J. S. Bach und die italienische Oper

Drammi per musica für das
kurfürstlich-sächsische und polnische Königshaus
zwischen 1733 und 1736

Dissertation zur Erlangung des akademischen Grades des
Doctor scientiae musicae
im Fach Musikwissenschaft an der
Hochschule für Musik und Theater Hamburg

vorgelegt von:
Jens Wessel
Hamburg 2015

Disputation am 23. März 2016

Erstgutachter: Prof. Dr. Wolfgang Hochstein
Zweitgutachter: Prof. Dr. Sven Hiemke
3.3. Dramaturgie ......................................................................................................................... 97
3.3.1. Gruppe 1 ............................................................................................................................. 97
3.3.1.1. Lasst uns sorgen, lasst uns wachen BWV 213 ............................................................... 97
3.3.1.2. Tönet, ihr Pauken! Erschallet, Trompeten BWV 214 .................................................... 99
3.3.1.3. Preise dein Glücke, gesegnetes Sachsen BWV 215 ....................................................... 101
3.3.1.4. Schleicht, spiende Wellen BWV 206 ............................................................................. 105
3.3.2. Gruppe 2 ........................................................................................................................... 109
3.3.2.1. Zerreißet, zersprengt, zertrümmt die Gruft BWV 205 .................................................. 109
3.3.2.2. Auf, schmetternde Töne BWV 207a ............................................................................. 114

3.4. Takteinheiten und Periodik .................................................................................................. 115
3.4.1. Eingangs- und Schlussätze Gruppe 1 ............................................................................... 115
3.4.1.1. Lasst uns sorgen, lasst uns wachen BWV 213 ............................................................. 115
3.4.1.2. Tönet, ihr Pauken! Erschallet, Trompeten! BWV 214 .................................................. 116
3.4.1.3. Preise dein Glücke, gesegnetes Sachsen BWV 215 ...................................................... 120
3.4.1.4. Schleicht, spiende Wellen BWV 206 ............................................................................. 126
3.4.2. Eingangs- und Schlussätze Gruppe 2 ............................................................................... 129
3.4.2.1. Zerreißet, zersprengt, zertrümmt die Gruft BWV 205 .................................................. 129
3.4.2.2. Auf, schmetternde Töne der muntern Trompeten BWV 207a ....................................... 132
3.4.3. Arien Gruppe 1 ................................................................................................................ 134
3.4.3.1. Lasst und sorgen, lasst uns wachen BWV 213 ............................................................. 134
3.4.3.2. Tönet, ihr Pauken! Erschallet, Trompeten! BWV 214 .................................................. 140
3.4.3.3. Preise den Glücke, gesegnetes Sachsen BWV 215 ....................................................... 146
3.4.3.4. Schleicht, spiende Wellen BWV 206 ............................................................................. 155
3.4.4. Arien Gruppe 2 ................................................................................................................ 165
3.4.4.1. Zerreißet, zersprengt, zertrümmt die Gruft BWV 205 .................................................. 165
3.4.4.2. Auf, schmetternde Töne der muntern Trompeten BWV 207a ....................................... 175
3.4.5. Formübersicht Vorspiele Arien ....................................................................................... 180

3.5. Melodik und Motivik – Rhythmik – Harmonik – moderne musikalische Elemente ........ 184
3.5.1. Gruppe 1 ........................................................................................................................... 186
3.5.1.1. Lasst uns sorgen, lasst uns wachen BWV 213 ............................................................. 186
3.5.1.2. Tönet, ihr Pauken! Erschallet, Trompeten! BWV 214 .................................................. 187
3.5.1.3. Preise dein Glücke, gesegnetes Sachsen BWV 215 ....................................................... 192
3.5.1.4. Schleicht, spiende Wellen BWV 206 ............................................................................. 193
3.5.2. Gruppe 2 ........................................................................................................................... 196
3.5.2.1. Zerreißet, zersprengt, zertrümmt die Gruft BWV 205 .................................................. 196
3.5.2.2. Auf, schmetternde Töne BWV 207a ............................................................................. 198
1. Einleitung

Die vorliegende Arbeit beschäftigt sich mit der Frage, ob Johann Sebastian Bach von der zeitgenössischen italienischen Oper beeinflusst wurde und ob er bewusst deren Stilelemente in sein eigenes Vokalwerk übernommen hat. Wenn ja: Um welche Mittel handelt es sich und lassen sich diese in seinen Werken feststellen? Des Weiteren soll der Frage nachgegangen werden, ob bestimmte Werke, die von Bach als „Dramma per musica“ betitelt sind, dramaturgisch gestaltet und mit der damaligen Oper vergleichbar sind.


So hat Bach in den Jahren 1732 bis 1736 zehn Festmusiken für das kurfürstlich-sächsische und polnische Königshaus geschrieben und unter eigener Leitung aufgeführt. Sechs dieser Werke sind erhalten und stellen die Grundlage der Analysen der vorliegenden Arbeit dar. Im Gegensatz zu den geistlichen Kantaten, die Bach meistens mit der Überschrift „Cantata“ oder „Concerto“ versah, tragen seine weltlichen KantatenTitel wie „Serenata“, „Dramma per musica“ oder „Dramma per Musica overo Cantata gratulatoria“.

---

2 Nekrolog, Bach-Dok. VII, S. 100, Ziffer 2.
4 Zwischen 1727 und 1742 hat Bach insgesamt 15 Werke für das kurfürstlich-sächsische und polnische Königshaus geschrieben.
Alle sechs Werke sind überschrieben mit „Dramma per musica“ – dem Synonym für die italienische Opera seria. Diese Betitelung lässt die Annahme zu, dass Bach oder der jeweilige Librettist die Werke entsprechend einer Oper dramaturgisch gestaltet haben und konkret einen Bezug zu dieser Gattung herstellen wollten.


---


Auch wenn bisher kaum Beweise für eine intensive Beschäftigung mit der zur damaligen Zeit als modern empfundenen weltlichen italienischen Vokalmusik erbracht wurden, ist die Wahrscheinlichkeit hoch, dass Bach mit der Oper vertraut war und möglicherweise deren Stilelemente in sein eigenes weltliches Vokalwerk – insbesondere in die Drammi per musica – aufgenommen hat.


\(^{11}\) Ebd., S. 44.
1.1. Aufbau und Struktur der Arbeit

In Kapitel 1.2. werden die Entwicklung und die Form der Kantate, die Bach als Kompositionsmodell vorlag, beschrieben. Eine zeitgenössische Definition des „Dramma per musica“ als eine Gattung erfolgt zum Schluss des Kapitels.

Einen Überblick über den aktuellen Forschungsstand in Bezug auf „Bach und das Dramma per musica“ und die allgemeine Problematik der Terminologie weltlicher Vokalwerke erfolgt in Kapitel 1.3. Mögliche Kontakte Bachs mit der Gattung Oper anhand biographischer Daten und alle weltlichen Kantaten Bachs werden chronologisch und tabellarisch in Kapitel 1.4. aufgeführt.

Kapitel 2.1. und 2.2. zeigen eine Übersicht der Dramma per musica, die Bach zwischen 1723 und 1736 komponiert hat. In Kapitel 2.3. werden mögliche Gründe untersucht, die Bach dazu veranlasst haben könnten, zwischen 1732 und 1736 kontinuierlich Festmusiken für das kurfürstlich-sächsische und polnische Königshaus zu schreiben. In Kapitel 2.4. wird der dramaturgische Aufbau der Bachschen Dramma per musica und in vergleichbaren Fremdkompositionen beschrieben.


1.2. Form der Kantate – Einfluss der madrigalischen Dichtung – Definition Dramma per musica

Der Einfluss der Oper auf die Kantate zeigt sich am deutlichsten in der Übernahme der Formen Rezitativ und (Da-capo-)Arie.

Das Rezitativ ist geprägt von einer freien, madrigalischen Dichtung:

z. B. Textwiederholungen und melismatischen Gesang ermöglicht, aber auf Rezitativtext beruht.“


In der Vorrede seines ersten Kantatenjahrgangs beschreibt Neumeister die Form der Kantate. So „siehet eine Cantata nicht anders aus, als ein Stück aus einer Opera, von Stylo Recitativo und Arien zusammen gesetzt.“ Um die zu erwartende Kritik zu entkräften, rechtfertigte er sogleich seine Auffassung, dass „eine Kirchen-Musik und Opera zusammen stimmten?“ mit der rhetorischen Gegenfrage, „ob diese Art Gedichte, wenn sie gleich ihr Modell von theatricalischen Versen erborgen, nicht dadurch geheiligt, indem daß sie zur Ehre Gottes gewidmet wird?“

In den folgenden Kantatenjahrgängen bezog Neumeister auch Elemente des alten Kantatentyps – Bibelstellen und Choräle – mit ein, wodurch ein neuer, gemischter Typ der Kantate entstand. Für die Musikgeschichte und die Entwicklung der Kantate ist diese neue

16 Erdmann Neumeister, Fünffache Kirchenandachten, Vorrede des ersten Kantatenjahrgangs, Leipzig 1717.
17 Ebd.

Zu den weiteren Anhängern des neuen Kantatenstils gehörte der Komponist und Musikdirektor am Dom in Hamburg, Johann Mattheson (1681–1764), der eine Unterscheidung „zwischen einem kirchlichen und Opern-Recitativ“ forderte. „Daß nun ungeschickte Notenschmierer allen liederlichen Kram in die Kirche bringen / solches ist eine Sünde und Schande; es bleibt aber doch deswegen der Kirchen-Styl ein besonderer Styl [...]“.22

Johann Christoph Gottsched (1700–1766), Schriftsteller und Dramaturg, beschreibt in seinem 1729 publizierten theoretischen Werk Versuch einer Critischen Dichtkunst die Form einer Cantate folgendermaßen:

„Eine Cantate muß sich ordentlicher Weise mit einer Arie anheben und schließen; [...] Die Kürzesten darunter haben nur ein einzig Recitativ in der Mitte; und bestehen also

---

19 Als Vorname von Buxtehude ist auch „Dietrich“ geläufig.
22 Johann Mattheson, Das Beschützte Orchestre, oder desselben Zweyte Eröffnung, Hamburg 1717, S. 142–143.
nur aus dreyen Theilen. Gemeiniglich aber hat eine Cantate drey Arien, und zwey
Recitative, und die längsten sollen nicht mehr als vier oder fünf Arien haben."24

In der „zweyten und verbesserten Auflage“ von 1737 ergänzt er den Eingangssatz: „Eine
Cantate muß [...] mit einer Arie anheben und schließen; [...] Doch findet man im italienischen
viele, die gleich von Anfang ein Recitativ haben.“25

Der Begriff „Dramma per musica“ wurde allgemein als Synonym für die italienische Opera
seria gebraucht.26 Genaue Kriterien, die ein Werk dieser Bezeichnung erfüllen muss, wurden
bis in das frühe 18. Jahrhundert nicht definiert und niedergeschrieben bzw. konnten bisher
nicht nachgewiesen werden. Einige Dichter und Komponisten aus dem 17. und 18.
Jahrhundert versahen auch solche Werke mit derGattungsbezeichnung „Dramma (per
musica)“, die prägnante Merkmale der (italienischen) Oper – unter anderem eine Handlung
und die damit verbundene szenische Darstellung der verkleideten Akteure auf der Bühne –
nicht aufweisen. Es ist aber trotzdem nicht auszuschließen, dass die beteiligten Personen
bei den Aufführungen dieser Werke verkleidet waren und dass sie die Handlung zum
Beispiel durch Pantomime unterstützten. Explizite Anweisungen dieser Art für Bachs Drammi
per musica sind nicht bekannt.

Eine genaue zeitgenössische Definition des Gattungsbegriffs „Dramma“ findet sich erst in
der Critischen Dichtkunst von Johann Christoph Gottsched27:

„Redet ein Paar mit einander, so nennen es die Musici ein Duetto; kommen drey
Personen in der Poesie, und folglic im Gesange drey Stimmen vor, so nennet man es
A [ein]28 Trio. Redeten aber noch mehrere miteinander, so, daß es auch desto länger
würde, so müßte es eine Serenata heissen und könnte zu Tafel- und Abend-Musicken,
imgleichen bey musicalischen Concerten gebraucht werden. Käme aber ausser den
Unterredungen auch eine Handlung darinne vor, so könnte es ein Drama heissen;
wen es nur sonst so eingerichtet wäre.“

Im Folgenden beschreibt Gottsched den Unterschied zwischen „epischen“ und
„dramatischen Cantaten“ und zieht einen direkten Vergleich zur Oper29:

„Denn auch hier muß man mercken, daß es epische und dramatische Cantaten [...] geben könne. Wenn der Poet selbst darinn redet, so ist es episch verfasset, obgleich
hier und da auch andere Personen redend eingeführet werden. Läßt aber der Poet
durchgehends andre Personen reden und handeln, so, daß er selbst nichts
darzwischen sagt, sondern so zu reden unsichtbar ist: So entsteht ein kleines

24 Gottsched 1730, S. 363.
27 Gottsched 1730, S. 364.
von 1742 „ein“.
29 Gottsched 1730, S. 364.
Theatralisches Stück daraus, welches [...] ein Drama genannt wird. Singen nun die auftretenden Personen ihre Rollen ab; so ist ein solch Drama gleichsam eine kleine Opera, die etwa so lange als ein Actus einer grossen Oper dauret, und nach Gelegenheiten drey, vier oder fünf Auftritte hat."

„Denn ungeachtet solche Dramata selten auf die Schaubühne kommen, sondern nur mehrentheils in Zimmern gesungen werden; ohne daß die Sänger in gehörigem Habite erscheinen, und wirklich das vorstellen, was sie singen: so müssen sie doch aufs genaueste so eingerichtet werden, daß sie gespielet werden könnten."

Eine szenische Darstellung der Handlung muss nach Gottsched somit nicht erfolgen. Unverzichtbar hingegen ist die Einheit von Zeit, Ort und Handlung: „Wie viele Poeten es in diesem Stücke versehen, wenn sie weder die Einigkeit der Zeit, noch der Handlung, noch des Ortes beobachten, das lehrt die Erfahrung [...]“

In der vierten Auflage von 1751 entfallen die Hinweise auf die bislang geforderte Handlung und die Einheit von Zeit, Ort und Handlung. Gottsched spricht nun lediglich von Dialogen unter mehreren Personen und einem größeren Umfang des Stückes: „Redeten aber noch mehrere mit einander, so, daß es auch länger würde, so müßte es ein Drama heißen [...]“.30

Neben Gottsched gehört Johann Adolph Scheibe (1708–1776), Komponist und Musikkritiker, zu den wichtigsten an den der Diskussion beteiligten Stimmen. Für die Bezeichnung „Drama“ verlangt er die Einrichtung eben derer „nach dramatischer Art“, „die [...] bey allerhand Begebenheiten außerhalb des Schauplatzes, in Sälen, Gärten und in andern, nach Beschaffenheit der Umstände darzu bestimmten Orten aufgeführt werden.“31 Des Weiteren hält auch Scheibe die szenische Darstellung und Kostümierung der Sänger für verzichtbar und bezieht sich direkt auf Gottsched:

„Ungeachtet ein solches Drama entweder gar nicht, aber doch nur sehr selten auf die Schaubühne kommt, und die Sänger also nicht in ihrer gehörigen dramatischen Kleidung erscheinen, [...] so muß es doch aufs genaueste so eingerichtet werden, daß es gespielet werden kann; wie solches bereits der Herr Professor Gottsched in seiner critischen Dichtkunst [...] mit Recht angemerket hat.“32

Die unter seiner Beschreibung eingerichteten Dramen vergleicht Scheibe als kleine Opern:

„So ist daher ein solches Drama gleichsam eine kleine Oper, und etwa mit dem letzten

32 Ebd., S. 531.
Aufzuge eines ordentlichen Singespiels zu vergleichen, dem also nichts mehr, als eine Schaubühne und die Verkleidung der Sänger mangeln.  

Beide Autoren halten im Wesentlichen folgende Kriterien für ein Dramma (per musica) für unverzichtbar:
1. Einheit von Zeit, Ort und Handlung (damit verbunden eine szenische Aufführbarkeit)
2. Dialog zwischen zwei oder mehreren („charaktersirten“) Personen

1.3. Terminologie weltlicher Vokalwerke – Das Dramma per musica bei Bach

Die heutigen von der Musikwissenschaft geprägten Begriffe „weltliche“ und „geistliche Kantate“ waren im 18. Jahrhundert noch nicht gebräuchlich. Peter Schleuning weist aber darauf hin, dass die Begriffe „geistlich“ und „weltlich“ im allgemeinen Sprachgebrauch durchaus vorhanden waren:

„Das Gegensatzpaar geistlich-weltlich [...] besteht schon seit dem Mittelalter und ist auch Bestandteil der Sprache Martin Luthers. [...] Zweifellos hat Bach die beiden Begriffe ebenfalls benutzt, wahrscheinlich aber kaum im Zusammenhang mit Musik, nie jedoch in Schriftform für seine Kantaten.“


33 Ebd., S. 531.
34 Vgl. ebd., S. 382.


---

40 Ebd.
43 Ebd., S. 38.
44 Ebd.
45 Hirschmann 1994, S. 93.
Nach Alberto Basso wurden Bachs weltliche Kantaten vom Autor oder vom Herausgeber des Textes, nicht aber vom Komponisten mit der Bezeichnung „Dramma per musica“ betitelt.46 Dies trifft aber zumindest für einige Kantaten Bachs nicht zu: Die Titel „Dramma“47 für die Werke BWV 207 und 214, „Dramma per musica“ für BWV 201, 205 und „Dramma per musica overo Cantata gratulatoria“ für BWV 215 stammen von Bach selbst.48

Inwieweit dramaturgische Elemente in Bachs Vokalwerk und speziell in den Drammi per musica zu erkennen sind, wird in der Musikforschung unterschiedlich beantwortet:


Georg von Dadelsen hingegen bezeichnet die Huldigungs- und Glückwunsch Kantaten als „durch und durch undramatisch.“ Die Spannung als Grundelement aller Dramatik würde fehlen: „Da ist nichts im Text, was die Handlung vorantreibt, was zur Entscheidung zwingt [...].“52 Als Beispiel nennt er unter anderem das Drama per musica *Lasst uns sorgen, lasst uns wachen* BWV 213. Nach Dadelsen ist der Ausgang – die Entscheidung der Hauptperson – vorhersehbar und folglich die Handlung spannungslos.53 Dass dieses Werk durch Inhalt, Aufbau und musikalische Gestaltung dennoch dramaturgisch gestaltet ist, wird die ausführliche Analyse in Kapitel 3.2. zeigen. Um dramatische Musik zu schreiben,

47 Bach benutzte stets die Schreibweise „Drama“.
50 Ebd.
51 Ebd., S. 229.
53 Das Drama per musica *Lasst uns sorgen, lasst uns wachen* BWV 213 war dem erst elfjährigen Kurprinzen Friedrich Christian, Sohn von Kurfürst Friedrich August II., gewidmet. Die Hauptperson in dem Werk (Herkules) verkörpert den jungen Kurprinzen und wird vor die Entscheidung eines mit Fleiß und Mühsal, dafür aber ruhmreiches (Tugend) oder eines angenehmen und ohne Verpflichtung (Wollust) verbundenen Lebensweges gestellt. Da Herkules – als junger Kurprinz – sich natürlich nur für die Tugend entscheiden kann, sei nach Dadelsen der Ausgang vorhersehbar und ohne Spannung, somit undramatisch.
brauche Bach laut Dadelsen eine wirkliche und keine fingierte Situation, „den ernsten, den
geistlichen Text“, so zum Beispiel die Passionstexte, die von einer „höchst dramatische[n]
Intensität“ gekennzeichnet seien. „Ob ein gutes Libretto einer opera seria ihn ebenfalls zu
solchen dramaturgisch überzeugenden Lösungen hätte inspirieren können, wissen wir
nicht.“54 Folgte man der Argumentation Dadelsens, müssten die Passionen ebenfalls als
undramatisch und spannungslos bezeichnet werden, da die Inhalte und der Ausgang der
Passionen gewissermaßen bekannt waren. Einen direkten Einfluss der Oper auf die Form
der Bachschen Kantaten kann Dadelsen nicht erkennen, Einwirkungen auf die Stilistik hält er
für möglich.

Nach Hans Joachim Marx folgten die von Picander verfassten Kantatentexte der dreißiger
Jahre dem Formschema eines Aktes einer Opera seria und erfüllten die von Gottsched
geforderten Kriterien eines Dramas. „Von dieser Definition aus wird verständlich, weshalb
Bach seine weltlichen Kantaten meistens mit ‚dramma per musica‘ bezeichnete“.55 Bachs
weltliche Kantaten der späten zwanziger und dreißiger Jahre orientierten sich nach Marx im
Wesentlichen am Opernstil der Zeit.56

Christoph Wolff erkennt anhand der Textdramaturgie und des musikalischen Aufbaus keinen
Unterschied zwischen der Gattung Oper und den Bachschen Drammi per musica. „Die
Kantaten waren lediglich kürzer und nicht inszeniert“. Die Werke ließen an jeder Stelle
erkennen, dass Bach die dramatische Gattung vollkommen beherrscht habe, seine Dialoge
zeigten stets das richtige innere und äußere Zeitmaß.57 Gleichzeitig betont Wolff unter
Berufung auf Forkel, dass die Kantatensätze Bachs weit kunstvoller ausgearbeitet seien, als
dies gewöhnlich in Opernpartituren zu finden war. Weniger expressiv, aussagefähig oder
wirkungsvoll seien sie deswegen aber nicht.58

54 Dadelsen 1988, S. 181.
58 Vgl. ebd., S. 392.
1.4. Bachs Berührungspunkte mit der Oper – Entwicklung seiner Vokalkompositionen


1.4.1. Lüneburg (Hamburg, Celle) (1700–1702/1703) – Weimar I (1703) – Arnstadt (1703–1707) – Mühlhausen (1707–1708)

Als 1694 Bachs Mutter und ein Jahr später sein Vater starb, zog Bach zu seinem älteren Bruder Johann Christoph (1671–1721) nach Ohrdruf, wo dieser als Organist an der Michaeliskirche tätig war. Nachdem Johann Sebastian 1695 in die Quarta des Ohrdrufer Lyzeums eintrat und 1699/1700 die Prima erreicht hatte, begab er sich nach Lüneburg, um sich dort im Auswahlchor der Michaelis-Kantorei als Sänger zu verpflichten, was ihm freie Unterkunft, Verpflegung und Mettengeld sicherte. In Lüneburg stand ihm zum einen eine umfangreiche Notenbibliothek zur Verfügung, zum anderen lernte er durch die Mitwirkung in der Michaelis-Kantorei ein anspruchsvolles vokales Repertoire kennen.


---

59 Beißwenger 1992, S. 44.
(1701) von Reinhard Keiser auf dem Spielplan. Laut Marx könnte Bach an diesen Werken grundlegende Techniken der Oper kennengelernt haben: die Einteilung eines Textes in szenische Komplexe, den Affekt eines Textes melodisch und instrumentatorisch darzustellen und letztendlich mit Hilfe von Rezitativ und Arie das dramatische Geschehen zu gestalten, also „den Handlungsablauf vorantreiben oder zum Stillstand kommen lassen“. Neu dürfte für Bach auch der großangelegte Orchesterapparat gewesen sein, der sich später unter anderem bei seinen Drammi per musica und Passionen wiederfinden lässt.

Als Bach im Oktober 1705 nach Lübeck reiste, „um den dasigen berühmten Organisten an der Marienkirche Diedrich Buxtehuden, zu behorchen“, hatte er die Gelegenheit, an den von Buxtehude veranstalteten Abendmusiken teilzunehmen. Der große Umfang der Kompositionen („abendfüllend“) und der relativ große Orchesterapparat („mit opulenter Besetzung“) dürften für Bach neu und sehr beeindruckend gewesen sein.

Ebenso wie Marx sieht es Kolneder als sehr wahrscheinlich an, dass Bach in Hamburg die Oper besucht hat und schon dort mit Keisers Musik in Berührung gekommen ist. Als Beleg nennt er zum einen Adam Reincken als einen der Mitbegründer des Hamburger Opernhauses, zu dem Bach durch seine Besuche nach Hamburg bekanntlich Kontakt hatte, und zum anderen Keiser, der seit 1697 in Hamburg als Opernkomponist tätig war, dessen Werke Bach bekannt waren und die er sowohl in Weimar als auch in Leipzig in seiner Funktion als Thomaskantor aufführte.


1703 wurde Bach Organist an der Neuen Kirche (Bonifatiuskirche) in Arnstadt, nachdem er im Juli des Jahres, einen Monat vor seiner Bestellung, bereits zur Orgelabnahme eingeladen worden war. Vokalwerke aus dieser Zeit sind nicht nachgewiesen.

Ob Bach zu dieser Zeit eine kleine Oper mit dem Titel *Die Klugheit der Obrigkeit in Anordnung des Bierbrauens* komponierte, konnte bisher nicht eindeutig geklärt werden. Eine

64 Vgl. Marx 1988, S. 149.
65 Vgl. ebd., S. 149–150.
67 Breig 1999, MGG², Personenteil Bd. 1, Sp. 1400.
71 Dadelsen 1988, S. 178.
schriftliche Eintragung in das Textheft deutet zumindest auf Bach als Urheber hin: „Der Verfasser des Textes ist der gelehrte Rektor Treiber in Arnstadt. Als Komponisten nennt man Johann Sebastian Bach, welcher 1704 bis 1707 Organist an der Neuenkirche in Arnstadt war.“

Das Quodlibet *Was seind das vor große Schlösser* BWV 524, das vermutlich zwischen 1705 und 1708 entstand und in Fragmenten erhalten ist, wird inzwischen Bach zugeschrieben. Ein endgültiger Beweis für dessen Autorschaft wurde bisher aber nicht erbracht.

1.4.2. Weimar II (1708–1717)

Nach seiner Tätigkeit als Organist von 1703 bis 1707 in Arnstadt und von 1707 bis 1708 in Mühlhausen, wo er seiner Anstellung wegen zum größten Teil Orgelwerke komponierte, trat Bach 1708 sein Amt als Organist am Weimarer Hof an. Als Gründe seines Entlassungsgesuches dem Mühlhäuser Rat gegenüber nennt Bach das ihm zugesagte, höhere Gehalt in Weimar und die „unbefriedigenden Bedingungen für die Aufführung von Vokalmusik in Mühlhausen“. Wenn es auch in der Arnstädter, ersten Weimarer und Mühlhausener Periode keine Anzeichen für einen Kontakt zur Oper zu geben scheint, kann man zumindest ein deutliches Interesse Bachs an der Vokalmusik erkennen.


74 Breig 1999, MGG², Personenteil Bd. 1, Sp. 1401.

1.4.3. Köthen (1717–1723)

Bachs neuer Dienstherr, Fürst Leopold von Anhalt-Köthen, hatte eine solide Musikausbildung genossen und spielte selbst Cembalo, Violine und Gambe. Auf einer dreijährigen Kavaliersreise unter anderem durch Frankreich und Italien besuchte er in Venedig viele Operaufführungen. Außerdem war er in Rom Schüler von Johann David Heinichen (1683–1729). Bachs Vorgänger, Augustin Reinhard Stricker (um 1675 bis ca. 1719)\(^{78}\) hatte in Italien studiert und Fürst Leopold im Jahre 1715 sechs italienische Solokantaten überliefert. Hofmann schließt daraus, dass „die Gattung auch am Köthener Hof gepflegt wurde“.\(^{79}\)


\(^{76}\) Breig 1999, MGG\(^2\), Personenteil Bd. 1, Sp. 1403.
\(^{79}\) Hofmann 2012, S. 322.
<table>
<thead>
<tr>
<th>Name</th>
<th>BWV, Bezeichnung</th>
<th>Datum</th>
<th>Anlass</th>
</tr>
</thead>
<tbody>
<tr>
<td>Was mir behagt, ist nur die muntre Jagd</td>
<td>208</td>
<td>1713</td>
<td>Geburtstag Fürst Christian von Sachsen-Weißenfels</td>
</tr>
<tr>
<td>Durchlauchtster Leopold</td>
<td>173a, Serenata</td>
<td>10.12.1717</td>
<td>Geburtstag Leopolds</td>
</tr>
<tr>
<td>?</td>
<td>?</td>
<td>1.1.1718</td>
<td>Neujahr</td>
</tr>
<tr>
<td>Der Himmel dacht auf Anhalts Ruhm und Glück</td>
<td>66a, Serenata</td>
<td>10.12.1718</td>
<td>Geburtstag Leopolds</td>
</tr>
<tr>
<td>Die Zeit, die Tag und Jahre macht</td>
<td>134a, Serenata</td>
<td>1.1.1719</td>
<td>Neujahr</td>
</tr>
<tr>
<td>Dich loben die lieblichen Strahlen der Sonne</td>
<td>Anh. 6</td>
<td>1.1.1720</td>
<td>Neujahr</td>
</tr>
<tr>
<td>Heut ist gewiss ein guter Tag</td>
<td>Anh. 7</td>
<td>10.12.1720</td>
<td>Geburtstag Leopolds</td>
</tr>
<tr>
<td>?</td>
<td>184a, Serenata</td>
<td>10.12.1720</td>
<td>Für den Köthener Hof</td>
</tr>
<tr>
<td>?</td>
<td>?</td>
<td>1.1.1722</td>
<td>Neujahr</td>
</tr>
<tr>
<td>Amore traditore</td>
<td>203, Cantata</td>
<td>Vor 1723</td>
<td>?</td>
</tr>
<tr>
<td>?</td>
<td>Anh. 8, „Musicalische[s] Dramate“</td>
<td>1.1.1723</td>
<td>Neujahr</td>
</tr>
</tbody>
</table>


---

80 Zusammenstellung der Kantaten (Tabelle I–III) aus:
NBA I/35–41, KB und
81 Vgl. NBA I/35, KB, S. 138–142.
82 Vgl. NBA I/35, KB, S. 175, Abb. 35.

In Zusammenhang eines möglichen, aber nicht belegbaren Besuchs der Gänsemarkt-Oper erwähnt Marx Bachs Besuch im Herbst 1720 in Hamburg. Hier hätte Bach die Möglichkeit gehabt, Steffanis Oper Roland, Schürmanns Alceste oder Händels Rinaldo (Bearbeitung von Keiser) zu besuchen. Marx betont, dass diese Annahmen auf Vermutungen beruhen und nicht nachzuweisen sind, sagt aber gleichzeitig: „Bach hat sich den Besuch der Gänsemarkt-Oper […] sicherlich nicht entgehen lassen.“


---

84 Dadelsen 1988, S. 178.
86 Ebd., S. 149.
87 Bach-Dok. II, S. 85.
88 Forkel 1802, S. 47 und Bach-Dok. VII, S. 59.
89 Ebd.
1.4.4. Leipzig (1723–1750)

Bach wurde am 23. April 1723 in einer zweiten Bewerbungsphase vom Leipziger Rat zum neuen Thomaskantor gewählt. Der Vertrag – der „Endgültige Revers des Thomaskantors“ vom 5.5.1723 – beinhaltete neben den allgemeinen Verpflichtungen zur Einhaltung der Schulordnung und des Unterrichts auch unter Ziffer 7 eine Bemerkung bezüglich der zu erwartenden Kompositionen, indem Bach „Zu Beybehaltung guter Ordnung [...]

dergestalt einrichten [soll], daß sie nicht zulang währen, auch also beschaffen seyn möge, damit sie nicht openhaftig herauskommen, sondern die Zuhörer vielmehr zur Andacht aufmunteure.“

Hier lässt sich bereits ein zukünftiger Konflikt erahnen, der sich spätestens mit Bachs theatralischer und „opernhaftiger“ Matthäus-Passion bewahrheiten und zu einem jahrelangen Streit zwischen Theologen, Musikkritikern und dem Leipziger Rat führen sollte.


Die erste Kantate mit der Überschrift „Dramma per musica“ Zerreißet, zersprenget, zertrümmert die Gruft BWV 205 entstand 1725 zu Ehren des Universitätslehrers Dr. August Friedrich Müller. Das zweite Dramma per musica Vereinigte Zwietracht der wechselnden Saiten BWV 207 folgte 1726.

In den Jahren 1723 bis 1727 hat Bach etwa zehn weltliche Vokalwerke komponiert:

<table>
<thead>
<tr>
<th>Name</th>
<th>BWV, Bezeichnung</th>
<th>Datum</th>
<th>Anlass</th>
</tr>
</thead>
<tbody>
<tr>
<td>Murmelt nur, ihr heitem Bäche</td>
<td>Ohne BWV-Nr., Bachs Autorschaft wird vermutet, Belege fehlen</td>
<td>9.6.1723</td>
<td>Zur Berufung des Leipziger Juristen Dr. Johann Florens Rivinus zum Professor der Rechtswissenschaften</td>
</tr>
</tbody>
</table>

---

90 Bach-Dok. I, Nr. 92, S. 177, Ziffer 7.
<table>
<thead>
<tr>
<th>Datum</th>
<th>Ereignis</th>
<th>Text</th>
</tr>
</thead>
<tbody>
<tr>
<td>9.8.1723</td>
<td>Geburtstag Herzog Friedrich II. von Sachsen-Gotha</td>
<td>Sein Segen fließt daher wie ein Strom</td>
</tr>
<tr>
<td>12.2.1725</td>
<td>Hochzeit Christoph Friedrich Lösner und Johanna Elisabetha Scherling</td>
<td>Entfliehet, verschwindet, entweicht, ihr Sorgen („Schäferkantate“)</td>
</tr>
<tr>
<td>23.2.1725</td>
<td>Geburtstag Herzog Christian von Sachsen-Weißenfels</td>
<td>Schwingt freudig euch empor</td>
</tr>
<tr>
<td>12.2.1725</td>
<td>Hochzeit Christoph Friedrich Lösner und Johanna Elisabetha Scherling</td>
<td>Zerreißet, zersprengt, zertrümmert die Gruft („Der zufriedengestellte Aeolus“)</td>
</tr>
<tr>
<td>3.8.1725</td>
<td>Namenstag Universitätslehrer Dr. August Friedrich Müller</td>
<td>Verjaget, zerstreuet, zerrüttet, ihr Sterne</td>
</tr>
<tr>
<td>30.11.1726</td>
<td>Geburtstag der Fürstin Charlotte Wilhelmine zu Anhalt-Köthen</td>
<td>Steigt freudig in die Luft</td>
</tr>
<tr>
<td>Dezember</td>
<td>Ehrung des Leipziger Professors Dr. Korte</td>
<td>Vereinigte Zwietracht der wechselnden Saiten</td>
</tr>
<tr>
<td>1726/1727</td>
<td>?</td>
<td>Ich bin in mir vergnügt („Von der Vergnügsamkeit“)</td>
</tr>
<tr>
<td>Um 1735</td>
<td>Geburtstag eines Mitglieds der Leipziger Juristenfamilie Rivinus</td>
<td>Die Freude reget sich</td>
</tr>
<tr>
<td>?</td>
<td>?</td>
<td>?</td>
</tr>
</tbody>
</table>


---

94 Vgl. NBA I/35, KB, S. 138–142.  
95 Vgl. NBA I/36, KB, S. 11–15.
Im Frühjahr 1729 übernahm Bach das von Georg Philipp Telemann gegründete Collegium musicum, das er mit einer zweijährigen Unterbrechung bis mindestens 1741 leitete.\textsuperscript{96} Im Zusammenhang mit Konzertaufführungen mit dem Ensemble griff er erneut die Instrumental-, insbesondere Konzert- und Kammermusik auf. Auch wenn über Bachs eigenes Repertoire, das mit dem Collegium musicum in Verbindung gebracht werden kann, wenig bekannt ist, gibt es Hinweise auf Aufführungen italienischer Musik: „Zufallsdokumente in Form Bach’scher Abschriften bezeugen die Aufführung von Orchesterwerken von Agostino Steffani (1654–1728) und Pietro Locatelli (1695–1764)“. \textsuperscript{97} In Bezug auf Bachs Auseinandersetzung und „grundsätzliche Offenheit für die aktuelle italienische Opern- und Kantatenmusik“ nennt Hofmann „Händels 1717 entstandene Kantate Armida abbandonata (HWV 105)\textsuperscript{98}, […] zwei Arien aus Händels Alcina (1735), Alessandro Scarlattis Solokantate Se amor con un contento und sechs Solokantaten von Nicola Porpora“. \textsuperscript{99}

Ab 1727 war ein auffällig erhöhtes Schaffen seiner weltlichen Vokalmusik – insbesondere an Glückwunschmusiken ab 1732 für das kurfürstlich-sächsische und polnische Königshaus – zu erkennen.

### Tabelle III: Weltliche Kantaten 1727–1742 (1746)

<table>
<thead>
<tr>
<th>Name</th>
<th>BWV, Bezeichnung</th>
<th>Datum</th>
<th>Anlass</th>
</tr>
</thead>
<tbody>
<tr>
<td>Entfernet euch, ihr heitern Sterne</td>
<td>Anh. 9, Dramma per musica</td>
<td>12.5.1727</td>
<td>Geburtstag August II.\textsuperscript{100}</td>
</tr>
<tr>
<td>Ihr Häuser des Himmels, ihr scheinenden Lichter</td>
<td>193a, Dramma per musica</td>
<td>3.8.1727</td>
<td>Namenstag August II.</td>
</tr>
<tr>
<td>Lass, Fürstin, lass noch einen Strahl</td>
<td>198, Trauer-Ode</td>
<td>17.10.1727</td>
<td>Trauerfeier Kurfürstin Christiane Eberhardine</td>
</tr>
<tr>
<td>Vergnügte Pleißenstadt</td>
<td>216</td>
<td>5.2.1728</td>
<td>Hochzeit Johann Heinrich Wolff mit Susanna Regina Hempel</td>
</tr>
<tr>
<td>Erwählte Pleißenstadt</td>
<td>216a</td>
<td>nach 1728</td>
<td>?</td>
</tr>
</tbody>
</table>


\textsuperscript{97} Hofmann 2012, S. 323.

\textsuperscript{98} Bach verfasste 1731 eine Kopie dieser Kantate.

\textsuperscript{99} Hofmann 2013, S. 148.

\textsuperscript{100} Bei den Angaben August II. und August III. handelt es sich um die Namen als Könige von Polen: Kurfürst Friedrich August I. von Sachsen = König August II. („August der Starke“), Kurfürst Friedrich August II. von Sachsen (Sohn „Augusts des Starken“) = König August III.
<table>
<thead>
<tr>
<th>Strophe</th>
<th>Komposition</th>
<th>Datum/Anmerkung</th>
<th>Anmerkungen</th>
</tr>
</thead>
<tbody>
<tr>
<td>Geschwinde, geschwinde, ihr wirbelnden Winde („Der Streit zwischen Phoebus und Pan“)</td>
<td>201, Dramma per musica</td>
<td>1729&lt;sup&gt;101&lt;/sup&gt;</td>
<td>Zimmermannsches Coffe-Haus</td>
</tr>
<tr>
<td>Non sa che sia dolore</td>
<td>209, Cantata</td>
<td>1. 1729 oder später&lt;sup&gt;102&lt;/sup&gt; 2. 1734</td>
<td>1. ? 2. Lorenz Christoph Mizler&lt;sup&gt;103&lt;/sup&gt;</td>
</tr>
<tr>
<td>Weichet nur, betrübte Schatten</td>
<td>202</td>
<td>1. 1730 oder früher&lt;sup&gt;104&lt;/sup&gt; 2. 1717-1723 möglich&lt;sup&gt;105&lt;/sup&gt;</td>
<td>Hochzeit</td>
</tr>
<tr>
<td>So kämpfet nur, ihr muntern Töne</td>
<td>Anh. 10</td>
<td>1. 25.8.1731&lt;sup&gt;106&lt;/sup&gt; 2. 25.8.1735&lt;sup&gt;107&lt;/sup&gt;</td>
<td>Geburtstag Joachim Friedrich Graf von Flemming</td>
</tr>
<tr>
<td>Großer Tag, ver Langte Stunden</td>
<td>Anh. 18</td>
<td>5.6.1732</td>
<td>Einweihung der renovierten Thomasschule</td>
</tr>
<tr>
<td>Es lebe der König, der Vater im Lande</td>
<td>Anh. 11, Dramma per musica</td>
<td>3.8.1732</td>
<td>Namenstag August II.</td>
</tr>
<tr>
<td>Frohes Volk, vergnügte Sachsen</td>
<td>Anh. 12</td>
<td>3.8.1733</td>
<td>Namenstag Friedrich August II.</td>
</tr>
<tr>
<td>Lasst uns sorgen, lasst uns wachen („Herkules auf dem Scheidewege“)</td>
<td>213, Dramma per musica</td>
<td>5.9.1733</td>
<td>Geburtstag Kurprinz Friedrich Christian</td>
</tr>
<tr>
<td>Tönet, ihr Pauken! Erschallet, Trompeten!</td>
<td>214, Dramma per musica</td>
<td>8.12.1733</td>
<td>Geburtstag Königin</td>
</tr>
<tr>
<td>Blast Lärmen, ihr Feinde, verstärkt die Macht</td>
<td>205a, Dramma per musica</td>
<td>17.1.1734</td>
<td>Königskronung August III.</td>
</tr>
<tr>
<td>Blast Lärmen, ihr Feinde, verstärkt die Macht</td>
<td>205a, Dramma per musica</td>
<td>19.2.1734</td>
<td>Krönungsfeier August III.</td>
</tr>
<tr>
<td>?</td>
<td>?</td>
<td>3.8.1734</td>
<td>Namenstag August III.</td>
</tr>
<tr>
<td>Preise dein Glücke, gesegnetes Sachsen</td>
<td>215, Dramma per musica</td>
<td>5.10.1734</td>
<td>Jahrestag Königswahl</td>
</tr>
</tbody>
</table>

<table>
<thead>
<tr>
<th>Titel</th>
<th>Anh./Beleg</th>
<th>Datum</th>
<th>Vermerk</th>
</tr>
</thead>
<tbody>
<tr>
<td>Thomana saß annoch betrübt</td>
<td>Anh. 19</td>
<td>21.11.1734</td>
<td>Begrüßung des Thomasrektors Ernesti</td>
</tr>
<tr>
<td>Schleicht, spielende Wellen, und murmelt gelinde</td>
<td>206, Drama per musica</td>
<td>Entstanden: 7.10.1734 – 7.10.1736&lt;sup&gt;108&lt;/sup&gt; Aufführung: 7.10.1736 (?) oder 1740 (?) zum Namenstag</td>
<td>Geburtstag August III.</td>
</tr>
<tr>
<td>Auf, schmetternde Töne der muntern Trompeten</td>
<td>207a, Drama per musica&lt;sup&gt;109&lt;/sup&gt;, Cantata&lt;sup&gt;110&lt;/sup&gt;</td>
<td>3.8. (1735?)</td>
<td>Namenstag August III.</td>
</tr>
<tr>
<td>Schweigt stille, plaudert nicht</td>
<td>211</td>
<td>1732/1735</td>
<td>Zimmermansches Coffehaus</td>
</tr>
<tr>
<td>?</td>
<td>?</td>
<td>7.10.1736</td>
<td>Geburtstag August III.</td>
</tr>
<tr>
<td>Auf! Süß entzückende Gewalt</td>
<td>ohne BWV-Nr., BC G42 Serenata</td>
<td>1. 27.11.1725&lt;sup&gt;111&lt;/sup&gt; 2. 1736 (?), Textdruck ab 1730 nachweisbar&lt;sup&gt;112&lt;/sup&gt;</td>
<td>Hochzeit Christiana Sibylla Mencke mit Peter Hohmann (ab 1736: „Hohenthal“)</td>
</tr>
<tr>
<td>Angenehmes Wiederau</td>
<td>30a, Drama per musica</td>
<td>28.9.1737</td>
<td>Huldigung für J. C. von Hennicke</td>
</tr>
<tr>
<td>O angenehme Melodei</td>
<td>210a</td>
<td>1. 12.1.1729</td>
<td>1. Huldigung des Herzogs Christian zu Sachsen-Weißenfels und</td>
</tr>
<tr>
<td></td>
<td></td>
<td>2. ?</td>
<td>2. Huldigungskantate an „unbekannten Gönner“ und</td>
</tr>
<tr>
<td></td>
<td></td>
<td>3. nach 1735</td>
<td>3. Huldigung des Grafen Joachim Friedrich von Flemming</td>
</tr>
<tr>
<td>Willkommen! ihr herrschenden Götter der Erden</td>
<td>Anh. 13</td>
<td>28.4.1738</td>
<td>Königsbesuch und Vermählung der Prinzessin Maria Amalia</td>
</tr>
<tr>
<td>?</td>
<td>?</td>
<td>7.10.1739</td>
<td>Geburtstag August III.</td>
</tr>
<tr>
<td>?</td>
<td>?</td>
<td>3.8.1740</td>
<td>Namenstag August III.</td>
</tr>
<tr>
<td>O holder Tag, erwünschte Zeit</td>
<td>210, Cantata</td>
<td>1. 19.9.1741&lt;sup&gt;114&lt;/sup&gt;</td>
<td>1. Hochzeit Georg Ernst Stahl mit Johanna Elisabeth Schrader</td>
</tr>
</tbody>
</table>


Dadelsen zieht musikalische Parallelen zwischen der Oper Hasses und Bachs Drammi per musica der nachfolgenden Jahre und argumentiert mit den „stilistischen Einwirkungen“ der „Kantabilität der Hasseschen Cleofide“ auf die Form der Da-capo-Arien Bachs. Diesen möglichen Einfluss nachzuweisen hält er für schwierig; „Versuche in dieser Richtung sollte man dennoch ernst nehmen.“ Auch Klaus Hofmann hält es für wahrscheinlich, dass Bach „doch manche Anregungen aus dieser Stilsphäre aufgenommen und sich namentlich in weltlicher Musik fallweise auch ausgiebiger des neuen Idioms bedient hat.“

---

116 Forkel 1802, S. 48 und Bach-Dok. VII, S. 60
117 Vgl. ebd.
118 Viertel 1977, S. 225.
119 Dadelsen 1988, S. 178.
120 Ebd., S. 180.
121 Hofmann 2013, S. 149.
Wolff betont, auch wenn „es weder möglich noch sinnvoll [ist], anhand eines solchen Einzelwerkes konkrete musikalische Einflüsse bei Bach vermuten oder gar nachweisen zu wollen, […] mag „Cleofide‘ sehr wohl dazu dienen, einige Grundzüge und Momente aufzudecken, in denen sich seit den 1730er Jahren gewisse Gemeinsamkeiten zwischen dem neuen Dresdner Opernstil Hassescher Prägung […] und Bachs geistlichen und weltlichen Kantaten, seinen Oratorien und Messen […] aufzeigen lassen.“  

Viertel ist der Auffassung, „daß Bachs persönliche Einstellung zur Oper […] als positiv angesehen werden muss.“ Einen klaren Bezug zum Musiktheater und „Widerspiegelung des Opernhaften im Werke Bach“ sieht er in der Wahl der Gattungsbezeichnung „Dramma per musica“. Diese sei eine „allein gebräuchliche Bezeichnung […] für die Gattung der italienischen Opera seria im 18. Jahrhundert.“


Hofmann behauptet, dass „die Dresdner Hofmusik – allem voran die Musik Hasses – […] zweifellos auf das Leipziger Musikleben ausgestrahlt [hat]“, und geht davon aus, „dass viel von der in Dresden aufgeführten Musik auch in Form von Notenmaterial nach Leipzig gelangt ist“. Durch seine persönlichen Verbindungen zu Dresdner Musikern habe Bach die Möglichkeit gehabt, „Musikalien, die ihn interessierten, zur Ansicht zu bekommen.“


123 Viertel 1977, S. 224.
124 Ebd., S. 225.
125 Hofmann 2013, S. 148
126 Ebd., S. 149.
Von der Kantate Willkommen! ihr herrschenden Götter der Erden BWV Anh. 13 ist lediglich der Textdruck überliefert, die Musik ist verschollen.\textsuperscript{128} In einer Polemik aus dem Jahre 1738, die Lorenz Christoph Mizler als Reaktion auf die von Scheibe geäußerte Kritik in Hinsicht auf Bachs Schreibstil verfasst hatte, lassen sich zumindest indirekt Hinweise auf die Verwendung moderner Stilelemente finden. Mizler bezieht sich konkret auf die oben genannte Kantate BWV Anh. 13:

„Herr Telemann und Herr Graun sind vortreffliche Componisten, und Herr Bach hat eben dergleichen Werke verfertigt. Wenn aber Herr Bach manchmahl die Mittelstimmen vollstimmiger setzet als andere, so hat er sich nach den Zeiten der Musik vor 20 und 25 Jahren gerichtet. Er kann es aber auch anders machen, wenn er will. Wer die Musik gehört, [...] vom Herrn Capellmeister Bach [...] componiret worden, der wird gestehen müssen, daß sie vollkommen nach dem neuesten Geschmack eingerichtet gewesen, und von iedermann gebillichet worden. So wohl weiß der Herr Capellmeister sich nach seinen Zuhörern zu richten."\textsuperscript{129}

Hofmann bezeichnet BWV Anh. 13 als ein „Werk im aktuellen stilistischen Idiom“, das Bach, wahrscheinlich als Reaktion auf Scheibes Kritik „demonstrativ [...] vorgelegt hat“.\textsuperscript{130} Da die Musik nicht überliefert ist, beruhen die Annahmen nur auf Vermutungen.

Als weiteres Beispiel für „ein hohes Maß an Annäherung an den ‚Dresdner Stil‘ der dreißiger und vierziger Jahre“\textsuperscript{131} nennt Hofmann die Kantate Non sa che sia dolore BWV 209. Dass sich Bach auch in späteren Jahren mit „der neuesten Musik“ beschäftigt hat, zeigt seine Bearbeitung des Stabat mater von Giovanni Battista Pergolesi aus den Jahren 1746/47.\textsuperscript{132}

Christoph Wolff erkennt in Bachs Vokalwerk ab 1730 einige Veränderungen und fasst sie wie folgt zusammen:\textsuperscript{133}

- Bevorzugung ausgedehnter Da-capo-Arien
- Ein Zurücktreten virtuoser Obligatpartien, wie sie vor allem in den Jahren 1724–1727 vorherrschten
- Ein Zunehmen von chorischem Unisono in der instrumentalen Diskantbegleitung
- Ein deutlicheres Synchronisieren von instrumentaler und vokaler Rhythmik

\textsuperscript{128} BWV Anh. 13 entstand anlässlich eines Königsbesuches und der Vermählung der Prinzessin Maria Amalia. Vgl. NBA I/37, S. 97–102, hier: S. 97.
\textsuperscript{129} Bach-Dok. II, Nr. 436, S. 336 und NBA I/37, KB, S. 97–102, hier: S. 101.
\textsuperscript{130} Hofmann 2013, S. 149.
\textsuperscript{131} Ebd.; Hofmann weist gleichzeitig auf die ungeklärte Frage von Bachs Autorschaft hin.
\textsuperscript{133} Wolff 1988, S. 168.
• Eine Aufnahme von deklamatorischen Manierismen („lombardischer Rhythmus“)
• Eine Hinwendung zu vokal geprägter, eingängiger und periodischer Melodik

Wolff betont, dass „diese [...] modernen Tendenzen [...] sich kaum allein aus der Oper im allgemeinen und Hasses „Cleofide“ im besonderen ableiten“. Er wertet diese Entwicklung als Reaktion „auf einen sich wandelnden „Gusto““.134


Folgende weltliche Vokalwerke sind entweder vollständig oder fragmentarisch überliefert oder konnten durch Parodiebeziehungen rekonstruiert werden:
BWV 30a, 36b, 36c, 134a, 173a, 198, 201, 202, 203, 204, 205, 206, 207, 207a, 208, 209, 210, 210a (Arien und Ensemblesätze), 211, 212, 213, 214, 215, 216 (Solostimme Sopran, Alt), 249b (Arien und Ensemblesätze), 524 (Quodlibet, Fragmente), 1127 (Strophen-Aria).135

134 Ebd.
2. Drammi per musica zwischen 1723 und 1736

2.1. 1723–1729


Werke mit dem Titel „Dramma per musica“ entstanden in direkter zeitlicher Folge zwischen 1725 und 1727:

1725: Zerreißet, zersprenget, zertrümmert die Gruft BWV 205
1726: Vereinigte Zwietracht der wechselnden Saiten BWV 207
   Verjaget, zerstreuet, zerrüttet, ihr Sterne BWV 249b
1727: Ihr Häuser des Himmels BWV 193a

Zwischen 1727 und 1729 sind keine weiteren Drammi per musica nachzuweisen. Somit entstanden bis zu diesem Zeitpunkt insgesamt vier bzw. sechs (mit BWV Anh. 8 und Anh. 9) Werke dieser Bezeichnung. Insgesamt lag die Anzahl der weltlichen Kantaten schon bei ca. 30 Werken.

2.2. 1729–1736


Auffällig ist, dass Bach die kontinuierliche Produktion für das Königshaus im Jahre 1736 einstellte.

1 Zu BWV Anh. 8 vgl. NBA I/35, KB, S. 175, Abb. 35. Zu BWV Anh. 9 vgl. NBA I/36, KB, S. 11.
2 Wie bereits in Kapitel 1.3. erwähnt, verwendete Bach die Schreibweise „Drama“ statt „Dramma“.
3 BWV 205a wurde zweimal aufgeführt (s. Tabelle IV, S. 35).
4 Der Titel von BWV Anh. 12 lautet „Cantata“. In den Geschäftsbüchern von Breitkopf findet sich der Eintrag „Drama“. Vgl. NBA I/36, KB, S. 24 und Bach-Dok. II, Nr. 333, S. 239.
Aus den Jahren 1729 bis 1736 sind insgesamt sieben Werke mit der Bezeichnung „Dramma per musica“ überliefert:

Tabelle IV: Drammi per musica 1729–1736

<table>
<thead>
<tr>
<th>Name</th>
<th>BWV</th>
<th>Datum</th>
<th>Anlass</th>
</tr>
</thead>
<tbody>
<tr>
<td>Geschwinde, geschwinde, ihr wirbelnden Winde</td>
<td>201</td>
<td>1729</td>
<td>Zimmermansche Coffehaus</td>
</tr>
<tr>
<td>Lasst uns sorgen, lasst uns wachen</td>
<td>213</td>
<td>5.9.1733</td>
<td>Geburtstag Kurprinz Friedrich Christian</td>
</tr>
<tr>
<td>Blast Lärmen, ihr Feinde, verstärkt die Macht</td>
<td>205a</td>
<td>1. 17.1.1734, 2. 19.2.1734</td>
<td>1. Königskronung August III, 2. Krönungsfeier August III.</td>
</tr>
<tr>
<td>Preise dein Glücke, gesegnetes Sachsen</td>
<td>215</td>
<td>5.10.1734</td>
<td>Jahrestag Königswahl</td>
</tr>
<tr>
<td>Schleicht, spielende Wellen, und murmelt gelinde</td>
<td>206</td>
<td>Geplante Aufführung: 7.10.1734, Mögliche Aufführung: 7.10.1736</td>
<td>Geburtstag des Königs</td>
</tr>
<tr>
<td>Auf, schmetternde Töne der muntern Trompeten</td>
<td>207a</td>
<td>3.8.1735?</td>
<td>Namenstag des Königs</td>
</tr>
</tbody>
</table>

_Blast Lärmen, ihr Feinde, verstärkt die Macht_ BWV 205a ist eine Parodie des Dramma per musica _Zerreißet, zersprengt, zertrümmert die Gruft_ BWV 205, das bereits 1725 entstanden ist und im Jahre 1734 zweimal in kurzer zeitlicher Folge aufgeführt wurde. _Auf, schmetternde Töne der muntern Trompeten_ BWV 207a ist eine Parodie des Dramma per musica _Vereinigte Zwietracht der wechselnden Saiten_ BWV 207 aus dem Jahre 1726. Als Zeitpunkt der Aufführung wird das Jahr 1735 oder in einem der unmittelbar angrenzenden Jahre vermutet.

_Geschwinde, geschwinde, ihr wirbelnden Winde_ BWV 201 entstand 1729. Es grenzt sich zeitlich von den sechs übrigen Werken ab und ist das einzige als „Dramma per musica“ betitelte Werk in diesem Zeitraum, das nicht für das kurfürstlich-sächsische und polnische Königshaus bestimmt war.

Die Aufführung von _Schleicht, spielende Wellen, und murmelt gelinde_ BWV 206 war ursprünglich für den 7.10.1734 geplant, wurde aber wegen des überraschenden Besuchs und der persönlichen Anwesenheit des Königspaares in Leipzig verschoben. Laut Dürr hat Bach dieses Werk erst zwei Jahre später vollendet und nennt als mögliches...

2.3. Mögliche Gründe des erhöhten Schaffens von Glückwunschmusik für das kurfürstlich-sächsische und polnische Königshaus

Das auffällig erhöhte Schaffen von Fest- und Glückwunschkanoten ab 1732, insbesondere der Drammi per musica ab 1733 für das kurfürstlich-sächsische und polnische Königshaus, deutet auf eine bestimmte Absicht Bachs hin:


---

7 Ebd., S. 674.
8 Wolff 1988, S. 167.
9 Ebd., S. 168.
Dramma per musica BWV 213 vom 5.9.1733 für den Dresdner Hof hatte Bach lediglich zwei Kantaten jeweils zu den Namenstagen Augusts II. und Friedrich Augusts II. komponiert. Eine Neubesetzung des Kapellmeisteramtes mit Bach war spätestens zu diesem Zeitpunkt ausgeschlossen.

2. Bach bemühte sich um einen weiteren Titel.

Das kontinuierliche Schaffen der Drammi per musica für das kurfürstlich-sächsische Königshaus ab 1733 und dessen abrupte Einstellung 1736 bekräftigt umso mehr die Annahme, Bach habe sich um den Titel eines sächsischen Hofkomponisten oder Kapellmeisters bemüht.


Mit einem Begleitschreiben zu den eingesandten Stimmen der Missa h-Moll vom 27. Juli 1733 bewarb er sich an dem kurfürstlich-sächsischen Königshaus um den Titel eines sächsischen Hofkompositeurs, der ihm am 19. November 1736 verliehen wurde.\footnote{Bach-Dok. II, Nr. 388, S. 278–279.}

\begin{itemize}
  \item \footnote{Vgl. Endgültiger Revers des Thomaskantors, in: Bach-Dok. I, Nr. 92, S. 177–178.}
  \item \footnote{Vgl. Breig 1999, Sp. 1411–1412.}
  \item Bach-Dok. II, Nr. 388, S. 278–279.
\end{itemize}

eine „überaus geschickte Strategie“ Bachs, indem er „dem Thronfolger eine Huldigung
darzubringen dachte, die zugleich seinen [eigenen] Leipziger Status aufwerten konnte.“

Abgesehen von der Hoffnung auf einen Titel dürfte auch der finanzielle Aspekt eine Rolle
gespielt haben. Neben Bachs Jahresgehalt als Thomaskantor stellten unter anderem
Hochzeits- und Begräbnisfeiern, Privatunterricht und die Komposition und Aufführung von
Festmusiken seine Haupteinnahmequelle dar. Das Grundgehalt als Kantor belief sich auf
jährlich 100 Taler, ein Viertel dessen, was Bach als Kapellmeister in Köthen verdient hatte.
Für die Aufführung der Kantate *Preise dein Glücke, gesegnetes Sachsen* BWV 215 erhielt
Bach 50 Taler – die Hälfte seines Grundgehalts. Eine zweite Honorarquittung vom
5.5.1738 weist den gleichen Betrag von 50 Tälern auf. Es ist anzunehmen, dass Bach für
die anderen Aufführungen ebenfalls entlohnt wurde. Bach selbst schätzte sein
Jahreseinkommen im Jahre 1730 auf etwa 700 Taler.

2.4. Dramaturgischer Aufbau der Drammatica per musica bei J. S. Bach und in
vergleichbaren Fremdkompositionen

Nach Konrad Küster hatte die Oper in Deutschland um 1700 im Vergleich zu Italien und
Frankreich keinen großen gesellschaftlichen Stellenwert. Als wenige Beispiele öffentlichen
Opernlebens nennt er die Städte Hamburg, wo 1678 die Gänsemarkt-Oper als erstes
öffentliches Opernhaus in Deutschland eröffnet wurde, Leipzig (1693) und Naumburg (1701).
Das erste öffentliche Opernhaus der Welt wurde 1637 in Venedig eröffnet. Hier liegen nach
Küster die Wurzeln, die „Bachs weltliches Kantatenwerk viel eher verständlich werden
lassen] als die modernen, bürgerlich orientierten Opernströmungen seiner Zeit“. Wie einige
von Bachs weltlichen Kantaten wurden die musikdramatischen Werke der „Opernkultur der
Florentiner „Camerata“ im Rahmen von Hochzeitsfeiern aufgeführt und für diese erstellt.
Inhalt und Handlung basieren – wie auch bei einigen Drammi per musica von Bach – auf
mythologischen Erzählungen der Antike, bei denen „der tragische Schluss […] in ein Happy-
end umgedeutet [wird]“, das „Lieto fine“. Mit dieser Sicht auf die weltlichen Kantaten Bachs
werde es verständlich, weshalb man in ihnen keine vergleichbare Dramaturgie, wie sie in
zeitgenössischen Opern zu finden ist, erkennen kann bzw. der Ausgang der Handlung

Bach-Dok. I, Nr. 119, S. 196.
20 Ebd.
21 Ebd.
22 Ebd.
vorhersehbar und durch den äußeren Anlass vorbestimmt ist. Opernhaftes im Sinne des weiteren 18. Jahrhunderts in Bachs weltlichen Kantaten werde folglich nicht zu finden sein. Küster ordnet die (erhaltenen) weltlichen Kantaten in folgende Gruppen:

- **Dramatische Gratulationsmusiken** (BWV 205, 206, 207, 208, 212, 213)
- **Betrachtende Gratulationsmusiken** (BWV 134a, 202, 207a, 210, 210a, 214)
- **Kompositionen mit direkter Anrede** (BWV 30a, 36b, 36c, 173a, 198, 209, 215)
- **Dramatische Kantaten** (BWV 201, 211)
- **„Weltliche Kantaten im engeren Sinne“** (BWV 203, 204)


Die **betrachtenden Gratulationskantaten** enthalten keine Handlung und Dialoge zwischen den einzelnen Partien und sind folglich undramatisch gestaltet. Auch eine persönliche Anrede des Herrschers muss trotz Erwähnung des Namens nicht zwingend erfolgen. Küster bezieht sich dabei auf die Kantate **Die Zeit, die Tag und Jahre macht** BWV 134a: „Der Herrscher (Fürst Leopold von Anhalt-Köthen) wird zwar erwähnt, nicht aber persönlich angesprochen“.


---

23 Ebd.
24 Ebd., S. 400.
26 Küster 1999, S. 400.
27 Vgl. ebd., S. 401.
28 Vgl. ebd., S. 400.


Küster schließt hieraus Bachs deutliche Differenzierung der weltlichen Vokalwerke: „Dass es für Bach die Gattung ‚weltliche’ Kantate in diesem Sinne nicht gab, sondern sie sich aus Teilgattungen zusammensetzte, steht deshalb außer Frage“. Möglichkeiten zur Differenzierung der Werke sieht Küster in der Textvorlage. Sie bietet die dramatischen Ansätze und eine mögliche Charakterisierung der vorkommenden

29 Ebd., S. 401.
31 Küster 1999, S. 404.

In Bezug auf die Auffassung Alfred Dürrs, dass die weltlichen Kantaten Bachs „keine eigentliche Handlung“\textsuperscript{36} besitzen, versucht Küster die „uneigentliche“ Handlung anhand der Form fremder Werke herauszuarbeiten. Die folgenden von Küster ausgewählten Beispiele seien hier ausführlicher vorgestellt, da sie größtenteils dem Aufbau der ausgewählten Drammi per musica Bachs entsprechen und als Vergleich dienen sollen.


\textsuperscript{32} Ebd.  
\textsuperscript{33} Ebd.  
\textsuperscript{34} Ebd.  
\textsuperscript{35} Ebd., S. 405.  
\textsuperscript{36} Dürr 1981, S. 672.  
\textsuperscript{37} Küster 1994, S. 119.  
\textsuperscript{38} Ebd., S. 119.
Grundsätzlich geben laut Küster nicht die äußeren Merkmale wie Rollen- und Gattungsbezeichnungen Aufschluss über das Ausmaß des dramatischen Inhalts, sondern „nur die Betrachtung der Strukturen im Inneren der Werke.“\(^{39}\) Des Weiteren sei zu beachten, dass diese zum einen immer für einen bestimmten Zweck komponiert worden sind und man Gefahr läuft, „an der Zweckbestimmung der Werke „vorbeizudefinieren““, zum anderen sich der Inhalt „unmittelbar und durchgängig auf den Anlaß der Feierlichkeiten [beziehen].“\(^{40}\)

Als erstes Beispiel dient eine „Cantata“ vom 15. Mai 1716 in Coburg zum Namenstag der Herzogin Elisabeth Sophie, die „Fama-Apollo-Kantate“. In ihr sind sämtliche Rezitative dialogisch angelegt. Auch wenn kein Dialog zwischen den Personen (Fama und Apollo) stattfindet, müsse die „dramatische Anwesenheit“ des „jeweils schweigenden Partner[s]“\(^{41}\) durch die direkte Anrede zwingend vorausgesetzt werden. Durch Fragen und Antworten der Personen in den Rezitativen werden mehrere Handlungsstufen erreicht. Gleichzeitig wird Fama, die Auslöserin der Handlung ist und wesentlich zum Handlungsverlauf beiträgt, zur betrachtenden Person selbst, da ihr Partner Apollo im Verlauf der Kantate durch sein eigenes Handeln ihre Anwesenheit überflüssig macht. Des Weiteren wird eine konkrete Situation vorausgesetzt, indem Apollo Fama zum Einhalt („Eyl Fama nicht so sehr“) gebietet.


In dieser Kantate wirkt sich das Handeln der Personen direkt auf den Verlauf aus und ist folglich dramatisch gestaltet.


Eine Dramaturgie ist in den ersten sieben Sätzen nicht zu erkennen, dennoch muss man sie laut Küster als dramatisch bezeichnen. Diesen Abschnitt bezeichnet er als „dramatische Exposition“, die sich in drei voneinander isolierte Expositionen unterteilt. Diese Cantata sei

---

\(^{39}\) Ebd., S. 120.
\(^{40}\) Ebd.
\(^{41}\) Ebd., S. 121.
insofern dramatischer gestaltet als die erste, als das dramaturgische Verfahren – die Verbindung der Exposition mit dem Dialog – auf engstem Raum angewandt wird.\footnote{Vgl. ebd., S. 122.}


Die Dramaturgie entsteht hier, indem die zu huldigende Herzogin in das mythologische Geschehen eingebunden wird.


Küster unterscheidet anhand der untersuchten Werke zwischen einer „dramatischen Huldigung“, in der die Huldigung verallgemeinert und dramatisiert wird und einer
„betrachtenden Huldigung“, in der das Geschehen nicht dramatisiert wird. „Werke beider Gattungen können sich abschließend an den Gefeierten wenden“.46
Elemente zur Dramatisierung sind „der Dialog und die Personalpronomina“, also eine direkte Anrede durch „Du“ oder „Ihr“ oder ein personifizierendes „Ich“. Des Weiteren ist eine dramatische Exposition der Personen notwendig, die in einen Dialog treten und abschließend gemeinsam den Gefeierten huldigen.

Schließlich gibt es ein drittes Verfahren zur Huldigung, nämlich die „direkte Huldigung‘, in der ein ganzes Werk vom Licenza-Charakter geprägt wird“.48 Beispiele der „direkten Huldigung“ sind das Dramma per musica Es lebe der König, der Vater im Lande BWV Anh. 11, die als „Cantata“ bezeichnete Komposition So kämpfen nur, ihr muntern Töne BWV Anh. 10 und auch die Trauerode Lass, Fürstin, lass noch einen Strahl BWV 198.

Inwieweit sich Parallelen in Bezug auf formale und dramaturgische Gestaltung zwischen den vier vorgestellten Werken und den Bachschen Drammi per musica für das kurfürstlich-sächsische und polnische Königshaus zwischen 1733 und 1736 erkennen lassen, wird in Kapitel 3.3. besprochen.

46 Ebd., S. 127.
47 Ebd.
48 Ebd., S. 128.
3. Analysen

3.1. Auswahl der Werke und Grundlagen der Analysen


Der Eingangssatz von BWV 215 ist eine Parodie des Dramma per musica *Es lebe der König, der Vater im Lande* BWV Anh. 11/1 zum Namenstag Augusts II. am 3.8.1732 und fand als „Osanna“-Satz zehn Jahre später Aufnahme in die *Missa h-Moll* BWV 232. Stephen A. Crist vermutet, dass es sich bei den Arien ebenfalls um Parodien handelt.\(^1\)

BWV 213/13 ist eine Parodie des Schlusssatzes von BWV 184a\(^2\) aus der Köthener Zeit und fand Eingang in die geistliche Kantate *Erwünschtes Freudenlicht* BWV 184/6, ebenfalls als Schlusssatz. BWV 213/5 ist vermutlich auch keine Neukomposition, sondern dem oben genannten Werk BWV Anh. 11/7 entnommen. Für BWV 213/11 vermutet Andreas Glöckner die Abschrift einer älteren und unbekannten Quelle.\(^3\)

Weil von BWV 205a nur das Libretto überliefert und eine vollständige Rekonstruktion des Werkes nicht möglich ist,\(^4\) bildet das Ursprungswerk BWV 205 die Grundlage der Analyse. Des Weiteren zählt BWV 205a zu den *betrachtenden Gratulationsmusiken* und weist keine dramatischen Züge auf.

Die Analysen gehen folgenden Fragen nach:


2. Verwendet Bach für seine Drammi per musica Elemente der Oper und die zu der Zeit als modern empfundenen musikalischen Mittel? Lassen sich Veränderungen im Kompositionsstil oder eine Häufung von opernhaften und modernen Stilelementen in den Werken ab 1733 erkennen?

---


\(^3\) Vgl. Glöckner 1981, S. 55.

\(^4\) Vgl. NBA /37, KB, S. 7–14, hier: S. 14.
Bachs Drammi per musica lassen sich in zwei Gruppen einteilen, nämlich in Original- und Parodiewerke:

Gruppe 1 (Originalwerke): BWV 213, 214, 215, 206
Gruppe 2 (Parodiewerke): BWV 205, 207a

Die ersten drei Werke der Gruppe 1 entstanden in kurzer zeitlicher Folge für den 5.9.1733, 8.12.1733 und 5.10.1734. BWV 206 entstand zwischen 1734 und 1736. Diese Werke weisen im Vergleich zu den Werken der Gruppe 2 folgende stilistische Merkmale auf:


- Symmetrische Anlagen: diese sind sowohl in der GroBanlage als auch in kleinen Abschnitten vorhanden (z. B. BWV 213/1, A-B-A Form: 3x80 Takte, BWV 213/1, Takte 1–8).

- Es ist ein weitgehender Verzicht auf chromatische Melodieführung in den Vokal- und Oberstimmen zu erkennen.

- Die Singstimmen, vor allem in chorischer Besetzung, werden durch Instrumente verstärkt und unterstützt (Oberstimmenbetonung durch Instrumentendoppelung, „Chorisches Unisono in der instrumentalen Diskantbegleitung“5).

- Obligate Instrumentalpartien treten in den Hintergrund. Das Begleitinstrument bzw. die Begleitinstrumente unterstützen entweder vereinzelt oder unisono die Singstimme oder begleiten sie in parallel geführten Stimmen. Sie werden meist für Vor-, Zwischen- und Nachspiele und für Übergänge von Abschnitten eingesetzt.

- Die Solostimmen beenden ihre Gesangsabschnitte oder kürzere Phrasen im Gegensatz zu den Sätzen der Werke aus Gruppe 2 fast immer unbegleitet von den Obligatinstrumenten und ausschließlich mit dem B.c.


- Es sind überaus häufig Sequenzmodelle, insbesondere Quintfallsequenzen, über mehrere Stufen zu beobachten.

- Gehäufte Verwendung deklamatorischer Manierismen (z. B. lombardischer Rhythmus)

---

• Anhäufung synkopischer Rhythmen
• Bach setzt bewusst Tonarten bzw. die Tonstufen der Haupttonart der Kantate für die verschiedenen Rollen ein. Für eine dramatische Entwicklung des Verlaufs werden Tonartstufen bewusst gewählt.\textsuperscript{7}
• Anders als in den Werken der Gruppe 2 sind in der ersten Werkgruppe keine überraschenden und unkonventionellen Besetzungen zu beobachten.\textsuperscript{8}

Alle vier Werke der Gruppe 1 haben den Zweck, Glückwünsche zu überbringen. BWV 206 und 213 weisen eine dramaturgische Anlage, also eine Handlung und Dialoge auf und zählen zu den \textit{dramatischen Gratulationsmusiken}. Beide sind im Aufbau und in der dramaturgischen Gestaltung mit der in Kapitel 2.4. beschriebenen „Fama-Apollo-Kantate“ vergleichbar.\textsuperscript{9}

BWV 214 zählt zu den \textit{betrachtenden Gratulationsmusiken} und enthält durch die Rollenangaben und Anspielungen im Text Bezüge zur griechischen Mythologie. In BWV 215 wird August III. in nur zwei Rezitativen direkt angesprochen, ansonsten wird das Lob in betrachtender Weise überbracht. Küster sieht in diesem Werk einen Grenzfall zwischen den Teilgattungen \textit{betrachtende Gratulationsmusiken} und \textit{Kompositionen mit direkter Anrede}.\textsuperscript{10}

Folgende Sätze wurden in das \textit{Weihnachtsoratorium} BWV 248 übernommen:

<table>
<thead>
<tr>
<th>Tabelle V: Parodiebeziehungen</th>
</tr>
</thead>
<tbody>
<tr>
<td><strong>BWV 213</strong></td>
</tr>
<tr>
<td>1. Lasst uns sorgen, lasst uns wachen</td>
</tr>
<tr>
<td>3. Schlaf, mein Liebster, und pflege der Ruh</td>
</tr>
<tr>
<td>5. Treues Echo dieser Orten</td>
</tr>
<tr>
<td>7. Auf meinen Flügel sollst du schweben</td>
</tr>
<tr>
<td>9. Ich will dich nicht hören</td>
</tr>
<tr>
<td>11. Ich bin deine, du bist meine</td>
</tr>
</tbody>
</table>

| **BWV 214** |
| 1. Tönet, ihr Pauken! Erschallet, Trompeten | 1 (I). Jauchzet, frohlocket, auf, preiset die Tage |
| 5. Fromme Musen! meine Glieder | 15 (II). Frohe Hirten, eilt, ach eilt |

| **BWV 215** |
| 7. Durch die von Eifer entflammtten Waffen | 47 (V). Erleucht auch meine finstre Sinnen |

\textsuperscript{7} Eine gezielte Disposition von Tonarten ist ebenfalls in BWV 205 (Gruppe 2) zu erkennen.
\textsuperscript{8} Siehe Beispiele S. 48.
\textsuperscript{9} Vgl. Kapitel 2.4., S. 38ff.
\textsuperscript{10} Vgl. Küster 1999, S. 420.
Die Werke der Gruppe 2 grenzen sich stilistisch in folgenden Punkten von denen der ersten Gruppe ab:

- Eine Periodik und geradtaktige Einheiten sind in den Arien nicht in einem vergleichbaren Ausmaß zu erkennen.
- Die Obligatinstrumente in den Arien sind gegenüber den Singstimmen eigenständiger.
- Die Melodik der Obligatinstrumente ist durch Chromatik und Virtuosität „komplizierter“ und weniger kantabel gestaltet.
- Es ist eine ungewöhnliche bzw. seltene Besetzung in den Arien und Rezitativen zu erkennen:
  - BWV 205/2 (Rezitativ): Gesamtes Orchester als Begleitung
  - BWV 205/5 (Arie): Viola d’amore und Viola da gamba als Obligatinstrumente
  - BWV 205/9 (Arie): Violine solo in extremen Lagen
  - BWV 205/11 (Arie): Drei Trompeten, zwei Hörner und Pauke als Obligatinstrumente
  - BWV 205/13 (Arie): Zwei Flöten unisono als Obligatinstrumente
  - BWV 207a/1+9: dreifache Oboenbesetzung: Kombination von Taille und zwei Oboen d’amore
  - BWV 207a/5a (Ritornello): Oboe I-III (Taille + Oboe d’amore I, II) unisono als dritte von zwei Oberstimmen (Trompete I, II)
  - BWV 207a/7: Violine I, II, Viola unisono (Ostinatofigur)

Um eine Veränderung des Schreibstils der zugrundeliegenden Drammi per musica nachvollziehen zu können, ist es notwendig, die Entstehungszeit der Werke zu berücksichtigen. Alle nichtrezitativischen Sätze von BWV 205a und BWV 207a sind Parodiefassungen von BWV 205 bzw. BWV 207 und werden mit ihren Entstehungsdaten 1725 bzw. 1726 an den Anfang gestellt, sodass folgende Chronologie entsteht:

---

11 Die Taille (Oboe da caccia) verwendet Bach ebenfalls in BWV 208 („Jagdkantate“) von 1713 als dritte Oboe in den Sätzen 7 (Arie), 11 (Chor) und 15 (Chor).
Zunächst erfolgt in Kapitel 3.2. eine Analyse des Dramma per musica *Lasst uns sorgen, lasst uns wachen* BWV 213. Dieses Werk stellt den Auftakt der sechs ausgewählten Festmusiken für das kurfürstlich-sächsische und polnische Königshaus zwischen 1733 und 1736 dar und erfüllt alle Kriterien eines Dramma per musica. In Kapitel 3.3. werden alle Dramma per musica auf eine dramaturgische Anlage hin untersucht. Einer ausführlichen Analyse zu Takteinheiten und Periodik widmet sich das Kapitel 3.4. In diesem Punkt unterscheiden sich die Werkgruppen am deutlichsten voneinander. Zu beachten ist dabei, dass periodische Themengestaltung und gerade Takteinheiten für sich genommen keine Innovation darstellen – diese sind häufig in Instrumentalmusik, besonders in Tanzsätzen zu beobachten –, wohl aber deren Aufnahme in die Vokalwerke.

13 Vgl. NBA I/37, KB, S. 22.
15 BWV 206 entstand bereits 1734, wurde vermutlich aber erst 1736 vollendet und aufgeführt.
16 Zur Werkauswahl und Sonderstellung dieser Kantate siehe auch Kapitel 3.2.
3.2. Fallbeispiel: Lasst und sorgen, lasst uns wachen BWV 213


Im Unterschied zu den anderen fünf Drammi per musica werden keine Flöten eingesetzt. Statt zweier Trompeten werden zwei Hörner verwendet. Durch die Tonart F-Dur grenzt sich dieses Werk ebenfalls von den fünf übrigen ab, die jeweils in D-Dur stehen.

Bis auf den Schlusssatz wurden alle nichtrezitativischen Sätze in die Teile I–IV des Weihnachtsoratoriums BWV 248 als Parodie übernommen.


\(^{17}\) Die Dauer bezieht sich auf eine konzertante Aufführung. Durch mögliche Wiederholungen von Sätzen, Auf- und Abtreten der Personen oder auch Kostümwechsel konnte sich die Aufführungsdauer wesentlich verlängern.

**Bezeichnung:** Dramma per Musica

**Entstehung:** Zum Geburtstag des Kurprinzen Friedrich Christian von Sachsen, 5. September 1733

**Besetzung:** Soli: Sopran (S), Alt (A), Tenor (T), Bass (B) – Chor: Sopran, Alt, Tenor, Bass – Orchester: Horn I, II, Oboe I, II (Oboe I auch Oboe d’amore), 2 Violinen, 2 Violen, Basso continuo (B.c.)

**Text:** Christian Friedrich Henrici (alias Picander), Leipzig 1737

**Sätze:** 13

**Personen:**
Wollust (Sopran)
Herkules (Alt)
Tugend (Tenor)
Merkur (Bass)

**Handlung:**

Herkules stellt das Abbild des Kurprinzen Friedrich Christian dar, Merkur verkörpert als Gott der Kaufleute Leipzig und ihre Bürger.¹⁹

**Tabelle VI: Übersicht**

<table>
<thead>
<tr>
<th>Satz</th>
<th>Taktart</th>
<th>Tonart</th>
</tr>
</thead>
<tbody>
<tr>
<td>1. Chorus: Lasst uns sorgen, lasst uns wachen („Ratschluss der Götter“)</td>
<td>3/8</td>
<td>F</td>
</tr>
<tr>
<td>2. Recitativo: Und wo? Wo ist die rechte Bahn? Herkules (A)</td>
<td>4/4</td>
<td>C–g</td>
</tr>
<tr>
<td>3. Aria: Schlafe, mein Liebster, und pflege der Ruh Wollust (S)</td>
<td>2/4</td>
<td>B</td>
</tr>
<tr>
<td>4. Recitativo: Auf! folge meiner Bahn Wollust (S), Tugend (T)</td>
<td>4/4</td>
<td>(C) f–fis</td>
</tr>
<tr>
<td>5. Aria: Treues Echo dieser Orten Herkules (A), Echo (A)</td>
<td>6/8</td>
<td>A</td>
</tr>
<tr>
<td>6. Recitativo: Mein hoffnungsvoller Held Tugend (T)</td>
<td>4/4</td>
<td>D–a</td>
</tr>
</tbody>
</table>

7. Aria: Auf meinen Flügeln sollst du schweben
   Tugend (T) 4/4 e
8. Recitativo: Die weiche Wollust locket zwar
   Tugend (T) 4/4 h–d
9. Aria: Ich will dich nicht hören
   Herkules (A) 3/8 a
10. Recitativo: Geliebte Tugend, du allein
    Herkules (A), Tugend (T) 4/4 C–F
11. Aria Duetto: Ich bin deine, du bist meine
    Herkules (A), Tugend (T) 3/8 F
12. Recitativo: Schaut, Götter, dieses ist ein Bild
    Merkur (B) 4/4 B–F
13. Chorus: Lust der Völker, Lust der Deinen
    („Chor der Musen“) 2 F

3.2.1. Chorus: Lasst uns sorgen, lasst uns wachen

Chorus (Ratschluss der Götter):
Lasst uns sorgen, lasst uns wachen,
Über unsern Göttersohn.
Unser Thron
Wird auf Erden
Herrlich und verkläret werden,
Unser Thron
Wird aus ihm ein Wunder machen.

Der Eingangssatz steht in F-Dur und im 3/8-Takt. Er umfasst 240 Takte und ist symmetrisch in drei Teile gegliedert, die jeweils 80 Takte umfassen. Die großangelegte Symmetrie spiegelt sich häufig im Detail wider.

Teil A: Takt 1–80
Teil B: Takt 81–160
Teil A’: Takt 161–240

Teil A: Takt 1–80

Notenbeispiel 1: Ritornellthema


Das Ritornellthema gliedert sich symmetrisch in 4+4 Takte. Die harmonischen Schwerpunkte in Takt 1 und 2 entsprechen denen in Takt 7 und 8 (T. 1 u. 7 F-Dur, T. 2 u. 8 C-Dur), die Oberstimme in Takt 7 ist abgesehen von dem eingefügten d2 vergleichbar mit Takt 1.

Eine weitere Symmetrie lässt sich in der Bewegungsrückrichtung der Melodie erkennen: Takte 1–2 und 7–8 besitzen nach einer anfangs aufwärts- eine abwärtsgerichtete Bewegung vom gleichen Ton aus, Takte 3–4 und 5–6 eine aufwärtsgerichtete Bewegung.

Takte 1–2 und 7–8 sind in Bezug auf die Tonart nicht symmetrisch. Der Halbschluss in Takt 8 in C-Dur hat zur Folge, dass das Ritornellthema in sich nicht harmonisch geschlossen ist und eine Fortsetzung erwartet wird.

Notenbeispiel 2: Aufbau Hauptthema

Die Oberstimme besetzt auf den schweren Zählzeiten der Takte überwiegend die Terz des jeweiligen Dreiklangs. Ausnahmen sind Takt 2 Zählzeiten eins (g1 als Quinte von C-Dur) und drei (f1 als Grundton von F-Dur), Takt 4 Zählzeit zwei (c2 als Quinte von F-Dur) und Takt 8 Zählzeit eins (g1 als Quinte von C-Dur mit a1 als Vorhalt) als Entsprechung zu Takt 2.

Analog zu Takt 1 setzt die Oberstimme in Takt 5 mit der Terz an und führt über das e2 in das f2 auf die schwere Zeit von Takt 6 zurück nach F-Dur.
Das Ritornellthema lässt sich in vier Motive einteilen:

Notenbeispiel 3:

Das Thema ist periodisch gestaltet und zeichnet sich durch eine kantable Melodik aus. Dem zweiten Ton folgt eine Abwärtsbewegung zu Takt 2 (b¹–g¹–f¹). Diese musikalische Figur entspricht einer Katabasis, die unter anderem für Ehrfurcht steht und die Anfangsworte „Lasst uns sorgen“ verdeutlicht. In Takt 3 steigt die Oberstimme von a¹ bis d² an und kehrt in Takt 4 zu c² zurück. Diese Aufwärtsbewegung, als Anabasis bezeichnete Figur, betont die Aussage „lasst uns wachen“. Durch die Achtelbewegung und die folgende Generalpause wird der bisher tänzerische 3/8-Rhythmus unterbrochen und trennt die beiden Viertaktgruppen. In Takt 5 setzt die Oberstimme von dem bereits in Takt 4 angesteuerten d² mit einem lombardischen Rhythmus an und erreicht in Takt 6 kurzzeitig das f² als höchsten Ton des Themas. Der abwärtsgehende Lauf steuert in Takt 7 das a¹ aus Takt 1 an und führt über einen Quartsprung zu d² und zwei nachfolgenden Terzspringen abwärts über das b¹ zu g¹ in Takt 8. Der charakteristische Sextvorhalt eines Halbschlusses a¹–g¹ in Takt 8 betont erneut die Terz der Haupttonart und entspricht der melodischen Figur („Katabasis“) aus Takt 2 und 4.


Notenbeispiel 4: Umkehrung


Die Motive R1 und R2 (T. 1–4) erscheinen ab Takt 9 variiert in den einzelnen Instrumentengruppen. Im Gegensatz zu Motiv R1 findet in Takt 9–10 kein Terzsprung, sondern ein Quintsprung zur Septime b¹ von C-Dur statt, die sich in die Terz a¹ von F-Dur auflöst.

Notenbeispiel 5: abgeändertes Motiv R1' + R2'

Horn I übernimmt Motiv R1' und wird von den unisono gesetzten Streichern auf c₁ und Horn II mit einem Kontrapunkt in Form einer Sechzehntelfigur begleitet.

Notenbeispiel 6: Kontrapunkt Horn II


Der B. c. setzt zunächst in den Takten 9 und 10 jeweils auf der Zählzeit zwei und im piano ein, wodurch die Oberstimme deutlich an Betonung gewinnt. Die Bassstimme stellt in Takt 9–12 die Umkehrung der Hornstimme aus Takt 9–10 (Motiv R1') und der Violinstimme aus Takt 11–12 (Motiv R2') Zählzeit eins dar. In Takt 10 wird die Bassstimme eine Oktave tiefer gesetzt, wodurch kein Quintsprung aufwärts (im Notenbeispiel 7 als Stichnoten notiert), sondern ein Quartsprung abwärts entsteht. Die Sekundabwärtsbewegung der Achtelnoten in Takt 9 entspricht melodisch und artikulatorisch der Oberstimme aus Takt 4.

Notenbeispiel 7: Umkehrung Motiv R1' und R2'


Notenbeispiel 8: Quintfallsequenz und Kadenz


Notenbeispiel 9: Quintfallsequenz, Rückführung nach F-Dur


Die Streicher markieren mit Achtelnoten auf der Zählzeit eins die Schwerpunkte der Takte 29, 31, 33 und 35. In Violine I entsteht eine lineare Abwärtsbewegung von es² zum Themenanfangston a¹, in Violine II parallel in Terzen zu Violine I eine Linie von c² zu f¹. Kurze abwechselnde Einwürfe der Oboen und Hörner unterstützen die abwärtsgeführte Linie der Chorstimmen: Oboe I und Horn I übernehmen die Sopranstimme, Horn II und Oboe II die Altstimme. Das Wort „sorgen“ ab Takt 30 wird zudem durch die um einen Ton tiefer sequenzierte Zweitaktfigur und Absenkung der Lage aller Instrumente illustriert. Der B.c. markiert ab Takt 32 jeweils zu Taktbeginn abwechselnd das f (T. 32, 34, 36) und F (T. 33, 35) als Orgelpunkt in Form einer Achtel, bevor er in den Takten 37–38 auf dem tieferen F liegen bleibt.


In Takt 45 setzt der Sopran mit Motiv R1' an, Oboe I, Violine I und die Altstimme führen mit Motiv R2' in Takt 47 fort. Tenor und Bass setzen in Takt 47 ein und wiederholen in Takt

Notenbeispiel 10:


**Teil B: Takt 81–160**

Notenbeispiel 11: Anabasis, Katabasis

Noch deutlicher ist die Hervorhebung des Throns in Takt 113–114 und 115–116 mit einer Exclamatio (Sextsprung aufwärts) zu erkennen:

Notenbeispiel 12: Exclamatio


Der zweite Vokalabschnitt beginnt in Takt 137 und stellt eine variierte Wiederholung des ersten Abschnitts (T. 97–120) dar. Das Motiv im Sopran in Takt 137 entspricht Takt 5 aus dem Ritornellthema.

harmonisiert und erhält zusätzlich mit dem Nonvorhalt (e²–d²) eine stärkere Betonung als an der vergleichbaren Stelle in Takt 116.


Da-capo Teil A': Takt 161–240

Der Chor setzt nur vom B.c. begleitet mit den ersten beiden Takten des Ritornells ein. Nach Konrad Küster soll der unmittelbare – also ohne die übliche instrumentale Vorbereitung zu Beginn des variierten Da-capo-Teils – und nahezu solistische Einsatz des Chores die Rückbesinnung der Götter in Bezug auf das „Wachen“ darstellen. Er sieht in diesem Fall „musikdramatische Ansätze, die in ihrer Zeit kaum weiter gehen konnten“.²¹

Küsters Auslegungen werden weiterhin unterstützt durch die abgeänderte Stimmführung des Vokalbasses. So übernimmt dieser bis Takt 162 Zählzeit eins das f, löst sich aber auf der Zählzeit zwei – wie zuvor die Altstimme auf der Zählzeit eins desselben Taktes – zur Terze auf und steht mit einer kleinen Sekunde in scharfer Dissonanz zum B.c. Die Dissonanzen, verbunden mit der abwärtsgeführten Sekunde, illustrieren zusätzlich das Wort „sorgen“.

Die Großform ist vergleichbar mit Teil A. Ausnahme bilden die ersten zwölf Takte des Da-capo-Teils.


Entgegen den Takten 45–53 setzen zunächst der Tenor und der Bass in Takt 189 ein, bevor der Sopran und Alt in Takt 191 (entsprechend Takt 47) folgen. Der Alt führt in den zwei folgenden Takten das Thema weiter, der Sopran begleitet mit einer Oberstimme. Die Takten 197–202 sind nahezu identisch mit den Takten 53–59. Ausnahmen bilden die letzten Achtelnoten in Takt 202 in Oboe II (e\(^2\) statt e\(^1\)) und in Violine II (c\(^1\) statt e\(^1\)). Des Weiteren
bekommt der Vokalbass eine gewisse Sonderstellung, indem er durch den verzögerten Einsatz auf der Zählzeit zwei in Takt 197, 199 und 201 in Dissonanz zur Continuostimme tritt.

Notenbeispiel 17:

Takte 203–204 bestätigen F-Dur. Ein prägnanter Oktavsprung im Sopran zum höchsten Ton a² hebt deutlich die Forderung „Lasst uns wachen“ hervor:

Notenbeispiel 18: Exclamatio


3.2.2. Recitativo: Und wo? Wo ist die rechte Bahn?

Alt (Herkules):
Und wo? Wo ist die rechte Bahn,
Da ich den eingepflanzten Trieb,
Dem Tugend, Glanz und Ruhm und Hoheit lieb,
Zu seinem Ziele bringen kann?
Vernunft, Verstand und Licht
Begeht, dem allen nachzujagen.
Ihr schlanken Zweige, könnt ihr nicht
Rat oder Weise sagen?


3.2.3. Aria: Schlafe, mein Liebster, und pflege der Ruh

Sopran (Wollust):
Schlafe, mein Liebster, und pflege der Ruh,
Folge der Lockung entbrannter Gedanken.
Schmecke die Lust
Der lüsternen Brust
Und erkenne keine Schranken.

Die Da-capo-Arie steht im 2/4-Takt und in B-Dur. Die Besetzung besteht aus Streichern, Sopran und B.c.


Die Arie zeichnet sich durch präzise Artikulationsbezeichnungen und Dynamikangaben aus.

Rahmenteil: Takt 1–112


Notenbeispiel 19: Hauptthema


Notenbeispiel 20: Wiegenrhythmus


Notenbeispiel 21:


---

Bühne inszeniert worden sein, könnte es möglich sein, dass die Wollust nicht zu Beginn der Arie auf der Bühne erscheint, sondern erst mit ihrem solistischen und in der Takturnmacht antizipierenden Einsatz.


In Takt 49 nehmen Sopran und Violine I die ersten beiden Takte des Themas auf und enden in Takt 52 auf einem C-Durakkord mit kleiner Septime im B.c. Ein prägnanter Sprung in der Sopranstimme (Exclamatio) von g¹–e² verdeutlicht dabei die trügerische Ruhe. Dass Bach die musikalische Figur bewusst eingesetzt hat, lässt sich im Vergleich mit der parodierten und veränderten Fassung im Weihnachtsoratorium BVW 248 erkennen. In dieser wird der
aufsteigende Sextsprung zugunsten des neuen Textinhalts, der „ernstgemeinten“ Ruhe, in einen Terzspring abwärts und durch einen Vorhalt in eine Sekundabwärtsbewegung abgeändert.\textsuperscript{24}


Der zweite Vokalabschnitt innerhalb des Rahmenteils beginnt in Takt 69 mit dem Thema von a\textsuperscript{1} in F-Dur und endet in Takt 72 mit einem prägnanten Septimsprung auf es\textsuperscript{2} in F-Dur (erneute Exclamatio auf „Ruh“). Die Sopranstimme wiederholt ab Takt 73 die vorangegangen vier Takte in B-Dur und bleibt in Takt 76 mit einer Halbenote auf as\textsuperscript{1} als Septime von B-Dur liegen. Violine I behält die abwärtsgegeneigte und synkopierte Bewegung bei. In den Takten 72 und 76 spielt Violine I über dem Liegeton der Sopranstimme Motiv A als Übergang zum jeweils folgenden Takt. Der B.c. übernimmt den Orgelpunkt, Viola den Wiegenliedrhythmus.

Der Sopran setzt in Takt 77 mit einem Oktavsprung zu g\textsuperscript{2} an und führt schrittweise abwärts nach a\textsuperscript{1} in Takt 79. Währenddessen imitiert Violine I die Singstimme in Takt 78, was das „folgen“ verdeutlicht. Verstärkt wird die Wirkung durch das Aussetzen von Violine II und Viola. Takte 77–78 werden in Takt 79–80 sequenziert. Über G-Dur in der Mitte von Takt 77 wird über c-Moll (T. 78) und F-Dur (T. 79) zurück nach B-Dur in Takt 80 geführt.

\textbf{Notenbeispiel 22: Imitatio}

Die Takte 81–91 entsprechen den Takten 13–23 mit Ausnahme des Tons F im B.c. in Takt 86 auf der Zählzeit zwei. Der Sopran setzt nach dem Trugschluss in Takt 84 nicht aus, sondern bringt zunächst in Takt 84–89 Einwürfe mit den Worten „folge der Lockung“, um dann ab Takt 90 mit einem Sextsprung von g\textsuperscript{1} zu e\textsuperscript{2} den zweiten Gesangsabschnitt in

\textsuperscript{24} Vgl. Walter 2006, S. 88–89.

Das Orchesternachspiel ab Takt 97–112 entspricht Takt 1–15 und endet mit einem vollkommenen Ganzschluss in B-Dur.

**Binnenteil: Takt 113–152**


Die Vokalstimme setzt ab Takt 116 die melodische Linie ohne Begleitung der Streicher fort.


Mit dem Aussetzen der Streicher in Takt 148 führt der Sopran mit einer Koloratur zunächst zu \(d^1\), um dann in einer aufsteigenden Linie in Takt 150 \(g^2\) zu erreichen. Mit einem vorgeschriebenen *adagio*, einem Oktavspring abwärts zu \(g^1\) in der Singstimme und einer abschließenden Kadenz endet der Binnenteil in Takt 152 in g-Moll.

Die Koloratur der Singstimme und der große Ambitus demonstrieren dabei deutlich die Hemmungslosigkeit („erkenne keine Schranken“) der Wollust.

Es folgt die Wiederholung des Rahmenteils.

### 3.2.4. Recitativo: Auf! folge meiner Bahn

*Sopran (Wollust):*

Auf! folge meiner Bahn,
Da ich dich ohne Last und Zwang
Mit sanften Tritten werde leiten.
Die Anmut gehet schon voran,
Die Rosen vor dir auszubreiten.
Verziehe nicht, den so bequemen Gang
Mit Freuden zu erwählen.

*Tenor (Tugend):*

Wohin, mein Herkules, wohin?
Du wirst des rechten Weges fehlen.
Durch Tugend, Mühl und Fleiß
Erhebet sich ein edler Sinn.

*Sopran (Wollust):*

Wer wählet sich den Schweiß,
Der in Gemäßlichkeit
Und scherzender Zufriedenheit
Sich kann sein wahren Heil erwerben?

*Tenor (Tugend):*

Das heißt: sein wahres Heil verderben.


\[25\] Auch in dem Dramma per musica *Zerreißet, zersprenget, zertrümmert die Gruft* BWV 205 charakterisiert Bach die Hauptperson. Die Macht und Stärke von Äolus werden unter anderem mithilfe einer vollen Orchesterbesetzung und der harmonischen Gesamtanlage im ersten Rezitativ (Nr. 2) dargestellt. Vgl. Kapitel 3.3.2.1., S. 111.

Den Takten 1–9 liegen ausschließlich Sekundstiege mit Zwischendominanten und Quintfälle zugrunde.

Notenbeispiel 23: Harmonischer Verlauf Takt 1–9

In Takt 9 tritt die Tugend (Tenor) auf. An Herkules gerichtet stellt sie die Frage des rechten Weges in Form einer fanfarenartigen, zunächst aufsteigenden Sexte, dann einer Quinte und zuletzt einer Quarte mit jeweils einer auftaktigen Sechzehntelnote. Die Exclamatio verdichtet sich sukzessive im Intervallabstand und gewinnt entsprechend der Frage an Intensität.

Notenbeispiel 24: Exclamatio


Innerhalb der ersten acht Takte ist eine Bevorzugung von Tonarten im B-Vorzeichenbereich zu erkennen. Erst in Takt 8 bekommt das Rezitativ durch das h¹ im Sopran und die Kadenz nach C-Dur in Takt 9 eine Richtung in den Kreuztonartenbereich. Exakt hier wechseln sich die beiden agierenden Personen ab: Die Tugend ergreift das Wort und lenkt, harmonisch und tonartlich gedeutet, das Geschehen in eine andere Richtung. Damit verbunden ist der Tritonussprung c–Fis von Takt 9 auf 10 im B.c. zu deuten.
Es lassen sich folgende Beobachtungen zur Charakterisierung der Personen feststellen:


Notenbeispiel Nr. 25: Kadenzen Wollust und Tugend


---

3.2.5. Aria: Treues Echo dieser Orten

Alt (Herkules):
Treu Echo dieser Orten,
Sollt ich bei den Schmeichelworten
Süßer Leitung irrig sein?
Gib mir deine Antwort: Nein!

Alt (Echo):
Nein!

Alt (Herkules):
Oder sollte das Ermahnen,
Das so mancher Arbeit nah,
Mir die Wege besser bahnen?
Ach! so sage lieber: Ja!

Alt (Echo):
Ja!


Die Dramaturgie zeichnet sich durch die Disposition des Satzes innerhalb der Kantate und den Gesamtaffekt aus: Nachdem die Wollust Herkules ihr Angebot unterbreitet hat, ist dieser verunsichert und bittet verzweifelt um Rat. Durch die zunächst fehlende Antwort wird das Bitten Herkules‘ intensiviert.

Notenbeispiel 26: Echomotiv


In Takt 13 findet kein vollkommener Ganzschluss statt, es erscheint stattdessen das für die Arie typische Echomotiv, jetzt um einen Ton verkürzt. Dies hat zur Folge, dass ein Abstand in Form einer Achtelpause zwischen Frage und Antwort (Echo) entsteht. Durch die auf- bzw. abwärtsgerichtete Sekunde eignet sich das Motiv zudem als Vorhaltsfigur.

Notenbeispiel 27: Abspaltung Echomotiv


Die Oboe beginnt in Takt 29 mit dem Hauptthema auf e² und wiederholt es in Takt 31 von h¹. Die Wiederholung des Echomotivs wird durch die Modulation von e-Moll über Fis-Dur nach h-Moll in Takt 32–33 leicht verändert, indem die ersten beiden Töne g¹ und e¹ zu gis¹ und
eis\(^1\) alteriert werden. In Takt 33 setzt die Oboe mit dem Thema von fis\(^2\) an und sequenziert es ab der Mitte von Takt 35. Im Gegensatz zu Takt 1–9 werden die Motive nicht nur wiederholt, sondern zu modulatorischen Vorgängen eingesetzt und variiert.


Notenbeispiel 28:

\[
\begin{array}{c}
30 & 31 & 32 & 33 & 34 & 35 & 36 \\
\text{Alt (Herkules)}
\end{array}
\]

sollt ich ir-rig sein, sollt ich ir-rig sein? Treu-nes E-cho,


Notenbeispiel 29: Dialog Herkules, Oboe, Echo

\[
\begin{array}{c}
45 & 46 & 47 & 48 & 49 \\
\text{Oboe d'amore} \\
\text{Alt (Herkules)} \\
\text{Alt (Echo)} \\
\text{B.c.}
\end{array}
\]

Tabelle VII:

<table>
<thead>
<tr>
<th>Takt</th>
<th>Takt 13</th>
<th>14</th>
<th>15</th>
<th>16–17</th>
<th>18</th>
</tr>
</thead>
<tbody>
<tr>
<td>Stufe, Tonart</td>
<td>I, E-Dur</td>
<td>(IV, A-Dur)</td>
<td>II, Fis-Dur</td>
<td>V, H-Dur, Kadenz</td>
<td>I, E-Dur</td>
</tr>
<tr>
<td>Vorhalt</td>
<td>7–8</td>
<td>7–8</td>
<td>7–6</td>
<td>4–3</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>Vorhalt</td>
<td>6–7</td>
<td>6–7</td>
<td>7–8</td>
<td>7–8</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>Stufe, Tonart</td>
<td>I, E-Dur</td>
<td>II, Fis-Dur</td>
<td>V, H-Dur, Kadenz</td>
<td>I, E-Dur</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>Takt</td>
<td>55–56 Mitte</td>
<td>56 Mitte–57</td>
<td>58–60</td>
<td>61</td>
<td></td>
</tr>
</tbody>
</table>


Im Folgenden werden Abschnitte häufig miteinander verschrankt. So endet das Zwischenspiel in Takt 69 im neunten Takt des Abschnitts, dieser ist gleichzeitig der Beginn des nächsten achtaktigen Abschnitts und endet in Takt 77, wiederum der neunte Takt. Es ist
nicht eindeutig hörbar, ob der Einsatz der Oboe in Takt 61 bzw. der Singstimme in Takt 70 ein Auftakt oder bereits der erste Takt einer Phrase ist.\textsuperscript{27}

Die Altstimme setzt in der Mitte von Takt 69 auf h\textsuperscript{1} mit einer abwärtsgeführten Achtelmelodik ein, bis sie in Takt 73 kurzzeitig auf eis\textsuperscript{1} entsprechen dem Zeilenschluss absetzt. Ein erneuter Ansatz und Anstieg der Singstimme ab Takt 73 in Cis-Dur führt zunächst nach fis-Moll in Takt 75. Mit der folgenden aufsteigenden Koloratur wird über Fis-Dur (T. 75 Zählzeit sechs) h-Moll in Takt 77 erreicht.

Die Oboe beteiligt sich zunächst nur in den Takten 70 und 72–73 mit kurzen Einwürfen mit dem Echomotiv, bevor sie den Alt ab Takt 75 im Abstand eines Taktes kurzzeitig imitiert und dann eigenständig in durchgehender Achtelbewegung bis Anfang Takt 77 begleitet. Die Abschlussfigur in Takt 76 stellt dabei das jeweilig zur Abkandenzierung genutzte Motiv dar (z. B. T. 12 Oboe, T. 44 und 60 Alt).


Zunächst antwortet das Echo direkt auf dem tiefen cis\textsuperscript{1} in Takt 85, die Oboe folgt in Takt 86. Mit einem aufsteigenden Quintsprung in Takt 86 (cis\textsuperscript{1}–gis\textsuperscript{1}) und wiederholtem „ja, ja,“ wird die Figur intensiviert. Herkules setzt nach Beantwortung des Echos und der Oboe mit einem Quartsprung von gis\textsuperscript{1} zu cis\textsuperscript{2} an. Nun antwortet zuerst die Oboe, das Echo folgt mit einem Auftakt zu Takt 89. Nach einer erneuten Forderung antwortet das Echo mit einem „Ja“ auf dem Grundton fis\textsuperscript{1} in fis-Moll (T. 91), das zuvor mit einer Kadenz (T. 90) bestätigt wurde. Der B.c. setzt jeweils bei der Imitation von Oboe und der Altstimme (Echo) aus.


\textsuperscript{27} Vgl. Kapitel 3.4.3.1., S. 135–136.
3.2.6. Recitativo: Mein hoffnungsvoller Held

Tenor (Tugend):
Mein hoffnungsvoller Held!
Dem ich ja selbst verwandt
Und angeboren bin,
Komm und erfasse meine Hand
Und höre mein getreues Raten,
Das dir der Väter Ruhm und Taten
Im Spiegel vor die Augen stellt.
Ich fasse dich und fühle schon
Die folgbare und mir geweihte Jugend.
Du bist mein echter Sohn,
Ich deine Zeugerin, die Tugend.


Die Tugend beginnt fanfarenartig mit einem aufsteigenden gebrochenen Dreiklang in D-Dur und einer Exclamatio zum hohen a² auf der Zählzeit eins, besetzt mit dem Wort „Held“. Der exponierte und sich durch Pausen abgrenzende Ton fis² in Takt 4 betont die Aufforderung „komm“, die Exclamatio (h¹–e²) das „höre“ in Takt 5.


28 Vgl. auch Kapitel 3.3.1.1., S. 97 ff.
29 Zur Charakterisierung der Personen durch affektive Darstellung einzelner Wörter siehe auch Kapitel 3.3.1.1., S. 98.
3.2.7. Aria: Auf meinen Flügeln sollst du schweben

Tugend (Tenor):
Auf meinen Flügeln sollst du schweben,
Auf meinem Fittich steigest du
Den Sternen wie ein Adler zu.
Und durch mich
Soll dein Glanz und Schimmer sich
Zur Vollkommenheit erheben.

Die Arie der Tugend steht in e-Moll und ist als Fuge gestaltet. Sowohl die Tonart als auch die Fugenform drücken erneut den Gegensatz der Tugend und der Wollust aus.\(^{30}\) Die Wahl einer Fuge kann unterschiedlich gedeutet werden:
1. Die Fuge unterliegt strengen Gesetzmäßigkeiten und stellt die Tugend als Vertreter des Gesetzes und der Moral dar.
3. Die Fuge steht für die Flucht\(^{31}\) oder für die Aufforderung zur Flucht Herkules' vor der Wollust.

Rahmenteil: Takt 1–46

In dem zwölftaktigen Vorspiel wird das Fugenthema insgesamt dreimal vorgestellt. Das Thema beginnt mit einem prägnanten Oktavsprung abwärts (e\(^2\)–e\(^1\)) in der Oboe auf der ersten Stufe (Dux). Der eröffnete Ambitus wird mit einem aufsteigenden Lauf in Sechzehntelnoten linear zur Quinte h\(^1\) gefüllt. In der folgenden Sechzehntelkette in Takt 2–3 ist eine abwärtsgeführte melodische Gerüstlinie c\(^2\)–h\(^1\)–a\(^1\)–g\(^1\) auf den jeweiligen Zählzeiten eins und drei zu erkennen. Als harmonische Grundlage liegt eine Quintfallsequenz von Takt 1 Zählzeit vier bis Takt 3 Zählzeit drei zugrunde. Die Sechzehntelbewegung wird mit einer aufsteigenden Linie ab der Mitte von Takt 3 von e\(^1\) bis Takt 4 als Überleitung zum Themeneinsatz auf der fünften Stufe (Comes) in der Violine Solo (im Folgenden: Violine) fortgeführt. Die Oboe setzt Ende Takt 4 mit der bewegten Sechzehntelkette zugunsten eines Kontrapunktes aus. Mit einer abwärtsgeführten Bewegungsrichtung und übergebundenen Achtelnoten auf den Zählzeiten eins in den Takten 5 und 6 und auf der Zählzeit drei in Takt 5 entsteht in Verbindung mit der Continuostimme eine 7–3-Vorhaltskette. Der B.c. markiert mit seinen Achtelnoten und den Grundtönen der jeweiligen Tonart deutlich die Viertelzähleiten der Takte und geht außer in Takt 23–25 und 27–28 nur in Überleitungen, Kadenzen und eigenständiger Themenvorstellung in eine

\(^{30}\) Mit der Tonart B-Dur steht die Arie der Wollust auf größtmögliche Distanz zur Arie der Tugend (e-Moll). Weiterhin unterscheiden sie sich wesentlich im Charakter und in der Kantabilität.

\(^{31}\) lateinisch, italienisch fuga = Flucht

Notenbeispiel 30: Fugenthema und Überleitung


Binnenteil: Takt 46–70

Der B.c. eröffnet den Binnenteil mit dem Themenkopf in e-Moll und sequenziert diesen in Takt 47 eine Sekunde tiefer in D-Dur. Ab der Mitte von Takt 47 wird die Achtelbewegung abgespalten und mit zweimaliger Wiederholung aufwärts zu g geführt. Die Tenorstimme setzt
zweimal mit einer Sekundaufwärtsbewegung an, dessen Melodik an den Kontrapunkt des Themas erinnert und geht ab Takt 47 Mitte in eine aufwärtsgehende Sechzehntelbewegung über, die den „Glanz“ veranschaulicht.


Notenbeispiel 31:


wiederholt die erste Hälfte von Takt 59 in Takt 60 eine Sekunde tiefer und fährt mit der Sechzehntelkette aus dem Thema bis Takt 62 Zählzeit drei fort.


Die Takte 1–46 werden als Da-capo wiederholt.

3.2.8. Recitativo: Die weiche Wollust locket zwar

Tenor (Tugend):
Die weiche Wollust locket zwar;
Allein,
Wer kennt nicht die Gefahr,
Die Reich und Helden kränkt,
Wer weiß nicht, o Verführerin,
Dass du vorlängst und künftighin,
So lang es nur den Zeiten denkt,
Von unsrer Götter Schar
Auf ewig musst verstoßen sein?

3.2.9. Aria: Ich will dich nicht hören

Alt (Herkules):
Ich will dich nicht hören, ich will dich nicht wissen,
Verworfene Wollust, ich kenne dich nicht.
Denn die Schlangen,
So mich wollten wiegend fangen,
Hab ich schon lange zermalmet, zerrissen.


Rahmenteil: Takt 1–88

Ein 16-taktiges Ritornell in Violine I (im Folgenden: Violine) und B.c. dient als Vorspiel.

Notenbeispiel 32: Ritornell, Vorspiel

Das Thema beginnt auftaktig mit einem Quartsprung. Durch die Exclamatio wird bereits zu Beginn Herkules’ Unruhe und Entschlossenheit ausgedrückt. Der Vordersatz gliedert sich periodisch in 4+4 Takte und endet mit einem Halbschluss in E-Dur. Die Violine spinnt das Thema über eine Quintfallsequenz ab Takt 9 mit Auftakt fort, welches eine Umspielung der späteren Altstimme aus Takt 45–48 darstellt. In Takt 13 steigt die Violine aus der Sequenz aus und umspielt das a1 und in Takt 14 das e2, um schließlich in Takt 15 mit einem großen
Sprung \( a^2 \rightarrow c^1 \) und einer folgenden Sekundabwärtsbewegung über \( h \) zu \( a \) mit einer Kadenz das Vorspiel abzuschließen.


**Binnenteil: Takt 89–136**

Die Continuostimme folgt in Takt 90 (\( e \rightarrow d \rightarrow c \rightarrow h \)) der Altstimme aus Takt 89 (\( e^1 \rightarrow c^1 \)) in Imitation. Die fortgesetzte Sechzehntelkette in der Continuostimme stellt dabei deutlich die Bewegung der Schlangen dar („Denn die Schlangen, so mich wollten wiegend fangen“). Die Altstimme besitzt eine dem Text entsprechende wiegende („wiegend fangen“) und einfache Melodik aus gebrochenen Dreiklängen über einem harmonischen Pendel D-Dur und G-Dur.
Notenbeispiel 33: Beginn Binnenteil


Notenbeispiel 34:


### 3.2.10. Recitativo: Geliebte Tugend, du allein

**Alt (Herkules):**
Geliebte Tugend, du allein
Sollst meine Leiterin
Beständig sein.
Wo du befiehlst, da geh ich hin,
Das will ich mir zur Richtschnur wählen.

**Tenor (Tugend):**
Und ich will mich mit dir
So fest und so genau vermählen,
Dass ohne dir und mir
Mein Wesen niemand soll erkennen.

**Beide:**
Wer will ein solches Bündnis trennen?

3.2.11. Aria Duetto: Ich bin deine, du bist meine

Alt (Herkules): Ich bin deine,
Tenor (Tugend): Du bist meine,
Beide: Küsse mich, Ich küsse dich.
           Wie Verlobte sich verbinden,
           Wie die Lust, die sie empfinden,
           Treu und zart und eiferig,
           So bin ich.


Rahmenteil: Takt 1–114


Notenbeispiel 35: Vorspiel
In den ersten 16 Takten ist wie in allen nichtrezitativischen Sätzen (ausgenommen Nr. 7) eine klare, periodische Themengestaltung zu erkennen. Die ersten zwölf Takte gliedern sich in drei Viertaktgruppen, die sich durch Wiederholungen und Imitationen in 2+2 Takte unterteilen lassen. Takte 13–16 bestätigen die Dominanttonart C-Dur.

Viola I beginnt mit Motiv A in Takt 1 auf a₁ als Terz von F-Dur, Viola II tritt in Takt 3 eine Oktave tiefer auf a in Imitation zu Viola I. Diese wiederholt Motiv A ab Takt 3 eine Terz tiefer von f₁ in parallel geführten Sexten zu Viola II.


mit demselben Motiv. Mit einer rhythmisch belebten und in diesem Satz nur einmal vorkommenden Abwärtsfigur in Takt 20 führt Viola I zu a′ in Takt 21 zurück.

Neben den parallelgeführten Singstimmen, was die Verbundenheit von Herkules und der Tugend illustrieren soll, könnte die Abfolge der Stimmeneinsätze als Bekräftigung für den Entschluss von Herkules, der Tugend zu folgen („Wo du befehlst, da geh ich hin“, Rezitativ Nr. 10) und gleichzeitig die Bereitschaft der Tugend, Herkules zur Seite zu stehen („Und ich will mich mit dir so fest und so genau vermählen“, Rezitativ Nr. 10), gedeutet werden.


Alt (Herkules): „Ich küsse dich Küsse mich Ich bin deine Du bist meine“
Tenor (Tugend): „Küsse mich Ich küsse dich Du bist meine Ich bin deine“

Diese Form der Textverteilung ist im gesamten Rahmenteil zu beobachten.


Notenbeispiel 36: Symmetrische Anlage

Die Singstimmen setzen in Takt 31 und 33 parallel in Terzen und in Form einer abwärtsgeführten Linie mit chiastischer Textverteilung ein („ich bin deine, du bist meine“).

Notenbeispiel 37:


Der höchste Ton dieses Abschnitts d² in der Altstimme (T. 86) wurde ab Takt 78 durch einen stetigen Anstieg der Singstimmen – erkennbar an den Imitationen – vorbereitet. Der Spitzenton und die parallele Stimmführung betonen dadurch besonders das „ich“ bzw. „du“. In den Violen ist ab Takt 86 eine aufwärts-, in den Vokalstimmen eine abwärtsgerichtete Stimmführung zu erkennen.


Binnenteil: Takt 115–166


Notenbeispiel 38:


Der Rahmenteil wird als Da-capo wiederholt.

3.2.12. Recitativo: Schaut, Götter, dieses ist ein Bild

Bass (Merkur):
Schaut, Götter, dieses ist ein Bild
Von Sachsens Kurprinz Friedrichs Jugend!
Der muntern Jahre Lauf
Weckt die Verwunderung schon jetzt und auf.
So mancher Tritt, so manche Tugend,
Schaut, wie das treue Land mit Freuden angefüllt,
Da es den Flug des jungen Adlers sieht,
Da es den Schmuck der Raute sieht,
Und da sein hoffnungsvoller Prinz
Der allgemeinen Freude blüht.
Schaut aber auch der Musen frohe Reihen
Und hört ihr singendes Erfreuen:


Das Rezitativ endet in F-Dur und bereitet die Tonart des Schlusssatzes vor.

3.2.13. Chorus: Lust der Völker, Lust der Deinen

Chor der Musen:
Lust der Völker, Lust der Deinen,
Blühe, holder Friederich!

Bass (Merkur):
Deiner Tugend Würdigkeit
Stehet schon der Glanz bereit,
Und die Zeit
Ist begierig zu erscheinen:
Eile, mein Friedrich, sie wartet auf dich.

Der Schlusssatz steht in F-Dur und gavotteartig im 2er-Takt. Er gliedert sich mit 104 Takten in fünf Abschnitte:

Teil A: Takt 1–24, Ritornell
Teil A1: Takt 40–64, Ritornell
Teil A2: Takt 80–104, Ritornell

Der Schlusschor und das vorangegangene Rezitativ dienen allein der Huldigung. Dabei wird die Möglichkeit, den Kurprinzen Friedrich Christian in der zweiten Person Singular anzureden, genutzt („Lust der Deinen“, „blühe, holder Friederich“, „eile mein Friedrich“, „sie wartet auf Dich“).

Das Ritornell gliedert sich in drei Abschnitte: RT (Ritornellthema), RT Moll und RT’. In Takt 1 mit Auftakt bis Takt 4 wird der erste Abschnitt vom Orchester vorgestellt (RT) und endet auf einem Halbschluss in C-Dur. Takt 4 Zählzeit zwei bis Takt 8 stellen eine Wiederholung des

Takt: 1–4 4–8 8–12 12–16 16–20 20–24
Thema: RT RT + Chor RT Moll RT' RT Moll + Chor RT' + Chor

Violine I umspielt die Oberstimme mit einer durchgängigen Achtelbewegung, Horn I und Oboe I spielen RT und RT' unisono. Horn II bleibt von Takt 1 bis Anfang des dritten Taktes auf f, Oboe II auf f¹ liegen.

Die Großform des Schlusssatzes spiegelt sich mit seiner fünfteiligen Anlage im Ritornell wider. In den ersten vier Takten des Ritornellthemas ist zudem eine symmetrische Anlage zu beobachten: Der Auftakt und die zweite Hälfte von Takt 7 (T. 3) besitzen die gleiche Rhytmik, Takt 5 (T. 1) und 6 (T. 2) entsprechen sich – abgesehen von der Oktavierung des Tons f durch die abwärtsgeführte Linie – vollständig. Der aufwärtsgeführte Lauf f¹–g¹–a¹–b¹–c² (Anabasis) hebt den Namen des Kurfürsten hervor und wird von der Continuostimme auftaktig zu Takt 8 imitiert.

Notenbeispiel 39: Ritornellthema, Abschnitt 1 (RT)


Notenbeispiel 40: Ritornellthema, Abschnitt 2 (RT Moll)

Der Vokalbass und B.c. imitieren in Takt 21 tonal angeglichen von d Violine I (zweite Hälfte T. 20). Das g² in Takt 22 stellt den Spitzenton des Themas dar und betont das „Deinen“.

Notenbeispiel 41: Ritornellthema, Abschnitt 3 (RT‘)


Teil A1 beginnt in Takt 40, Teil B1 in Takt 64.

Der Vokalbass setzt erneut mit der dritten bis siebten Verszeile in Takt 64 auf der Zählzeit zwei ein. Die Oboen bringen unisono das Thema in d-Moll ab Takt 76. Im Vergleich zum Sprung in Violine I in Takt 38 (d¹–b²) findet in Takt 78 ein Dezimsprung (d¹–f²) statt, sodass die Oboen mit der entsprechenden abwärtsgeführten Linie aus Takt 38 als Abschlussston a¹ erreichen. Teil B endet in Takt 80 in der Dominantparallelo tonart a-Moll.

Der Satz wird mit dem Ritornell in Takt 80–104 (Teil A2) abgeschlossen.
3.3. Dramaturgie

3.3.1. Gruppe 1

3.3.1.1. Lasst uns sorgen, lasst uns wachen BWV 213

Das Dramma per musica Lasst uns sorgen, lasst uns wachen ist im Aufbau vergleichbar mit der „Fama-Apollo-Kantate“32 und zählt zu den dramatischen Gratulationsmusiken.


Da bereits in Kapitel 3.2. beschrieben wurde, mit welchen musikalischen Mitteln Bach eine Dramaturgie schafft, soll hier eine kurze Zusammenfassung folgen.

Der Konflikt, in dem sich Herkules befindet, wird bereits durch die Stimmenbesetzung deutlich. So befindet sich Herkules mit der Altstimme genau zwischen der Wollust (Sopran) und der Tugend (Tenor).

Im Vergleich zu einer zeitgenössischen Barockoper, die explizit für die Bühne konzipiert ist und bis zu drei Akte aufweist, ist eine Glückwunschmusik sehr viel kürzer gestaltet. Angesichts der gegebenen Kürze nehmen Bach und Picander eine Charakterisierung der agierenden Personen nicht nur in den Arien, sondern zum Teil auch in den Rezitativen vor. Die Wollust wird dabei stets negativ, die Tugend positiv und Herkules als Held dargestellt. Die Plazierungen und Konstellationen der Personen sind bewusst gewählt und bestimmen den dramaturgischen Verlauf. So tritt die Wollust nur in einem Satz (Arie Nr. 3) solistisch und in dem sich anschließenden Rezitativ Nr. 4 zusammen mit der Tugend auf. Der Auftritt der Wollust endet im Rezitativ in Takt 17 auf einem Cis-Dur-Sextakkord, die erforderliche Kadenz nach fis-Moll übernehmen die Tugend (T. 18) und der B.c. (T. 18–19). Das „letzte Wort“ behält somit die Tugend, ein weiterer Auftritt der Wollust erfolgt nicht.

Zunächst fragt Herkules im ersten Rezitativ Nr. 2 die „schlanken Zweige“ um Rat. Statt deren Antwort tritt die Wollust überraschend und unvorbereitet mit ihrer Arie Nr. 3 auf, da sie nicht durch ein Rezitativ vorgestellt und für die Bühne legitimiert wurde. Sie unterbreitet Herkules ihr verführerisches Angebot. Nachdem das vorangegangene Rezitativ mit einem phrygischen Halbschluss in D-Dur beendet wurde, beginnt die Arie, vergleichbar mit einer Trugschlusswendung, überraschend in B-Dur. Das überraschende Element wird innerhalb der Arie mit dem „verfrühten“ Einsatz der Singstimme (T. 28) erneut aufgenommen. Dass es

---

32 Siehe Kapitel 2.4., S. 38 ff., besonders S. 42. Die Kantate (Musik verloren) stammt wohl von Johann Ludwig Bach.


³³ Vgl. Analyse in Kapitel 3.2.4., BWV 213/4, S. 70 ff.

Das Duett Nr. 11 und das sich anschließende Accompagnato-Rezitativ sind als Ensemblesätze gestaltet, wie sie üblicherweise am Ende eines Opernaktes vorzufinden sind.

### 3.3.1.2. Tönet, ihr Pauken! Erschallet, Trompeten BWV 214

Die zum 8. Dezember 1733 geschriebene Kantate besteht aus neun Sätzen und ist mit einer Aufführungsdauer von ca. 30 Minuten kürzer angelegt als das wenige Monate zuvor komponierte Dráma per musíca BWV 213. Sie zählt zu den betrachtenden Gratulationsmusiken. Formal dramatische Ansätze sind nicht zu erkennen, dennoch trägt das Werk die Überschrift „Dráma per musica“. Im Mittelpunkt steht sowohl der Lobpreis der Kurfürstin von Sachsen und polnischen Königin Maria Josepha als auch die Freude der Bevölkerung (Sachsens).

Es treten vier Personen aus der griechischen Mythologie auf: Bellona (Kriegsgöttin, Sopran), Pallas (Göttin der Kunst und der Weisheit, Alt), Irene (Friedensgöttin, Tenor) und Fama (Gott des Ruhmes, Bass). Auffällig ist die durchgehend weibliche Namensgebung der Personen, die einen Bezug zum Anlass der Aufführung dieses Werkes zulassen: dem Geburtstag Maria Josephas. Irene, Göttin des Friedens, tritt – abgesehen von den Rahmensätzen – ausschließlich im Rezitativ Nr. 2, die übrigen Personen jeweils in der Abfolge Arie-Rezitativ in Erscheinung. Die Sänger werden im Vergleich zu den übrigen Werken der Gruppe 1 also nicht durch ein Rezitativ für die Bühne vorbereitet, sodass die Vermutung nahe liegt, dass ein dramaturgisches Konzept von vornherein nicht geplant war.

Eine Handlung und damit verbunden eine dramatische Entwicklung ist nicht zu erkennen. Der einzige Ansatz eines Dialoges tritt in der Arie Nr. 5 auf: Pallas fordert die Musen in direkter Anrede auf, „nicht längst bekannte“ Lieder zu singen. Eine Charakterisierung der Personen erfolgt indirekt durch den Text und die musikalischen Figuren, nicht aber durch eine Gegenüberstellung. So spricht Irene (Frieden) vom „größten Glück“ (Nr. 2) der Polen und Sachsen, Bellona (Krieg) vom „Feind“, „Waffenklang“ (Nr. 3), „knallendem Metall“, den „erhebenden Kartäusen“ und vom „schimmernden Gewehr“ (Nr. 4). Pallas (Kunst und Weisheit) singt von den „Musen“ (Nr. 5 und 6) und „Pierinnen“36 (Nr. 6), Fama (Ruhm) von „Kron und Preis“, „Tugend“ (Nr. 8) und „Ruhm“ (Nr. 9).

---

34 Vgl. Kapitel 2.4., S. 38 ff.
35 Die einzige Ausnahme innerhalb der Werke der Gruppe 1 stellt der Auftritt der Wollust in BWV 213 dar, dessen dramaturgische Gründe erläutert wurden.
Eine direkte Anrede der Königin erfolgt in der Bassarie Nr. 7 („Königin! Mit deinem Namen / Füll ich diesen Kreis der Welt“) und im Schlussschor Nr. 9 („Königin, lebe, ja lebe noch lang!“) verbunden mit der üblichen Licenza.\textsuperscript{37} In den Rezitativen Nr. 2, 6 und 8 wird sie indirekt angesprochen bzw. erwähnt.

Interessant ist dabei das Fanfarenmotiv der Solotrompete in Arie Nr. 7 (T. 15–22, 33–36, 50–53). Klaus Hofmann bezeichnet die Verwendung des Motivs an dieser Stelle als „dramaturgischen Kunstgriff“,\textsuperscript{38} da die Königin erst jetzt direkt angesprochen wird. „Der Wechsel der Perspektive wird von dem Signalzitat effektvoll unterstrichen. [...]

Für den naiven Zuhörer mag die Illusion entstanden sein, die Königin betrete im Augenblick den Saal“.\textsuperscript{39} Allerdings erscheint das Fanfarenmotiv bereits – wenn auch in anderem Textzusammenhang – in Arie Nr. 3. in der Continuostimme bis auf die letzten beiden Töne wörtlich (T. 14–15, 17–18, 72–73, 75–76) und im gesamten Satz in variierter Form.\textsuperscript{40}


Eine Geschlossenheit der Kantate wird durch satzübergreifende Thematik und Motivik erreicht, mit der Bach vermutlich die fehlende Dramaturgie kompensieren wollte.\textsuperscript{41}

\textsuperscript{37} Zur Begriffsdefinition „Licenza“ siehe Kapitel 2.4., S. 39, Fußnote 25.
\textsuperscript{39} Ebd., S. 38.
\textsuperscript{41} Vgl. Kapitel 3.5.1.2., S. 187 ff.
3.3.1.3. Preise dein Glüche, gesegnetes Sachsen BWV 215


42 Kurfürst Friedrich August II. wurde als Nachfolger von König August II. bereits 1733 zum polnischen König gewählt, allerdings erhob Stanislaus Leszczyński ebenfalls Ansprüche auf den Königsthron. Leszczyński wurde nach seiner Flucht nach Danzig und der Belagerung und schließlich der Kapitulation der Stadt besiegt. Vgl. NBA I/37, KB, S. 68.
Exclamatio (T. 14) dargestellt. Weitere Beispiele für eine direkte Anrede sind die Takte 4–5 („dir anders“) und 5–6 („zu deinen Füßen“).


Fehlen in diesem Rezitativen Dialoge oder ein Handlungsfortschritt, so ist der Satz ansatzweise dramaturgisch aufgebaut. Auf die Frage zur Legitimation Augusts III. als König von Polen im ersten Abschnitt werden im zweiten Teil die Gründe und gleichzeitig die Gefahren genannt, die er mit der Herrschaft auf sich nimmt („sind noch ergrimmten auf dich“, „haben deinem Wohl geflucht“). Der dritte Abschnitt betont wiederum seine Verdienste („verwandelt sich in Segen“, „ein Glücke“). Auffällig ist die relativ hohe Lage der Bassstimme.

Die Arie Nr. 5 bezeichnet Alfred Dürr als „ein wahrhaftes Spottlied auf die Feinde“,⁴⁵ die in dem Satz direkt angesprochen werden („Rase nur“, „dein eigenes Eingeweide“, „wasche

⁴⁴ Sarmatien war in der Spätantike die Bezeichnung für das Gebiet u. a. zwischen der Weichsel im Westen und der Wolga im Osten und steht hier stellvertretend für das Herrschergebiet des Königshauses.
⁴⁵ Dürr 1981, S. 671.
nur”). Vergleichbar mit dem vorangegangenen Rezitativ werden im Mittelteil August III. und die Gegner erneut durch eine Charakterisierung mithilfe von musikalischen Figuren und der Harmonik gegenübergestellt. Die repetierenden Sechzehntelnoten in den Streichern, das vorgegebene \textit{staccato sempre} in der Oboe und die Tempovorgabe \textit{presto} illustrieren dabei deutlich das „Rasen“.


Der Kontrast zwischen August III. und seinen Gegnern wird in den folgenden Sätzen mit musikalischen Figuren fortgeführt. Im Sopran-Rezitativ Nr. 6 wird „Augustens Thron“ (T. 3–4, cis\(^2\)–d\(^2\)–e\(^2\)) und „seine Königswahl“ (T. 5–6, cis\(^2\)–e\(^2\)–g\(^2\)–g\(^2\)–fis\(^2\)) mit einer Anabasis veranschaulicht. Dagegen wird „jene Stadt, die sich so lang ihm widersetzt hat“, mit einer Katabasis und zwei Tritonusprüngen versehen (T. 12). Der König wird durchgängig in betrachtender Weise angesprochen („Augustens Thron“, „seine Königswahl“, „Augustus‘ Reich“, „seine Huld“, „ihm ist es eine Lust“). Vergleichbar mit Rezitativ Nr. 2 wird die Singstimme diesmal mit Einwürfen der Flöten begleitet.


\textsuperscript{46} Ebd., S. 365.
\textsuperscript{47} Ebd., S. 671.
Neben der Besetzung lässt sich wiederum eine konkrete Textausdeutung beobachten. So wird die dritte Verszeile („bringt zwar manchem Ehr und Ruhm“) in Takt 47 mit Auftakt bis Takt 50 und Takt 57 mit Auftakt bis Takt 60 mit einer latent zweistimmigen und abwärtsgeführten Melodik (Seufzerfiguren, Katabasis) versehen. Die „Feinde“ in Takt 32 werden mit einer Exclamatio (große Septime aufwärts) und einer Synkope veranschaulicht, die „Bosheit“ im zweiten Teil (T. 90) wird wie zuvor das Wort „Grimm“ in der Bassarie Nr. 5 mit der kleinen None des Akkordes und zusätzlich in Takt 104 mit einem lombardischen Rhythmus (T. 90 bereits im Bassetchen) hervorgehoben.


\(^{49}\) Siehe auch Notenbeispiel 121, S. 218.

Der Schlusssatz (Nr. 9) stellt die Licenza, die Hinwendung und das Lob an den König, dar.

3.3.1.4. Schleicht, spielende Wellen BWV 206


50 Der Pindus (Pindos) ist ein Hochgebirge in Südosteuropa. In der griechischen Mythologie versammeln sich dort die Musen um Apollo, der Gott der Künste (insbesondere Musik, Dichtkunst und Gesang), des Lichts und der Heilung.

51 Vgl. Kapitel 2.4, S. 42.

52 In Anlehnung auf die Herkunft Maria Josephas, ehemals österreichische Prinzessin.

53 Zur Entstehungsgeschichte siehe NBA I/36, KB, S. 166–168.
Streit beiträgt und die Rolle des Schlichters einnimmt, erhält die Subdominante G-Dur und grenzt sich durch die Tonart von den übrigen Agierenden ab.\textsuperscript{54}

Im Eingangssatz wird zunächst anschaulich das Spiel der Wellen dargestellt und die Freude über den Geburtstag Augusts III. zum Ausdruck gebracht („Die Freude, die unsere Fluten erreget“). Da keine dramatische Entwicklung außer der Zuspitzung des beschriebenen Konflikts und dessen Lösung im Rezitativ Nr. 8 und Nr. 10 erfolgt, sollen im Folgenden kurze Beispiele der musikalischen Figuren und der Wechsel zwischen direkter und indirekter Anrede des Königs und der Königin beschrieben werden.


In der Arie Nr. 3 besingt die Weichsel den Wunsch nach Beendigung des Krieges mit den Worten „Schleuß des Janustempels Türen“\textsuperscript{56} und spricht den König direkt an („Nächst den dir getanen Schwüren“, „Herr, deine Güte“, „Zum Gehorsam gegen dir.“)

Im Rezitativ und Arioso Nr. 4 erhebt die Elbe (Tenor) ihren alleinigen Anspruch auf den König. Sie reagiert auf die Äußerungen der Weichsel und spricht sie an („So recht!

\textsuperscript{54} Vgl. Dürr 1981, S. 675.
\textsuperscript{55} Der Cocytus (Kokytos) ist in der griechischen Mythologie der „Fluss des Wehklagens“ in der Unterwelt.
\textsuperscript{56} Bei dem „Janustempel“ handelt es sich um einen Tempel im antiken Rom. Bei einem Krieg blieben die Tore geöffnet, bei einem (römischen) Sieg wurden sie geschlossen.

Die direkte Anrede des Herrschers in diesem frühen Stadium der Handlung verletze nach Küster die dramatische Illusion.⁵⁷ Ein Wechsel von betrachtender zu direkter Anrede erfolgte allerdings schon im Binnenteil der Bassarie Nr. 3, sodass entweder von vornherein das Gewicht nicht auf einer dramaturgischen Anlage lag oder dem Librettisten in der Tat ein Fehler unterlaufen ist.


⁵⁷ Küster 1999, S. 413.
⁵⁹ Trajan war der erste Römische Kaiser. Er wird als einer der besten, gerechtesten und erfolgreichsten Kaiser der Geschichte beschrieben.
Die Pleiße tritt nun als Schlichterin auf, indem sie Vorschläge zur Lösung des Konflikts vorträgt und sich im Rezitativ Nr. 8 direkt an alle drei Flüsse wendet. Durch die Melodik in den Takten 1–2 gibt die Pleiße sich zunächst unterwürfig. „Verzeiht“ wird mit einer abwärtsgeneigten Figur (e²–h¹), „bemooste Häupter starker Ströme“ (e¹–d²) mit einer Exclamatio aufwärts versehen. Weiterhin räumt sie Verständnis für den Streit ein („Der Streit ist ganz gerecht“). Mit einer Exclamatio auf „Doch hört“ über einem Sekundakkord (T. 16, h¹–fis²) beginnt sie ihre Lösungsvorschläge in direkter Anrede vorzutragen.


Erneut spricht die Pleiße alle Flüsse direkt und König August in betrachtender Weise an (T. 17–18, „den gültigsten August“). Die Überleitung zum Schlusssatz erfolgt durch die Aufforderung der Pleiße, „noch einmal“ mit ihr anzustimmen.

60 Dürr 1981, S. 676.
3.3.2. Gruppe 2

3.3.2.1. Zerreißet, zersprenget, zertrümmert die Gruft BWV 205


Pallas Athene (Sopran) plant ein Fest zu Ehren von August Müller. Sie befürchtet, dass der Gott der Winde Äolus bereits zum jetzigen Zeitpunkt die Herbststürme freilassen wird, was dieser eingangs auch verkündet. Nachdem Zephyrus (Gott der milden Sommerlüfte), Pomona (Göttin des Obstbaues und der Fruchtbarkeit) und Pallas Athene ihn bitten, mit dem Freilassen der Winde zu warten und Äolus den Grund der Feierlichkeiten erfährt, lenkt dieser ein, sodass die Feier stattfinden kann.

Zunächst spricht Äolus im Rezitativ Nr. 2 die Winde direkt an und verkündet, diese freizulassen (“dass ich euch treuen Untertanen den Weg aus euer Einsamkeit [...] zur Freiheit werde bahnen”) und bringt in der folgenden Arie Nr. 3 seine Freude darüber zum Ausdruck (“Wie will ich lustig lachen”). Zephyrus bittet nun um Aufschub (Rezitativ Nr. 4), indem er Äolus direkt anspricht (“Lass deinen harten Schluss”, „lass, in dir, aus Gunst zu mir, ein Mitleid noch erwecken”). In der sich anschließenden Arie Nr. 5 besingt er seine „Schmach“ und sein „schmerzlich Scheiden“.


61 Vgl. Kapitel 2.4., S. 42.
Es folgt die Arie der Pomona Nr. 7, in der sie Äolus direkt anspricht („Können nicht die roten Wangen [...], dein ergrimmes Herze fangen“) und ihm die Folgen seines Handelns verdeutlicht („Wie die Blätter von den Zweigen / Sich betrübt zur Erde beugen“). Pomona wurde zwar indirekt durch die direkte Anrede Äolus’ in dem vorrausgegangenen Rezitativ für die Bühne legitimiert, allerdings nicht durch ein Rezitativ explizit vorgestellt. Ein vergleichbares Vorgehen wurde bereits am Beispiel der „Fama-Apollo-Kantate“ in Kapitel 2.4. beschrieben, bei der die dramatische Anwesenheit des schweigenden Partners durch dessen direkte Anrede vorausgesetzt werden muss.\(^{62}\) Das Rezitativ Nr. 8 mit Pomona und Pallas wird geschickt als Klammer zwischen der Arie von Pomona Nr. 7 und der Arie von Pallas Nr. 9 eingesetzt.

Nach der Bitte Pomonas’ mit direkter Anrede („So willst Du, grimmiger Äolus [...], bei meinen Bitten sein?“) ergreift Pallas das Wort und tritt in Dialog mit Pomona („Vielleicht wird mir / was er, Pomona, dir / stillschweigend abgeschlagen / von ihm gewährt“). Das Rezitativ schließt im Duett. Eine Antwort seitens Äolus’ auf die Bitten Pomonas’ erfolgt nicht. Stattdessen wird durch die von Pallas an Pomona gerichtete Aussage „dir stillschweigend abgeschlagen“ die Reaktion von Äolus deutlich.

In der Arie der Pallas Nr. 9 wird erneut Zephyrus einbezogen, indem Pallas ihn direkt anspricht und ihn auffordert, auf ihren „Höhen [zu] spielen“. In dem zweiten Teil der Arie spricht sie Äolus direkt an („Großer König Äolus“) und bittet nun ihn, Zephyrus mitzuteilen („sage doch dem Zephyrus“), dass dieser auf ihren „Höhen“ mit seinem Spiel anwesend sein soll.

Der eigentliche Anlass, nämlich die Feier, wird erst im folgenden Rezitativ und Dialog zwischen Pallas und Äolus Nr. 10 angesprochen, da bisher lediglich die Bitten an Äolus vorgetragen und die möglichen Konsequenzen seines Handelns aufgezeigt wurden. Auch Äolus selbst wird erst zum jetzigen Zeitpunkt aufgeklärt. Die geschickte Strategie geht auf: Äolus lässt sich „bezwingen“ und lenkt ein („Euer Wunsch soll euch gelingen“). Des Weiteren wird der zu ehrende August Müller erstmals erwähnt. In der Arie Nr. 11 fordert Äolus die Winde zur Besänftigung auf und „nur gelinde“ zu wehen.

Das sich anschließende Rezitativ Nr. 12 mit Pallas, Pomona und Zephyrus beschreibt die Freude über das bevorstehende Fest. Gleichzeitig rückt August Müller in den Vordergrund. Das Duett Nr. 13 stellt den typischen Ensemblesatz zum Schluss dar und bereitet das Lob an August Müller vor („Deinen August zu verehren“). Pallas lädt nun im folgenden Rezitativ Nr. 14 alle Anwesenden zu der Feier und zum Lob ein: „Auf! Lasset uns, indem wir eilen / die Luft mit frohen Wünschen teilen!“. Der Schlussssatz Nr. 15 stellt die Licenza mit direkter Anrede von August Müller dar („Vivat August“, „sei beglückt“, „Dein Vergnügen“, „dein Lehren, dein Bemühen“).

\(^{62}\) Vgl. Kapitel 2.4., S. 42.
Die Dramaturgie wird neben der formalen Anlage des Librettos durch die Charakterisierung der Personen unterstützt. Diese wird durch instrumentale Besetzung, musikalische Figuren, Disposition von Tonarten und harmonische Verläufe erreicht.


die typische melodische Sekundabwärtsbewegung (Seufzermotiv), die bereits in Takt 23 in
anderer Harmonisierung zu beobachten war.
Das Rezitativ von Äolus Nr. 6 beginnt auf einem Sextakkord in A-Dur und endet in D-Dur.
Neben der Zwischendominante E-Dur (T. 3–4) erscheint lediglich die Subdominante G-Dur
innerhalb der Abschlusskadenz in Takt 8. Erneut bewegt sich Äolus ausschließlich im Dur-
Tonartenbereich. In Takt 5 spricht er Pomona und Pallas als „Werte“ an und beginnt mit
einem cis. Durch den Sekundakkord A-Dur entsteht ein Tritonus (G-cis) zwischen der Sing-
und Continuostimme. Die Anrede in Verbindung mit einer verminderten Quinte könnte als
Geringschätzung gedeutet werden. Entgegen der Verwendung von Dur-Tonarten für Äolus
steht die Arie von Pomona Nr. 7 in fis-Moll, ein deutliches Zeichen der Unterlegenheit
Pomonas gegenüber Äolus.
Die Arie der Pallas Nr. 9 grenzt sich mit der Tonart E-Dur von den Arien von Zephyrus und
Pomona ab und bereitet die Konfliktlösung und das Einlenken seitens Äolus vor. Alfred Dürr
deutet die Tonartenfolge h-Moll (Arie des Zephyrus Nr. 5), fis-Moll (Arie der Pomona Nr. 7)
und E-Dur (Nr. 9) und den damit verbundenen Anstieg im Quintenzirkel als Unterstützung
der „Zielstrebigkeit der Handlung“. Gleichzeitig erfolgt innerhalb dieser Arie – neben der
Verwendung musikalischer Figuren – eine Gegenüberstellung von Zephyrus und Äolus
anhand der Tonarten. Im ersten Teil ist die Sprache von Zephyrus – meist mit
abwärtsgeführter Melodik am Phrasenende – und eine Entwicklung von E-Dur nach H-Dur
(T. 18) zu beobachten. Das Zwischenspiel in Takt 18–22 steht in der Dominanttonart H-Dur
und bereitet die direkte Ansprache ‚Äolus‘ als „Großen König“ vor (T. 22). Diese erfolgt mit
einer aufwärtsgerichteten Figur (Anabasis und Exclamatio) in den Takten 22 und 23. In Takt
31–32 spricht Pallas Äolus zweimal direkt hintereinander mit „Großer König“ an, beim
zweiten Mal um einen Ganzton höher in H-Dur. „Zephyrus“ hingegen wird in den folgenden
Die Lösung des Konflikts und der Grund der Bitten erfolgen im Dialog zwischen Pallas und
Äolus im Rezitativ Nr. 10. Auf die Frage von Äolus, weshalb er den Wunsch von Pallas
erfüllen soll, nennt diese den zu Ehrenden August Müller (T. 12). Der Einsatz beider Flöten
und die Wendung von h-Moll nach G-Dur (T. 11–12) unterstreichen dabei die
Namensnennung. Äolus spricht August indirekt mit „Dein Müller“ (T. 14) und einer
aufwärtsgerichteten Figur (Anabasis) an. In den Takten 16 und 20 wiederholt er die
Ansprache mit derselben Figur, jeweils einen Ganzton höher sequenziert.
Als Beweis für seine Zusage und aus dramaturgischer Sicht notwendiger Akt befiht Äolus
in der folgenden Arie Nr. 11 den Winden, sich zu „besänftigen“. Noch einmal wird die Macht
und Stärke von Äolus mit der Grundtonart D-Dur und der Besetzung mit drei Trompeten,
zwei Hörnern und Pauke demonstriert. Das Aussetzen der Trompeten und der Pauke im

Mittelteil der Arie und zusätzlich der Abschluss der Singstimme in h-Moll (T. 101) illustrieren das „gelinde Wehen“.

Die Freude über das Einlenken von Äolus wird im Rezitativ Nr. 12 ausgedrückt. Pallas setzt mit Abschluss des Rezitativabschnitts in Takt 18 aus, Pomona und Zephyrus setzen zu einem Arioso an und wiederholen, überwiegend in Terz- und Sextparallelen geführt, dreimal die Aussage „Wir sind zu deiner Fröhlichkeit mit gleicher Lust bereit“. Die Continuostimme begleitet die Singstimmen mit einem eintaktigen Motiv, das taktweise einen Ton höher und insgesamt eine Oktave aufwärts (H–h) sequenziert wird. Die als Klimax bezeichnete musikalische Figur hebt dabei den Text deutlich hervor.


Im Duett Nr. 13 erscheint die bisher ausgesparte Tonart G-Dur und illustriert mit der Subdominante der Grundtonart des Werkes erneut die Unterlegenheit von Pomona und Zephyrus gegenüber Äolus.64 Auch wenn die beiden Sätze für den dramaturgischen Verlauf nicht erforderlich sind, so werden sie doch durch zwei Gründe legitimiert. Der eigentliche Anlass – die Ehrung August Müllers – ist erst im Rezitativ Nr. 10 deutlich geworden. Die vorrausgegangenen neun Sätze dienten – ähnlich der in Kapitel 2.4. beschriebenen „Cantata“ – somit einer „dramatischen Exposition“.65 Zusätzlich erscheint durch das Duett Nr. 13 ein Ensemblesatz zum Schluss des Werkes, was der üblichen Opernpraxis entspricht.


64 Ebenso in BWV 213/3 (Arie der Wollust, B-Dur) könnte man den Gebrauch der Subdominante als Zeichen der Unterlegenheit deuten.

65 Im Gegensatz zur „Cantata“ zum Geburtstag der Herzogin von Coburg vom 15. April 1716 enthalten die ersten neun Sätze von BWV 205 Dialoge und Interaktion.
3.3.2.2. Auf, schmetternde Töne BWV 207a

Diese Glückwunschkantate enthält wie die Vorlage BWV 207 keine Handlung oder Dialoge und ist nicht dramaturgisch gestaltet. Angaben zu den Rollen der Singstimmen sind nicht überliefert, vermutlich handelt es sich um mythologische oder allegorische Gestalten. Im Mittelpunkt stehen die Gratulation Augusts III. und die Beschreibung des Wohlstands der sächsischen Bevölkerung. Der Text nimmt Bezug auf die vorangegangenen kriegerischen Ereignisse oder auf den erlangten Frieden (Rezitativ Nr. 8, Tenor: „Wir sehen als getreue Untertanen / durch Weisheit die vor uns erlangte Friedensfahne“).
In den Sätzen 1–8 wird August III. in betrachtender Weise gelobt und erst im Schlusssatz direkt angesprochen. Diese Kantate folgt somit der in Kapitel 2.4. beschriebenen „betrachtenden Huldigung“. Ein Ensemblesatz mit allen beteiligten Vokalstimmen, gestaltet als Accompagnato-Rezitativ (Nr. 8), bereitet den Schlusssatz vor und stellt mit der abschließenden Licenza das einzige formale Element der zeitgenössischen Oper dar.

---

67 Eine genaue Datierung der Kantate ist nicht möglich. Da erst im Jahre 1736 die kriegerischen Ereignisse beendet wurden und gleichzeitig vom Wohlergehen der Sachsen (Rezitativ Nr. 4) die Rede ist, muss auch 1736 als Entstehungsjahr in Betracht gezogen werden. Zur Datierung vgl. NBA I/37, KB, S. 22.
68 Vgl. Kapitel 2.4., S. 38 ff.
3.4. Takteinheiten und Periodik


Eine kurze Zusammenfassung der Ergebnisse in Bezug auf Taktstrukturen, symmetrische Anlagen, periodische Themengestaltung etc. geht einer jeden Satzanalyse voraus.

3.4.1. Eingangs- und Schlusssätze Gruppe 1

3.4.1.1. Lasst uns sorgen, lasst uns wachen BWV 213

Der Eingangssatz ist mit 3x80 Takten und der leicht abgeänderten Wiederholung der Takte 1–80 als Da-capo symmetrisch angelegt. Alle Teile weisen eine konsequente Struktur aus periodisch gestalteten Vier- und Achtaktgruppen auf.

Das Orchestervorspiel gliedert sich in 3x8 Takte. Das Hauptthema ist symmetrisch aus 2+2+4 Takten aufgebaut. Takt 4 endet mit einem unvollkommenen Ganzschluss in der Grundtonart F-Dur, Takt 8 auf einem Halbschluss auf der Dominante C-Dur. In den Takten 9–12 und 13–16 werden die Takte 1–4 des Themas verarbeitet. Über einen Sekundstieg

---

70 Vgl. Kapitel 3.2.1., S. 52 ff.

Der Schlusssatz ist fünfteilig als Da-capo Satz angelegt. Ein 24-taktiges Ritornell umrahmt zwei jeweils 16-taktige Abschnitte, in denen die Bassstimme solistisch hervorgehoben wird.

3.4.1.2. Tönet, ihr Pauken! Erschallet, Trompeten! BWV 214


---

71 Der Satz ist detailliert analysiert und beschrieben in Kapitel 3.2.13., S. 94 ff.
Notenbeispiel 44: Hauptthema BWV 214/1


Notenbeispiel 45: Beginn Chorfugato BWV 214/1


Bezieht man den Auftakt in Takt 50 und den Abschlussakt 81 in die Zählung mit ein, erhält man eine großangelegte Einheit aus 32 Takten.

Bis zum Abschluss des Rahmenteils in Takt 137 wird ausschließlich bereits vorgestelltes thematisches Material verwendet. Takte 81–88 dienen als Überleitung und Zwischenspiel zum Choreinsatz in Takt 89. Takte 81–84 stellen um eine Quinte höher also die Takte 9–12


Beide Rahmensätze weisen untereinander eine deutliche Ähnlichkeit in der Rhythmik und der periodischen Gestaltung des thematischen Materials auf.\textsuperscript{73}

3.4.1.3. Preise dein Glücke, gesegnetes Sachsen BWV 215

Die Ecksätze dieses Dramma per musica sind im Aufbau vergleichbar mit denen aus BWV 213 und 214. Gerade Takteinheiten im Eröffnungssatz sind vorhanden, aber weniger offensichtlich als in den vorangehend erörterten Sätzen.

\textsuperscript{73} Siehe Kapitel 3.5.1.2., S. 187 ff.

In Takt 10–13 übernehmen Trompeten I und II die Fortführung des Themas, bis in Takt 14 die Holzbläser und Violine I es erneut aufnehmen und ab Takt 16 über einer Quintfallsequenz in Imitation mit dem B.c. verarbeiten.

Notenbeispiel 47: Hauptthema BWV 215/1


Ein achtaktiger Abschnitt bis Takt 125 erschließt sich nur durch Hinzunahme der Takte 118–119 als Verschränkung.


Es folgt die Wiederholung des ersten Teils.


Notenbeispiel 48: Ritornellthema BWV 215/9

Notenbeispiel 49: BWV 215/9
Teil B’ ab Takt 41 umfasst ebenfalls acht Takte und unterscheidet sich im Aufbau nicht von Teil B.

3.4.1.4. Schleicht, spielende Wellen BWV 206


Es ergibt sich folgender Aufbau des Binnenteils:

<table>
<thead>
<tr>
<th>Takt</th>
<th>Anzahl, Gliederung</th>
</tr>
</thead>
<tbody>
<tr>
<td>109–116</td>
<td>8, 4+4</td>
</tr>
<tr>
<td>117–124</td>
<td>8, 4+4</td>
</tr>
<tr>
<td>125–132</td>
<td>8, 2+2+2+2</td>
</tr>
<tr>
<td>133–148</td>
<td>16, 4+4+4+4</td>
</tr>
<tr>
<td>149–164</td>
<td>16, 4+4+4+4</td>
</tr>
<tr>
<td>165–171</td>
<td>7, 6+1 oder 4+2+1</td>
</tr>
</tbody>
</table>

Der Rahmenteil wird als Da-capo wiederholt.


Notenbeispiel 50: Hauptthema BWV 206/11

3.4.2. Eingangs- und Schlusssätze Gruppe 2

3.4.2.1. Zerreißet, zersprenget, zertrümmert die Gruft BWV 205


Es gibt zwei Möglichkeiten, die elf Takte auf ein Grundgerüst von acht Takten zu reduzieren:
1. Die Takte 1, 4 und 7 stehen isoliert als Einschübe, Takte 2–3, 5–6 und 8–11 bilden zusammen eine achtaktige Einheit.

Zunächst wird das Ritornell vom Orchester (A) vorgestellt, es folgt die Wiederholung unter Einbeziehung der Vokalstimmen (A′).

(12 Takte) deutet vielmehr auf eine Betonung und ein Schwergewicht auf das „Vivat, August“ im Ritornell hin.


3.4.2.2. Auf, schmetternde Töne der muntern Trompeten BWV 207a


Der Rahmenteil ab Takt 90 wird als Da-capo in teilweise variierter Form wiederholt.


Der Schlußsatz weist folgende Struktur auf:

Takt 1–4: Ritornellthema mit Chor, D-Dur (T. 1) nach A-Dur (T. 4)
Takt 5–8: Ritornellthema mit Chor, e-Moll (T. 5) nach D-Dur (T. 8)
Takt 9–12: Weiterführung mit Chor, Zweitaktgruppen (T. 1+4) D-Dur (T. 9)
Takt 13–16: Abschluss und Kadenz mit Chor nach A-Dur (T. 16)
Takt 17–32: Wiederholung Takt 1–16, Orchester
Takt 33–48: Weiterführung Ritornell mit Chor, Aufbau vergleichbar mit Takt 1–16
Takt 49–64: Wiederholung Takt 33–48, Orchester
Takt 65–92: Mittelteil
Takt 77–84: Zwischenspiel Orchester, h-Moll
Takt 84–92: Chor 7.–8. Verszeile, h-Moll (T. 84) nach fis-Moll (T. 92)
Takt 93–156: Ritornell (T. 1–64)

74 Eine bewusste Hervorhebung der „schmetternden Töne der muntern Trompeten“ durch das Aussetzen der Vokalstimmen am Schluss des Satzes scheint durch die vollständige Übernahme aller nichtrezitativischen Sätze aus dem Ursprungswerk BWV 207 unwahrscheinlich und eher zufällig zu sein.
3.4.3. Arien Gruppe 1


3.4.3.1. Lasst und sorgen, lasst uns wachen BWV 213

BWV 213 enthält vier Arien und ein Duett (Nr. 11):

- BWV 213/3: Schlafe, mein Liebster, und pflege der Ruh (Sopran: Wollust)
- BWV 213/5: Treues Echo dieser Orten (Alt: Herkules, Alt: Echo)
- BWV 213/7: Auf meinen Flügeln sollst du schweben (Tenor: Tugend)
- BWV 213/9: Ich will dich nicht hören, ich will dich nicht wissen (Alt: Herkules)
- BWV 213/11: Ich bin deine, du bist meine (Alt: Herkules, Tenor: Tugend)

Schlafe, mein Liebster, und pflege der Ruh BWV 213/3


**Treues Echo dieser Orten BWV 213/5**


Notenbeispiel 52: Hauptthema BWV 213/5


---

75 Vgl. auch BWV 205/9, S. 170ff.


**Auf meinen Flügeln sollst du schweben BWV 213/7**

Die dritte Arie ist in Form einer Fuge aufgebaut. Durch die strenge kontrapunktische Verarbeitung des Themas sind eine periodische Themengestaltung und eine Einteilung in gerade Takteinheiten nicht gegeben und vermutlich nicht gewollt.76

**Ich will dich nicht hören, ich will dich nicht wissen BWV 213/9**

Die vierte Arie ist ein Musterbeispiel für eine periodische Themengestaltung und Gliederung in gerade Takteinheiten. Das 16-taktige Vorspiel ist zweiteilig angelegt. Takt 1 mit Auftakt bis Takt 8 bilden den ersten, Takt 9 mit Auftakt bis Takt 16 den zweiten Teil. Die Takte 1–8 sind in 4+4 Takten gegliedert, die sich aus jeweils 2+2 Takten zusammensetzen.77

---

76 Bach hat die Fugenform für die Arie der Tugend wahrscheinlich aus dramaturgischen Gründen gewählt. Zur möglichen Deutung siehe Kapitel 3.2.7., S. 79.

77 Vgl. Kapitel 3.2.9., BWV 213/9, Notenbeispiel 32, S. 83.

**Aufbau Rahmenteil:**

<table>
<thead>
<tr>
<th>Takt</th>
<th>Vorgang</th>
<th>Taktdauer</th>
</tr>
</thead>
<tbody>
<tr>
<td>1–16</td>
<td>Vorspiel, 4+4+8 Takte:</td>
<td>16 Takte</td>
</tr>
<tr>
<td>17–24</td>
<td>Einsatz Altstimme:</td>
<td>8 Takte</td>
</tr>
<tr>
<td>25–36</td>
<td>Wechselspiel Oboe/Alt</td>
<td>12 Takte</td>
</tr>
<tr>
<td>37–52</td>
<td>= Vorspiel Takt 1–16:</td>
<td>16 Takte</td>
</tr>
<tr>
<td>53–62</td>
<td>= variierte Wiederholung Takt 25–36:</td>
<td>12 Takte</td>
</tr>
<tr>
<td>63–64</td>
<td>Antizipation Einsatz Alt (Oboe) Takt 65:</td>
<td>2 Takte Einschub</td>
</tr>
<tr>
<td>65–72</td>
<td>Wiederholung Takt 45–52:</td>
<td>8 Takte</td>
</tr>
<tr>
<td>73–88</td>
<td>Nachspiel = Vorspiel Takt 1–16:</td>
<td>16 Takte</td>
</tr>
</tbody>
</table>


**Aufbau Binnenteil:**

<table>
<thead>
<tr>
<th>Takt</th>
<th>Vorgang</th>
<th>Taktdauer</th>
</tr>
</thead>
<tbody>
<tr>
<td>89–90</td>
<td>Eröffnung:</td>
<td>2 Takte</td>
</tr>
<tr>
<td>91–98</td>
<td>4+4 Takte:</td>
<td>8 Takte</td>
</tr>
<tr>
<td>99–102</td>
<td>Modulation nach e-Moll</td>
<td>4 Takte</td>
</tr>
<tr>
<td>103–110</td>
<td>4+4 Takte:</td>
<td>8 Takte</td>
</tr>
<tr>
<td>111–112</td>
<td>Abschluss erster Gesangsabschnitt:</td>
<td>2 Takte</td>
</tr>
<tr>
<td>113–120</td>
<td>Zwischenspiel:</td>
<td>8 Takte</td>
</tr>
<tr>
<td>121–128</td>
<td>Einsatz Vokalstimme, 4+4 Takte:</td>
<td>8 Takte</td>
</tr>
<tr>
<td>128–136</td>
<td>Abschluss Binnenteil:</td>
<td>8 Takte</td>
</tr>
</tbody>
</table>
**Ich bin deine, du bist meine BWV 213/11**


Die Tenorstimme eröffnet den Binnenteil ab Takt 115 mit dem lombardisch geprägten zweitaktigen Motiv aus Takt 9. Der Alt setzt mit der Tenorstimme ab Takt 115 eine Quarte höher im Kanon („Canone alla Quarta“) in Takt 117 ein und führt sie bis Takt 133 fort.

---

Der gesamte Abschnitt bis Takt 134 gliedert sich in Zwei- oder Viertaktgruppen.

Notenbeispiel 53: BWV 213/11

115 Alt (Herkules) 116 117 118 119 120

121 Tenor (Tugend) 122 123 124 125

126 127 128 129 130

131 132 133 134

139

3.4.3.2. Tönet, ihr Pauken! Erschallet, Trompeten! BWV 214

BWV 214 enthält drei Arien:

BWV 214/3:  *Blast die wohlgegriffnen Flöten* (Sopran: Bellona)
BWV 214/5:  *Fromme Musen! meine Glieder* (Alt: Pallas)
BWV 214/7:  *Kron und Preis gekrönter Damen* (Bass: Fama)

*Blast die wohlgegriffnen Flöten BWV 214/3*

Im Gegensatz zu den Arien Nr. 5 und 7 und zu allen Arien aus BWV 213 wurde diese Arie nicht in das Weihnachtsoratorium BWV 248 übernommen. Ein Grund dafür könnte sein, dass sie sich – ausgenommen in den Instrumentalabschnitten – mit ungeraden Takteinheiten und fehlender periodischer Themengestaltung deutlich von den übrigen nichtrezitativischen Sätzen dieses Werkes absetzt. Die Arie ist dreiteilig mit jeweils unterschiedlichem Text aufgebaut. Konrad Küster sieht in diesem Satz eine Verschmelzung des Prinzips der Durchkomposition und der Da-capo-Arie.\(^80\)

Das Vorspiel hat eine Länge von zwölf Takten und gliedert sich in 3x4 Takte mit Abschluss im dreizehnten Takt. Das eintaktige Hauptmotiv (A) in Flöte I beginnt auf der Zählzeit zwei in Takt 1, endet taktübergreifend in Takt 2 und wird im selben Takt ab der Zählzeit zwei bis Takt 3 wiederholt. Es besitzt einen auftaktigen Charakter. Durch die Betonung der Zählzeit eins und der zweimaligen Wiederholung des ersten Taktes im B.c. stellt dieser Takt aber in der formalen Anlage den ersten Takt der Zählung dar. Nach einem Halbschluss in der Dominanttonart E-Dur in Takt 5 setzt Flöte I mit einem weiteren Motiv (B) als Kontrapunkt zum ersten Motiv (A) in Flöte II an. Über die Subdominante in Takt 8 wird zur Tonika in Takt 9 zurückgeführt und in den folgenden Takten bestätigt. Ein vollkommener Ganzschluss in Takt 13 schließt das Vorspiel ab.

Der weitere Verlauf des ersten Teils ist geprägt von geraden und ungeraden Taktabschnitten. Gründe dafür sind unter anderem die sich immer wiederholenden Einschübe des taktübergreifenden Anfangsmotivs in den Flöten und die imitationsartige Verarbeitung der Motive als Wechselspiel zwischen allen Beteiligten.


**Fromme Musen! meine Glieder BWV 214/5**

Dieser Satz ist im Gegensatz zu der Arie Nr. 3 stark geprägt durch geradtaktige Einheiten und periodische Themengestaltung. Allerdings werden durch Verschränkungen und Imitationen auch hier gerade Takteinheiten aufgebrochen und verschleiert.

Das Vorspiel hat eine Länge von 16 Takten und ist aufgeteilt in 8+8 Takte. Takt 8 endet mit einem Halbschluss, Takt 16 nach einer Modulation mit einem vollkommenen Ganzschluss auf der Dominante Fis-Dur.

Die Altstimme setzt in Takt 17 mit dem Hauptthema in h-Moll ein. Takte 17–28 bilden eine erweiterte Achttaktgruppe mit insgesamt zwölf Takten:

**Notenbeispiel 56: Hauptthema BWV 214/5**


Kron und Preis gekrönter Damen BWV 214/7


Die Viertaktgruppe in Takt 23–26 wird entsprechend Takt 12–13 durch die Takte 26–27 erweitert.


Notenbeispiel 60: Beginn Binnenteil BWV 214/7

Nach einem achttaktigen Zwischenspiel ab Takt 97 mit Auftakt, gegliedert in 4+4 Takte, folgt der zweite Gesangsabschnitt in Takt 105. Dieser ist in gleicher Weise gestaltet wie der erste
Es folgt die Wiederholung des Rahmenteils.

3.4.3.3. Preise den Glücke, gesegnetes Sachsen BWV 215
Das Dramma per musica BWV 215 enthält (wie BWV 214) drei Arien:

BWV 215/3: Freilich trotzt Augustus’ Name (Tenor)
BWV 215/5: Rase nur, verwegner Schwarm (Bass)
BWV 215/7: Durch die von Eifer entflammtten Waffen (Sopran)

Freilich trotzt Augustus’ Name BWV 215/3

Notenbeispiel 61: Aufbau Hauptthema BWV 215/3


Notenbeispiel 62: BWV 215/3
(Viertaktgruppe T. 13–14 + 17–18)

Göt - ter Sa - me al - le Macht der Sterb - lich - keit, frei - lich
trotz Au - gu - stus’ Na - me, ein so ed - ler Göt - ter

(Viertaktgruppe T. 22–23 + 25+26)

Sa - me al - le Macht der Sterb - lich - keit, frei - lich trotz

___ Au - gu - stus’ Na - me al - le Macht der Sterb - lich - keit.

Notenbeispiel 63: BWV 215/3

Notenbeispiel 64: Beginn Binnenteil BWV 215/3


**Rase nur, verwegener Schwarm BWV 215/5**


Notenbeispiel 65: Einsatz Vokalbass BWV 215/5


Der Binnenteil lässt sich bis auf eine Ausnahme in Vier- und Zweitakteinheiten gliedern.

Takt 91–94: Viertaktgruppe (phrygischer Halbschluss, fis-Moll nach Cis-Dur)
Takt 95–98: 2+2 Takte
Takt 99–106: 2+2+4 Takte (Quintfallsequenz)
Takt 107–110: Viertaktgruppe
Takt 111–118: Achtaktgruppe (Imitation zwischen Violine I und Vokalbass)
Takt 118–121: Viertaktgruppe (Verschränkung in Takt 118, Halbschluss auf Gis-Dur als Sextakkord mit Fermate in Takt 121)
Takt 123–127: Viertaktgruppe mit einem Takt als Erweiterung (T. 126), Abschluss im fünften Takt, Beginn des Zwischenspiels

**Aufbau Takt 133–161:**

Takt 133: Abschluss Zwischenspiel und Auftakt

Takt 134–137: 4 Takte (harmonischer Verlauf: cis-Moll – Fis-Dur – h-Moll)

Takt 138: Auftakt (Erweiterung)


Takt 142 als Verschränkung

Takt 142–145: 2+2 Takte, Quintfallsequenz

Takt 146–149: 4 Takte, Fortführung Quintfall, Orgelpunkt (B.c. auf Ton H)

Takt 150–153: 4 Takte, Kadenz nach E-Dur

Takt 154–157: 2+2 Takte, Vokalbass 1. Verszeile

Takt 158–161: 4 Takte, Überleitung zum Rahmenteil, Halbschluss Takt 161 E-Dur

**Durch die von Eifer entflammtten Waffen BWV 215/7**


Notenbeispiel 66: Hauptthema BWV 215/7

Der zweite Teil des Vorspiels beginnt mit einem abwärtsgerichteten und gebrochenen Dreiklangsmotiv über D-Dur als Auftakt zu Takt 13. Der lombardische Rhythmus in Takt 15,

Notenbeispiel 67: Vorspiel 2. Teil BWV 215/7


---

82 Im Folgenden wird nur die Sopranstimme erwähnt, da die Oboe d’amore colla parte mit der Singstimme spielt.


Notenbeispiel 68: Phrasenüberschneidungen BWV 215/7
Das Nachspiel in Takt 121–144 entspricht dem Vorspiel aus Takt 1–24 und schließt die Arie ab.

3.4.3.4. Schleicht, spielende Wellen BWV 206

BWV 206 enthält vier Arien, davon sind Nr. 3, 5 und 7 Da-capo-Arien.

BWV 206/3: Schleuß des Janustempels Türen (Bass: Weichsel)
BWV 206/5: Jede Woge meiner Wellen (Tenor: Elbe)
BWV 206/7: Reis von Habsburgs hohem Stamme (Alt: Donau)
BWV 206/9: Hört doch der sanften Flöten Chor (Sopran: Pleiße)

Schleuß des Janustempels Türen BWV 206/3

Dieser Satz gliedert sich konsequent in gerade und periodische Takteinheiten, die wegen der Synkopen und Antizipationen in der Singstimme allerdings nicht immer eindeutig wahrzunehmen sind. So wird das Anfangsmotiv aus Takt 1 (T. 13 in der Singstimme) oft rhythmisch verändert und als Auftakt zur folgenden Phrase eingesetzt. Vor- und Nachspiele

Notenbeispiel 69: Vorspiel BWV 206/3

\begin{figure}[h]
\centering
\includegraphics[width=\textwidth]{notenbeispiel.png}
\end{figure}


\textsuperscript{83} Vgl. Küster 1999, S. 413.

**Jede Woge meiner Wellen BWV 206/5**


Takt 60–63: 3. + 4. Verszeile
Takt 64–67: 5. Verszeile
Takt 68–71: 6. Verszeile
Takt 72–75: 7. Verszeile, Beginn auf der Zählzeit zwei in Takt 71
Takt 83–86: 6. Verszeile
Takt 87–90: 7. Verszeile

Es folgt die Wiederholung des Rahmenteils.

**Reis von Habsburgs hohem Stamme BWV 206/7**

Dieser Satz gliedert sich in Zwei-, Vier- und Achtaktgruppen. Zwischen allen beteiligten Stimmen finden dichte Imitationen statt, Motive des Hauptthemas erscheinen häufig in abgespaltener Form und Umkehrung und werden sequenzartig verarbeitet.


**Notenbeispiel 71: Vorspiel BWV 206/7**


**Hört doch der sanften Flöten Chor BWV 206/9**

Notenbeispiel 72: Vorspiel, Ritornell BWV 206/9

Notenbeispiel 73: BWV 206/9

Notenbeispiel 74: Überlagerung von Zwei- und Dreitaktgruppen BWV 206/9
3.4.4. Arien Gruppe 2

3.4.4.1. Zerreißet, zersprenget, zertrümmert die Gruft BWV 205

BWV 205 enthält fünf Arien und ein Duett (Nr. 13).

BWV 205/3: *Wie will ich lustig lachen* (Bass: Äolus)
BWV 205/5: *Frische Schatten, meine Freude* (Tenor: Zephyrus)
BWV 205/7: *Können nicht die roten Wangen* (Alt: Pomona)
BWV 205/9: *Angenehmer Zephyrus* (Sopran: Pallas)
BWV 205/11: *Zurücke, zurücke, geflügelten Winde* (Bass)
BWV 205/13: *Zweig und Äste* (Alt, Tenor)

*Wie will ich lustig lachen* BWV 205/3


Notenbeispiel 75: Vorspiel BWV 205/3


¹⁸⁴ Diese Takte sind vergleichbar mit den Takten 59–62.
Notenbeispiel 76: BWV 205/3


Frische Schatten, meine Freude BWV 205/5


Der dritte Teil besteht größtenteils aus Abschnitten des ersten Teils. Es sind wiederum Verschränkungen und eine Erweiterung von vier Takten (T. 86–89) mit einer Koloratur („Freude“) zu erkennen. Das Anfangsmotiv der Tenorstimme aus Takt 12 erscheint nun im ersten Takt der viertaktigen Einheit (T. 90). Im Folgenden sind keine Abweichungen von geraden Takteinheiten zu erkennen.

*Können nicht die roten Wangen BWV 205/7*


So wird das rhythmisch prägnante Eröffnungsmotiv aus dem ersten Takt im zweiten Takt mit einer Sechzehntelfigur fortgesponnen. Beide Takte bestätigen die Grundtonart fis-Moll.

Notenbeispiel 78: BWV 205/7


**Angenehmer Zephyrus BWV 205/9**


Die erste Hälfte von Takt 1 stellt einen langen Auftakt zur zweiten Hälfte dar, der nach der Einteilung in einen 6/8-Takt der erste Takt der Zählung ist (im Notenbeispiel Einteilung in 6/8-

---

85 Merkmale einer leichten und kantablen Melodik werden in Kapitel 3.5., S. 184 ff. beschrieben.

Notenbeispiel 79: Vorspiel BWV 205/9

Der Sopran setzt auftaktig auf der vierten Achtel in Takt 7 zur Taktmitte (im 6/8-Takt zu Takt 13 Zählzeit eins) ein und schließt in Takt 9 auf der Zählzeit eins ab, entsprechend im vierten 6/8-Takt.
Notenbeispiel 80: Sopraneinsatz BWV 205/9


Der erste Abschnitt steht in Bezug auf die metrische Satzstruktur stellvertretend für die gesamte Arie.

Zurücke, zurücke, geflügelten Winde BWV 205/11


Die Bassstimme setzt auftaktig zu Takt 33 mit einem Dreiklangsmotiv ein und führt es bis Takt 36 fort.


Die Überleitung zum Da-capo-Teil verläuft fließend in Takt 109–110.

**Zweig und Äste BWV 205/13**

Das erste Motiv (A) mit dem aufsteigenden und gebrochenem G-Durakkord $d^2-g^2-h^2$ in Takt 1 ist lediglich beim ersten Einsatz der Altstimme in Takt 13 in Gestalt des aufsteigenden Sechzehntellaufs und in der Tenorstimme anhand des Sextsprungs und der Ausfüllung des Tonraums in Takt 25–26 und 27–28 zu erkennen.

Die Altstimme trägt ab Takt 13 die erste Verszeile in jeweils drei Zweitaktgruppen vor, die sich durch Pausen voneinander abgrenzen.

Notenbeispiel 83: Einsatz Altstimme BWV 205/13


Notenbeispiel 84: BWV 205/13

Takt 36 ist zugleich der Abschlusstakt des zweiten Vokalabschnitts und Beginn des achtaktigen Zwischenspiels mit Abschluss im neunten Takt (T. 44). In diesem setzt die Altstimme auftaktig zu Takt 45 mit der siebten Verszeile ein, die Tenorstimme folgt ihr in Imitation im Duett einen Takt später in Takt 45. Die Takte 45–56 gliedern sich in drei Viertaktgruppen.


Ein Nachspiel, das formal den Takten 3–12 entspricht, schließt den Satz ab.

3.4.4.2. Auf, schmetternde Töne der muntern Trompeten BWV 207a

Die Kantate enthält zwei Arien und ein Duett (Nr. 5).

BWV 207a/3: Augustus’ Namenstages Schimmer (Tenor)
BWV 207a/5: Mich kann die süße Ruhe laben (Sopran, Bass)
BWV 207a/7: Preiset, späte Folgezeiten (Alt)

Augustus’ Namenstages Schimmer BWV 207a/3


Das Vorspiel gliedert sich in 4+4 Takte und stellt das Ritornell vor. Der erste Takt beginnt mit einem Auftakt und wird im piano wiederholt, Takt 3 führt mit dem synkopischen Rhythmus aus Takt 1–2 weiter zu Takt 4 mit Halbschluss in Fis-Dur. Takt 5 wird im folgenden Takt sequenziert, Takte 7–8 bilden den Abschluss des Vorspiels.
Die Tenorstimme setzt mit einem Auftakt zu Takt 9 und dem Themenkopf ein und übernimmt bereits in Takt 10 auf der vierten Achtel das Auftaktmotiv aus Takt 4–5. Es entsteht eine Einheit aus drei Takten, gegliedert in zweimal eineinhalb Takte.


**Mich kann die süße Ruhe laben BWV 207a/5**

Gerade Takteinheiten und Ansätze von Periodik sind in diesem Da-capo-Duett nur in dem sechstaktigen Ritornell vorhanden. Im Binnenteil lassen sich in den Vokalstimmen eineinhalbaktige Phrasenabschnitte erkennen, die taktübergreifend eingesetzt werden. Im gesamten Satz ist die Verarbeitung des Ritornellthemas in Form von Fortspinnung und Sequenzierung zu beobachten.

Das Ritornell gliedert sich in 2+3+1 Takte und dient als Vor-, Zwischen- und Nachspiel.

**Notenbeispiel 87: Ritornell BWV 207a/5**


Notenbeispiel 88: BWV 207a/5, Gliederung Takt 45–49


Ab Takt 66 folgt die Wiederholung des Rahmenteils und leitet ohne Unterbrechung über in das Ritornello (BWV 207a/5a).

**Preiset, späte Folgezeiten BWV 207a/7**


übernächsten Takt. Sie unterstützen dadurch den Abschluss der jeweiligen Viertakteinheit und verbinden den vorangegangenen und folgenden Phrasenabschnitt miteinander. Im Verlauf des Satzes erscheint das Ostinatomotiv auch in verkürzter und verlängerter Form.

Notenbeispiel 89: Vorspiel BWV 207a/7


### 3.4.5. Formübersicht Vorspiele Arien

Die zwei folgenden Tabellen stellen eine formale Übersicht über die Länge der Arien-Vorspiele dar. Tabelle VIII zeigt die vollständige Taktanzahl, Tabelle IX eine Reduktion, indem innere und äußere Erweiterungen und Wiederholungen von Takten nicht mitgezählt werden.

Besonders in Tabelle IX soll die unterschiedliche Einrichtung in gerade (Originalwerke Gruppe 1) und ungerade Takteinheiten (Parodiewerke Gruppe 2) sichtbar werden.
Tabelle VIII:

| Takt | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 | 9 | 10 | 11 | 12 | 13 | 14 | 15 | 16 | 17 | 18 | 19 | 20 | 21 | 22 | 23 | 24 | 25 | 26 | 27 | 28 | 29 | 30 | 31 | 32 |
|------|---|---|---|---|---|---|---|---|---|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|
| BWV  |   |   |   |   |   |   |   |   |   | V  |   | V  |   | V  |   | V  |   | V  |   | V  |   | V  |   | V  |   | V  |   | V  |   | V  |   |
| 213/3| Takt 1–28 |   |   |   |   |   |   |   |   | V  |   | V  |   | V  |   | V  |   | V  |   | V  |   | V  |   | V  |   | V  |   | V  |   | V  |   |
| 213/5| Takt 1–18 |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |
| 213/7| Takt 1–12 | V  |   |   |   |   |   |   |   |   | V  |   | V  |   | V  |   | V  |   | V  |   | V  |   | V  |   | V  |   | V  |   | V  |   | V  |   |
| 213/9| Takt 1–16 |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |
| 213/11| Takt 1–16 |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |
| 214/3| Takt 1–12 | V  |   |   |   |   |   |   |   |   | V  |   | V  |   | V  |   | V  |   | V  |   | V  |   | V  |   | V  |   | V  |   | V  |   | V  |   |
| 214/5| Takt 1–16 |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |
| 214/7| Takt 1–14 |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |
| 215/3| Takt 1–12 |   |   |   |   |   |   |   |   |   | V  |   | V  |   | V  |   | V  |   | V  |   | V  |   | V  |   | V  |   | V  |   | V  |   | V  |   |
| 215/5| Takt 1–16 | V  |   |   |   |   |   |   |   |   | V  |   | V  |   | V  |   | V  |   | V  |   | V  |   | V  |   | V  |   | V  |   | V  |   | V  |   |
| 215/7| Takt 1–24 |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |
| 206/3| Takt 1–12 |   |   |   |   |   |   |   |   |   | V  |   | V  |   | V  |   | V  |   | V  |   | V  |   | V  |   | V  |   | V  |   | V  |   | V  |   |
| 206/5| Takt 1–8  |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |
| 206/7| Takt 1–8  | V  |   |   |   |   |   |   |   |   | V  |   | V  |   | V  |   | V  |   | V  |   | V  |   | V  |   | V  |   | V  |   | V  |   | V  |   |
| 206/9| Takt 1–20 |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |
| 205/3| Takt 1–10 |   |   |   |   |   |   |   |   |   | V  |   | V  |   | V  |   | V  |   | V  |   | V  |   | V  |   | V  |   | V  |   | V  |   | V  |   |
| 205/5| Takt 1–12 |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |
| 205/7| Takt 1–9  | V  |   |   |   |   |   |   |   |   | V  |   | V  |   | V  |   | V  |   | V  |   | V  |   | V  |   | V  |   | V  |   | V  |   | V  |   |
| 205/9| Takt 1–7  |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |
| 205/11| Takt 1–32 |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |
| 205/13| Takt 1–12 |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |
| 207a/3| Takt 1–8  |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |
| 207a/5| Takt 1–6  |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |
| 207a/7| Takt 1–14 | V  |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |

V = Verschränkung (Abschlusstakt Vorspiel)
### Tabelle IX:

| Takt | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 | 9 | 10 | 11 | 12 | 13 | 14 | 15 | 16 | 17 | 18 | 19 | 20 | 21 | 22 | 23 | 24 | 25 | 26 | 27 | 28 | 29 | 30 | 31 | 32 |
|------|---|---|---|---|---|---|---|---|---|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|
| BWV  |               |               |               |               |               |
| 213/3 | Takt 1–8  | Takt 9–16  | Takt 20–28  | T. 16–19  | T. 16 Verschränkung, äußere Erweiterung durch Trugschluss |
|       | T. 13–18  |               |               |               |               |
| 213/5 | Takt 1–13’1 | Takt 13–18  | T. 13–18 äußere Erweiterung |
|       | T. 3–4 = variiert T. 1–2 |
|       | T. 7’4–9’3 = innere Erweiterung |
|       | Abschluss im neunten Takt (T. 13) |
| 213/7 | Takt 1–13’1 |               |               |               |               |
|       | T. 13 Verschränkung |
|       | Periodik nicht vorhanden (Fuge) |
| 213/9 | Takt 1–8  | Takt 9–16  |               |               |               |
| 213/11 | Takt 1–8  | Takt 9–16  |               |               |               |
| 214/3 | Takt 1–13’1 |               |               |               |               |
|       | T. 13 Verschränkung |
| 214/5 | Takt 1–8  | Takt 9–16  |               |               |               |
| 214/7 | Takt 1–14  |               |               |               |               |
|       | T. 5–8 = Wdh. variiert T. 1–4, T. 12–13 innere Erweiterung |
|       | Abschluss im achten Takt (T. 14) A-Dur als Halbschluss |
| 215/3 | Takt 1–12  |               |               |               |               |
|       | Wiederholungen, innere Erweiterungen |
| 215/5 | Takt 1–8  | Takt 9–17’1  |               |               |               |
|       | Achtaktgruppe mit Abschluss im neunten Takt (T. 17) als Verschränkung |
| 215/7 | Takt 1–12  | Takt 13–24  |               |               |               |
|       | T. 5–8 innere Erweiterung |
|       | 8 Takte (innere Erweiterungen) |
| 206/3 | Takt 1–12  |               |               |               |               |
|       | 3 x 4 Takte (Thema – Modulation – Thema) |
| 206/5 | Takt 1–8  |               |               |               |               |
| 206/7 | Takt 1–9’1  |               |               |               |               |
|       | T. 9 Verschränkung |
| Takt | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 | 9 | 10 | 11 | 12 | 13 | 14 | 15 | 16 | 17 | 18 | 19 | 20 | 21 | 22 | 23 | 24 | 25 | 26 | 27 | 28 | 29 | 30 | 31 | 32 |
|------|---|---|---|---|---|---|---|---|---|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|
| BWV  |   |   |   |   |   |   |   |   |   |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |
| 206/9|  Takt 1–12 | Takt 13–20 |   |   |   |   |   |   |   |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |
|      | 4 x 2 Takte: | 4 x 2 Takte: |   |   |   |   |   |   |   |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |
|      | T. 1–3 = 2 Takte (T. 2 innere Erweiterung) | T. 7–12 = Aufbau T. 1–6 |   |   |   |   |   |   |   |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |
|      | T. 4–6 = variierte Wdh. T. 1–3 |   |   |   |   |   |   |   |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |
| 205/3|  Takt 1–5  | Takt 5–10 |   |   |   |   |   |   |   |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |
|      | 2 x 2,5 Takte |   |   |   |   |   |   |   |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |
| 205/5|  Takt 1–12 |   |   |   |   |   |   |   |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |
|      | 3 x 4 Takte |   |   |   |   |   |   |   |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |
| 205/7|  Takt 1–10'1 |   |   |   |   |   |   |   |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |
|      | T. 10 Verschränkung |   |   |   |   |   |   |   |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |
| 205/9|  Takt 1–7 |   |   |   |   |   |   |   |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |
|      | 6/8-Takt: 12 Takte mit Auftakt |   |   |   |   |   |   |   |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |
| 205/11|  Takt 1–8  | Takt 9–16 | Takt 17–24 | Takt 25–32 |   |   |   |   |   |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |
| 205/13|   |   |   |   |   | Takt 7–12 |   |   |   |   |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |
|      |   |   |   |   |   | 4 Takte (innere Erweiterung) |   |   |   |   |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |
|      |   |   |   |   |   | 4 Takte: |   |   |   |   |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |
|      |   |   |   |   |   | T. 5–8 Sequenz T. 3–4 |   |   |   |   |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |
| 207a/3|   |   |   |   |   |   |   |   |   |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |
|      |   |   |   |   |   | 4 + 4 Takte |   |   |   |   |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |
|      |   |   |   |   |   | T. 2 = Wdh. T. 1 |   |   |   |   |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |
|      |   |   |   |   |   | T. 6 = Sequenz T. 5 |   |   |   |   |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |
| 207a/5|   |   |   |   |   |   | T. 1–6 |   |   |   |   |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |
|      |   |   |   |   |   | 4 Takte: |   |   |   |   |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |
|      |   |   |   |   |   | T. 4–5 = Sequenz T. 3 |   |   |   |   |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |
|      |   |   |   |   |   | T. 6 äußere Erweiterung |   |   |   |   |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |
| 207a/7|   |   | T. 1–15'1 |   |   |   |   |   |   |   |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |
|      |   |   | 4 + 4 + 2 + 4 Takte |   |   |   |   |   |   |   |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |
|      |   |   | T. 15 Verschränkung |   |   |   |   |   |   |   |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |
3.5. Melodik und Motivik – Rhythmik – Harmonik – moderne musikalische Elemente

In diesem Kapitel sollen die Rahmensätze und Arien auf moderne und der italienischen Opernmusik verwandte Stilelemente untersucht werden. Eine Kombination aus modernen Stilelementen und einer kontrapunktischen Arbeit lässt sich in den Werken der Gruppe 1 (Originalwerke) beobachten. Insgesamt überwiegt der Einsatz modernerer Mittel.

In den Werken der Gruppe 2 (Parodiewerke) liegt das Gewicht mehr auf einer kontrapunktischen Verarbeitung der Themen und Motive und lässt eine ältere Schreibweise erkennen. Gleichzeitig weisen einzelne Sätze sehr moderne Züge auf (z. B. BWV 205/5).

Die Schlusssätze sind größtenteils rhythmisch und melodisch vergleichbar gestaltet, lediglich bei BWV 207a/9 und BWV 214/9 lassen sich geringfügige Abweichungen beobachten.

Eine leichte, liedhafte und kantable Melodik ist Voraussetzung für den modernen Stil der 1730er Jahre. Sie weist folgende Merkmale auf:

- Überwiegend lineare Stimmführung
- Vermeidung von schwer singbaren Intervallsprüngen (z. B. verminderte Quinte)
- Der Ambitus eines Sprunges wird entweder vor oder nach dem Sprung linear ausgefüllt
- Keine latente Zweistimmigkeit in einer Stimme; falls doch, sind melodische Gerüstlinien\textsuperscript{86} vorhanden
- Keine komplizierte Rhythmik
- Deutliche Anfänge und Abschlüsse von melodischen Phrasen (verbunden mit einer einfachen Harmonisierung)
- Vermeidung von Chromatik
- Vermeidung von Querständen innerhalb der melodischen Linie oder zwischen den Stimmen
- Keine komplizierte oder erweiterte harmonische Begleitung der Melodik bzw. Hauptstimme

Periodische und symmetrische Anlagen, die Grundlage für eine leichte und einprägsame Melodik sind, wurden bereits detailliert in Kapitel 3.4. untersucht und aufgezeigt.

Als moderne Elemente gelten unter anderem:

- Ein Zurücktreten des polyphonen und kontrapunktischen Stils; Schwerpunkt liegt auf der Oberstimme (meist Vokal- oder Instrumentalsolist)

• Begleitinstrumente werden mehr zur Unterstützung der Singstimme eingesetzt (z. B. durch Colla-partes-, stellenweise Unisono- oder Akkordbegleitung, Terz- oder Sextparallelen); Abnahme ihrer Eigenständigkeit
• Längeres Verweilen in einer gleichen Tonart (langsamer harmonischer Rhythmus, „harmonische Flächen“)
• Überwiegend Wechsel zwischen der Tonika und Subdominante über einem Orgelpunkt; Vermeidung der Dominante wegen Dissonanzbildung
• Lombardischer und synkopisierter Rhythmus
• „Klopfbass“, „Trommelbass“, Pizzicato-Bass
• Dominantsepttonakkord mit großer statt kleiner Note, oft ohne Grundton oder Quinte

Zu Eigenständigkeit und Unabhängigkeit der Vokalstimme führen unter anderem die folgenden Merkmale:

• Die Begleitinstrumente treten in den Vokalabschnitten zurück oder bilden einen Kontrapunkt. Dessen Motivik und Thematik können neu sein oder aus dem Gesangsthema gewonnen werden.
• Die Begleitinstrumente grenzen sich mit eigener Thematik und Motivik während des Gesangsparts grundlegend von der Thematik der Singstimme ab (z. BWV 207a/7, Violine I, II + Viola, Ostinatomotiv).

In den Werken der Gruppe 1 ist ein Aussetzen der Begleitinstrumente am Schluss einer Vokalphrase, zum Beispiel bei Abschlüssen von Satzabschnitten oder kadenziellen Einschnitten, zu beobachten. Die Vokal- und Solostimme erhält dadurch besonders an Phrasenenden an Gewicht.
3.5.1. Gruppe 1

3.5.1.1. Lasst uns sorgen, lasst uns wachen BWV 213


87 Vgl. Kapitel 3.2.3., S. 67.
Neben den periodischen und symmetrischen Strukturen im Duett Nr. 11 sind die parallele Stimmführung beider Singstimmen in Terzen und Sexten und der lombardische Rhythmus die prägnanten Merkmale. Dieser Satz entspricht vom Charakter am ehesten einer italienischen Opernarie.

3.5.1.2. Tönet, ihr Pauken! Erschallet, Trompeten! BWV 214

In dieser Kantate lässt sich neben modernen Stilelementen eine dichte kontrapunktische Verarbeitung der Motive und Themen erkennen. Im Detail werden zwar Motive abgeändert, aber deutlich erkennbar satzübergreifend verwendet. Die Themenköpfe des Eingangs- und Schlusssatzes nehmen im Aufbau und Charakter deutlich Bezug aufeinander, wodurch eine Geschlossenheit der Kantate erreicht wird.

Notenbeispiel 90: BWV 214/1, Hauptthema

![Notenbeispiel 90](image1)

Notenbeispiel 91: BWV 214/9, Hauptthema

![Notenbeispiel 91](image2)

Eine weitere Verbindung der Rahmensätze ist durch den Text gegeben:
Nr. 1, Chor: „Königin lebe und blühe und wachse!“
Nr. 9, Chor: „Königin lebe, ja lebe noch lang!“

Im Weihnachtsoratorium ist die charakterliche Nähe des Hauptthemas aus dem Eröffnungssatz des ersten Teils und dem Schlusssatz des dritten Teils nicht mehr vergleichsweise deutlich wahrnehmbar. Die Aufnahme der Sätze in das Oratorium bewirkt dennoch eine Geschlossenheit der ersten drei Teile.
Eine Dreiklangsmotivik durchzieht die gesamte Arie Nr. 3. In Takt 47–50 erscheint sie zusätzlich mit dem Anfangsmotiv der Continuostimme aus Takt 1 in Imitation in den Oberstimmen. Der B.c. setzt jeweils nur mit dem Anfangsmotiv an und unterstützt das
„Tönen der Waffen“ mit repetierenden Achtelnoten („Klopfbass“). Flöte I behält die Dreiklangsbrechungen bis Takt 54 bei.

Notenbeispiel 92: BWV 214/3


Notenbeispiel 93: BWV 214/3, Fanfarenmotiv

Notenbeispiel 94: BWV 214/7, Fanfarenmotiv

Die Dreiklangsmotivik besitzt wiederum eine Nähe zum Eröffnungsmotiv aus dem ersten Satz.

Notenbeispiel 95: BWV 214/1
Das Ritornellthema der Arie Nr. 7 nimmt direkt Bezug auf das Eröffnungsmotiv aus dem Eingangssatz und erklärt sich durch die erneute und direkte Anrede der Königin („Königin! mit deinem Namen füll ich diesen Kreis der Welt“):

Notenbeispiel 96: BWV 214/7, Ritornellthema

Diese Kantate erfüllt neben BWV 207a sowie dem Original BWV 207 und BWV 215 nicht die Kriterien eines Dramma per musica. Möglicherweise ist gerade aus diesem Grund in diesen Werken ein starkes Ausmaß an kontrapunktischer Arbeit, Textausdeutung durch musikalische Figuren und satzübergreifende Motivik zu erkennen.88 Da eine Handlung nicht erfolgt und eine Charakterisierung von Personen (außer der zu Ehrenden) nicht möglich ist, bestimmen absolute musikalische Details diese Werke.

Der Eingangssatz besitzt neben dem aus einem Dreiklang bestehenden Eröffnungsthema ein melodisch einfaches und periodisch gestaltetes Hauptthema.89

Notenbeispiel 97: BWV 214/1, Hauptthema


Die Arie Nr. 3 ist ein Beispiel für die Kombination von älterer und modernerer Schreibweise. Die Sopranstimme verhält sich größtenteils eigenständig, teilweise wird sie von den Flöten unisono oder in Parallelen verstärkt. Es ist ein vermehrter Gebrauch von Koloraturen und

89 Vgl. auch Themenaufbau in Kapitel Periodik 3.4.1.2., S. 116 ff.


Die Melodik ist kleinintervallisch eingerichtet. Wegen der geradzähligten Phrasen und der leicht veränderten Wiederholung der ersten vier Takte ist das Thema leicht und eingängig. Vergleichbar mit dem Hauptide des Eingangssatzes wird die Grundstruktur des Themas mit Durchgängen versehen und kann auf folgende Töne reduziert werden:


**3.5.1.3. Preise dein Glücke, gesegnetes Sachsen BWV 215**


Die Nähe zu BWV 214 wird im ersten Satz durch die Dreiklangsmotivik, periodische Anlagen und das Chorpfugato (hier ab Takt 47) besonders deutlich. Die sequenzartige Verarbeitung von Motiven über Quint- und Terzfallsequenzen tragen zu leichter Eingängigkeit der Musik bei. Imitationen, abwechselnde Einsätze der beiden Chöre und fugenhaften Abschnitte weisen dabei eine kontrapunktische Technik auf, die Bach, so zeitgemäß die Werke eingerichtet sind, immer noch anwendet.


### 3.5.1.4. Schleicht, spielende Wellen BWV 206


Im Rezitativ Nr. 4 folgt den ersten 19 Takten ein als Arioso gestalteter Abschnitt. Erneut wird die Wellenmotivik – zunächst vom Tenor und dann in Imitation vom B.c. – aufgenommen. Ab Takt 23 kehrt die Tenorstimme in einen rezitativischen Stil zurück, der B.c. behält die Bewegung bei und bereitet die Motivik der folgenden Tenorarie vor.

Die häufigen Sprünge der Solo-Violine in Arie Nr. 5 erklären sich durch die latente Zweistimmigkeit und die melodischen Gerüstlinien. Im Gegensatz zur Arie Nr. 3, in der die Bassstimme in deutlichem Kontrast zur Begleitung stand, bleiben jetzt sowohl die Vokal- als auch die Violinstimme trotz kurz auftretender Imitationen, teilweise paralleler Stimmführung

90 Der Eingangs- und Schlusssatz und die Arie Nr. 5 der Kantate Angenehmes Wiederau, freue dich in deinen Auen BWV 30a sind geprägt von einem durchgängigen synkopischen, die Arie Nr. 7 von einem lombardischen Rhythmus. Diese Kantate zeigt beispielhaft die Aufnahme moderner (rhythmischer) Elemente.


3.5.2. Gruppe 2

Die Ursprungswerke der Gruppe 2 entstanden in den Jahren 1725 und 1726 und somit etwa zehn Jahre früher als die der Gruppe 1. Zu dem Dramma per musica BWV 205a sind lediglich der Text und die für die Parodie zugrundeliegende Musik von BWV 205 erhalten.91 Wiederum bestimmen die kriegerischen Auseinandersetzungen der vorausgegangenen Jahre (BWV 205a) und die Königskröning August III. (BWV 207a) den textlichen Inhalt. Grundlagen der Analysen sind BWV 205 und BWV 207a.

3.5.2.1. Zerreißet, zersprenget, zertrümmert die Gruft BWV 205


Das Hauptthema der Arie des Zephyrus Nr. 5 ist geprägt von einer überaus kantablen Melodik. Wiederkehrende Sequenzmodelle (überwiegend Quintfälle) dienen einer leichten

91 Vgl. auch NBA I/37, KB, S. 7–14.

Die Melodik der Arie Nr. 7 ist durch ihre latente Zweistimmigkeit, Chromatik und schwer singbare Intervallsprüinge kompliziert gestaltet. Das Anfangsthema mit der Betonung des Spitzentons cis² auf der leichten Zählzeit (Takt 1, zweite Achtel) wird im folgenden Takt fortgesponnen und in Takt 3 in variierter Form wiederholt. Nach einem phrygischen Halbschluss in Takt 6 wird in abgespaltener Form die abwärtsgerichtete Sechzehntelmotivik aus den Takten 27–28 in der Altstimme („wie die Blätter von den Zweigen sich betrübt zur Erde beugen“) vorweggenommen.


Diese Arie grenzt sich in Bezug auf Melodie- und Oberstimmengestaltung und Taktstrukturen deutlich von den Sätzen der Gruppe 1 ab und entspricht nicht dem moderneren Schreibstil der weltlichen Vokalwerke spätestens ab dem Jahre 1733.


Die Bassarie Nr. 11 grenzt sich bereits mit der für eine Arie ungewöhnlichen Besetzung von drei Trompeten, zwei Hörnern, Pauke und B.c. von den Werken der Gruppe 1 ab. Die


Der Schlusssatz nimmt die Dreiklangsmotivik der Äolus-Arie und des Eingangssatzes auf. Im Ritorneal sind mehrere Quartsextakkorde (T. 2, 3, 13, 14) und Septnonakkorde (T. 5, 6, 16, 17) zu beobachten. Zu Beginn von Teil B (T. 45) erscheint ein übermäßiger Akkord.

3.5.2.2. Auf, schmetternde Töne BWV 207a


Das Ritorneelthema der Arie Nr. 3 ist mit seinem periodischen Aufbau und synkopischen Rhythmus, der den gesamten Satz prägt, modern gestaltet. Im Gegensatz zur Tenorarie BWV 215/3, die stilistisch eine Nähe zu dieser Arie aufweist, ist die Melodik der Tenorstimme durch schwer singbare Sprünge und viele Koloraturen aber nicht vergleichsweise kantabel eingerichtet. Darüberhinaus wird die Periodik des Ritorneelthemas in den

Gesangsabschnitten nicht beibehalten. Eine Verstärkung der Vokalstimme durch Obligatinstrumente findet nicht statt.

Diese Arie ist wiederum ein gutes Beispiel, dass textliche Entsprechungen in der Musik durch das Parodieverfahren verloren gehen und musikalische Elemente unverständlich bleiben. Der synkopische Rhythmus entspricht zwar einem modernen Schreibstil, erklärt wird er durch den Text jedoch nicht. Eine Entsprechung lässt sich in der Ursprungsversion BWV 207/3 finden. Zwei aufsteigende Sechzehntelnoten (d¹–e¹) als Auftakt und der folgende synkopische Rhythmus veranschaulichen die zugrundeliegende erste Verszeile „Zieht euren Fuß nur nicht zurück“. Nach Alfred Dürr soll dadurch das „mühsame Voranschreiten“ illustriert werden. Es stellt sich die Frage, ob Bach in der Originalversion bewusst mit dem synkopischen Rhythmus einem modernen Musikgeschmack gerecht werden wollte, oder ob der synkopische Rhythmus nur der affektiven Darstellung diente.


---

93 Dürr 1981, S. 682.


Eine besondere Betonung auf „König“ wird durch die häufigen Vorhalte zu Beginn der jeweiligen Takte erreicht (T. 4, 8, 12, 15–16, 36, 44, 47–48).

Anhang: „Marche“


4. Vergleiche mit Fremdkompositionen

Zum Abschluss der Untersuchungen sollen die Bachschen Drammi per musica mit ausgewählten Fremdwerken aus den 1720er und 1730er Jahren verglichen werden. Werke von Johann Adolf Hasse und Georg Philipp Telemann stehen im Mittelpunkt der Betrachtung. Vergleichspunkte sind unter anderem Besetzung und Instrumentation, Behandlung der Singstimme(n) und Verwendung musikalischer Figuren.


Versuche, stilistische Gemeinsamkeiten zwischen den Kompositionen nachzuweisen, führen zu dem Ergebnis, dass es genauso viele Unterschiede zwischen ihnen gibt. Diese sollen ebenfalls angesprochen und vorgestellt werden.


4.1. Werkauswahl


Über die Werke, die Bach ab 1729 mit dem Collegium musicum aufgeführt hatte, ist wenig bekannt. Dabei dürfte er gerade in dieser Zeit mit (neuer) italienischer Musik in Berührung gekommen sein, wofür unter anderem seine Kontakte nach Dresden sprechen. Das Interesse an italienischer Musik war auch nach der Schließung der Leipziger Oper im Jahre 1720 groß. Folgende weltliche Vokalwerke dürften Bach in Zusammenhang mit seiner Funktion als Leiter des Collegium musicum bekannt gewesen sein:

Tabelle X:

<table>
<thead>
<tr>
<th>Komponist</th>
<th>Werk</th>
<th>Aufführungsdatum</th>
</tr>
</thead>
<tbody>
<tr>
<td>Georg Friedrich Händel</td>
<td><em>Dietro l’orne fugacci</em> (Cantata „Armida Abbandonata“, 1707), HWV 105</td>
<td>ca. 1731</td>
</tr>
<tr>
<td></td>
<td><em>Mi lusinga il dolce affetto</em> (Arie aus <em>Alcina</em>), HWV 34</td>
<td>ca. 1735</td>
</tr>
<tr>
<td></td>
<td><em>Di, cor mio, quanto t’amai</em> (Arie aus <em>Alcina</em>), HWV 34</td>
<td>ca. 1735</td>
</tr>
<tr>
<td>Nicola Antonio Porpora</td>
<td><em>Dal primo foco in cui penai</em> (Cantata)</td>
<td>ca. 1734</td>
</tr>
<tr>
<td></td>
<td><em>Sopra un colle fiorito</em> (Cantata)</td>
<td>ca. 1734</td>
</tr>
<tr>
<td></td>
<td><em>Ecco, ecco l’infausto lido</em> (Cantata)</td>
<td>ca. 1734</td>
</tr>
<tr>
<td></td>
<td><em>D’amor la bella pace</em> (Cantata)</td>
<td>ca. 1734</td>
</tr>
<tr>
<td></td>
<td><em>Tu ven vai così fastoso</em> (Cantata)</td>
<td>ca. 1734</td>
</tr>
<tr>
<td></td>
<td><em>La viola che languiva</em> (Cantata)</td>
<td>ca. 1734</td>
</tr>
<tr>
<td>Alessandro Scarlatti</td>
<td><em>Se Amor con un contento</em> (Cantata)</td>
<td>ca. 1734</td>
</tr>
</tbody>
</table>

Neben den genannten Aufführungen sind Kontakte mit der italienischen weltlichen Vokalmusik bisher nur in Form eines Opernbesuches (Premiere von J. A. Hasses *Cleofide* am 13. September 1731 in Dresden) und einer eigenhändigen Teilabschrift einer italienischen Solokantate (*Amante moribondo* von Antonio Biffi) belegt. Alle weiteren Vermutungen, Bach habe sich darüberhinaus mit anderen weltlichen Vokalwerken

---

97 Vgl. ebd.


Die Werke, die als Vergleiche dienen, werden einer jeweiligen Besprechung vorangestellt.

4.2. Italienische und norddeutsche Opernpraxis im Vergleich

Unter den oben erwähnten Komponisten befinden sich zwei Vertreter der Hamburger Oper: Georg Philipp Telemann und Reinhard Keiser. Nach Hellmuth Christian Wolff ist die venezianische Oper „das unmittelbare Vorbild für Hamburg“.101 Da beide Komponisten keine Ausbildung in Italien genossen hatten und nicht den original italienischen Opernstil

100 C. P. E. Bach schrieb: „[…] in der letzten Zeit schätzte er hoch: Fux, Caldara, Händeln, Kaysern, Haßen, beyde Graun, Telemann, Zelenka, Benda u. überhaupt alles, was in Berlin u. Dreßden besonders zu schätzen war. Die erstgenannten 4 ausgenommen, kannte er die übrigen persönlich.“ In: Bach-Dok. III, Nr. 803, S. 289.
repräsentieren, ist es in Hinblick auf Vergleiche mit den Werken Bachs notwendig, auf Gemeinsamkeiten und Unterschiede zwischen der norddeutschen und italienischen Opernpraxis hinzuweisen.

Wolff nennt folgende in Hamburg bevorzugte Merkmale:\(^{102}\)

- Bevorzugung von affekthaft gesteigerter Deklamation des Textes, insbesondere von Einzelworten
- Keine strenge Symmetriebildung und weniger übersichtliche Anlage im Vergleich zur italienischen Oper
- Umbildung der Motive, dadurch unregelmäßige Taktgruppen und Motive (Italien: notengetreue Wiederholungen von Motiven)
- Häufungen von Intervallsprüngen in den Themen
- Ungewöhnliche Dissonanzen und überraschende harmonische Wendungen
- Sprunghafte Melodik in Ober- und Bassstimme (Italien: stufenweise Melodik)
- Wechselvollere und freiere Rhythmkik (Italien: wiederkehrende Figuren, übersichtliche Reihenfolge)

Instrumentale Merkmale der Hamburger Opern sind nach Wolff „die Ausbildung der individuellen Klangfiguren und die Ausdruckssprache der Orchesterinstrumente. [...] Etwa seit dem Jahre 1700 dienen dann instrumentale Mittel einer wechselvollen Charakterisierung in den Arien. Vor allem Reinhard Keiser und Georg Philipp Telemann zeichnen durch instrumentale Klänge und Figuren die verschiedensten Situationen, Bilder, Worte, Affekte und Stimmungen.“\(^{103}\)


\(^{102}\) Wolff 1975, S. 15–16.
\(^{103}\) Ebd., S. 17.
\(^{104}\) Johann Mattheson, *Die neueste Untersuchung der Singspiele*, Hamburg 1744.
4.3. Zeitgenössische Besetzung und Instrumentation im Allgemeinen

Ob und inwieweit Bach mit der Besetzungs- und Instrumentationspraxis der italienischen Oper – speziell mit Hasses Oper Cleofide – vertraut war, ist nicht bekannt. Seine Drammi per musica jedenfalls weisen in diesem Punkt nur wenige Gemeinsamkeiten mit dieser auf.


Johann Adolph Scheibe beschreibt in seinem Critischen Musikus den Einsatz von mehreren Instrumenten wie folgt:

„Die Instrumentalbegleitung einer Arie in einer solchen Cantate besteht nun insgemein aus zwei Geigen und einer Bratsche, nebst der Unterstimme, oder dem Basse. Man kann auch die erste und andere Geige mit einander (in Unisono) spielen lassen, daß sie also beyde eine Melodie haben; man kann auch so gar die Bratsche weglassen, und nur zwei Geigen gebrauchen, da denn beyde eine Melodie spielen, oder auch jedwede ihre eigenen Stimmen bekommen können. [...] Es können auch Hoboen, oder Flöten, bey einer solchen Arie seyn, doch müssen sie nicht besonders hervorragen, sondern mehr die Melodie der Singestimme begleiten [...]“.\(^{105}\)

Scheibe empfiehlt also folgende Arten der Besetzung, die besonders in den Arien Hasses zu erkennen sind:

- Violine I und Singstimme unisono, Violine II, Viola, Bass
- Violine I + II und Singstimme unisono, Viola, Bass
- Violine I + II und Singstimme unisono, Bass
- Violine I und Singstimme unisono, Violine II, Bass
- Begleitung der Singstimme durch Oboen oder Flöten

Eine derartige Besetzung ist in den Arien der ausgewählten Drammi per musica von Bach nicht zur erkennen. Lässt sich zwar eine deutliche Oberstimmenbetonung durch Duplierung


Scheibe beschreibt diese Art der Besetzung in seinem *Critischen Musikus* wie folgt:

„Ist die Singstimme ein Diskant, oder ein Alt, so kann der Baß, oder Unterstimme unter dem Singen dann und wann stille schweigen, und die Oberstimmen, nämlich die Geigen, und vornehmlich die Bratschen, können an dessen statt den Baß dazu führen. Als denn pflegt insgemein die erste Geige, oder wenn Flöten, oder Hoboen dabei sind, die erste Flöte, oder Hoboe die Singstimme in eben derselben Melodie zu begleiten.“


Bassetchen lassen sich in den Drammi per musica allerdings nur noch in BWV 206 und dort auch nur abschnittsweise erkennen. In der Arie Nr. 9 setzt der B.c. mehrfach zwei Takte aus, sodass eine der drei Flöten die tiefste Stimme übernimmt. Im Schlussatz Nr. 11 (Teil C, T. 41–48) übernehmen Violinen und Viola unisono (Viola zum Teil eine Oktave tiefer geführt) die Bassstimme.


„Von der Einrichtung der Instrumente hat man noch zu merken, daß man eine allzuhäufige Veränderung derselben nicht gerne duldet, zumal, wenn solche Veränderung auch nur mit einem Instrument allein geschieht. Ein so genanntes Solo nimmt sich selten auf Schauplätzen gut aus, und es ist auch dem Sänger beschwerlich. […] alle Instrumentalarbeit muß vornehmlich dahin gehen, dem Sänger zu helfen, und ihm seine Mühe zu erleichtern, das Ohr der Zuhörer aber gehörig auszufüllen.“

---

107 Vgl. Kapitel 3.3.1.3., S. 103.
108 Scheibe 1745, S. 244.
Im Vergleich zu den Opernarien Hasses und entgegen der Empfehlung Scheibes setzt Bach in den Arien der zweiten Werkgruppe (BWV 205 und 207a) immer ein oder mehrere eigenständige Obligatinstrumente solistisch ein, zum Teil in Kombination mit der Singstimme. Anschauliche Beispiele sind BWV 205/7 und besonders BWV 205/9 mit der Violine solo. In BWV 205/3 und 205/5 bewegen sich die Begleitinstrumente ebenfalls grundsätzlich eigenständig und solistisch, orientieren sich aber stellenweise durch Verdoppelung oder Terzparallelen an der Singstimme. In BWV 207a/3 wird der Tenorstimme eine eigenständige Instrumentalstimme gegenübergestellt, die zudem durch die doppelte Besetzung Violine I und Oboe d’amore I besonderes Gewicht erhält.


Die als Fuge gestaltete Arie BWV 213/7 stellt durch die Behandlung der einzelnen Stimmen einen Sonderfall dar.

### 4.4.1. Georg Philipp Telemann

- *Sechs Cantaten* TVWV 20:17–22 (1731)
- *Gensericus oder Sieg der Schönheit* TVWV 21:10 (Singspiel in drei Akten, Hamburg 1722, Braunschweiger Bearbeitung 1728)
- *Miriways* TVWV 21:24 (Singspiel in drei Akten, 1728)
- *Flavius Bertaridus, König der Longobarden* TVWV 21:27 (Oper in drei Akten, 1729)

Aufgrund des persönlichen Kontakts zwischen Bach und Telemann könnte Bach neben konkreten Werken Telemanns auch Kenntnisse über dessen Kompositionspraxis gehabt haben. Dessen *Sechs Cantaten* aus dem Jahre 1731 jedenfalls weisen in vielen Punkten Gemeinsamkeiten mit Bachs Drammi per musica auf. Dies spiegelt sich bereits in der Betitelung der Werke wider: Alle Kantaten sind in italienischer Sprache mit *Cantata prima, seconda* etc. betitelt, enthalten aber einen deutschen Text. Ebenso tragen Bachs Glückwunschmusiken mit deutschem Text die italienische Bezeichnung *Dramma per musica*. Die *Sechs Cantaten* weisen untereinander stilistische Unterschiede zum Beispiel in Bezug auf Besetzung, Instrumentation und Singstimmenbehandlung auf. Sie repräsentieren eine

- Periodisch gestaltete Themen
- Gerade Takteinheiten
- Affektive Darstellung einzelner Wörter
- Aussetzen der Instrumente bei Abschlüssen der Vokalstimme
- Reduktion der Instrumentalbesetzung bei Einsatz der Singstimme, vor allem zu Beginn des Binnenteils
- Solistischer Einsatz der Singstimme zu Beginn des Binnenteils, Begleitung nur durch Basso continuo
- Eigenständige Begleitstimmen in den Arien

4.4.1.2. Besetzung und Instrumentation


110 Ein vergleichbares Beispiel stellt die Aria Nr. 14a aus der Oper Sieg der Schönheit von Telemann dar: Flauto piccolo I, II und Oboe I, II wechseln sich ständig mit der Colla-parte-Begleitung der Singstimme ab.
Diese Arie weist Gemeinsamkeiten zur „Echoarie“ BWV 213/5 auf, in der das Obligatinstrument (Oboe d’amore) die Singstimme nach dem Wechselspiel vorwiegend und erneut imitatorisch in Terzparallelen begleitet.

Im ersten Satz der Cantata seconda fügt Telemann den Streichern eine Flöte oder Solo-Violine („Flauto traverso o Violino concertato“) hinzu, was der häufigen Besetzung Bachscher Arien und auch der italienischen Kammerkantate entspricht. Erfolgt eine Imitation durch ein weiteres Obligatinstrument, wird die Singstimme meistens von Violine I colla parte verstärkt.
Notenbeispiel 104: Cantata seconda, 1. Aria

In der ersten Arie aus der Cantata sesta (Nr. 2) sind Imitationen zwischen der Vokalstimme und Violine I, in der zweiten Arie (Nr. 4) zwischen den unisono geführten Violinen, dem Obligatinstrument und der Singstimme zu erkennen. Imitationen zwischen allen drei Stimmen erfolgen nicht. Imitationen zwischen der Sing- und Continuostimme lassen sich im (nicht überschriebenen) Arioso-Abschnitt ab Takt 9 im Rezitativ Nr. 5 derselben Kantate beobachten. Dieser Satz entspricht im Aufbau und mit der thematischen Einbeziehung der Continuostimme dem Rezitativ Nr. 12 aus der „Äolus-Kantate“ (BWV 205/12).


Eine Zurücknahme der Instrumentalstimmen während der Vokalabschnitte ist bei Bach zwar nicht immer, aber oft zu beobachten. Eine Kombination von instrumentaler Reduktion und dichtem Satz stellt die Arie Blast die wohlgegriffnen Flöten (BWV 214/3) dar: Die
Sopranstimme setzt solistisch ein (T. 13), Flöte I und II treten mit kurzen Einwürfen nur während der Pausen in der Vokalstimme in Erscheinung (T. 15, 18). Diese Abfolge wiederholt sich ab Takt 25. Im zweiten Abschnitt der Arie (T. 47) hingegen treten sowohl beide Flöten als auch der B.c. in dichte Imitation zur Vokalstimme.\footnote{Zu BWV 214/3 siehe auch Notenbeispiele 55 S. 141 und 92 S. 188.}

Innerhalb der Vokalabschnitte erfolgt nach der Zurücknahme der Begleitinstrumente eine erneute Zunahme und Intensivierung derselben. Häufig ist zum Schluss des Abschnitts ein Aussetzen der Instrumente zu beobachten, sodass die Singstimme nur vom B.c. begleitet ihren Abschnitt beschließt. Folgende Arien weisen dieses Muster auf:

- **BWV 206/3** (T. 58–60), 206/5 (T. 31, 55), 206/7 (T. 24, 42, 60, 73–74), 206/9 (T. 45, 88, 131)

In den Werken der Gruppe 2 lässt sich diese Praxis viel seltener und nur über kurze Strecken erkennen:

- **BWV 205/3** (T. 49 und 74), 205/5 (T. 74), 205/7 (T. 23–24, 41), 205/9 (T. 42–43), 205/11 (T. 54–57, 72–73, 98–101)

Ein Aussetzen der Begleitinstrumente bei Abschlüssen der Gesangsabschnitte und Kadenzeinschnitten ist auch oft bei Telemann zu beobachten:

- **Cantata quarta**: 3. Aria (T. 32, 43–46, 65–68, 96–97)
In der Arie Nr. 1 aus der *Cantata terza* wird die Singstimme zu Beginn des Binnenteils mit auftaktigen Sechzehntelfiguren in Violine I, II und im Continuo begleitet. Die gleichen rhythmischen Figuren sind in der Arie der Wollust BWV 213/3 zu erkennen:

Notenbeispiel 105: *Cantata terza*, 1. Aria

![](image)

Notenbeispiel 106: BWV 213/3

![](image)

Die Arie Nr. 3 aus der *Cantata quinta* entspricht am ehesten dem Stil einer Opernarie Hasses. In den Gesangsabschnitten treten die Streicher deutlich in den Hintergrund, indem sie entweder auf einem Ton liegenbleiben oder ganz aussetzen. Wie in den meisten Arien der Drammi per musica Bachs verbinden die Begleitinstrumente mit Spielfiguren bzw. Einwürfe die jeweiligen Phrasen der Singstimme.
Bei Bach lässt sich eine entsprechende Zurücknahme der Begleitinstrumente mit vorgezeichnetem piano z. B. in der Arie BWV 215/5 beobachten:

In BWV 215/3 wird die Singstimme zusätzlich zum Abschluss der Viertaktphrase von Violine I und Oboe d'amore I unisono begleitet:
Die ausgewählten Opern entsprechen in Bezug auf die Behandlung der Singstimme und deren Begleitung überwiegend den Sechs Kantaten. Oft setzt der Sänger solistisch ein und wird über kurze oder auch längere Strecken von Violinen, Oboen oder Fagotten unisono, mit einer parallel verlaufenden Stimme oder durch Einwürfe unterstützt. Wie in den Arien der Drammi per musica von Bach setzt Telemann der Singstimme häufig eine oder mehrere unabhängige Stimmen gegenüber.


Im Accompagnato Nr. 27b. aus Flavius Bertaridus dienen wiederkehrende und ostinatoartige Einwürfe der Streicher zur Auflockerung der Rezitativform und unterstützen die Singstimme bei Phrasenenden, wie dies ebenfalls bei Bach in BWV 215/2 und 215/6 zu erkennen ist. Bei Telemann illustrieren die Einwürfe gleichzeitig auch den vorgetragenen Text:

Notenbeispiel 110: Flavius Bertaridus, Nr. 27b. Accompagnato

4.4.1.3. Musikalische Figuren


Nach Hellmuth Christoph Wolff ist diese Praxis charakteristisch für die Hamburger Opernpraxis. Aufgrund der Fülle sollen nur einige Beispiele exemplarisch vorgestellt werden.
Diese Katabasis ist durch den E-Dur Dreiklang vergleichsweise harmlos. Telemann scheint den fröhlichen Charakter und den Gesamtaffekt der Arie bewahren zu wollen („Mein Vergnügen“, „ein frohes Ja“, „mein Glücksstern“ etc.).

Im folgenden Beispiel wird das „weine nicht“ (T. 17) mit der kleinen None g eines verkürzten Septonakkords, das „ach“ (T. 18) mit einer Exclamatio und großer Septime ais von H-Dur und das „Seufzen“ (T. 20) mit einem kleinen Sextsprung und einer sich anschließenden Katabasis dargestellt.

Der Binnenteil der ersten Arie aus der Cantata quarta endet in gis-Moll. Das Wort „Schmerze“ wird mit dem Leitton fisis von gis-Moll besetzt. Durch das Doppelkreuz wird der Schmerz mehr optisch als akustisch dargestellt:

Dagegen ist das „Quälen“ in der ersten Arie aus der Cantata sesta (Nr. 2) umso deutlicher wahrnehmbar. Durch den Spitzenton es² (T. 42) als kleine None von D-Dur und einem verminderten Vierklang (T. 43 Zählzeit 4) werden die Qualen betont.
Im Rahmenteil der ersten Arie (Nr. 2) wird das „Wanken“ mit verschiedenen Motiven dargestellt:

Eine affektive und vergleichbare Darstellung von einzelnen Wörtern erfolgt ebenso häufig in den Bachschen Drammi per musica. Besonders in *Zerreißet, zersprengt, zertrümmert die Gruft* BWV 205 lassen sich entsprechende Figuren erkennen. In der ersten Äolus-Arie (Nr. 3) wird zum Beispiel das „lachen“ und „krachen“ durch Tonrepetitionen und Koloraturen dargestellt:

Notenbeispiel 118: BWV 205/3

Notenbeispiel 119: BWV 205/3

Interessant sind die Ähnlichkeiten zwischen der Arie Nr. 37 aus Sieg der Schönheit und dem Accompagnato-Rezitativ Nr. 8 aus BWV 215. Bei Telemann ist die Rede vom „Blitz“, bei Bach davon, dass alles „blitzt und kracht“. Das Orchester reagiert in beiden Sätzen in vergleichbarer Weise:

Notenbeispiel 120: Telemann, Sieg der Schönheit, 37. Aria

Notenbeispiel 121: BWV 215/8

Entsprechende Figuren setzt Bach auch in BWV 214/2 (T. 11–13) und BWV 205/2 ein.
Vergleichbar mit Bach stellt Telemann in seinen Opern die Herrscher mithilfe einer Exclamatio oder Anabasis positiv, die Feinde hingegen mit einer Katabasis negativ dar. Im Rezitativ Nr. 9 aus _Sieg der Schönheit_ wird durch die Exclamatio und dem gleichen Intervall (jeweils eine Quarte von a¹–d²) eine Verbindung zwischen „Prinz“, „Hof“ und „Kaiserin“ geschaffen:

Notenbeispiel 122: _Sieg der Schönheit_, 9. Recitativo, Exclamatio

Bei Bach ist dieses Vorgehen im Rezitativ BWV 215/2 zu beobachten. Mit derselben melodischen Wendung in der Singstimme werden hier Bezüge zwischen „August“ und „unser Land“ hergestellt.¹¹²

Im Rezitativ Nr. 15 aus _Sieg der Schönheit_ illustriert Telemann das Wort „Feind“ mit einem abwärtsgeführten Terzsprung (T. 3) in der Sing- und Continuostimme¹¹³, verbunden mit einer Wendung zur Subdominante¹¹⁴:

Notenbeispiel 123: _Sieg der Schönheit_, 15. Recitativo

¹¹² Vgl. Kapitel 3.3.1.3., S. 101.
¹¹⁴ Bei Bach ist häufig der Einsatz der Subdominante als Zeichen der Unterlegenheit von Personen zu beobachten (z. B. BWV 205/13 oder BWV 213/3)

Notenbeispiel 124: *Sieg der Schönheit*, 7. Recitativo, harmonischer Verlauf


---

115 Vgl. zu BWV 205/2 Kapitel 3.3.2.1., S. 111, zu BWV 215/3 und 215/5 Kapitel 3.3.1.3., S. 101 ff.
116 Vgl. Kapitel 3.2.4., S. 70 ff.
4.4.1.4. Chöre

Alle Chöre aus Telemanns Opern, die ritornellartig aufgebaut sind, weisen eine dreiteilige A-B-A Form auf:

- **Sieg der Schönheit**: Nr. 113 (Schlusschor)
- **Der geduldige Socrates**: Nr. 4, Akt III
- **Der geduldige Socrates**: Nr. 49 (Schlusschor)
- **Miriways**: Nr. 7 („Chor der Persier“)
- **Flavius Bertaridus, König der Longobarden**: Nr. 48
- **Flavius Bertaridus, König der Longobarden**: Nr. 85

Die Schlusssätze aus Bachs Drammi per musica sind insgesamt größer angelegt und weisen außer BWV 214/9 und BWV 207a/9 eine fünfteilige Anlage auf.\(^{117}\)

Der Schlusschor Nr. 88 aus *Miriways* ist zweiteilig angelegt (2xA-2xB) und entspricht mit der Wiederholung beider Teile eher dem homophon gesetzten Schlusschoral aus Bachs geistlichen Kantaten.

4.4.2. Reinhard Keiser

- **Die großmütige Tomyris** (Singspiel, 1717)
- **Croesus** (Oper, 1711, 2. Fassung: 1730)

In den ausgewählten Werken Keisers lassen sich in Bezug auf Besetzung und Instrumentation, Singstimmenbehandlung, Periodik und Satzgestaltung keine wesentlichen Unterschiede zu den oben beschriebenen Kantaten und Opern Telemanns feststellen.

Im Vergleich zu Bachs Drammi per musica sind folgende Gemeinsamkeiten zu beobachten:

- Begleitung der Singstimme:
  1. Abschnittweise unisono (auch in Oktaven) durch Violine I, Violine I und II oder ein anderes Obligatinstrument
  2. Abschnittweise durch Terz- oder Sextparallelen
  3. Keine Verstärkung; Obligatinstrumente mit eigenständiger Stimme oder Motivik
  4. Instrumentale Reduktion im Gesangsabschnitt (Aussetzen, akkordische Begleitung, Einwürfe)
  5. Einsätze und Abschlüsse oft nur vom B.c. begleitet
- Kantable Melodik der Vokalstimme; lineare Stimmführung, Ausfüllen von Sprüngen
- Periodische Themengestaltung, gerade Takteinheiten

\(^{117}\) BWV 214/9 gliedert sich großformal in zwei Teile, bei BWV 207a/9 fehlt ein vollständiges Ritornell zwischen beiden Couplets.
• Ungerade Takteinheiten durch innere oder äußere Erweiterungen oder Wiederholungen
• Einsatz von musikalischen Figuren, affektive Darstellung einzelner Wörter

Wie bei Telemann sind die Chöre mit einem Ritenell dreiteilig und nicht wie bei Bach fünfteilig angelegt. Des Weiteren verwendet Keiser vielfach die für Norddeutschland charakteristische Strophenarie oder durchkomponierte Arie. Anschauliches Beispiel ist die Oper *Croesus*, die eine sehr geringe Anzahl von Da-capo-Arien aufweist.

4.4.3. Johann Adolf Hasse

• *Marc’Antonio e Cleopatra* (Serenata, 1725)
• *Cleofide* (Opera seria, 1731)

Der unverkennbare italienische Opernstil Hasses und seine charakteristischen Merkmale lassen sich in den Drammi per musica von Bach nur ansatzweise und indirekt nachweisen. Die beispielhafte und typische italienische Besetzung und Art der Instrumentierung eines Bühnenwerkes, wie sie in *Cleofide* zu beobachten ist, weisen die Drammi per musica Bachs nicht auf.118


Entsprechende Unterschiede sind ebenfalls zwischen den beiden Gruppen der Drammi per musica zu erkennen. In den Werken ab 1733 findet – wenn auch nicht in einem vergleichbaren Ausmaß wie bei Hasse – häufiger eine Oberstimmenbetonung als in den

---

119 1732 hatte Bach für das kurfürstlich-sächsische und polnische Königshaus BWV Anh. 11 und 1733 BWV Anh. 12 komponiert. Von beiden Werken ist nur der Text erhalten.

Im Gegensatz zu *Marc’Antonio e Cleopatra* macht Hasse in *Cleofide* vermehrt Gebrauch von rhythmischen Manierismen (lombardischer Rhythmus, Synkop en, Vorhaltsbildungen etc.). In diesem Punkt unterscheiden sich auch die beiden Gruppen der Bachschen Drammi per musica aus den 1720er bzw. 1730er Jahren. Dass speziell die Werke Hasses einen direkten Einfluss auf Bachs Vorliebe für periodisch gestaltete Themen und Symmetriebildungen in den Drammi per musica ab 1733 genommen haben, ist unwahrscheinlich. Trotzdem könnte sich Bach in diesen Punkten an der Oper von Hasse orientiert haben.

Im Gegensatz zu Telemann und Bach betont Hasse in seinen Arien seltener einzelne Wörter oder Aussagen mithilfe von Affektfiguren. Vielmehr steht der gesamte Satz unter einem Affekt.

In der Arie Nr. 6 aus *Marc’Antonio e Cleopatra* sind zum Beispiel mehrfach chromatische Linien in der Vokalstimme zu beobachten. Im Rahmenteil hebt Hasse die Wörter „morir sul trono mio“ („auf meinem Thron sterben“) hervor. Im Binnenteil hingegen versieht er mit der gleichen Melodik die Aussage „sin dalle fasce ancor si nobile desio meco portai“ („Seit früher Kindheit trage ich den edlen Wunsch in mir“).

Notenbeispiel 125: *Marc’Antonio e Cleopatra*, 6. Aria


Ein solistischer Einsatz der Singstimme lässt sich bei Hasse in der Arie Nr. 8 aus *Marc’Antonio e Cleopatra* und bei Bach in der Arie *Blast die wohlggegriffnen Flöten* BWV 214/3 finden. Auffällig ist die ähnliche Gestaltung des Einsatzes der Sing- als auch der Continuostimme im folgenden Takt.
Notenbeispiel 128: *Marc'Antonio e Cleopatra*, 17. Recitativo

Beide Bühnenwerke Hasses sind geprägt von einer periodischen Themengestaltung und geradtaktigen Einheiten. Innere oder äußere Erweiterungen entstehen durch Wiederholungen einzelner Takte oder Motive, häufig verbunden mit einem Dynamikwechsel.
4.4.4. Georg Friedrich Händel

- Arie aus *Alcina* HWV 34 (Opera in tre atti, 1735): *Di, cor mio, quanto t’amai*
- Cantata *Dietro l’orme fugacci* („Armida Abbandonata“) HWV 105 (1707)

In Händels Arie *Di cor mio* aus der Oper *Alcina* ist wie bei Telemann und Hasse während der Gesangsabschnitte eine instrumentale Reduktion zu beobachten. So setzt die Viola bis auf einen kurzen Einwurf ganz aus, Violine I und II treten mit Einwürfen in Erscheinung, die häufig eine Imitation oder Antizipation der Singstimme darstellen. Im Binnenteil wird die Vokalstimme nur vom Continuo begleitet. Die in Terz- oder Sextparallelen geführten und die Singstimme imitierenden Violinen weisen eine Nähe zum Duett BWV 213/11 auf. Ebenfalls erfolgt ein Aussetzen der Begleitinstrumente bei Abschlüssen der Singstimme, wie es fast immer bei Bach in den Drammi per musica der zweiten Gruppe zu beobachten ist.


Die Arie Nr. 5 ist unter anderem wegen vieler Sextsprünge und Seufzerfiguren in einem klagenden und dem Text („In meinem großen Kummer“) entsprechenden Ton gehalten. Vergleichbare melodische Wendungen sind häufig auch bei Bach zu finden (z. B. BWV 205/5).

4.4.5. Jan Dismas Zelenka

Zwei Arien aus *8 italienische Arien* ZWV 176 (1733):

- *Se pensi cangiar quel core* ZWV 176/1
- *Povera fede* ZWV 176/2

haben. In der Arie ZWV 176/I erfolgt innerhalb von Fis-Dur in Violine I und II ein Sprung von ais¹ aufwärts zu g² als kleine None (T. 18). Hervorgehoben wird die scharfe Dissonanz mit einem Dynamikwechsel zwischen piano und forte.

Notenbeispiel 129: ZWV 176/I


Notenbeispiel 130: ZWV 176/II
Die virtuose Behandlung der Violinen und Viola durch schnelle Läufe oder Doppelgriffe könnte ebenfalls zur Wertschätzung Bachs für Zelenka beigetragen haben.

4.4.6. Johann Joseph Fux

• **Costanza e Fortezza** (Festa teatrale in drei Akten, 1722)

Über Bachs Gebrauch von fanfarenartigen Motiven hat bereits Klaus Hofmann berichtet.\(^{120}\) Das Trompetenmotiv in der Arie *Kron und Preis gekrönter Damen* BWV 214/7 bzw. in der parodierten Fassung *Großer Herr, o starker König* aus dem *Weihnachtsoratorium* BWV 248 I/8 stammt laut Hofmann und weiteren Forschern nicht von Bach, es handelt sich dementsprechend um ein Zitat.\(^{121}\) Hofmann nennt verschiedene Vorbilder, in denen die „allbekannte Fanfare“\(^{122}\) in vergleichbarer Weise verwendet wurde, unter anderem eine Ballettmusik von Fux aus dem Jahre 1709. Ein weiteres Beispiel kann hinzugefügt werden: In der als „Festa teatrale“ bezeichneten Oper *Costanza e Fortezza* von Fux aus dem Jahre 1723 zur Krönung Karls VI. zum böhmischen König findet sich eine Stelle, an der das Fanfarenmotiv in derselben Intervallabfolge und gleichem Rhythmus wie in BWV 214/7 erscheint:

Notenbeispiel 131: Fanfarenmotiv BWV 214/7

![Notenbeispiel 131](image1)

Notenbeispiel 132: *Costanza e Fortezza*, Scena XII

![Notenbeispiel 132](image2)

---


\(^{121}\) Ebd., Abschnitt II, S. 33.

\(^{122}\) Ebd., Abschnitt III, S. 36.
5.1. Fazit

Die vorliegende Arbeit beschäftigte sich mit der Frage, ob sich Formelemente der zeitgenössischen italienischen Oper in Johann Sebastian Bachs Vokalwerk nachweisen lassen und ob seine Drammi per musica entsprechend der Oper dramatisch gestaltet sind. Mithilfe von detaillierten Analysen der sechs ausgewählten Glückwunsch Kantaten, die Bach zwischen 1733 und 1736 für das kurfürstlich-sächsische und polnische Königshaus geschrieben und mit dem Titel Dramma per musica versehen hatte, konnten Stileinwirkungen der italienischen Oper und Parallelen zu Werken fremder Komponisten eindeutig nachgewiesen werden. Die Untersuchungen führten zu folgenden Ergebnissen:


Ist die italienische Arie überwiegend von einem Gesamtaffekt geprägt, so lässt sich bei Bach mehr eine affektive Darstellung einzelner Wörter beobachten. Eine vergleichbar affektive Darstellung einzelner Wörter ist besonders bei Telemann, teilweise aber auch bei Hasse, Händel und Zelenka zu beobachten.


5.2. Ausblick

Am Beispiel von sechs ausgewählten Kantaten wurde der Einfluss der zeitgenössischen Oper auf das weltliche Vokalwerk Johann Sebastian Bachs aufgezeigt. Die Analysen in der vorliegenden Arbeit haben sich bewusst auf diese Werke beschränkt, da sie einerseits repräsentativ für einen Schaffensprozess innerhalb der Gattung „Dramma per musica“ zwischen den Jahren 1733 und 1736 stehen und andererseits durch die Widmung an das kurfürstlich-sächsische und polnische Königshaus eine geschlossene Werkgruppe bilden.

Die Ergebnisse dieser Arbeit können in folgenden Punkten mit Zuhilfenahme weiterer Werke ergänzt und durch Neuerkenntnisse erweitert werden:

1. Einfluss der Oper auf das weltliche Vokalwerk

Neben den ausgewählten Werken für das polnische Königshaus könnten das Drama per musica Geschwinde, geschwinde, ihr wirbelnden Winde BWV 201 aus dem Jahre 1729, die „Kaffee-Kantate“ Schweigt stille, plaudert nicht BWV 211 (1734) oder die „Bauernkantate“ Mer hahn en neue Oberkeet BWV 212 (1742) – die letzte weltliche Kantate Bachs – Belege für die Aufnahme von Opernelementen in Bachs Vokalmusik liefern. BWV 201 und 211 sind dramaturgisch angelegt, BWV 212 besitzt dramaturgische Ansätze. Alle drei Kantaten enthalten opernhafte und moderne Elemente.

Trotz – oder vielleicht gerade wegen – der bislang ungeklärten Autorschaft der italienischen Kantaten Amore traditore BWV 203 und Non sa che sia dolore BWV 209 könnten
entsprechende Untersuchungen bei diesen Kantaten zu weiteren Ergebnissen und Erkenntnissen in Bezug auf Stileinwirkungen und Autorschaft führen.

2. Indirekter Einfluss auf das geistliche Vokalwerk
Die Aufnahme von opernhaften Elementen in Bachs geistliches Vokalwerk erfolgte entweder indirekt durch die Übernahme der Musik aus einer weltlichen Vorlage in ein geistliches Werk als Parodie oder direkt als Neukomposition. Gegenstand weitere Untersuchungen können Werke sein, bei denen Parodiebeziehungen zu weltlichen Vorlagen nachgewiesen worden sind.


3. Direkter Einfluss auf das geistliche Vokalwerk als Neukomposition

Die Arie Rühmet Gottes Güt und Treu aus der Trauungskantate Dem Gerechten muss das Licht immer wieder aufgehen BWV 195 ist dabei wahrscheinlich das anschaulichste Beispiel für die Aufnahme des modernen Opernstils in ein geistiges Werk.

Das Weihnachtsoratorium BWV 248 steht durch die Aufnahme einzelner Sätze aus weltlichen Kantaten eindeutig unter dem Einfluss des modernen Stils. Inwiefern sich dies auf das gesamte Oratorium – also auch auf die neukomponierten Sätze – auswirkt und sich die gewonnenen Ergebnisse der vorliegenden Arbeit auf dieses Werk übertragen lassen, könnte Gegenstand weiterer Untersuchungen sein.

4. Vergleiche mit Fremdkompositionen
Zuletzt könnten weitere Fremdwerke herangezogen werden, die möglicherweise neue Erkenntnisse in Bezug auf Parallelen und Einfluss der weltlichen italienischen Vokalmusik auf das Vokalwerk Johann Sebastian Bachs bringen.

---

6. Abkürzungsverzeichnis

<table>
<thead>
<tr>
<th>Abkürzung</th>
<th>Beschreibung</th>
</tr>
</thead>
<tbody>
<tr>
<td><strong>B.c.</strong></td>
<td>Basso continuo</td>
</tr>
<tr>
<td><strong>HWV</strong></td>
<td>Händel-Werke-Verzeichnis, Verzeichnis der Werke Georg Friedrich Händels (HWV), zusammengestellt von Bernd Baselt, Kleine Ausgabe, VEB Deutscher Verlag für Musik, Leipzig 1986</td>
</tr>
<tr>
<td><strong>KB</strong></td>
<td>Neue Bach-Ausgabe, Kritischer Bericht (folgend Serien- und Bandangabe)</td>
</tr>
<tr>
<td><strong>MGG²</strong></td>
<td>Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Allgemeine Enzyklopädie der Musik, Zweite, neubearbeitete Ausgabe, hg. von Ludwig Finscher, 29 Bände in zwei Teilen, Stuttgart u. a. und Kassel u. a. 1994–2008</td>
</tr>
</tbody>
</table>
7. Literaturverzeichnis


Emans, Reinmar, und Hiemke, Sven (Hg.): *Das Bach-Handbuch*, Bd. 1: *Bachs Kantaten*, Teilband 2, Laaber-Verlag, Laaber 2012.


Gottsched, Johann Christoph: *Versuch einer Critischen Dichtkunst für die Deutschen; Darinnen erstlich die allgemeinen Regeln der Poesie, hernach alle besondere Gattungen der Gedichte, abgehandelt und mit Exempeln erläutert werden*, Breitkopf, Leipzig 1737.


Mattheson, Johann: Das Beschützte Orchestre, oder desselben Zweyte Eröffnung/ worinn nicht nur einem würcklichen galant-homme, der eben kein Profeßions-Verwandter/ sondern auch manchem Musico selbst die alleraufrichtigste und deutlichste Vorstellung musicalischer Wissenschafften ertheilet wird, Schiller, Hamburg 1717.


Wolff, Christoph (Hg.): *Die Welt der Bach-Kantaten*, 3 Bde., Metzler und Bärenreiter, Stuttgart und Kassel 2006.


Wolff, Christoph: *Johann Sebastian Bach*, S. Fischer Verlag, Frankfurt am Main 2000.


**Dokumente:**

Bach, Johann Sebastian: *Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, hg. vom Johann-Sebastian-Bach-Institut Göttingen, Serie I, Bde. 35–41:


Forkel, Johann Nikolaus: Ueber Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke (Leipzig 1802), in: Bach-Dokumente VII.


Notenausgaben:


Porpora, Nicola Antonio: *Cantate a Voce sola (Alto) col Basso continuo*, Manuskript, Quelle: Musikbibliothek Leipzig, Signatur III.5.25.

Scarlatti, Alessandro: *Se amor con un contento*, Cantata a Voce sola, Manuskript, Quelle: Musikbibliothek Leipzig, Signatur: III.5.27.


Danksagung

Mein besonderer Dank gilt Prof. Dr. Wolfgang Hochstein und Prof. Dr. Sven Hiemke für ihre intensive Betreuung während der gesamten Arbeitsphase. Ihre Ideen, Anregungen und auch ihre konstruktive Kritik trugen wesentlich zur Entstehung der Arbeit bei.

Eigenständigkeitserklärung:

Ich versichere, dass ich die vorliegende Dissertation eigenständig und ohne unerlaubte Hilfe angefertigt, keine anderen als die von mir angegebenen Schriften und Hilfsmittel benutzt und die den benutzten Werken wörtlich oder inhaltlich übernommenen Stellen kenntlich gemacht habe.
**Lebenslauf**

Name: Jens Wessel  
Geburtsdatum: 23.11.1979  
Geburtsort: Hamburg  
Anschrift: Blankeneser Landstraße 29a, 22587 Hamburg  
Familienstand: ledig

**Ausbildung, Studium:**

1986–1990: Grundschule Hamburg Rissen  
1990–1999: Gymnasium Hamburg Rissen, dort Erwerb der Allgemeinen Hochschulreife  
1999–2000: Zivildienst Katholische Kirchengemeinde Maria Grün Hamburg  
2000–2001: Unterricht Musiktheorie und Komposition (Hans-Peter Reutter) Klavierunterricht (Gabriele Wulff)  
Oktober 2001 – Juli 2007: Studium Komposition/ Musiktheorie an der Hochschule für Musik und Theater Hamburg (Prof. Dr. W.-A. Schultz)  
Juli 2007: Diplom Musiktheorie/ Komposition (Schwerpunkt Komposition)  
Oktober 2011 – März 2016: Promotionsstudium an der Hochschule für Musik und Theater (Hauptfach Musikwissenschaft)  
März 2016: Promotion (Dr. sc. mus.)

Sprachen: Englisch, Französisch (Grundkenntnisse), Spanisch (Grundkenntnisse)

1991–1999: Unterricht Oboe (Hildegard Demgenski)  
1994–2000: Unterricht Klavier (Johannes Baldenius)  
1998–2001: Unterricht Orgel (Johannes Baldenius)

**Berufliche Erfahrungen:**

seit 1999: Organist der Kirchengemeinde Maria Grün  
seit 2001: freiberufliche Tätigkeit als Komponist, Arrangeur und Pianist  
2002–2010: Chorleiter (Jugendchor der Kirchengemeinde Maria Grün)  
seit 2006: Lehrkraft für Klavier und Komposition an der Musikschule der Stadt Wedel