

Zur Echtheit einiger Choralsätze Johann Sebastian Bachs

Von Emil Platen (Bonn)

I

Der Schlußchoral der Kantate „Gott fährt auf mit Jauchzen“ (BWV 43, 11) befremdet den mit Bachs Stil vertrauten Hörer durch seinen gleichsam archaischen Charakter: er steht in seiner kunstlosen Contrapunctus-simplex-Setzweise und seiner altertümlichen rhythmischen Struktur isoliert in Bachs Choralschaffen. Man vermißt, um mit Carl Philipp Emanuel Bach zu sprechen, „*die ganz besondere Einrichtung der Harmonie und das natürlich fließende der Mittelstimmen und des Basses, wodurch sich diese Choralgesänge vorzüglich unterscheiden*“.¹

Bei näherer satztechnischer Untersuchung verfestigt sich der Eindruck der Unechtheit von einer bloßen Anmutung zur festen Überzeugung:

1. Die Begleitstimmen sind rhythmisch fest mit der Melodiestimme verkoppelt. Mit Ausnahme einer Vorhaltbildung in der Tenorpartie (T. 29) entfaltet sich keine selbständige Bewegung der Gegenstimmen.
2. Der Satz ist gekennzeichnet durch äußerst sparsame Verwendung von dissonierenden Klängen. Er enthält insgesamt nur einen verminderten Akkord und zwei Quartvorhaltbildungen. Die Zeilenschlußkadenzen verzichten völlig auf die charakteristischen Dissonanzen Dominantseptime und Sixte ajoutée.
3. Die Harmonisierung beruht fast ausschließlich auf Grundakkorden. Bei den insgesamt 48 Zusammenklängen des Chorals (die Stollenwiederholung nicht mitgezählt) finden sich nur sechs Sextakkorde. Dadurch entsteht der Eindruck der Stabilität, aber auch der Schwerfälligkeit. Unter den 40 Grundakkorden fallen als besonders fremdartig für Bach zwei Quintklänge ohne Terz auf (T. 20, T. 30).

Eine spätere Revision dieser beiden Takte ist ein Zeugnis dafür, daß die betreffenden Klänge – zumindest unterbewußt – als stilfremd empfunden wurden. Es handelt sich hier um den ersten, allerdings nicht autorisierten Druck dieses Chorals als Nr. 106 der Sammlung Bachscher Choralgesänge bei Friedrich Wilhelm Birnstiel² (die beiden Varianten sind in Notenbeispiel 1 unter den Akkoladen im jeweils fünften System angegeben). Aus den bisher bekannten Tatsachen über die Quellen dieses Drucks läßt sich nicht feststellen, ob diese Lesarten auf J. S. Bach zurückgehen. Jedenfalls bieten die ältesten

¹ Vorrede zur Birnstiel-Ausgabe von J. S. Bachs Chorälen: *Johann Sebastian Bachs vierstimmige Choralgesänge gesammelt von Carl Philipp Emanuel Bach. Erster Theil. Berlin und Leipzig, . . . bey Friedrich Wilhelm Birnstiel . . . 1765* (mitgeteilt in Dok III, Nr. 723).

² *Johann Sebastian Bachs vierstimmige Choralgesänge. Zweyter Theil . . . 1769.* – In C. Ph. E. Bachs erweiterter Neuausgabe dieser Choräle, bei Joh. Gottlob Immanuel Breitkopf, Leipzig, in den Jahren 1784–1787 herausgegeben, erscheint dieser Choral in gleicher Lesart unter der Nr. 102 im 2. Teil.

postumen Quellen, zwei handschriftliche Sammlungen von 150 Chorälen,³ die zu den Abschriften gehören dürften, die Breitkopf in seinem „Verzeichniß“ von 1764⁴ anbot, an beiden fraglichen Stellen noch die gleiche Lesart wie Kantate 43. Es ist höchst wahrscheinlich, daß der Redaktor des zweiten Teils der Birnstiel-Ausgabe (vermutlich Agricola) diese Takte als besonders „unbachisch“ empfand und eine Korrektur vornahm, die C. Ph. E. Bach (entweder zustimmend oder ohne es zu merken) in seine Neuauflage von 1785 bei Breitkopf übernahm.

Aber kommen wir zurück auf die satztechnische Untersuchung des Chorals: Der gesamte Befund nimmt sich aus wie die Negativdefinition des Bachschen Choralsatzes. Alle wesentlichen Stilmerkmale der Satztechnik Bachs fehlen hier: die fließende Bewegung der Gegenstimmen, die daraus resultierende gleitende Harmonik anstelle einer schrittweisen Folge distinktiver Klänge, das reichhaltige Repertoire von Akkordfunktionen, der erhebliche Anteil an Dissonanzen und die Akzentuierung der Schlußklauseln durch Sixte ajoutée und Dominantseptime.

Es bedarf in diesem Rahmen wohl keiner weiteren erschöpfenden Beschreibung des spezifisch Bachschen Choralsatz-Stils, um den Choral BWV 43,11 als wesensverschieden von allen anderen Kompositionen Bachs zu beurteilen. Das Resultat der satztechnischen Untersuchung schließt nicht nur die Autorschaft Bachs aus, es weckt sogar Zweifel, ob der Satz überhaupt aus der Bach-Zeit stammen kann.

Jedoch bei Echtheitsfragen haben stilkritische Argumente, mögen sie auch noch so einleuchten, allenfalls den Charakter des hinreichenden Verdachteten, nie den des restlos überzeugenden Nachweises. Als Negativbeweise lösen sie das Problem nur zur Hälfte und hinterlassen ein unbefriedigendes Gefühl. Endgültige Gewißheit läßt sich für die vorliegende Frage nur durch Auffinden einer Vorlage, einer fremden Originalkomposition erlangen.

Für die Suche nach vierstimmigen Vertonungen dieser Melodie⁵ im Umkreise Bachs oder seiner Vorgänger boten sich als Anhaltspunkt zwei Parallelfälle an, zwei Schlußchoräle aus Bach-Kantaten, die nachweislich direkt oder mittelbar auf eine vorgegebene Komposition zurückgehen. Es handelt sich um: „Welt ade, ich bin dein müde“ von Johann Rosenmüller aus der Kantate „Wer weiß, wie nahe mir mein Ende“ (BWV 27)⁶, überliefert im „*Neu Leipziger Gesangbuch*“ des Gottfried Vopelius (Leipzig 1682), und „Herrscher über Tod und Leben“ aus der Kantate „Liebster Gott, wann werd ich sterben“ (BWV 8), eine Überarbeitung des Satzes von Daniel Vetter aus dessen „*Musicalische Kirch- und Hauß-Ergötzlichkeit*“ (Leipzig 1713).

³ Es handelt sich um die Abschriften: Berlin, Deutsche Staatsbibliothek, *Am. B. 48*, und Leipzig, Musikbibliothek der Stadt, *Ms. R 18*.

⁴ *Verzeichniß Musicalischer Werke . . . welche nicht durch den Druck bekannt gemacht worden . . . welche in richtigen Abschriften bey Job. Gottlob Immanuel Breitkopf . . . zu bekommen sind. Zweyte Ausgabe, Leipzig . . . 1764, S. 7.* Mitgeteilt in Dok III, S. 166.

⁵ Komponiert von Johann Schop auf den Text von Johann Rist: „Ermuntre dich, mein schwacher Geist“, in: „*Himmlische Lieder*“ . . . , Lüneburg 1641/42.

⁶ Im BWV als „fälschlich zugeschriebenes Werk“ auch unter der Nr. Anh. 170 aufgeführt.

Tatsächlich fand sich das Vorbild für BWV 43,11 im Kantional des Leipziger Nikolai-Kantors Vopelius von 1682 auf Seite 70ff. mit dem Text „Ermuntre dich, mein schwacher Geist“ (vgl. hierzu die Faksimile-Wiedergabe, Notenbeispiel 2). Bach hat den dort in Chorbuch-Notation stimmenweise gedruckten Satz weitgehend übernommen. Folgende Änderungen sind festzustellen:

Takt	Stimme	Bemerkung
7 (15)	Baß, Continuo	e statt G, Konjektur eines wohl fehlerhaften Baßtons
8 (16)	Tenor	h statt g, Akkordterz statt Grundton
24	Alt	g' statt gis', Moll statt Dur
29	Tenor	geringfügige rhythmische Abwandlung
19	Continuo	Den Oktavsprung hat Bach nachträglich beim Ausschreiben der Stimme eingeführt

Hinzu kommen vergleichsweise äußerliche Abwandlungen der Tonart, der Tondauer- und Taktnotierung sowie der Bezifferung.

Ist damit die Frage nach der Vorlage für Bach beantwortet, so bleibt noch zu klären, wer der bei Vopelius nicht genannte Tonsetzer ist. Dank der Untersuchungen von Jürgen Grimm über das Gesangbuch des Gottfried Vopelius⁷ ließ sich der Ursprung des Satzes weiter zurückverfolgen. Nach den Angaben von Grimm hat Vopelius den Satz notengetreu aus der Kantionalsammlung des Gubener Kantors Christoph Peter übernommen,⁸ die 1655 unter dem Titel „*Andachtszymbeln*“ in Freiberg erschienen war.

Daß die Übernahme durch Bach nicht unmittelbar aus Christoph Peters Kantional, sondern durch die Vermittlung des Vopelius-Gesangbuches erfolgte, läßt sich aus der Vielfalt sich gegenseitig stützender Anhaltspunkte schließen:

1. Eine Anzahl von singulären Choraltextstellen in Bachs Kantaten ist nur bei Vopelius zu belegen.
2. Das gleiche gilt für eine beträchtliche Zahl von Melodievarianten.
3. Bach hat das von Vopelius geschaffene Lied „Also hat Gott die Welt geliebt“ in kolorierter Fassung im Eingangssatz seiner gleichnamigen Kantate BWV 68 verwandt.
4. Eine weitere von Bach übernommene Fremdkomposition, der schon erwähnte Rosenmüllersche Satz „Welt ade, ich bin dein müde“, findet sich ebenfalls, soweit bekannt, nur bei Vopelius veröffentlicht.

II

Durch die Feststellung, daß der Choral BWV 43,11 ein von Christoph Peter stammender und von Vopelius tradierter Satz ist, wird die These von einer

⁷ J. Grimm, *Das Neu Leipziger Gesangbuch des Gottfried Vopelius (Leipzig 1682). Untersuchungen zur Klärung seiner geschichtlichen Stellung*, = Berliner Studien zur Musikwissenschaft, Bd. 14, Berlin 1969.

⁸ Grimm, a.a.O., S. 178 ff.

direkten Beziehung zwischen Bach und dem „*Neu Leipziger Gesangbuch*“ von 1682 erheblich gestützt. Bisherige Nachforschungen zu dieser Frage richteten sich vorwiegend auf Probleme des Textes oder der Chormelodie. Untersucht man darüber hinaus nun diejenigen Bach-Choräle, die in ihren Liedweisen mit Vopelius übereinstimmen,⁹ auf ihre Satzweise, so ergeben sich einige aufschlußreiche Resultate: Der Choral „Wer Gott vertraut“ (BWV 433) aus der Sammlung der „*vierstimmigen Choralgesänge*“ geht mit hoher Wahrscheinlichkeit ebenfalls auf einen Satz aus Vopelius (S. 718) zurück. Aus der Gegenüberstellung in Notenbeispiel 3 wird deutlich, daß Bach den Satz, dessen Urheber unbekannt ist, von Vopelius übernommen, ihn aber durch Zusätze oder geringfügige Abwandlungen seinem eigenen Stil angenähert hat. Dabei wird der Kernsatz weitgehend bewahrt, jedoch durch intervallausfüllende Durchgänge, Wechselnoten, Vorausnahmen und durch auffallend viele Vorhalte belebt. Die Akkordfunktionen der Vorlage sind trotz der Stimmführungsvarianten bis auf wenige Ausnahmen beibehalten, allerdings ist eine Anreicherung des Satzes mit dissonierenden Klängen unverkennbar. Damit weist die bearbeitete Fassung zahlreiche charakteristische Stilmerkmale des Bachschen Choralatzes auf. Dennoch zögert man, von einer umfassenden stilistischen Anverwandlung zu sprechen. Die durch enge Anlehnung an die Vorlage auferlegten Beschränkungen bleiben spürbar: nicht nur in der spannungslosen Melodik, nicht nur in dem stockenden rhythmischen Ablauf, sondern vor allem in der gleichförmigen Harmoniefolge, die sich immer wieder in der Elementarverbindung Dominante-Tonika verfängt.

Auch der Choral „In allen meinen Taten“ (BWV 367) entspricht einem Satz aus dem „*Neu Leipziger Gesangbuch*“ (S. 640).¹⁰ Obwohl Bachs Eingriffe in diesem Falle erheblicher sind (vgl. Notenbeispiel 4), bleibt die Beziehung zwischen beiden Sätzen unverkennbar. Von einigen Abweichungen abgesehen, hat Bachs Choral die gleichen Pfeilertöne des Satzgerüstes wie Vopelius, wobei die Baßstimme nun in Bewegung aufgelöst ist. Auch die ungewöhnliche Harmonisierung des Halbschlusses am Ende des ersten Teils durch die Dominante der Parallele (E-Dur) ist beibehalten. Dagegen hat sich im zweiten Teil Bachs harmonisches Denken stärker gegen die Vorlage durchgesetzt. Der Rahmensatz stimmt zwar noch weitgehend mit dem Modell überein, aber Bach setzt an die Stelle einer latenten Quintschrittfolge ein prägnanteres sequenzierendes Kadenzmodell (T. 7-10):

Satz	Akkordfolge
Vopelius:	F h ⁶ E a ⁶ D G ⁶ C G
Bach:	F D G C D H e G

⁹ Grimm (a.a.O., S. 270ff.) führt insgesamt 16 Melodien Bachscher Choralätze an, die unmittelbar auf Vopelius' Gesangbuch zurückgehen könnten.

¹⁰ Grimm (a.a.O., S. 196) vermutet in diesem Choral die Ausarbeitung eines zweistimmigen Satzes von J. Quirfeld („*Geistlicher Harffen-Klang*“, Leipzig 1679) durch Vopelius

In einigen anderen der untersuchten Choräle aus Vopelius finden sich verzelte Entsprechungen („Ich dank dir Gott“, S. 558, und BWV 346; „O selig seyd ihr doch“, S. 912, und BWV 406), aber diese sind zu wenig ausgeprägt, um auf eine unmittelbare Abhängigkeit schließen zu lassen; man kann in ihnen sowohl Rückstände eines übernommenen, aber stark abgewandelten Satzes als auch zufällige Übereinstimmungen zweier unabhängiger Sätze sehen.

III

Zusammenfassend läßt sich feststellen:

1. Der Choralatz BWV 43,11 stammt nicht von Bach, sondern von Christoph Peter (aus „*Andachtszymbeln*“, 1655). Bach hat den Satz mit großer Wahrscheinlichkeit aus Vopelius' „*Neu Leipziger Gesangbuch*“ von 1682 übernommen.
2. Die Choräle BWV 433 und BWV 367 aus der Sammlung der „*vierstimmigen Choralgesänge*“ sind vermutlich ebenfalls Übernahmen aus Vopelius, doch hat Bach sie nicht einfach übertragen, sondern – bei deutlicher Anlehnung an die ursprüngliche Substanz – satztechnisch bearbeitet.

An diesen einfachen Tatbestand lassen sich noch einige weiterführende Überlegungen anschließen:

1. Die bisherige Ansicht, daß „die Wirkung des Vopeliusschen Gesangbuches auf das Schaffen J. S. Bachs relativ gering“ sei,¹¹ ist zu revidieren. Dieses Gesangbuch hatte, obwohl es für die Zeit nach 1723 veraltet erscheinen mag, als Überlieferungsquelle für Bach ganz offensichtlich doch erhebliche Bedeutung und wird in der Bach-Forschung zukünftig auch bei anderen als Choraltext- und -melodieproblemen stärker zu berücksichtigen sein.
2. Wie sich gezeigt hat, erstreckt sich das Verfahren der Bearbeitung fremder Kompositionen in stärkerem Maße, als es bisher scheinen mochte,¹² auch auf die Werkgruppe der schlichten vierstimmigen Choralätze Bachs. Es ist nicht auszuschließen, daß sich in dieser Gattung noch andere Sätze finden, die ebenfalls Überarbeitungen vorgegebener Modelle darstellen.

Abschließend sei die Frage nach dem Grund für den Rückgriff auf eine Fremdkomposition gerade bei dem einfachen Formtypus des Chorals „in semplice stylo“ wenigstens angeschnitten. Warum übernahm Bach den Choral von Christoph Peter in seine Kantate „Gott fährt auf“? Arbeitsökonomie oder Zeitknappheit vor der Fertigstellung der Kantate können kaum als Gründe dafür angeführt werden. Wie aus der Untersuchung der Quellen¹³ hervor-

¹¹ Grimm, a.a.O., S. 270.

¹² Als einziges Beispiel einer solchen Umgestaltung galt bisher der Schlußchoral von BWV 8, eine Paraphrase von Daniel Veters Aria „Liebster Gott, wann werd ich sterben“ mit etlichen Eingriffen Bachs in die Setzweise, die jedoch die Vorlage noch erkennen lassen.

¹³ NBA I/12, Krit. Bericht, S. 203, 229 f.

geht, ist der Choral nicht nach einer fremden Vorlage in die Stimmen eingetragen worden, sondern nach Bachs eigenhändiger Niederschrift in der Originalpartitur. Es wäre Bach ein Leichtes gewesen, in derselben Zeit, die er für eine transponierte Abschrift¹⁴ benötigte, einen Choralsatz eigener Prägung abzufassen. Wäre in der Entlehnung vielleicht ein Zeichen der Wertschätzung der Komposition zu sehen, wie dies Spitta für die Sätze von Rosenmüller oder Vetter annahm?¹⁵ Auch daran zu glauben fällt schwer angesichts einer Setzweise, die keinerlei persönlichen Stil verrät und lediglich schematisch den Regeln eines kunstlosen Stimmführungsverfahrens folgt.

Und welches war das Motiv für die Bearbeitung fremder Choralsätze? Die erwähnten Gründe treffen hier genausowenig zu. Eine sinnvolle Antwort könnte sich aus folgender Überlegung ergeben: Wir wissen nichts über die Zweckbestimmung derjenigen Choräle der Sammlung, die nicht in größeren Kirchenmusikwerken nachweisbar sind. Sie mögen aus verschollenen Kantaten stammen, sie könnten als einzelne Choräle für bestimmte Anlässe geschrieben worden sein. Sie könnten aber auch als Satzstudien aus Bachs Unterrichtspraxis in die Sammlung geraten sein. Es ist überliefert, daß das Aussetzen von Chorälen ein Teilgebiet der Bachschen Kompositionslehre war.¹⁶ Darüber hinaus wissen wir, daß sich Bach im Generalbaßunterricht zuweilen fremder Modellkompositionen bediente.¹⁷ Es wäre durchaus denkbar, daß er seine Satztechnik anhand der Vervollkommnung von gegebenen Satzmodellen demonstriert hat, die dann später in die Beispielsammlung gelangten. Möglicherweise können weitere Entdeckungen zur Spezies der Choralsatz-Paraphrasen hier näheren Aufschluß geben.

¹⁴ Herrn H.-J. Schulze, Leipzig, verdanke ich folgenden Hinweis: Die bei R. L. Marshall (*The Compositional Process of J. S. Bach. A Study of the Autograph Scores of the Vocal Works*, Vol. I, Princeton, N. J. 1972) beschriebene Korrektur der Außenstimmen des Schlußsatzes im Partiturautograph der Kantate 43 läßt sich nach Kenntnis der Sachlage jetzt so deuten, daß Bach Sopran und Baß des Choralsatzes zunächst entsprechend der Vorlage in größeren Notenwerten eingetragen hatte und die Halben und Ganzen nachträglich in Viertel und Halbe umwandelte. Die in NBA I/12, Krit. Bericht, S. 218 und 236, geschilderte „Verdickung der Notenköpfe“ innerhalb der Continuo-partie der gesamten Kantate findet dadurch allerdings keine Erklärung.

¹⁵ Spitta II, S. 283.

¹⁶ Spitta II, S. 607f. Aufschlußreich ist in diesem Zusammenhang auch die Notiz in C. Ph. E. Bachs Nachlaßverzeichnis „*Verschiedene Choräle von Altnickol unter der Aufsicht von J. S. Bach verfertigt*“ (vgl. Dok III, Nr. 957, Anm. S. 503). Daneben weist A. Dürr im BJ 1949/50, S. 82ff., auf die Bachsche Bearbeitung der Markus-Passion von Keiser hin, die in der Leipziger Fassung zwei Choräle enthält, die Bach wohl im Rahmensatz konzipiert hat, „deren Mittelstimmen jedoch in sehr oberflächlicher Weise – vielleicht durch einen Schüler – ausgesetzt wurden“.

¹⁷ Spitta II, S. 125f.: „Heinrich Nikolaus Gerber hatte unter Bachs Anleitung die Kunst des Generalbaßspiels an den Albinonischen Violinsonaten üben müssen.“

Du Lebensfürst, Herr Jesu Christ (BWV 43,11)

1 (9) 5 (13)

6 4 # 5

This system contains the first 13 measures of the piece. It features a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The bass clef part includes figured bass notation: 6, 4, #, and 5.

17

6 6 # # 6 #

This system contains measures 14 through 24. The bass clef part includes figured bass notation: 6, 6, #, #, 6, #.

Variante des
Erstdrucks 1769:

Alt

25 30

6 6 4 3

This system contains the final measures of the piece, from measure 25 to the end. The bass clef part includes figured bass notation: 6, 6, 4, 3.

Variante des Erstdrucks 1769: Tenor

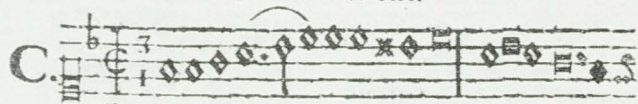
70

Von der Geburt

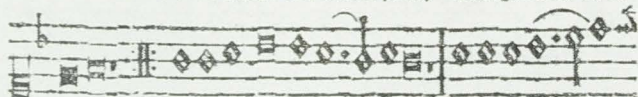
8. Komm/ich habe dir zur Wiegen / Schon ein Kndlein
ausgefucht/Drinnen solt du sanfter liegen / Als in jener har-
ten Bucht: Komm/mein Herz das sol zum besten/ So viel
müalich/ dich begästen.

9. Zwar ist solche Hertzensruhe Wol kein schöner Für-
stenaal/ Sondern eine finstre Grube: Doch/ so bald dem
Gnadenstraal/ In demselben nur wird blinken / Wird es
voller Sonnen drincken.

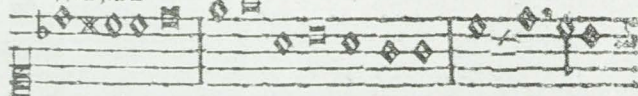
Johann Riß/ Com. Pal. Cæs. und Pastor zu
Wedel an der Elbe.

C. 

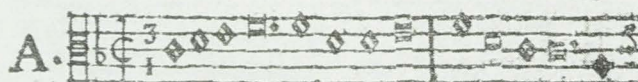
Ernuutre dich/mein schwacher Geiſt / Und trage groß Ver-
Ein kleines Kind / das Vater heiſſt / Mit Freuden zu em-



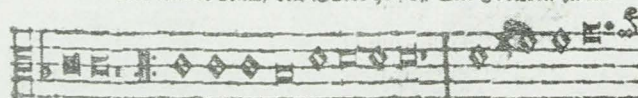
langen/] Diß iſt die Nacht darin es kam/ Und menſchlich Be-
rfangen.]



ien an ſich nahm/ Dadurch die Welt mit Freuden/ Als ſei ne Braue

A. 

Ernuutre dich/mein schwacher Geiſt/Und trage groß Ver-
Ein kleines Kind/ das Vater heiſſt / Mit Freuden zu em-

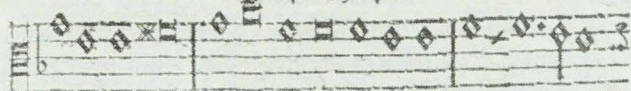


langen/] Diß iſt die Nacht/ darin es kam / Und menſchlich Be-
pfangen:]

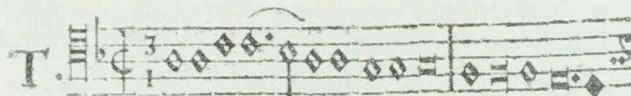
ſei

Jesu Christi.

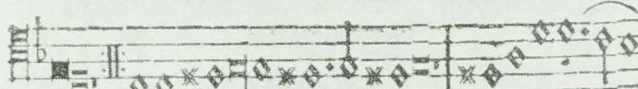
71



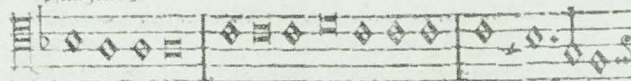
sen an sich nahm/ Dadurch die Welt mit Treuen/ Als sei ne Braut



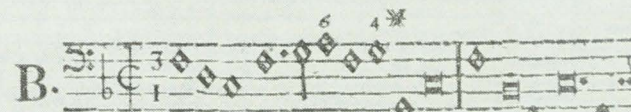
Ermunere dich/ mein schwacher Geist/ Und trage groß Ver-
Ein kleines Kind/ das Vater heißt/ Mit Freuden zu em-



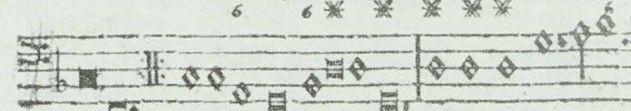
langen/ } Diß ist die Nacht/ dar in es kam/ Und menschlich We-
pflanzen: }



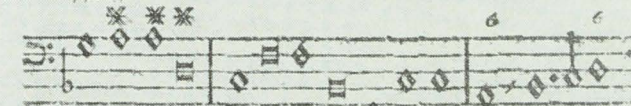
sen an sich nahm/ Dadurch die Welt mit Treuen/ Als sei ne Braut



Ermunere dich/ mein schwacher Geist/ Und trage groß Ver-
Ein kleines Kind/ das Vater heißt/ Mit Freuden zu em-



langen/ } Diß ist die Nacht/ dar in es kam/ Und menschlich We-
pflanzen: }



sen an sich nahm/ Dadurch die Welt mit Treuen/ Als sei ne Braut

72

Von der Geburt

The image shows a musical score for a chorale setting titled 'Von der Geburt'. It consists of four staves of music. The first three staves are for voices (Soprano, Alto, Tenor) and the fourth is for the basso continuo. Each staff begins with the lyrics 'zu frey en.' and a measure number (1, 2, 3, 4). The music is in a simple, homophonic style characteristic of Bach's chorales.

zu freyen.

2. Willkommen/ o süßer Bräutigam: Du König aller Ehren :/: Willkommen/ o Jesu/ Gottes Lamm/ Ich wil dein Lob vermehren/ Ich wil dir all mein Lebenlang Von Herzen sagen Preis und Dank/ Daß du/da wir verloren/ Für uns bist Mensch geboren.

3. O großer Gott/ wie kunt es seyn/ Dein Himmelreich zu lassen :/: Zu springen in die Welt hinein/ Da nichts denn Neid und Hassen/ Wie kuntest du die große Macht/ Dein Königreich/ die Freudenpracht/ Ja dein erwünschtes Leben Für solche Feinde geben.

4. Du Fürst und Herrscher dieser Welt/ Du Friedens Wiederbringer :/: Du kluger Rath und tapftrer Held/ Du starcker Höllenzwinger/ Wie ist es möglich/daß du dich Erniedrigest so jämmerlich/ Als wärest du im Orden Der Bettler Mensch geworden.

5. O großes Werck! O Wundernacht! Dergleichen nie gefunden:/: Du hast den Heyland hergebracht/ Der alles überwunden/ Du hast gebracht den starcken Mann/ Der

Feur

Wer Gott vertraut

Vopelius
S. 718

(Originaltonart F-dur)

J.S. Bach
BWV 433

Beispiel 3

First system of musical notation, measures 1-4. The music is in G major (one sharp) and 4/4 time. The treble clef part features a series of chords: G4-B4-D5, G4-B4-D5, G4-B4-D5, G4-B4-D5, G4-B4-D5, G4-B4-D5, G4-B4-D5, G4-B4-D5. The bass clef part features a series of chords: G3-B3-D4, G3-B3-D4, G3-B3-D4, G3-B3-D4, G3-B3-D4, G3-B3-D4, G3-B3-D4, G3-B3-D4.

Second system of musical notation, measures 5-8. The treble clef part features a series of chords: G4-B4-D5, G4-B4-D5, G4-B4-D5, G4-B4-D5. The bass clef part features a series of chords: G3-B3-D4, G3-B3-D4, G3-B3-D4, G3-B3-D4. Measure 15 is indicated above the treble clef staff.

Third system of musical notation, measures 9-12. The treble clef part features a series of chords: G4-B4-D5, G4-B4-D5, G4-B4-D5, G4-B4-D5. The bass clef part features a series of chords: G3-B3-D4, G3-B3-D4, G3-B3-D4, G3-B3-D4.

Fourth system of musical notation, measures 13-16. The treble clef part features a series of chords: G4-B4-D5, G4-B4-D5, G4-B4-D5, G4-B4-D5. The bass clef part features a series of chords: G3-B3-D4, G3-B3-D4, G3-B3-D4, G3-B3-D4. Measure 20 is indicated above the treble clef staff.

In allen meinen Taten

Vopelius
S. 640

J. S. Bach
BWV 367

*----- = Stimmtausch der Mittelstimmen