C und H. Während Sebastian die in Sechzehntelbewegung fortschreitenden gebrochenen Oktaven beseitigte, nahm er einiges aus ihrer Bewegung in den Oboenpart auf, z. B. in Takt 3, 2. Zählzeit.

Aber mit Beisp. 25 sind die Ähnlichkeiten zwischen diesen beiden Arien keineswegs erschöpft. An der Stelle, an der das Beispiel abbricht, modulieren beide Ritornelle zur Subdominante. Der daktylische Rhythmus in JLB 16/3, Takt 3–4 der Violine, findet eine anapästische Entsprechung in BWV 102/3, Takt 6, in der Oboe. Der neapolitanische Sextakkord in JLB 16/3, Takt 6, kehrt in BWV 102/3, Takt 8 zweimal wieder. In noch auffälligerer Weise erklingt er im Alt, Takt 14, um das Wort „Schaden“ zu illustrieren. Eine hervorstechende Eigenschaft der Arie Sebastians sind die Vorhalte, und zwar nicht nur in Takt 27, der Takt 14 des Beisp. 23 widerzuspiegeln scheint, sondern auch in anderen, z. B. den Takten 10, 15 und 18, die eher wie eine Dehnung der Takte 19–20 aus Beisp. 23 erscheinen. Endlich kehren die in Beisp. 24 mitgeteilten gleichmäßigen Achtelnoten in BWV 102/3 in den Takten 25, 30 und 35 wieder.

Das Ritornell zu BWV 45/3 (Beisp. 26) ist komponiert als eine Folge vier-, zwei- und eintaktiger Themen, die meist wiederholt werden. Die ersten 12 Takte enthalten drei viertaktige Phrasen, deren letzte zwei, abgesehen von ihrer Transposition, identisch sind. Alle haben dieselbe Synkopierung im ersten Takt, aber wenn sie auf die Singstimme übertragen werden (vgl. Takt 25–40), dann zeigt sich, daß der ersten Textzeile die letzte akzentuierte Silbe fehlt („kann“), wie sie sich in der zweiten Zeile findet. Der weniger melismatische Abschnitt der Takte 5–8 ist daher geeignet, dem abweichenden Metrum dieses Textes zugeteilt zu werden. Betrachten wir so die Takte 1–4 und 5–8 im wesentlichen als 2 Varianten desselben Themas, so stellt sich die Ritornellform folgendermaßen dar:

Thema A viertaktig	1. Takt	1–4
(A')	2.	5–8
(A')	3.	9–12
Thema B zweitaktig	1. Takt	13–14 <sup>12</sup>
	2.	15–16
	3.	17–18
Thema C eintaktig	1. Takt	19
	2.	20
	3.	21
Coda		Takt 22–24

Jedes Thema erscheint dreimal in verschiedener Transposition.

JLB 9/4 (Beisp. 27) beginnt mit einer viertaktigen Phrase, die dieselbe Synkopierung zeigt wie Thema A in Beisp. 26, und auf dem Niederschlag der drei Takte 5–7 wird derselbe Akkord in den Oberstimmen (Streicher) über einem wechselnden Baß wiederholt. Thema B aus Beisp. 26 läßt sich in Beisp. 27 wiederfinden, wenn wir zu Takt 7 die letzte Note des Taktes 6 hinzufügen. Thema C tritt in Takt 8 auf. So zeigt sich, daß Beisp. 27 bei all seiner Einfachheit die Grundelemente des Ritornells (und somit der Arie) BWV 45/3 enthält.

<sup>12</sup> Takt 13 und die ersten beiden Noten des Taktes 14.

Ist es möglich, aus den oben gegebenen Beispielen irgendwelche Erkenntnisse abzuleiten? Zunächst wäre zu fragen: War es der Textinhalt der Sätze JLBs, der JSB anzog, als er an die Vertonung seines eigenen Arientextes ging? Am sichersten läßt sich das angesichts des Textes in JLB 13/6 bejahen: „Es träuft dein Fuß auf deiner Menschheit Wegen.“ In keinem anderen Fall scheint eine spezielle Ähnlichkeit des Textes vorzuliegen. Würde aber die Musik JLBs sich für den Inhalt der Texte JSBs eignen? Hier scheint JLB 16/3 (Beisp. 23) eine positive Antwort zu geben; denn seine lange Eröffnungsnote eignet sich für den Ausruf „Weh“ besser als für das Bindewort „Doch“. Ein anderes Beispiel bietet möglicherweise der Chor BWV 39/1. Aber der eigene Anteil JSBs in textlicher Hinsicht scheint im Metrum gelegen zu haben. Deutlich genug wird das an der Vertonung des jambischen Textes BWV 43/9 (Beisp. 19), als dessen mögliche Vorbilder die drei trochäischen Beisp. 15–17 und nur das eine jambische Beisp. 18 in Frage kommen. Der Text des Beisp. 27 ist biblische Prosa („Herr, nun lässest du deinen Diener in Frieden fahren“, Lukas 2,29), beginnt aber mit einem Trochäus, dem Metrum des Textes von BWV 45/3. Dem entspricht die Synkopierung in Takt 1 beider Themen – tatsächlich die einzige Ähnlichkeit, abgesehen von ihrer Länge. Die Arien BWV 187/3 und 102/3 folgen im Metrum ihren Vorbildern bei JLB.

Sebastians Auseinandersetzung mit metrischen Fragen scheint sich auch in der Tatsache widerzuspiegeln, daß er das Singstimmthema vor dem instrumentalen ersann, sofern beide voneinander abweichen (so in BWV 43/9 und 102/3). In 102/3 erscheint das Eröffnungsthema der Oboe mit seinem Anstieg bis zum oberen Leitton in Takt 2 als eine Modifikation des mit JLB 16/3 so nahe verwandten Alt-Einsatzes. In 43/9 sind die instrumentalen Anfangstakte dem Rhythmus aus Beisp. 19 angeglichen; doch im übrigen weichen sie völlig ab.

Was die Wahl der Stimmelage anbetrifft, so sind in den acht herangezogenen Beispielen aus den Werken JLBs vier für Sopran, eins für Alt, zwei für Tenor und eins für Baß enthalten, denen auf seiten JSBs drei Alt-Arien und eine für Tenor gegenüberstehen<sup>13</sup>. Bevor wir aber diese Feststellung als wertlos verwerfen, sei erwähnt, daß JLBs Sopranpartien nicht immer mit denen JSBs zu vergleichen sind. Ein gutes Beispiel bildet BWV 15; hier überschreitet der recht ausgedehnte Sopranpart nur mit 6 kurzen Noten (zweimal *g''*, einmal *fis''* und dreimal *f''*) den Ton *e''*, der die obere Grenze für JSBs Alt-Partien darstellt. Andererseits reicht dieser Sopranpart zweimal bis zum *g*, einer für Sopran höchst ungewöhnlichen Note, hinab.

Die Tonarten stimmen in den verglichenen Beispielen für BWV 43/9 und 187/3 praktisch überein, weichen dagegen für BWV 102/3 und 45/3 ab.

<sup>13</sup> JLB 12/4, 13/6 und BWV 187/3; JLB 9/3, BWV 15/3, JLB 6/3, 16/5 und BWV 43/9; JLB 16/3 und BWV 102/3; JLB 9/4 und BWV 45/3.

Die Streicherbesetzung, die sich in JLB 12/4 und 9/4 findet, wird auch für BWV 187/3 und 45/3 beibehalten. Aber die für JLB 16/3 vorgeschriebene Violine I wird zu der in Sebastians ausdrucksvollen Partien bevorzugten Oboe umgewandelt. In BWV 43/9 forderte der in Beisp. 19 mitgeteilte Rhythmus offensichtlich eine tänzerische Instrumentalmelodik, und auch hierfür wählt Bach wiederum Oboen, und zwar diesmal ein Paar, entweder weil auch JLB sie in ähnlicher Weise verwendete (siehe VOK, Beisp. 9) oder vielleicht noch eher, weil er selbst die paarweise Besetzung mit zwei Oboen bevorzugte.

So bleibt bei uns der Eindruck, daß JSB bei der Auswahl seiner Vorbilder mit einer gewissen Zufälligkeit, Unregelmäßigkeit, ja sogar Verspieltheit vorging. Es erweckt ein wenig den Eindruck, als ob er, wenn er sich niedersetzte, um zu improvisieren, den ersten Gedanken aufgriff, der ihm in die Finger kam. Aber gerade diese Vorstellung stimmt mit der oben mitgeteilten Beschreibung von Pitschel überein.

Die dreizehn in Partitur überlieferten Kantaten JLBs (JLB 1–12, BWV 15) enthalten etwa 45 arienähnliche Kompositionen, von denen 22, also etwa die Hälfte, nur für Singstimme und Streicher gesetzt sind. Im Kantatenwerk Sebastians verlangt nur etwa ein Achtel aller Arien dieselbe Besetzung. In den sieben Kantaten, die wir augenblicklich betrachten, sind es jedoch 7, also fast ein Drittel der 22 Arien, die ebenso besetzt sind. Wir finden solche Sätze in BWV 45/3 und 4, zu denen sich auch der vorangehende Chor 45/1 noch hinzuzählen läßt<sup>14</sup>. In BWV 17 sind, abgesehen von Continuosätzen, nur Sätze für Streicher oder zwei Violinen enthalten. Eine solche Beschränkung seiner instrumentalen Farbigkeit widerspricht sehr erheblich Sebastians sonstiger Praxis. Dagegen ist Streichorchester oder Continuo die bevorzugte Besetzung JLBs, wie schon in VOK, S. 64, erwähnt wurde. Gelegentlich werden seine continuobegleiteten Singstimmensätze von Streicherritornellen umrahmt (so die Duetsätze 3 und 6b in BWV 15). Auch die oben beschriebene Streicher-Arie BWV 45/3 ist in dieser Hinsicht bemerkenswert. Von den 99 Taktten ihrer Vokalteile sind die letzten 19, also fast ein Fünftel, nur vom Continuo begleitet – eine ungewöhnlich lange Passage dieses Typs in Sebastians Werken.

In JLB 3, 4, 8 und 14<sup>15</sup> folgt die wechselnde Besetzung dem nachstehenden Schema:

1. Alttestamentlicher Text	instrumental <sup>16</sup>
2. Rezitativ	Continuo
3. Arie	instrumental

<sup>14</sup> Siehe die ausgedehnten Partien des Eingangschors, in denen die Oboen lediglich die Streicher verdoppeln.

<sup>15</sup> Der Chor Nr. 7 fehlt hier.

<sup>16</sup> JLB 3/1 verlangt zwei Violinen (nach dem in Beisp. 22 mitgeteilten Ritornell); alle übrigen Sätze, die hier als „instrumental“ bezeichnet werden, verlangen volle Streicherbesetzung (JLB 14 zusätzlich zwei Oboen).

4. Neutestamentlicher Text	Continuo
5. Arie	instrumental
6. Rezitativ	Continuo
7. Chor	instrumental
8. Choral	instrumental

Nur in der letzten der hier besprochenen Kantaten, BWV 17, ist Sebastian diesem Muster genau gefolgt<sup>15</sup>. Aber sein Einfluß findet sich wohl auch darin, daß Sebastian niemals einen der mit „instrumental“ bezeichneten Sätze als Continuosatz komponierte. Interessant ist es zu verfolgen, wie er bei der Besetzung des neutestamentlichen Textes in Satz 4 verfuhr. In BWV 43 handelt es sich dabei um eine prosaische Feststellung des Evangelisten, demnach wird sie einem einfachen, nur vom Continuo begleiteten Rezitativsatz im Stil der Johannes-Passion<sup>17</sup> übertragen (diesmal aber für Sopran, da der sonst in Bachs Evangelistenpartien übliche Tenor gerade eben die beiden vorangehenden Sätze, Rezitativ und Arie gesungen hat). BWV 39/4 ist eine Ermahnung aus einer Epistel, und so erhält der Satz eine mehr der Baß-Arie nahestehende Vertonung, jedoch immer noch nur mit Continuo begleitet. Als Sebastian zu den Evangelisten- und Jesusworten in BWV 88/4 gelangte, gab er den ersten beiden Takten des 57 Takte umfassenden Satzes, die auf den Evangelisten entfielen, Streicher bei; das Arioso der Jesusworte dagegen ist nur continuobegleitet. Auf diese Weise werden die Streicher nur am Ende von 88/3 (s. oben) und zu Beginn von 88/4 beschäftigt. In den Kantaten der JLB-Sammlung finden sich Evangelisten- und Jesusworte zusammen in JLB 1/4 und 6/4. Sowohl 1/3 als auch 6/3 verwenden Streicher, und 1/4 (s. Geiringer, S. 125, Beisp. 22) sowie 6/4 (s. Beisp. 9) beginnen mit Streicherbesetzung. In 6/4 enden die Streicher beim Einsatz eines neuen Sängers ebenso wie in 88/4. In JLB 1/4 sind die Streicher durchweg beschäftigt, obwohl die lebhaftere Figuration der Violinen während der Jesusworte aufhört. Für BWV 88/4 mag es drei zusätzliche Gründe gegeben haben, die eine Continuobegleitung nahelegte: Erstens, JSB folgte hinsichtlich der Besetzung seiner bisherigen Praxis aus BWV 43/4 und 39/4, die ihrerseits das obenstehende Schema nachbildeten. Mit Ausnahme der beiden Streichertakte des Evangelisten stimmt auch BWV 88 mit diesem Schema überein. Zweitens: In mindestens 5 Fällen (außerdem in der Johannes-Passion) hatte Sebastian Jesusworte in Kantatenmittelsätzen für Baß-Solo und Continuo gesetzt<sup>18</sup>. Drittens: Evangelist und Jesus sollten nicht nur durch ihre Stimmlage, sondern auch durch die Instrumentalbesetzung voneinander unterschieden werden, ähnlich wie er es später in umgekehrter Richtung in der Matthäus-Passion verwirklichte. Ludwig Bach dagegen besetzt die Begleitung der Jesusworte fast immer

<sup>17</sup> Die Tatsache, daß die Mehrzahl der Continuosätze in der obenstehenden Aufstellung Rezitative sind, hat vielleicht bei Bachs Entschluß, den einzigen restlichen Satz dieses Typs, den neutestamentlichen Text Nr. 4, als Rezitativ zu vertonen, mitgewirkt.

<sup>18</sup> BWV 154/5, 81/4, 87/5, 74/4, 32/2.

stärker als nur durch Continuo, meist mit gesamtem Streichorchester<sup>19</sup>. Johann Sebastian scheint dies üblicherweise nur dort getan zu haben, wo ein solcher Satz die Kantate eröffnete<sup>20</sup>. In den Mittelsätzen einer Kantate JSBs kennen wir keinen Solosatz mit Streicherbegleitung auf Jesusworte, der zeitlich vor der hier behandelten Kantatengruppe einzuordnen wäre<sup>21</sup>. Daß er eine solche Besetzung 1726 tatsächlich als ungewöhnlich empfand, beweist der Irrtum, der ihm beim Abschreiben von JLB 5/4 unterlief, dem ersten Satz aus der JLB-Sammlung, dem ausschließlich Jesusworte unterlegt sind (den Beginn des Satzes bietet Beisp. 5). Erst als er die erste Akkolade beendet hatte, entdeckte er, daß das kopierte Rezitativ nicht nur wie üblich Baß und Continuo verlangte. So mußte er die Stimmen der Violinen und der Viola in dieser Zeile unter dem Continuo anordnen. Die Taktstriche durch Singstimme und Continuo sind deutlich sichtbar nach unten hin unterbrochen und für Violinen und Viola neu angesetzt. Offensichtlich sind also die letztgenannten später gezogen worden. Erst in der zweiten Akkolade erscheinen die Streicher-Oberstimmen wieder in ihrer normalen Lage über dem Singstimmenpart. Vielleicht trägt der Satz dieses Irrtums wegen die ausdrückliche Überschrift *Recit. basso con Violini e Viole*.

JLB 1/4, mitgeteilt in Geiringers Beispiel 22, ist im Grunde für unisono geführte Violinen konzipiert, wengleich die Viola als harmonische Füllstimme gleichfalls vertreten ist. Und es ist interessant festzustellen, daß die nächste Vertonung eines neutestamentlichen Satzes, die Sebastian anschließend zu komponieren hatte (vorausgesetzt, daß er in der Reihenfolge des Kirchenjahres schrieb), BWV 187/4 war, gleichfalls ein Satz auf Jesusworte. In ihm werden unisono geführte Violinen verlangt. Ludwigs zweite Vertonung von Jesusworten, JLB 5/4, ist mit vollem Streichorchester besetzt (Beisp. 5). Die nächste Vertonung von Jesusworten durch JSB ist BWV 45/4, gleichfalls mit vollem Streichorchester besetzt. Dasselbe trifft für BWV 102/4 zu, obwohl dessen Text nicht aus dem Evangelium stammt. BWV 45/4 und 102/4 entspringen offensichtlich derselben Inspiration und zeigen unmißverständlich eine Vorliebe für diesen Kompositionstyp. In BWV 17/4, einer Erzählung des Evangelisten, treffen wir wieder auf ein continuobegleitetes Tenorrezitativ.

Daraus ergibt sich, daß JSB in den Sätzen BWV 187/4 und 45/4 zum ersten Mal begann, Jesusworte auch dann mit Streichern zu besetzen, wenn sie in Mittelsätzen von Kantaten auftraten. Aber keines dieser Jesusworte ist,

<sup>19</sup> Jesusworte finden sich in 6 Kantaten JLBs. In JLB 1 und 6 (Beisp. 9) sind sie, wie oben ausgeführt, Baß und Streichern übertragen. Dasselbe trifft für JLB 5 (Beisp. 5) zu. In JLB 10 ist die Besetzung Baß und 2 Blockflöten, in JLB 12 Tenor und Streicher (Beisp. 3), und in JLB 14 Baß und Continuo (Beisp. 28).

<sup>20</sup> BWV 22/1, 166/1, 86/1, 85/1, 108/1, 87/1, aber nicht immer, denn 44/1 und 183/1 sind nicht mit Streichern, sondern mit Holzbläsern besetzt.

<sup>21</sup> Der Text von BWV 7/5 aus Jahrgang II basiert nicht unmittelbar auf dem Schriftwort, sondern auf dessen Nachdichtung im Choral, der der Kantate zugrunde liegt.

wie in JLB 5/4, als Rezitativ vertont. Während also JSB die Besetzung dieses Satzes übernahm, so folgte er doch nicht seinem Stil. In dieser Hinsicht scheint uns dagegen JLB 14/4 (Beisp. 28) beachtenswert, dessen arpeggierte Continuo-Begleitung im Violino-I-Part von BWV 45/4 eine ausgedehnte Entsprechung findet (vgl. z. B. JLB 14/4, Takt 16, mit BWV 45/4, Takt 3-4, und die Baßbewegung vom Grundton um eine Sext abwärts in JLB 14/4, Takt 12-15, mit BWV 45/4, Takt 5-7).

Aber JLB 5/4 ist ein als Rezitativ mit Streicherbegleitung vertontes Jesuswort. Meines Wissens schrieb Sebastian derartige Rezitative erst in der Matthäus-Passion, und hier wurden sie plötzlich zu einem besonderen Charakteristikum. Hier mag wenigstens die Frage angedeutet werden, ob der Anstoß für jenen großartigen „Heiligenschein“ der Streicherbegleitung in JLB 5/4 zu suchen sein könnte, bei dessen Abschrift Sebastian – sein Leben lang ein unverdrossener Abschreiber von Musik jeglicher Art – jener Irrtum unterliefe, vielleicht weil die Ausschmückung von Jesusworten in dieser Form ihm damals nicht geläufig war.

Ein Motiv, das der oben ausführlich besprochenen Verwendung repetierender Noten nahesteht, ist die trillerähnliche Wiederholung von Noten im Sekundabstand, wie sie Beisp. 29 besonders ausgedehnt zeigt. In recht auffälliger Weise wird diese Figur in BWV 102/1 (Beisp. 30) wiederverwendet, wozu man auch den Baß zu Anfang der Arie BWV 17/5 vergleichen möge. Auch zu Ende des Beisp. 31 finden wir dieselbe Figur. Der Anfang dieses Beispiels ist jedoch nahezu identisch mit dem Rezitativ JLBs BWV 15/2. Da die Kantate BWV 16 jedoch auf Neujahr 1726 zu datieren ist und keine einzige der erwähnten Kantaten in eine so frühe Zeit fällt, bleibt es zweifelhaft, ob wir hier mit Recht auf sie verweisen dürfen<sup>22</sup>. Berechtigt uns die Annahme von Einflüssen JLBs auf die sieben nach gleichem Textschema komponierten JSB-Kantaten auch dazu, derartige Einflüsse anderswo in JSBs Werk anzunehmen? Für die Matthäus-Passion war diese Möglichkeit schon angedeutet worden; und der Beginn von JLB 13/1 (Beisp. 32) stimmt mit einem Thema des Gloria der h-Moll-Messe überein, die Bach dem Dresdener Hof 1733 überreichte. Damit scheint es nicht ausgeschlossen, daß sich JLBs Einfluß auf seinen Vetter auch über die Reihe der sieben Kantaten hinaus erstreckte. Eine der charakteristischsten Eigenheiten Ludwigs tritt zudem in Sebastians sieben Kantaten nirgends auf: Die wiederholten Ritornelle, wie sie in VOK auf den Seiten 62f., 79 und in Beisp. 2 beschrieben werden. Gewiß erwecken die 6 Adagiotakte zu Beginn von BWV 43/1, verglichen mit Ritornellen JLBs (z. B. in BWV 15), den Eindruck eines derartigen Ritornells. Aber sie kehren später nicht nochmals wieder, was meiner Überzeugung nach nur der Änderung zuzuschreiben ist, die Sebastian an Ludwigs Form vornahm, indem er den Chor vor dem Schlußchoral beseitigte. JLB verwendete diese Ritornelle, um diese beiden wichtigen Sätze einzuleiten und miteinander zu verbinden. Sebastians Form

<sup>22</sup> Siehe auch oben, Anm. 8.

dagegen bot keine Gelegenheit dazu. In den übrigen 6 Kantaten findet sich daher auch nicht die Spur eines Ritornells.

Nichtsdestoweniger ist diese Eigenheit Sebastians doch nicht völlig unbekannt. Erwähnt sei die Kantate BWV 41 zu Neujahr 1725, deren Trompetenfanfare aus dem Beginn des Werkes im Schlußchoral wiederholt wird. Daß er damals JLBs Kantaten kannte, ist zwar möglich, aber unwahrscheinlich. Ein wesentlich interessanteres Beispiel stellt jedoch BWV 79 dar, komponiert zum Reformationsfest (31. Oktober) 1725 oder 1726. Ihr Text ist der letzte aus der Gruppe anonymer Dichtungen der Zeit nach den Fasten aus Jahrgang I, die wir in BJ 1961, S. 10, Anm. 14, vermutungsweise Christian Weiß d. Ä. zugewiesen haben. Das Hornthema aus BWV 79/1, wiederholt im Choral, Satz 3<sup>23</sup>, ist die idealste Verwirklichung eines Ritornells nach JLBs Muster, die ich überhaupt kenne. Darüber hinaus ist dieses erstaunliche, ausgedehnte Thema meist in Terz- und Sextparallelen geschrieben. Seine Synkopen gegenüber den regulären Akzenten des Continuo verleihen ihm einen tänzerischen Charakter. Wiederum ist man an JLBs volkstümliche Melodien erinnert, aber ihr Geist wird hier in erstaunlicher Weise vertieft. Und das Fugenthema (Beisp. 33), das mit einer siebenmaligen Wiederholung der Note d' beginnt, ist sicherlich eine Reminiszenz an die Themen der Beispiele 10–13.

Für die in Takt 82 einsetzende Chorfrage jedoch erfand Bach eine sanglichere, ruhigere und orgelmäßigere Version dieses Themas (wenngleich, wie Beisp. 33 zeigt, der Text auch der instrumentalen Fassung unterlegt werden kann), in der die sieben repetierenden Achtel auf drei repetierende Viertel reduziert wurden (Beisp. 34). Ich kenne keine andere Chorfrage JSBs, in der unterschiedliche instrumentale und vokale Themenformen so beständig miteinander zu gleicher Zeit auftreten. Aber obwohl man zunächst den Eindruck gewinnt, als sei der Chor der Orchesterfassung aufgezwungen, so ist doch in Wahrheit die Chorversion des Themas derjenige Einfall, der den Satz hindurch relativ unverändert bleibt<sup>24</sup>. Vielleicht ist es bedeutsam, daß Sebastian den Abhängigkeitsgrad vom Stil seines Vettters in dem Moment verringert, in dem es um einen kontrapunktischen Satz von größerer Ausdehnung geht. In dieser Fuge hat Ludwigs Vorbild höchstens beim Einfall Pate gestanden, und ein wesentlicher Teil ihrer Meisterschaft

<sup>23</sup> Eine Wiederholung des Ritornells in Satz 4 (Text: Worte des Neuen Testaments) findet sich innerhalb der Kantaten Ludwigs in JLB 16, einem Werk, das wie BWV 79 in G-Dur steht.

<sup>24</sup> Demgegenüber vertritt Werner Neumann in *J. S. Bachs Chorfrage*, Leipzig 1938, S. 68 den Standpunkt: „Daß auch in der Chorfrage selbst der Instrumentalsatz der Entwicklungsträger ist, aus dem die Chorstimmen in rhythmischer und melodischer Vereinfachung ausgezogen sind, kann nicht zweifelhaft sein, trotzdem dies das einzige derartige Vorkommnis im gesamten Fugenwerk Bachs bedeuten dürfte.“ Der gesamte Verlauf dieser Fuge ist bestimmt durch die der Chorversion des Themas innewohnenden Entwicklungsmöglichkeiten, wobei die Instrumente, wenn nötig, zur Unterstützung herangezogen werden.

beruht nicht allein auf der Rolle, die sein Stil darin spielt, sondern gerade auch in der Einschränkung, die er darin erfährt.

Eine andere hervorstechende Eigenart der Kantaten, die in der Reihe der 7 Kantaten JSBs nicht wiederkehrt, ist die ausgedehnte Anlage der Schlußchoräle mit teilweise selbständig geführten Instrumenten. Sebastian hatte in seinem Jahrgang I viele Choräle dieser Art komponiert; in Jahrgang II und III dagegen sind sie kaum zu finden. Eine der wenigen Ausnahmen ist BWV 79/3. In einem Fall jedoch findet sich ein ausgedehnter Schlußchoral, nämlich in BWV 129/5 zu Trinitatis 1726 oder 1727. Hingewiesen sei auch auf die parallele Terzenbewegung der Trompeten I und II. Wenn unsere Vermutung zutrifft, daß hier Johann Ludwigs Geist spürbar ist, dann liegt ihre Datierung auf den 16. Juni 1726 nahe, obgleich sie dann anscheinend mit einer Wiederaufführung von BWV 194 (in Kurzform) kollidieren würde.

Fragt man nun, warum JSB einen ausgedehnten Schlußchoral wohl in BWV 129, nicht aber in den sieben nach JLBs Muster angelegten Kantaten verwendete, so kann als Antwort darauf hingewiesen werden, daß Teil II bei JSB üblicherweise mit Satz 4 begann, also vier Sätze enthielt gegenüber den drei Sätzen des I. Teils. Ein ausgedehnter Instrumentalsatz zum Schlußchoral hätte das Gleichgewicht beider Teile noch stärker ins Wanken gebracht. BWV 129 dagegen, eine kurze Kantate von 5 Sätzen, konnte einen ausgedehnten Choral gut vertragen.

Endlich findet sich auch zu den Chören der Werke Johann Ludwigs in den sieben Kantaten JSBs in stilistischer Hinsicht keine Entsprechung. In Sebastians Chören treten Elemente aus Konzert und Fuge gemischt auf. Sie stellen eine Weiterentwicklung der großen Bibelwortschöre aus Jahrgang I dar, die mit BWV 67/1, 104/1 und 37/1 endeten und in den Kantaten der österlichen Zeit BWV 6/1 und 103/1 in Jahrgang II eine vorübergehende Fortsetzung erfuhren<sup>25</sup>. Ludwigs Chöre sind kürzer, grundsätzlich homophoner; selbständige Führung der Instrumente findet sich selten. Mehr als ein Ritornell von der Art des Beisp. 32 ist schon kaum zu finden. Immerhin gibt es einen für JSB wenig typischen Chor in der Trinitatiszeit des Jahrgangs III, nämlich den Eingangssatz der Michaelis-Kantate BWV 19. Er ist in Dacapoform geschrieben, ohne Ritornell und voll von fugenähnlichen Expositionen. Chöre JLBs wie 13/1, dessen Singstimmeneinsatz wir in Beisp. 35 mitteilen<sup>26</sup>, dürften nicht ohne Einfluß auf ihn geblieben sein. Endlich wäre zu fragen: Welche Bedeutung kommt den sieben JSB-Kantaten sowie BWV 79 innerhalb des Jahrgangs III zu? Das läßt sich am leichtesten an ihren Eingangschören ablesen. Nur noch ein einziger Kantaten-

<sup>25</sup> Für die Epiphaniasszeit des Jahrgangs III siehe auch BWV 72/1 und den Chor der Trauungskantate BWV 34a/1.

<sup>26</sup> Am Schluß des mitgeteilten Beispiels scheint die Alt-Melodie das in Beispiel 32 mitgeteilte Thema aufzunehmen. Tatsächlich geschieht das erst während der nächsten Wiederholung des Baß-Ostinato (Takt 12–15), zu der das Thema innerhalb derselben Zählzeiten erklingt wie in Beispiel 32.

chor der Periode scheint außerdem etwas von dem Geist dieser Gruppe zu atmen: Der Satz BWV 47/1 (Text: Neues Testament) zum 17. Sonntag nach Trinitatis<sup>27</sup>. An monumentalen Chören ist in diesem Jahrgang ein spürbarer Mangel; sie beschränken sich fast ganz auf diese wenigen Kantaten. Aber eben hier finden wir innerhalb des Jahrgangs die höchste Vollendung; und sie nehmen in Sebastians Werk den vorzüglichsten Rang ein. Er selbst sonderte sie aus, als er einige Jahre später eine Anzahl Stücke zu Kurzmessen umarbeitete. Er verwendete BWV 17/1 und griff mehrfach auf 79, 102 und besonders 187 zurück. Wenn auch Spitta und andere die Eignung des Satzes 102/1 für die Unterlegung der Worte „Kyrie eleison“ in Frage gestellt haben, so erfuhr doch eine Anzahl von Arien gerade in ihrer Messenfassung noch eine weitere Vertiefung.

Um aber zu Johann Ludwig Bach zurückzukehren: Mit Hilfe des von Pitschel gegebenen Hinweises können wir die Schlußfolgerung ziehen, daß seine Kantaten für die Arbeitsmethoden Sebastians manche hilfreichen Einblicke gewährt haben dürften. Natürlich hat man auch andere Einflüsse dieser Art auf Bach nachzuweisen versucht (z. B. anhand des Interesses JSBs für Vivaldi); aber ich kenne keinen anderen Fall, in dem sich Bachs Beschäftigung mit der Musik anderer Komponisten und seine eigenen daraus entwickelten Kompositionen innerhalb ein und derselben umgrenzten Periode so klar fixieren lassen. Hier mögen wir einige Einblicke tun, gelegentlich vielleicht recht tiefe, in welcher Art er die Kantatengruppe schuf, die die Schlußkrönung des erhaltenen Kantatenwerks darstellt. Und wenn Johann Ludwigs Musik wirklich dahintersteckt, so steht Pitschels Bericht gerechtfertigt da, denn in der Tat „sind diese seine besseren Einfälle Folgen jener schlechteren“.

<sup>27</sup> Der Chor steht in *g*-Moll, verlangt Streicher und Oboen. Der Kantatentext ist zusammengestellt bzw. gedichtet von J. F. Helbig. Nebenbei wäre noch auf die Ähnlichkeit der Anfangstakte aus BWV 47/1 mit dem Orgelpräludium *c*-Moll BWV 546 hinzuweisen.

## Beispiel 1

BWV 81/4

Baß

War - um seid ihr so furcht - sam?  
(Matth. 8, 28)

JLB 1/4

Baß

## Beispiel 2

BWV 85/1

Oboe

Baß

Cont.

Ich bin ein gu - ter - Hirt  
(Joh. 10, 12)

## Beispiel 3

JLB 12/4

Viol. I  
Viol. II  
Va.

Ten.

Cont.

Ich, ich, ich,

ich bin ein gu - ter Hirt  
(Joh. 10, 12)

Beispiel 4

BWV 10/1

Sopr. 

JLB 13/4 Denn — er hat — sei-ne e - len - de Magd an - ge - se-hen (Lukas 1, 48)

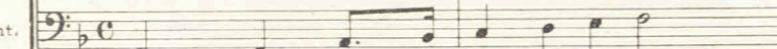
Sopr. 

Beispiel 5

JLB 5/4

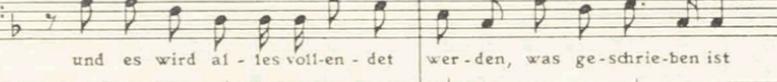
Viol. I  
Viol. II  
Va. 

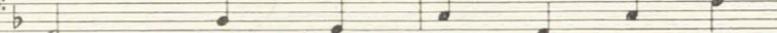
Baß 

Cont. 

Se - het, wir ge - hen hin - auf gen Je - ru - sa - lem,

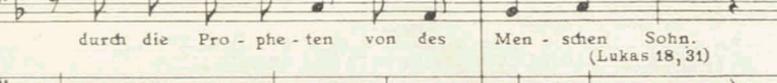


Baß 

Cont. 

und es wird al - les voll-en - det wer - den, was ge - schrie - ben ist



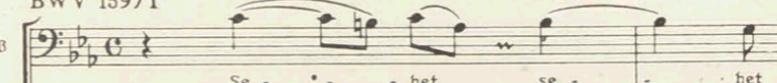
Baß 

Cont. 

durch die Pro - phe - ten von des Men - schen Sohn.  
(Lukas 18, 31)

Beispiel 6

BWV 159/1

Baß 

Cont. 

Se - - - - - het, se - - - - - het

## Beispiel 7

BWV 22/1

Baß

Se - - - - - het,

## Beispiel 8

BWV 67/5

Baß

Frie - - - - - de sei mit euch  
(Joh. 20, 19b)

## Beispiel 9

JLB 6/4

Viol. I  
Viol. II  
Va.

Baß

Cont.

Frie - de, Frie - de sei mit euch, Frie - de, Frie - de, Frie - de sei mit euch.  
(Joh. 20, 19b)

## Beispiel 10

JLB 14/1

Sopr.

Die Weis-heit kommt nicht in ei-ne boshaf-te See - - - - - fe

## Beispiel 11

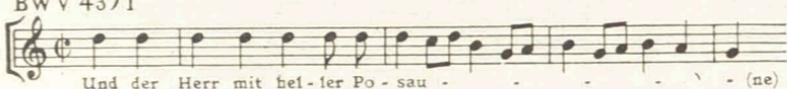
JLB 15/7

Sopr.

So dich mit dei-nem Recht will gläu-big an ihn wei - - - - - sen

Beispiel 12

BWV 43/1

Sopr. 

Und der Herr mit hel-ler Po-sau - - - - - (ne)

Beispiel 13

BWV 187/1

Alt 

Wenn du ih-nen gi-best, so samm - - - - - fen sie

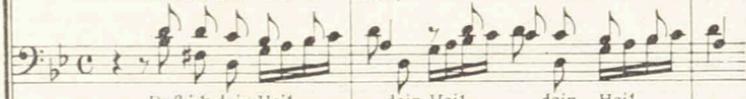
Beispiel 14

JLB 17/7

Viol. I  
Viol. II  
Va. 

Sopr.  
Ob. I, II  
col Sopr.  
Alt 

Daß ich dein Heil, dein Heil er - - blick  
Daß ich dein Heil er - blick, daß ich dein Heil er - blick

Ten.  
Baß 

Daß ich dein Heil - - - - - , dein Heil - - - - - , dein Heil - - - - -

Cont. 

Beispiel 15

JLB 9/3

Sopr. 

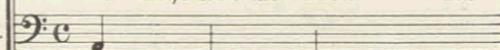
Cont. 

Weicht, ihr Schatten

Beispiel 16

BWV 15/3

Sopr. 

Cont. 

Wei - chet, Furcht und Schrek - - - - - ken

## Beispiel 17

JLB 6/3

Viol. I  
Viol. II

Sopr.  
Schweigt, ihr Fein - de

Cont.

## Beispiel 18

JLB 16/5

Baß

Cont.

Wo - mit er - uns ge - lie - bet, wo -  
mit er - uns ge - lie - - bet, wo - mit er uns ge - lie - bet

## Beispiel 19

BWV 43/9

Alt

Ich se - he schon - im - Geist -

## Beispiel 20

JLB 13/5

Im hier mitgeteilten Ritornell werden durch die Violinen ausschließlich Themen des Takt 1-23 umfassenden Tenor/Baß-Duets (mit Continuo) verarbeitet:

Ob. / Viol. I  
Ob. / Viol. II

Va. I  
Va. II

Cont.

24 25 26

Beispiel 21

BWV 187/3

Ob./Viol. I  
Viol. II  
Va.

Cont

Beispiel 22

JLB 3/1  
Sonata

Viol. I  
Viol. II  
Va.

Cont

## Beispiel 23

JLB 16/3  
Adagio

Viol. I

Vc., Fag.  
Cont.

Soprano

Orig.:  $\text{♩}$   $\text{♩}$

Doch — der — Höch - ste — mit Er -

10

bar - men kehr - te sich zu uns - rer

Not, kehr - - te, kehr - - te sich, kehr -

15

- - te sich zu uns - - rer Not,

doch der Höch - ste mit Er - bar - men,

mit Er-bar-men kehr-te sich

20  
zu uns-erer Not, zu uns-erer Not

Beispiel 24

JLB 16/3

Viol. I  
Sopr.  
Cont.

Da er uns-re Sün-den-, uns-re Sün-den-wun-den

Beispiel 25

JLB 16/3

Viol. I  
Sopr.

Vc., Fag.  
usw.

Cont.  
G

A B C D E F H

BWV 102/3

Oboe

Alt

Cont.

(D)

D

E

F

C

H

Beispiel 26

BWV 45/3

Viof. I

(Weiß ich Got - tes Rech - - te, was ist,  
 das - mir hel - fen kann -, was ist, das - mir hel - fen  
 kann -)

5

10

15

20

## Beispiel 27

JLB 9/4

Viol. I  
Viol. II  
Va.

Cont.

## Beispiel 28

JLB 14/4

Baß

Cont.

um die Sün - de, um die Ge - rech - tig - keit,

um die Sün - de und um das Ge - richt, um das Ge -

richt. (Joh. 16,8)

## Beispiel 29

JLB 7/7

Sopr.

zu - sam - men



## Beispiel 35

JLB 13/1

Viol. I

Sopr.  
Alt

Ten.  
Baß

Cont.

7

8

Der Herr wird ein Neu - - - es, ein

Der Herr wird ein Neu - - - es, ein

Der Herr wird ein Neu - - - es, ein

Der Herr wird ein Neu - - - es, ein

9

Neu - - - es

Neu - - - es, ein Neu -

Neu - es im Lan - (de)